

M

—  
MESTRADO

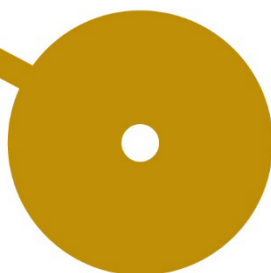
ARTES CÉNICAS

Criação Teatral

A ERA DA SURDEZ:  
A MÚSICA DE INTERVENÇÃO  
COMO BASE DRAMATÚRGICA  
NUM PROCESSO CRIATIVO

Matilde de Fachada Martinho

06/2025



ESMAE

ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO

DO PORTO

P. PORTO

M

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
CRIAÇÃO TEATRAL

# A ERA DA SURDEZ: A MÚSICA DE INTERVENÇÃO COMO BASE DRAMATÚRGICA NUM PROCESSO CRIATIVO

Matilde de Fachada Martinho

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo  
como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas,  
especialização Criação Teatral

Professora Orientadora  
Regina Castro

06/2025

ESMAE

ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO

DO PORTO



A todos os que acreditam na música e no teatro como motor  
de mudança.

Aos que inquietam e se deixam inquietar.

Aos que usam a cantiga como arma, e o corpo em cena como  
bala.

Aos que lutam como forma de estar na vida.

ESMAE

ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO

DO PORTO

P. PORTO

### **Agradecimentos**

Aos primeiros professores de teatro que tive,  
Alexandre Oliveira, Cláudia Carvalho,  
Leonor Barbosa de Melo, Nuno Mendes e Pedro Lamas,  
por me darem as bases e a coragem de acreditar, e começar.

Aos meus professores da ESEC,  
Cristina Faria, Cristina Leandro,  
Isabel Lopes, Margarida Torres,  
Ricardo Correia e Rodrigo Fischer,  
por me incentivarem a continuar esta busca infindável e me mostrarem outras maneiras  
de ver o mundo.

Às minhas amigas de Coimbra,  
Beatriz Antunes, Carolina Costa Andrade, Juliana Roseiro,  
Eva Tiago, Ana Rita Marques, Beatriz Palaio,  
por serem companheiras de vida, luta e trabalho.

À minha mãe Ana, à minha irmã Mafalda, e à minha avó Emília, por serem os meus  
exemplos de coragem e porto seguro.

À Regina Castro, por ser minha orientadora, e luz que guia.  
À Inês Vicente e À Claire Binyon, pelo seu trabalho incansável como professoras desta  
área e por sempre acreditarem em mim.

À Rita Reis, À Tatiana Almeida, À Helena Matos, À Barbara Rey, ao Afonso Lemos, ao  
Miguel Serrão, À Flor e a todos os que ajudaram a criar este espetáculo.  
À Joana Campos e ao Guilherme Festas, por embarcarem nesta viagem e serem colegas  
de projeto.

Ao Simão Collares, companheiro de trabalho, colega de projeto, pessoa-casa e amigo  
para a vida, por acreditarmos um no outro durante estes dois anos, e por acabarmos esta  
viagem de braço dado, lado a lado,  
que privilégio.

**Resumo**

“A Era da Surdez” é uma peça teatro, criada no âmbito de um projeto de Mestrado em Criação Teatral.

É uma criação em conjunto que conta a história de uma sociedade, onde a música, ou qualquer expressão de musicalidade, é proibida.

Criada por, Simão Collares, que ficou encarregue da encenação e escrita da peça, Guilherme Festas, encarregue do vídeo e da ilustração, da Joana Campos, encarregue dos figurinos, e por mim, que fiquei encarregue da criação das músicas para o espetáculo.

Esta monografia serve como um olhar por dentro do processo que foi criar as músicas utilizadas no espetáculo, as escolhas, as falhas, os desafios, entender como é que a música de intervenção foi utilizada como base dramática neste processo criativo.

**Palavras-chave**

Teatro; Música de Intervenção; Dramaturgia; Música como dramaturgia; Teatro- Música

**Abstract**

“A Era da Surdez” Is a play created as part of a Master’s project in Theatre Creation.

This is a collaborative creation that tells the story of a society, where the music, or any kind of musical expression, it’s prohibited.

Created by, Simão Collares, who was in charge of the directing and writing the script, by Guilherme Festas, in charge of the video and illustration, by Joana Campos, in charge of the costumes, and by me, who was responsible for the creation of the songs for the play.

This monograph serves like a look inside the process that was creating the songs used in the play, the choices, the flaws, the challenges, understand how music of intervention was used as dramaturgical base in this creative process.

**Keywords**

Theatre; Political Music; Dramaturgy; Music as dramaturgy; Theatre-Music

## Índice

INTRODUÇÃO.....	1
1. PONTOS DE PARTIDA .....	2
2. ESTADO DA ARTE .....	4
3. CRIAÇÃO DAS MÚSICAS PARA “A ERA DA SURDEZ” .....	7
3.1. <i>O PRIMEIRO DIA– LABORATÓRIO</i> .....	7
3.2. <i>INQUIETAÇÃO – ESCOLHA DAS MÚSICAS</i> .....	12
3.3. <i>A CANTIGA É UMA ARMA – COMPOSIÇÃO DAS MÚSICAS</i> .....	14
3.3.1. A MÚSICA - “NÃO”.....	14
3.3.2. A MÚSICA - “ERA DA SURDEZ” .....	17
3.3.3. A MÚSICA - “CANTIGA DA MORTE” .....	21
3.4. <i>A MORTE SAIU À RUA – AS MÚSICAS EM CENA</i> .....	24
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	29
BIBLIOGRAFIA.....	31
DISCOGRAFIA .....	33
ANEXOS.....	35

## INTRODUÇÃO

A presente monografia pretende refletir sobre o projeto “A Era da Surdez” (A música de intervenção como base dramatúrgica num processo criativo), realizado no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas, área de especialização Criação Teatral da ESMAE-IPP.

“A Era da Surdez” é um projeto coletivo, e todos os que participaram neste projeto tiveram um lugar de criadores na sua própria área. Para além de participar neste projeto como atriz, neste projeto e nesta pesquisa procurei um desafio, algo que me colocasse no papel de criadora, mas de outra maneira da que estou habituada. Criar músicas foi algo que sempre foi intrínseco em mim, e agora pude criá-las com um propósito muito claro, para algo maior que elas.

A proposta materializou-se na utilização das músicas de intervenção como base, como inspiração, mas criar músicas originais para a peça, oferecendo, ao longo do processo aquilo que a peça precisava em termos musicais, mas também poéticos.

Ler numa partitura as pausas, as notas e as letras de uma música, é muito diferente do que realmente ouvi-la, neste caso ainda tem mais um elemento, que era todo o jogo cénico, que mexia com as músicas e as deixava viver livremente naquele universo que criámos. Nesta monografia vou explicar tudo o que fiz até chegar a esse ponto.

## 1. PONTOS DE PARTIDA

O meu desejo de juntar a música ao teatro já cresce desde os meus primeiros anos no teatro. Comecei o meu percurso académico primeiro na música e finalizei-o, academicamente, quando acabei o 5<sup>a</sup> grau. Mas o que eu tinha aprendido até aí era maioritariamente música clássica, e soube-me a pouco. Entrando logo de seguida em teatro, entre muitos, estudei Brecht e o teatro épico, e nesse género encontrei uma forma de como a música pode estar tão integrada num espetáculo de teatro. A partir dessa busca, conheci grandes nomes da música de intervenção portuguesa, como José Mário Branco, José Afonso, Sérgio Godinho, Fausto, Adriano Correia de Oliveira, o Grupo de Ação Popular – Vozes na Luta (GAC), entre outros.

Quando entrei no mestrado, encontrei-me sempre neste exato caminho, de entender a música e o teatro em conjunto, mesmo quando não era de propósito. Nas provas de entrada, escolhi como monólogo, o FMI, de José Mário Branco, e a minha escolha partiu unicamente de entender essa música, ou esse manifesto musicado, como muito mais que uma música, havia algo de teatral e dramático nela, que eu ainda não entendia por completo, mas que fazia sentido encenado para uma cena de teatro. Nessa altura não sabia que seria essa a estrada que iria percorrer, mas inevitavelmente começou desde o início deste percurso.

No primeiro semestre do 1<sup>o</sup> ano, no Laboratório de Criação Teatral, estudei a encenadora britânica, Joan Littlewood. Numa das suas peças mais conhecidas “Oh! What a Lovely War”<sup>1</sup>, ela utilizou músicas populares da época como maneira de contar aquela história da Primeira Guerra Mundial, de forma satírica. Nela encontrei várias ideias de como colocar músicas num espetáculo de teatro que não só façam parte da dramaturgia, mas que *sejam* a dramaturgia. Com esta alavanca, para o projeto de Criação Cénica, eu e mais três colegas decidimos fazer um projeto, “Réveillon”<sup>2</sup>. Neste projeto fiquei encarregue da parte musical, e uma das minhas grandes preocupações era como utilizar a música como um elemento que complementa a dramaturgia. Então escolhi várias músicas de intervenção e utilizei-

---

<sup>1</sup> Littlewood, J. (1963). *Oh! What a Lovely War* [Peça de Teatro]. Theatre Workshop, Theatre Royal Stratford East.

<sup>2</sup> Peça criada por Alex Costa, Joana Campos, Mariana Domingues e Matilde Fachada, alunos do Mestrado em Artes Cénicas, onde utilizaram músicas de intervenção como dramaturgia do espetáculo.

as de diferentes formatos: cantado, falado, em mímica. Para entender as várias formas de uma música e como pode ser comunicada dentro de uma peça de teatro. Também tive mais um desafio dentro do mestrado, no Laboratório de Criação Teatral, com a aprendizagem das variáveis de pesquisa, onde conseguimos entender como fazer esta pesquisa prática, onde pude colocar nas minhas variáveis “Carácter ilustrativo das músicas de intervenção” e pude cantar *A cantiga é uma arma*<sup>3</sup>, escrito por José Mário Branco e interpretada por GAC – Vozes na Luta<sup>4</sup>, e criar uma canção para a cena.

Todos os caminhos me levaram a este projeto, e a esta pesquisa, como um implodir de anos de trabalho e aprendizagem, tanto na música como no teatro, que desta vez se juntam verdadeiramente num só.

---

<sup>3</sup> Branco, J. M. (1978). *A cantiga é uma arma*. [Canção]. Em *Ser solidário* [Álbum]. Edisco.

<sup>4</sup> GAC – Grupo de Ação Cultural. (1975). *Vozes na luta*. [Álbum]. Alvorada.

## 2. ESTADO DA ARTE

O Objetivo desta pesquisa é entender o teatro e a música em conjunto, juntar a música e o teatro, e criar com os dois elementos. Mas para mim existem duas perguntas que se levantam, a partir deste desejo. “O que é a música de intervenção?” e “Como colocar a música em cena?”.

O meu estudo parte das músicas de intervenção portuguesas entre 1960 e 1974, no pré 25 de abril, onde aquelas músicas eram criadas a partir da necessidade, e não só da vontade. E escolhi criar músicas, com inspiração nessas músicas de intervenção, para serem músicas de cena.

A propósito da música de intervenção, escreve José Mário Branco n’ A oficina da canção:

“Por isso sempre recusei o lebéu de cantor “de intervenção”, inventado pelas esquerdas para distinguir “os nossos” e logo retomado pelas direitas para marginalizar “os deles”. Esse labéu, proposto para José Afonso e para quantos o seguimos naquilo que Fausto bem define como um movimento, tem dois defeitos. Primeiro, deixa parecer que quem não é “de intervenção”, não intervém, o que, como vimos, é falso. Segundo, limita o alcance e as múltiplas facetas da obra desses criadores no seu todo, a qual pode incluir canções de protesto, de propaganda ou até programáticas mas também inclui simples divertimentos, canções de amor, canções de trabalho ou puros gritos de alma. É como se decidíssemos, lá porque escreveram “A forma justa” ou “Mudam-se os tempos”, que Sophia e Camões foram poetas de intervenção, o mesmo se aplicando a Antero, Pessoa ou Ruy Belo, ou a Walt Whitman, Maiakovski ou Lorca.” (Branco, 2011, p.6)

Nem sempre os cantores de intervenção se identificam com esse nome, ou o que ele significa. Então o que é “música de intervenção”? É um género musical? Um conceito? Um movimento? Pode ter vários nomes e significados como “Canções revolucionárias, rebeldes, políticas e patriotas. Canções de autor, de texto, de resistência, de protesto, de crítica, de conteúdo político, de comprometimento. Canções de liberdade, enfim, mais do que o canto de intervenção social, todas procurando o melhor para a sociedade”. (Mangorrinha, 2024, p.15) A vontade de entender e responder a estas questões só aumentou quando me apercebi da

imensidão de coisas que pode ser esta música.

Enquanto este tipo de música existe por todo o lado, de formas e formatos muito diferentes, espalhadas entre séculos, eu escolhi concentrar-me na música de intervenção portuguesa. Quis escrever com base naquilo que está marcado na história. É a herança que carrego comigo. O clima tenso, o perigo e a coragem dessa altura, faziam as suas músicas terem características muito próprias.

“Cantar e compor eram atividades de risco. Protestava-se contra a repressão e contra a censura. Porém, a canção também era um elemento de propaganda, sobretudo para agitar as mentes. Disto emergem muitas características formais: acima de tudo um ritmo simples e cativante, uma letra repetitiva, uma melodia fácil, sem complicações harmónicas, que não vai além do esquema tónico- dominante-subdominante (e às vezes até mais simples). Esses traços formais visam a possibilidade de serem reproduzidos pelo coletivo, pelo público, que se transforma em coro.” (Mangorrinha, 2024, p.42)

Como a minha metodologia é de investigação-ação (onde a prática artística, produz conhecimento, sendo sempre documentada, questionada e transformada ao longo do processo) eu sabia que teria de colocar em prática e tentar escrever e compor as minhas próprias músicas, com as características apontadas, para ver se o carácter dessa intervenção ainda lá estava, mesmo sendo criada 50 anos depois do 25 de abril.

Neste seguimento vem a questão da música de cena, porque o pressuposto para criar estas canções é para servirem o espetáculo em que se enquadram. A minha dificuldade era perceber como a iria colocar em cena, sem ser algo separado do bolo, da dramaturgia do espetáculo

“No espetáculo, a música era uma mina de informações para o espectador e desempenhava numerosas funções. Ela me servia como ligação e como moldura. Criava um ambiente e uma atmosfera em torno de uma situação. Excitava sensualmente e elevava o espírito. Possuía uma força evocativa, fazia ecoar períodos e modas do passado, adquiria conotações históricas, políticas e geográficas. Dilatava o espaço e o preenchia materialmente, erguia-se do chão ao teto se estávamos num lugar fechado e rasgava o céu e as nuvens num espetáculo

ao ar livre. Acompanhava a ação como um comentário ou uma emoção paralela. Tornava-se o equivalente de uma reação, como se materializasse a forma em que uma ação cénica ressoava na mente e nos sentidos do ator e do espectador. (...) Não era possível pensar num espetáculo sem um seu duplo de sugestões melódicas. Eu me servia da música como se ela fosse um rio invisível sobre o qual a presença do ator, a sua dramaturgia orgânica, dançava” (Barba, 2010, p.82 e p.83)

Talvez a música de cena floresça dessa organicidade, dessa efemeridade, que vive tanto na música ao vivo, como no teatro. A procura desse movimento é contínua, e só com a presença de atores e público esta partilha se dá. Crescem os dois no mesmo sítio de surpresa que aquele espetáculo e aquela música de cena não poderiam ser replicados. A música de cena é um cruzamento das duas áreas. E o teatro não precisa da música de cena, mas como disse Francisco Pessanha de Meneses:

“Parece ser uma evidência histórica que a música tem sido uma presença recorrente na arte teatral. Mas não existe qualquer obrigatoriedade de haver música num espetáculo de teatro para que este possa ser teatro. O teatro não depende da música para existir como tal. Não depende – mas o potencial que a música em contexto de teatro encerra em si, a capacidade de enriquecer o espetáculo através da polifonia de sentidos e do jogo intertextual é tal que a sua existência – mesmo na obscuridade – se reveste de uma importância que o argumento histórico da ligação da música ao teatro acaba por justificar e fixar como prática corrente. A música não é fundamental porque o teatro não morre como arte sem ela. Mas como terá dito Galileu – *Eppur si muove...*” (Meneses, 2017, p.10)

### **3. CRIAÇÃO DAS MÚSICAS PARA “A ERA DA SURDEZ”**

#### **3.1. O PRIMEIRO DIA– LABORATÓRIO**

Para este “primeiro dia”<sup>5</sup>, como canta Sérgio Godinho, falarei do nosso processo de criação coletiva em laboratório.

Este laboratório começou em outubro de 2024, e terminou em fevereiro de 2025. Teve como objetivo principal dar espaço a quem estava a criar este projeto, de experimentar livremente com um grupo de pessoas, que ia variando de sessão para sessão, apesar de algumas pessoas irem continuamente.

Este laboratório foi de pesquisa prática, para conseguirmos perceber que ideias poderiam resultar, ou não, depois no projeto. Resolvemos ir buscar à cadeira do primeiro ano “Laboratório de Criação Teatral” as variáveis de pesquisa, para nos ajudar a ter um objetivo com as sessões de laboratório. O Simão Collares orientou a maioria das sessões, mas as que consegui orientar, ajudaram-me a tirar algumas conclusões nesta primeira fase do projeto.

As minhas variáveis de pesquisa foram:

- 1<sup>a</sup> - A música como uma sensação de união;
- 2<sup>a</sup> - Utilizar letras de uma música escrita por mim e improvisar a melodia com o grupo (para entender se uma letra mais forte ou mais suave, depois influencia a melodia que propõem);
- 3<sup>a</sup> - Contar uma história épica e de forma exagerada
- 4<sup>a</sup> - Pedir a cada um uma improvisação, de uma “música de intervenção” (para perceber se musicalmente todos tinham mais ou menos a mesma ideia do que é música de intervenção)

As minhas variáveis foram experimentadas de formas diferentes, e apresentadas em exercícios ou desafios.

Na abordagem da 1<sup>a</sup> variável tínhamos vários instrumentos no chão e eu pedi a cada um que fosse buscar um instrumento e que pelo menos uma pessoa ficasse

---

<sup>5</sup> Godinho, S. (1978). *O Primeiro dia* [Canção]. Em *pano-cru* [Álbum]. Orfeu

com o microfone. A ideia seria apenas criar uma melodia e colocar voz se fosse possível. O que presenciei nesta busca entre os participantes da sessão foi: fosse qual fosse o instrumento, o primeiro instinto era fazer um som constante de percussão para manter o ritmo, nas guitarras que foram utilizadas faziam apenas dois ou três acordes menores e a voz que depois apareceu ia dizendo apenas umas onomatopeias que foram sendo aumentadas por mais vozes que se iam juntando. A conclusão que tirei em relação a esta variável é que ritmos muito fortes e marcados ajudam a essa sensação de união porque junta todos os participantes no mesmo ritmo. Os poucos acordes ajudam os outros instrumentos a juntarem-se. E as onomatopeias conseguem ser quase um chamamento, onde todos fazem o mesmo som.

Na abordagem da 2ª variável eu apresentei-lhes uma letra escrita por mim, e pedi-lhes que por aquela letra conseguíssemos improvisar o que poderia ser uma canção. O momento foi transcendente, estavam 15 instrumentos naquela sala, e conseguimos que não ficasse uma cacofonia, e que todos se ouvissem uns aos outros, incluindo a letra da música:

Tendo em conta à repressão  
da nossa ereção  
faremos uma restrição  
não teremos mais tesão

Existe agora uma conspiração  
que malta desta geração  
não sabe respeitar nem o patrão  
só quer saber de fornicção

Pois claro, oh charlatão  
onde está a disposição  
de qualquer cidadão  
de lutar contra a submissão  
no meio de toda esta opressão

ai ai ai a emigração  
ai ai ai a conformação  
qual será a opção  
se lhes dissermos que NÃO

Gritamos não passarão

e cá dentro há inquietação  
mas não se cria uma revolução  
com medo da masturbação  
A autocomiseração  
Ganhou à libertação  
Olhem bem para a perversão  
da nossa falsa rebelião

Pois claro, oh meu cabrão  
onde está a exaltação  
de qualquer população  
de lutar contra a escravidão  
no meio de toda esta inflação

ai ai ai a religião  
ai ai ai a contradição  
qual será a opção  
se lhes dissermos que não

Se examinarmos um melão  
com muita admiração  
talvez tenhamos uma noção  
da nossa nova emancipação

Bardamerda a tradição  
que nos põe de quatro no chão  
porque não é da humilhação  
que vem a aceitação

Pois claro, oh meu irmão  
onde está a imaginação  
de qualquer fanfarrão  
de lutar contra a estagnação  
no meio de toda esta corrupção

Vejam bem a malcriação  
de vestir saias e dizer um palavrão  
oh, culpem, mas é a televisão  
desta nossa compulsão

Agora falo do coração  
ou então da solidão  
se a vida te der um limão  
chupa-o com toda a satisfação

ai ai ai a alienação

ai ai ai a especulação  
qual será a opção  
se lhes dissermos que não  
ai ai ai a educação  
ai ai ai a repreensão  
qual será a opção  
se lhes dissermos que não

Tendo em conta a repressão  
da nossa ereção  
faremos uma canção  
e prometeremos ter mais tesão

Apesar da letra ser rude, a ideia era levar ao exagero para ver se eles seguiam para um lado oposto menos agressivo, já que a letra já é tão forte, e foi isso que aconteceu. Nos “ai, ai, ai”, havia umas melodias de vozes muito bonitas, houve um escalar de antecipação até às partes da letra que dizem “qual será a opção/ se lhes dissermos que não”, e houve uma vontade de gritar esta letra, como um peso a sair-lhes da voz. E foi muito prazeroso de participar, ouvir e fazer.

Na abordagem da 3<sup>a</sup> variável, pedi ao grupo que cada um fosse contar um pouco de uma história, que poderia ter factos reais, mas que tinha de ser extrapolada por eles. Eles começaram a contar uma história sobre a STOP no Porto, os polícias a expulsarem as pessoas daquele sítio, mas depois começaram a virar a história para uma “abdução alienígena”, que já não servia o propósito do estudo.

Na abordagem da 4<sup>a</sup> variável desafiei-os a improvisar uma “música de intervenção”, fosse ela o que fosse para cada um. O mais interessante foi que realmente, cada um tinha a sua própria ideia e sonoridade do que deveria ser uma música de intervenção, ou as palavras usadas numa música de intervenção. Acabou por ser um exercício um pouco confuso, e a música não ser agradável aos ouvidos, mas ajudou-me a perceber que nestas músicas, às vezes tem mais a ver com as sensações que deixam, do que o com a tentativa de imitação.

Dificuldades: Este período de laboratório ensinou-me muito, mas houve alturas em que não funcionou tão bem. Tenho dificuldades em expressar-me para grupos grandes de pessoas, quando explico um exercício, e isso revelou-se também nas sessões. A abordagem da 3<sup>a</sup> variável não resultou como uma variável muito

proveitosa, pois acredito que se tivesse explicado melhor o exercício ao grupo de participantes, e fosse mais generosa ao explicar o meu interesse naquele exercício, teria corrido melhor, e daria mais para aproveitar para a minha pesquisa. Apesar disso, foi um incrível desafio que nos guiou para um ótimo caminho. Estou ansiosa por dirigir grupos de pessoas mais vezes.

No final do laboratório eu sabia que, queria utilizar a letra da música da 2ª variável de alguma forma no espetáculo, porque vi como as pessoas reagiam tanto a tocar e a cantar, como a ouvir aquela letra. Sabia que tinha de criar músicas com fortes melodias, mas repetíveis e fáceis de aprender.

### 3.2. INQUIETAÇÃO – ESCOLHA DAS MÚSICAS

Portugal vivia num regime ditatorial desde 1928, mas antes do 25 de abril de 1974, a revolução começa a ferver na década de 60. Em 1961 dá-se início à Guerra Colonial, que duraria 13 anos. A crise académica de 1962 acontece contra o Estado Novo e apesar da repressão o movimento estudantil só aumentou, e em 1969 outra crise académica acontece em Coimbra quando Américo Thomaz não deu a palavra ao Presidente da Associação Académica.

“Os jovens mostraram que podiam ser personagens da história e mudar a forma de pensar da sociedade” (Mangorrinha, 2024, p.23).

Em 1968 Salazar cai da cadeira e é declarada a sua incapacidade física. Começa a “Primavera Marcelista”, em que Marcelo Caetano sobe ao poder, até 1970. Em 1972, Américo Thomaz é Presidente da República. Amílcar Cabral, líder do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, é assassinado em 1973. E no dia 25 de Abril de 1974, um golpe de Estado pelo Movimento das Forças Armadas, libertou Portugal do regime fascista que estava no poder durante 48 anos.

A música acompanhou todos estes movimentos ao longo do tempo, mas nem sempre foi contra a crise que se passava no país, mas como instrumentos do Estado Novo. O folclore e o fado de Lisboa eram a expressão do saudosismo, com grandes nomes associados, como Amália Rodrigues. Depois temos o outro lado da moeda, das “canções de protesto”, com nomes como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e José Mário Branco.

“O ano de 1971 representaria também, um passo decisivo para a carreira de José Afonso (e para a música portuguesa). De 11 de outubro a 4 de novembro gravou, com José Mário Branco, Francisco Fanhais e Carlos Correia (Bóris), o disco *Cantigas do Maio*<sup>6</sup>. (...) O disco marcou o início do período a partir do qual deixou de se considerar importante apenas o que se diz, para se favorecer o modo como se diz (...) “Grândola, Vila Morena” estava pronta para quem a quisesse como hino do movimento de artistas populares e empenhados, maioritariamente de esquerda, para se contribuir para o desenvolvimento de uma consciência política através da canção, apesar de não ser inicialmente concebida como protesto, mas as mudanças

---

<sup>6</sup> Afonso, J. (1971). *Cantigas do maio* [Álbum]. Orfeu.

feitas na gravação, atribuíram-lhe uma mensagem política, não detetada pela censura”. (Mangorrinha, 2024, p.125 e p.126)

Eu sabia que chegando a esta fase de busca das músicas, teria também de fazer uma grande pesquisa do contexto onde se inseriram. A época onde foram criadas é muito marcante para o nosso país e para cada um de nós. Relembrar e estudar é de extrema importância quando se fala de questões tão pulsantes.

“Para a minha geração, que floresceu nos anos ’60 do século passado, este conceito impôs-se pelas circunstâncias da própria vida. Era um mundo a preto e branco, em que as ruas só tinham esquinas e cada gesto nos fazia correr riscos definitivos.” (Branco, 2011, p.6)

Para a escolha das músicas, eu criei dois pontos de partida para ajudar a diminuir as possibilidades.

- 1- Eu queria inspirar-me em músicas que tivessem sido lançadas entre 1960 e 1974, porque senti, ao ouvir outros álbuns que o tom das músicas de intervenção muda muito a partir de ’74. Começam a escrever de maneira mais direta e crua sobre o seu descontentamento. Eu por outro lado queria evocar essa sensação de escrever de maneira mais sorrateira, com duplos significados e com poesia.
- 2- Escolher entre apenas 3 cantautores portugueses. E decidi fazer esta escolha pelos autores que já conhecia e já me inspiravam antes, e por uma sensação de inquietação que as músicas deles me trazem. Decidi escolher: José Afonso, José Mário Branco e Sérgio Godinho.

Com um leque de possibilidades mais pequeno decidi então escolher as seguintes músicas como inspiração: Grândola Vila Morena, de José Afonso, Venham Mais Cinco, de José Afonso e A Morte Saiu À Rua, de José Afonso. Cão Raivoso, de Sérgio Godinho, Que Força É Essa, de Sérgio Godinho e Eh! Meu Irmão (Ou Mais Uma Canção De Medo), de Sérgio Godinho. Inquietação, de José Mário Branco e Eu vi este povo a lutar, de José Mário Branco (que se tornaram exceção à regra por terem sido escritas em 1978, mas com uma intensidade difícil de pôr de parte).

### 3.3. A CANTIGA É UMA ARMA – COMPOSIÇÃO DAS MÚSICAS

#### 3.3.1. A MÚSICA - “NÃO”

E Am E  
Tendo em conta à repressão  
E Am E  
da nossa ereção  
E D E  
faremos uma restrição  
E D E  
não teremos mais tesão

E Am E  
Existe agora uma conspiração  
E Am E  
que malta desta geração  
E D E  
anda sempre em contramão  
E D E  
só quer saber da infração

E Am E  
ah ah ah  
E Am E  
ah ah ah  
E D E  
qual será a opção  
E D E  
se lhes dissermos que NÃO

E Am E  
Gritamos não queremos mais feijão  
E Am E  
e cá dentro há inquietação  
E D E  
mas não se cria uma revolução  
E D E  
com medo duma nova...nutrição

E Am E  
A nossa celebração  
E Am E  
Ganhou à digestão  
E D E  
Olhem bem para a perversão  
E D E  
da nossa falsa rebelião

E Am E  
ah ah ah  
E Am E  
ah ah ah  
E D E  
qual será a opção  
E D E  
se lhes dissermos que não

E Am E  
Agora falo do coração  
E Am E  
ou então da solidão  
E D E  
se a vida te der um limão  
E D E  
chupa-o com toda a satisfação

E Am E  
ah ah ah  
E Am E  
ah ah ah  
E D E  
qual será a opção  
E D E  
se lhes dissermos que não

Apesar da música “Não”, ter sido a primeira a ser escrita, ainda em laboratório, foi a música que mais teve mudanças quando foi para cena. Quando a música ainda estava no seu primeiro rascunho, foi-me comunicado pelo encenador que ela precisava de ser modificada na letra. Que não deveria ter palavras que nos ligassem a coisas muito concretas como: “submissão”, “opressão” ou “religião”, por exemplo. Deveriam ser mais amplos os significados.

A música “Não”, é criada para uma cena do espetáculo onde o grupo de amigos faz uma primeira experiência do que poderia ser esta música que eles estão a criar. Uma música irreverente, mas cheia de enigmas e artimanhas, utilizadas para “distrair” do assunto que eles realmente queriam estar a cantar. Utiliza palavras feias e até rudes para distrair da verdadeira podridão do mundo destas personagens. Fui buscar inspiração para esta letra,

uma música do Sérgio Godinho, *Cão Raivoso*<sup>7</sup>, onde ele faz uma brincadeira com a letra onde diz que prefere ser um cão raivoso, por exemplo:” Mais vale ser um cão raivoso/ Que uma sardinha/ Metida entalada na lata/ Educadinha/ Pronta a ser comida, engolida e digerida/ E cagadinha”, onde me inspiro diretamente para criar outros imaginários na minha música, como por exemplo: “Gritamos não queremos mais feijão/ e cá dentro há inquietação/ mas não se cria uma revolução/ com medo de uma nova nutrição”. Onde poderia estar “Gritamos não passarão/ E cá dentro há inquietação/ mas não se cria uma revolução/ com medo da opressão”, escolho escrever uma letra menos direta, com espaço para interpretação. Também é utilizada para fazer uma ode a este cão raivoso que prefere ladrar, então a música toda é escrita para que as últimas palavras da frase acabem em “ÃO”, para foneticamente lembrar um cão a ladrar.

A melodia é simples, com apenas três acordes, de fácil memorização e repetição. Quando foi levada para cena pela primeira vez, as personagens estavam ainda a perceber o que era a música, e então tinham dificuldade em afinar, mas à medida que a música continuava eles começavam a afinar e até, a conseguir fazer melodias só com as vozes. A desafinação era importantíssima para a cena, e a busca das personagens pela afinação durante a música dava-lhe um tom cómico, ajudada pelo facto de a letra já ser cómica também.

---

<sup>7</sup> Godinho, S. (1974) *Cão raivoso* [Canção]. Em *A queima-roupa* [Álbum]. Guilda da Música / PolyGram Portugal.

### 3.3.2. A MÚSICA - “ERA DA SURDEZ”

(Capo no primeiro traste)

E C D  
Tiririri tiriri tiriri  
E C D  
Tiririri tiriri tiriri  
E C D E  
Tiririri tiriri ri ririri (x2)

E  
somos as obras da tua rua,  
C D  
que não te deixam dormir  
E  
somos a mosca na tua sopa,  
C D  
que não para de zumbir  
E  
o coração no teu peito,  
C D  
que continua a arder  
E  
mistério do ritmo perdido,  
C D  
que insiste em bater  
E C  
e não nos digam para parar,  
D C E  
porque voltaremos a cantar (2x)

E C D  
Tiririri tiriri tiriri  
E C D  
Tiririri tiriri tiriri  
E C D E  
Tiririri tiriri ri ririri

E C  
à ausência antiga, eu bebi  
E C  
ela agora voltou, está em mim  
E C  
não volto atrás, decidi  
D C E  
mando novamente um cheirinho de alecrim

E C  
no meio do medo, tremi  
E C  
mas venceu a vontade, de ir  
E C  
agora que sei, só ri  
D C E  
e no final não vamos fingir

E C D  
Tiririri tiriri tiriri  
E C D  
Tiririri tiriri tiriri  
E C D E  
Tiririri tiriri ri ririri

E  
somos as obras da tua rua,  
C D  
que não te deixam dormir  
E  
somos a mosca na tua sopa,  
C D  
que não para de zumbir  
E  
o coração no teu peito,  
C D  
que continua a arder  
E  
mistério do ritmo perdido,  
C D  
que insiste em bater  
E C  
e não nos digam para parar,  
D C E  
porque voltaremos a cantar (2x)

E C  
quando tive coragem, ouvi  
E C  
assim que soaram cordas, eu quis  
E C  
quando os olhos brilharam, entendi  
D C E  
a música foi feita mim e para ti

E C  
esta é a era da surdez  
E C  
mas chegou a nossa vez  
E C  
de cantar e contar até três  
D C E  
mesmo que não cheguemos lá de vez

E  
acabou a era  
E  
acabou a era  
E  
acabou a era  
C D  
da surdez (x4)

E C D  
Tiririri tiriri tiriri  
E C D  
Tiririri tiriri tiriri  
E C D E  
Tiririri tiriri ri ririri (x4)

E  
somos as obras da tua rua,  
C D  
que não te deixam dormir  
E  
somos a mosca na tua sopa,  
C D  
que não para de zumbir  
E  
o coração no teu peito,  
C D  
que continua a arder  
E  
mistério do ritmo perdido,  
C D  
que insiste em bater  
E C  
e se não nos deixam cantar,  
D C  
usamos cantiga como arma  
E  
e a voz como a bala

A música “Era da Surdez” foi criada no princípio dos ensaios quando o encenador me disse que queria uma música que fosse para o momento “da revolução”, quando as personagens já sabiam o que era música, e queriam lutar por ela, desafiando os “corpos ecrãs” cantando para eles. Tinha de ser uma música mais forte, com uma letra mais acutilante, mas na mesma com uma melodia que ficasse no ouvido.

A música da revolução, a música que incentiva e dá coragem. Foi inspirada particularmente por três músicas. Uma delas foi Grândola Vila Morena<sup>8</sup> de José Afonso, mais pelo significado que teve para o 25 de abril, como também a repetição de uma letra que todos consigam identificar, seguir e relembrar. A outra música foi Que Força É Essa<sup>9</sup>, do Sérgio Godinho, porque eu queria que quem estivesse a ouvir esta música, tivesse uma sensação próxima da que se tem quando se ouve “Uma força a crescer-te nos dedos/ E uma raiva a nascer-te nos dentes”. A outra música foi Venham Mais Cinco<sup>10</sup>, de José Afonso. Na letra de José Afonso ele escreve: “Não me obriguem a ir para a rua gritar”, inspirei-me neste desafogado desespero de estar farto, mas ter um dever a cumprir, que liga diretamente à letra que eu escrevo, “não nos digam para parar/ Porque voltaremos a cantar”. Também diretamente da letra de José Afonso, “A gente ajuda/ Havemos de ser mais/ Eu bem sei”, onde inspira esta esperança e nos faz crer que, na luta, existe sempre lugar para mais cinco. Por isso os refrões estarem escritos no plural, porque só faz sentido se existir uma luta conjunta.

Em termos da melodia, só tem três acordes, é muito simples, mas brinca mais com a voz, e as melodias que elas podem fazer com outras vozes, mas tem uma onomatopeia forte, que fica no ouvido “tiririri tiriri tiriri/ tiririri tiriri tiriri/ tiririri tiriri ri ririri”, tal como José Afonso cria na sua música, “Di ri ri ri di/ Du di ri ri ri ri/ Di ri ri ri/ Da ra du di da ié”.

E tem escondida na letra uma referência ao Chico Buarque, da sua música Tanto Mar<sup>11</sup>, “mando novamente um cheirinho de alecrim”

---

<sup>8</sup> Afonso, J. (1971). *Grândola, Vila Morena* [Canção]. Em *Cantigas de maio* [Álbum]. Orfeu.

<sup>9</sup> Godinho, S. (1971). *Que força é essa* [Canção]. Em *Os sobreviventes* [Álbum]. PolyGram.

<sup>10</sup> Afonso, J. (1973). *Venham mais cinco* [Canção]. Em *Venham mais cinco* [Álbum]. Orfeu.

<sup>11</sup> Buarque, C. (1978). *Tanto mar (segunda versão)* [Canção]. Em *Chico Buarque* [Álbum]. Philips.

### 3.3.3. A MÚSICA - “CANTIGA DA MORTE”

(Capo no quarto traste)

Em Am C Em  
hmmm hmmm hmm hmm hmm

Em  
Pegam-te nas mãos,  
neste ciclo contínuo  
Am  
levam-te para a roda  
C Em  
e dizem: “dança comigo”  
Em  
não serás mais um  
que este augúrio  
é antigo  
Am  
corpos são levados  
C Em  
para brilhantes jazigos

Em Am C Em  
hmmm hmmm hmm hmm hmm

Em  
Fazem-te crer  
que o sol  
não te vai queimar  
Am  
fazem-te crer  
C  
que o uivo  
Em  
é para te chamar  
Em  
mas a seu tempo  
tudo volta ao seu lugar  
Am  
quem andou, murchou  
C  
quem ousou, falhou  
Em  
à luz de outro luar

Em Am C Em  
hmmm hmmm hmm hmm hmm

Em  
Este peso calado  
que silêncio tão parado  
Am C Em  
Queimou quem foi culpado  
Em  
em cada passo promessas  
em cada rima tropeças  
Am  
e tudo o que restar  
C Em  
cabe-te a ti continuar  
Em  
trazemos na memória o esforço hercúleo  
de um povo  
Am C  
de uma era em que só nos sobrou  
Em  
este murmúrio

Em Am C Em  
hmmm hmmm hmm hmm hmm (x2)

A música “Cantiga da Morte”, foi a última a ser escrita numa fase final dos ensaios para a peça. O encenador pediu-me uma música que pudesse começar e fechar o espetáculo, como um presságio no início, aparecendo, muito fraquinha sem se perceber bem a letra, e no final, onde as personagens já tinham morrido e só passava aquela música como uma mensagem.

A ideia desta música é ser o contrário das outras que vieram antes dela. Não ter mais nenhum instrumento nem vozes adicionais, apenas uma guitarra e uma voz. A música é escrita como um poema, sem refrão, nem quadras. Apenas está a contar algo a quem esteja a ouvir. Nada se repete nesta música sem ser o “hmmm” esse murmúrio da música que ficou perdido. Uma das músicas que a inspiraram foi *Inquietação*<sup>12</sup>, de José Mário Branco pela sua escrita poética que cria imagens muito fortes ao ouvinte, como por exemplo: “São flores aos milhões entre ruínas/ Meu peito feito campo de batalhas/ Cada alvorada que me ensinas/ Ouro em pó que o vento espalha”. Tal como “corpos são levados/ para brilhantes jazigos”. A outra

---

<sup>12</sup> Branco, M. (1982). *Inquietação [Canção]*. Em *Ser solidário* [Álbum]. Edisom.

música foi *A Morte Saiu À Rua*<sup>13</sup> de José Afonso, pela sua melodia quase misteriosa, mas com um peso e uma tristeza muito presente. Onde os “hmmm”, parecessem um chamamento, pela repetição, tal como a flauta na música de José Afonso.

---

<sup>13</sup> Afonso, J. (1972). *A morte saiu à rua* [Canção]. Em *Eu vou ser como a toupeira* [Álbum EP]. Orfeu.

### **3.4. A MORTE SAIU À RUA – AS MÚSICAS EM CENA**

Quando as músicas começaram a ir para cena eu sabia que teria de fazer um trabalho de desapego para com elas, porque a partir dali elas iriam servir um propósito muito maior e com a sua ajuda, contar uma história. A história d’A Era da Surdez.

“Num lugar e num tempo diferente do teu, que me lês, uma sociedade pós-humana chegou ao seu estado mais desenvolvido. Na Era da Surdez a paridade existe, a paridade comanda a vida, somos equivalentes. Apenas um ato pode ameaçar a paridade. A paridade de existência.” (sinopse da peça)

Na história d’A Era da Surdez existe os “corpo-carne”, humanos avançados, e os “corpos-ecrã”, televisões humanoides. Acreditava-se que eles tinham atingido a paridade, apesar das suas diferenças. Uma das razões para a paridade existir foi a extinção de toda a música, porque os “corpos-ecrã” não eram compatíveis com ela. A partir dessa descoberta toda a música foi então proibida por uma entidade com poder supremo, o OVERLORD, e qualquer indício de musicalidade era punido com morte. Um “corpo-carne”, que não acreditava nesta incompatibilidade dos “corpos-ecrã” com a música, decide invocar 3 amigos, mostrar-lhe instrumentos, uma cassete e música, as melodias que se podem fazer com a voz, faz com que cada um deles se apaixone pela música e cria assim, uma banda. Os quatro amigos decidem fazer um concerto e fazer frente ao OVERLORD, ameaçando destruir a paridade, pela canção. Quando o concerto acaba todos os “corpos-ecrã” morrer, a banda, os “corpos-carne”, acabam por se matar uns aos outros, e fica o OVERLORD, a ver a destruição que ficou.

Com a quantidade de tecnologia que existia já inserida na história e no cenário, foi importante para mim criar músicas que não tivessem ajuda tecnológica. Músicas que apenas fossem reproduzidas pelos instrumentos e pelas vozes dos atores. A escolha dos instrumentos partiu apenas do que cada ator já sabia tocar. Então tínhamos uma flauta transversal, uma guitarra elétrico-acústica, um adufe e um baixo. A transformação foi desaprender os instrumentos, para os voltar a aprender, em cena. Obrigar a voz a desafinar, para que no jogo de cena, se afine “sem querer”, e a aprender com o outro. Cantar como se estivesse a lutar, tocar como quem vai partir todas as cordas, um rasgar o marasmo. Ouvir os instrumentos e as vozes, e

seguir, como uma criança que está a descobrir andar, saltar, correr e cantar, tudo pela primeira vez.

Na música do “Não”, em cena, era que esta era a primeira música ao vivo que aparecia no espetáculo, como circunstância esta era a primeira vez que os “corpos-carne” tentavam cantar e tocar todos juntos, a tentar criar uma canção. Acabamos por decidir que a minha personagem (que os incita a tocarem com ela), já sabia tocar e cantar e está-lhes a ensinar o que é a canção. Então a canção nasce de um “jogo”, criado para esta cena, que para improvisarem para esta música, têm de rimar uns com os outros, por isso é que cada um ficou de dizer uma frase das quadras. Quando começa a quadra “Agora falo do coração”, é quando as personagens começam a afinar, e no final da música até descobrem que as suas vozes todas juntas conseguem fazer melodias. Em baixo deixo uma fotografia da cena desta música, mesmo antes de começarmos a tocar:



Imagem 1

Na música d’ “A Era da Surdez”, em cena esta música foi cantada em modo

concerto, posicionando os atores no centro baixo do palco, virados para as televisões e depois virados para o público, como circunstância esta era a música da revolução que iria despoletar nos “corpos-ecrã” a autodestruição e deixar que a música fosse tocada, ouvida e sentida pelos “corpos-carne” outra vez”. A decisão de colocar esta música inteira cantada pelos atores como se fosse um concerto, vinha da nossa ideia de criar desassossego para quem está a ver o espetáculo. Estamos os primeiros 25 minutos do espetáculo a dizer que a música é proibida e quem a fizer é punida pela morte, então o momento em que as personagens decidem que vão cantar, alto, independentemente das consequências, o movimento cénico têm de parecer perigoso e corajoso, de olhos fixos no público. Em baixo deixo uma fotografia da cena desta música, antes de nos virarmos para o público:



Imagem 2

Na música “Cantiga da Morte”, em cena era a música que encerrava esta história, mas que também a começava novamente, porque era para dar uma ideia de ciclo repetitivo, foi a única música que não foi cantada e tocada ao vivo, vinha das colunas da televisão que era o “OVERLORD”, como circunstância servia como a música que passava depois dos “corpos-carne” se assassinarem uns aos outros, para mostrar que daquela história só tinha sobrado o murmúrio daquela canção. Esta canção tinha uma grande importância na linha do espetáculo pois era com ela que começávamos e encerrávamos o espetáculo, servia como um presságio, mas também como um aviso. Para mim era importante esta música ser apenas uma guitarra e uma voz, e tudo em cena estar em suspenso, para as pessoas realmente conseguirem ouvir a letra, que nesta música, era a objetivo principal. Em baixo deixo uma fotografia da cena desta música:

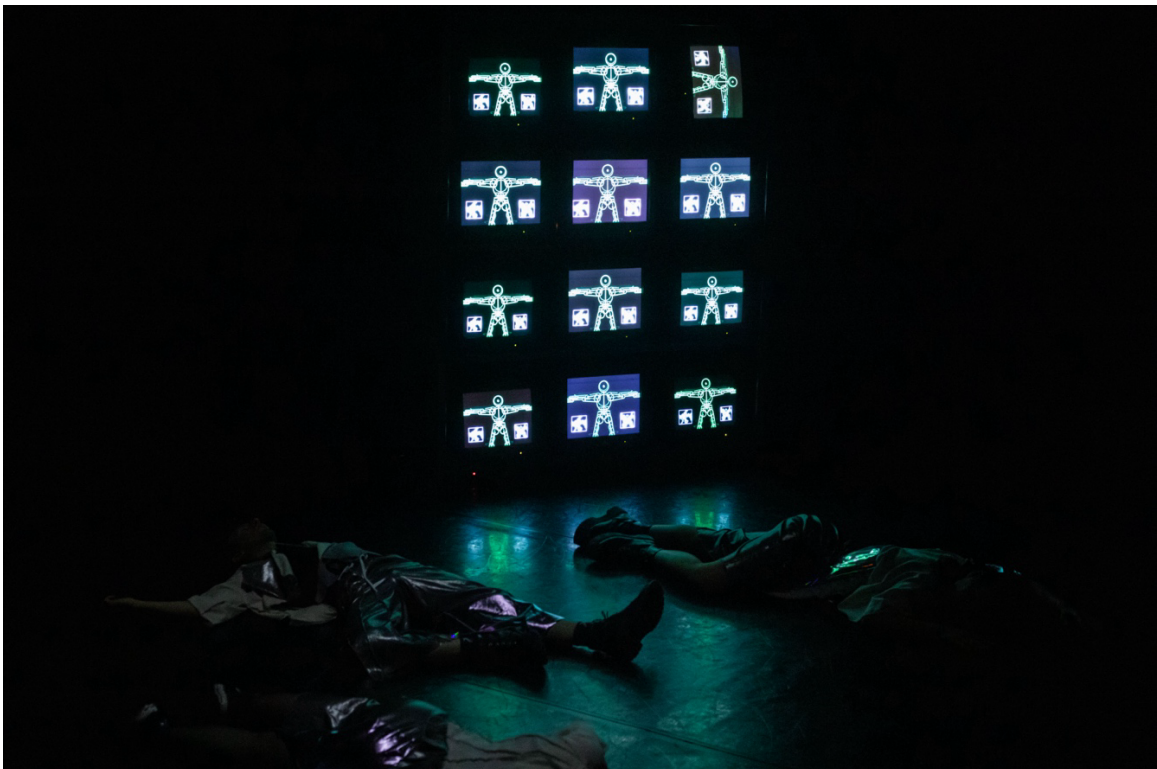


Imagem 3

A linha dramaturgica destas canções neste espetáculo, está diretamente ligada ao contexto da música, neste universo d' "A Era da Surdez", ser proibida. Com o perigo de criar, com o seguimento do espetáculo, conseguimos senti-la a crescer, a ocupar mais espaço no palco, até chegar ao ponto de quase desaparecer novamente, e só ser um murmúrio ecoado por uma das televisões. É uma crítica direta do espetáculo, feita também a partir das canções, que se não tivermos cuidado acabamos todos da mesma forma, e acabaremos por nos destruir uns aos outros até não restar mais nada.

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Criar as músicas para este espetáculo foi dos desafios mais interessantes que já tive, tanto academicamente como profissionalmente.

Algumas das minhas inquietações continuam a seguir-me até esta fase, de “concluir” e de acabar esta pesquisa. Mas para mim esta pesquisa nunca estará concluída porque é, para além de pesquisa, uma luta, uma maneira de estar e ver o mundo, uma forma de continuar. “Será que a canção ainda é uma arma?”, “Porque é que a música de intervenção ainda é atual em 2025?”, “As músicas em cena, no teatro, conseguem ser um movimento transformador, para quem as ouve e vê?”. Vou continuar a olhar para todas as minhas questões e inquietações como investigadora, numa busca constante.

José Mário Branco provocou no seu texto, *A oficina da canção*:

“Perguntavam-me há dias, a propósito dos Deolinda<sup>14</sup> e dos Homens Da Luta<sup>15</sup>, se “a cantiga ainda é uma arma”. Sempre foi, nunca deixou de o ser. Mesmo e sobretudo quando não se repara nisso, mesmo quando ela é uma poderosa arma-espetáculo de espalhamento da alienação, do conformismo ou da simples estupidez. Nos casos recentes que referi, em que essa arma pode funcionar como um protesto, falta saber se se trata apenas de epifenómenos, de importância pontual na sociedade, como foi Pedro Abrunhosa<sup>16</sup> na queda do governo de Cavaco<sup>17</sup>, ou se se trata de um movimento como foi aquele que, na esteira de José Afonso, e com ele, nos ajudou a minar uma ditadura de 48 anos e a acabar com uma guerra de 13. Nós, os dessa geração, tornámo-nos quem somos porque nem respirar conseguíamos. E agora, pode-se respirar?” (Branco, 2011, p.7)

E para a pergunta que ele fez para o futuro, eu respondo-lhe que se tem tornado cada vez mais difícil respirar. A ascensão do fascismo está por toda a Europa, e em Portugal tem-se sentido cada vez mais a intolerância, a pouca empatia, o pouco respeito. O mundo está em chamas, guerras e genocídios, lutas de poder e descontentamento.

---

<sup>14</sup> Deolinda. (s.d.) *Grupo musical português conhecido pelo estilo neofado que mistura fado tradicional com influências modernas e temáticas sociais*. Lisboa, Portugal.

<sup>15</sup> Homens da Luta. (s.d.) *Grupo musical português conhecido pela sátira política pelo revivalismo das cantigas de intervenção do período pós- 25 de abril*. Lisboa, Portugal.

<sup>16</sup> Abrunhosa, P. (s.d.) *Músico, compositor e produtor português, conhecido pela fusão de jazz, música clássica e pop*. Porto, Portugal.

<sup>17</sup> Cavaco Silva, A. (s.d.) *Economista e político português, ex-Primeiro Ministro e ex-Presidente da República*. Boliqueime, Portugal.

Nós, os desta geração, estamo-nos a tornar nos que têm de levar a tocha, porque nos estão a tirar a possibilidade de respirar. Mais que um espetáculo, mais que canções de cena, isto que criámos, foi um grito vindo da alma e um ato político. A sensação de impotência está presente em todos, parecemos demasiado pequenos para conseguir fazer alguma coisa em relação a tanta coisa que acontece todos os dias. Mas escolhi ser o meu dever, enquanto artista, utilizar no palco, o corpo e a voz para falar destes assuntos, para criar discussão, para incitar pensamento crítico e semear uma inquietação e um desassossego.

Cada palavra escrita, cada nota tocada, cada melodia cantada, cada música criada neste espetáculo veio de um lugar inquieto, que não consegue, nem quer, estar calado. Tal como naquela geração, onde o caminho era tentar que a arte se tornasse num motor de mudança. Eu acredito nessa possibilidade e reconheço que as músicas que criei têm essa potencialidade. Agora só falta continuar, e nunca parar. Por quem começou esta luta antes de mim e por quem a continuará depois de mim. Nós, os desta geração, por agora ficamos com o presente.

Espero que um dia, no futuro, fique mais fácil respirar novamente, mas até lá, continuaremos a cantar até ficarmos sem fôlego e os dedos estiverem em sangue. Acabou a “Era da Surdez”.

E como sou sempre inspirada pelo José Mário Branco, utilizo por último as suas palavras da sua música FMI<sup>18</sup> e faço delas, minhas.

Sou portuguesa, pequena burguesa de origem  
Filha de uma educadora de infância  
Artista de variedades, compositora popular  
Aprendiz de feiticeira, tenho uma falha nos dentes  
Sou a Matilde de Fachada, 24 anos, de Coimbra  
Muito mais viva que morta  
Contai com isto de mim para cantar e para o resto.

---

<sup>18</sup> Branco, J.M. (1982). *FMI* [Canção]. Em *Ser solidário* [Álbum]. Edisom.

## BIBLIOGRAFIA

- Afonso, J. José Afonso: Uma posição de coerência. Flama. Revista Semanal de Actualidade <https://www.cd25a.uc.pt/pt/page/1551> (Consultado em 14/06/2015)
- Arlander, A. (2016). Investigação em Arte e/ou Interdisciplinaridade. NEA / i2ADS Núcleo de Investigação em Educação Artística / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; FBAUP Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Barba, E. (2010). Queimar a Casa: Origens de Um Diretor. São Paulo: Perspetiva.
- Branco, M. (2010)  
[https://arquivojosemariobranco.fesh.unl.pt/files/default/files/004\\_texto\\_do\\_programa.pdf](https://arquivojosemariobranco.fesh.unl.pt/files/default/files/004_texto_do_programa.pdf) (Consultado em 14/06/2025)
- Branco, M. (2011) A oficina da canção. Reitoria da U.L
- Branco, M., Fonseca, O., Lóio, J. & Monteiro, G. (2021). José Afonso – Todas as Canções. AJA- Associação José Afonso.
- Brecht, B. (2005). Estudos sobre o Teatro. Rio de Janeiro, Nova fronteira.
- Côrte-Real, M. 1996. Sons de Abril: Estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. Revista Portuguesa de Musicologia.
- Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance: desenvolver um conceito. Sinais de Cena, 73-80.
- Flusser, V. (2014). Gestos. Annablume Editora
- Holdsworth, N. (2017). Joan Littlewood. Routledge.
- Laurentino, H. (2022) A Mãe de Bertold Brecht. A música de Hanns Eisler e José Mário Branco. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Maletta, E. (2009) Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cénica. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cénicas.

Mangorrinha, J. & Soares da Rosa, A. (2024). Canções de Liberdade: A Política Cantada em Portugal e no Mundo (1964-1974). Editorial Caminho, AS.

Meneses, F. (2017) Música de Cena: Contributos para uma caracterização. CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa.

Pring-Mill, R. (1987). The Roles of Revolutionary Song – a Nicaraguan Assessment. *Popular Music* 6 (2): 179-189.

Raposo, E. (2005). Canto de Intervenção: 1960-1974. Público – Comunicação Social, AS.

Tatit, L. (1996). O cancionista: composições de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP.

Tragtenberg, L. (1999). Música de cena: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspetiva: FAPESP.

Winsnik, J. (1989) O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do livro.

## **DISCOGRAFIA**

### **Afonso, J.**

Afonso, J. (1968). *Cantares do Andarilho* [Álbum]. Orfeu.

Afonso, J. (1970). *Traz Outro Amigo Também* [Álbum]. Orfeu.

Afonso, J. (1971). *Cantigas do Maio* [Álbum]. Orfeu.

Afonso, J. (1972). *Eu Vou Ser Como a Toupeira* [Álbum]. Orfeu.

Afonso, J. (1973). *Venham Mais Cinco* [Álbum]. Orfeu.

### **Branco, J.M.**

Branco, J.M. (1982). *Ser Solidário* [Álbum]. Edisom.

### **Buarque, C.**

Buarque, C. (1966). *Chico Buarque de Hollanda* [Álbum]. RGE.

Buarque, C. (1968). *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3* [Álbum]. RGE.

Buarque, C. (1971). *Construção* [Álbum]. Philips.

Buarque, C. (1978). *Chico Buarque* [Álbum]. Philips.

### **Costa, G.**

Costa, G. (1969). *Gal Costa*. [Álbum]. Philips.

### **Fausto**

Fausto. (1982). *Por este rio acima* [Álbum]. Triângulo / Sassetti.

### **GAC – Grupo de Ação Cultural – Vozes na Luta**

GAC- Grupo de Ação Cultural – Vozes na Luta. (1975). *A cantiga é uma arma* [Álbum]. GAC / Vozes na Luta.

### **Godinho, S.**

Godinho, S. (1972). *Os sobreviventes* [Álbum]. PolyGram.

Godinho, S. (1973). *Pré-Histórias* [Álbum]. PolyGram.

Godinho, S. (1974). *À Queima-Roupa* [Álbum]. Guilda da Música / PolyGram.

Godinho, S. (1978). *Pano-cru* [Álbum]. PolyGram.

### **Os Mutantes**

Os Mutantes. (1968). *Os Mutantes* [Álbum]. Polydor.

Os Mutantes. (1970). *A Divina Comédia Ou Ando Meio Desligado* [Álbum].

Polydor.

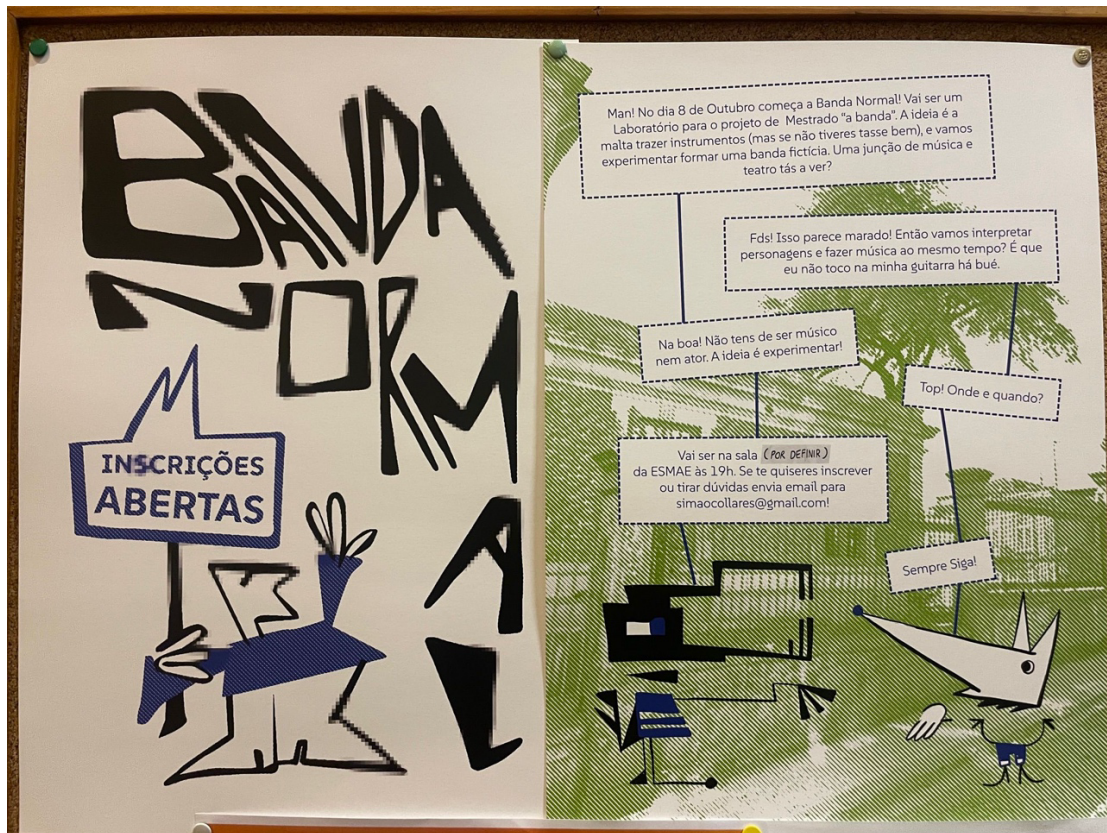
### **Veloso, C.**

Veloso, C. (1967). *Caetano Veloso* [Álbum]. Philips.

Veloso, C. (1972). *Transa* [Álbum]. Philips.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1 – Laboratório

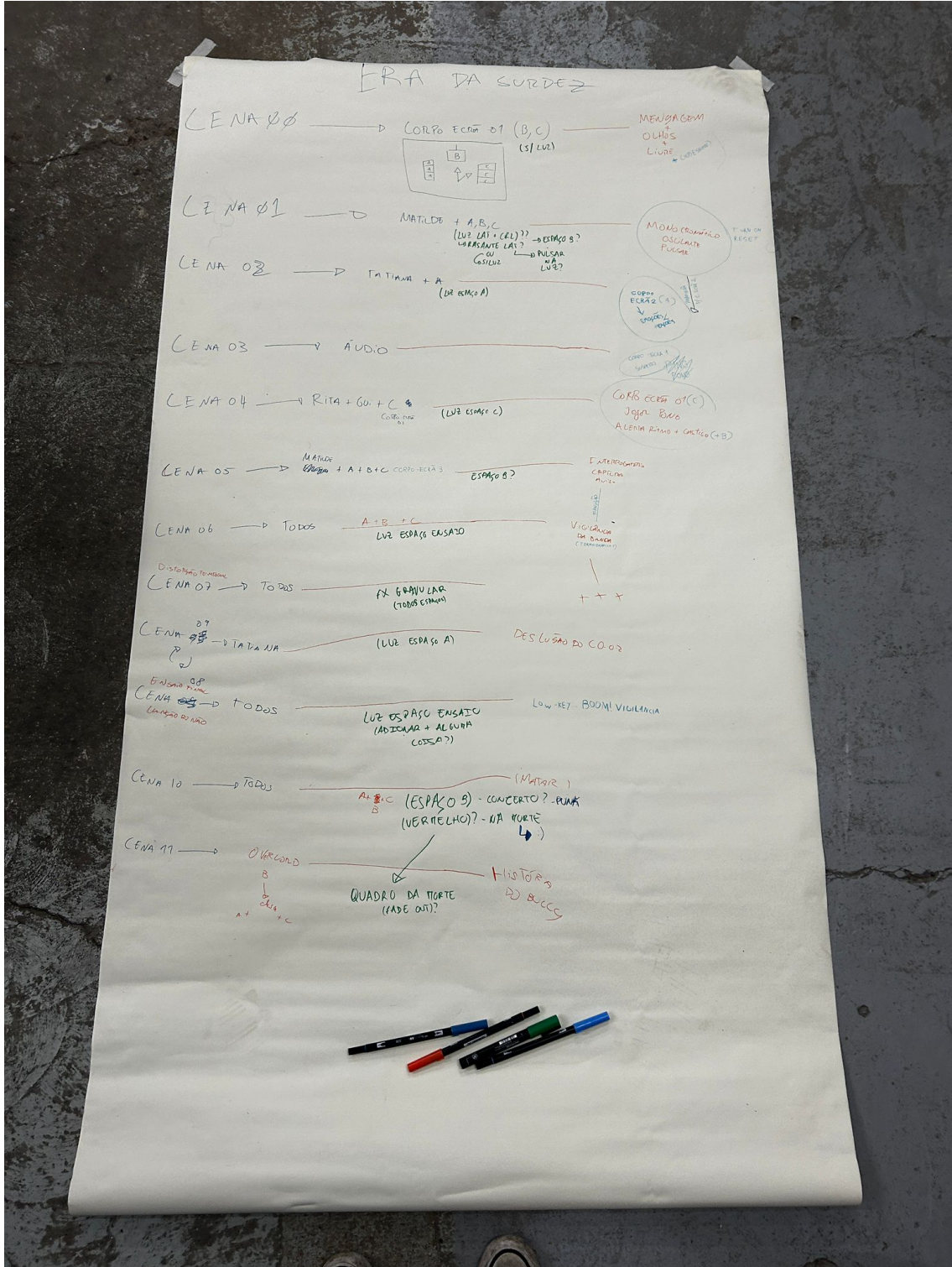


Cartaz do Laboratório



Foto de ensaios do Laboratório

## ANEXO 2 – Primeiro Alinhamento de Cenas



## ANEXO 3 – Ensaios

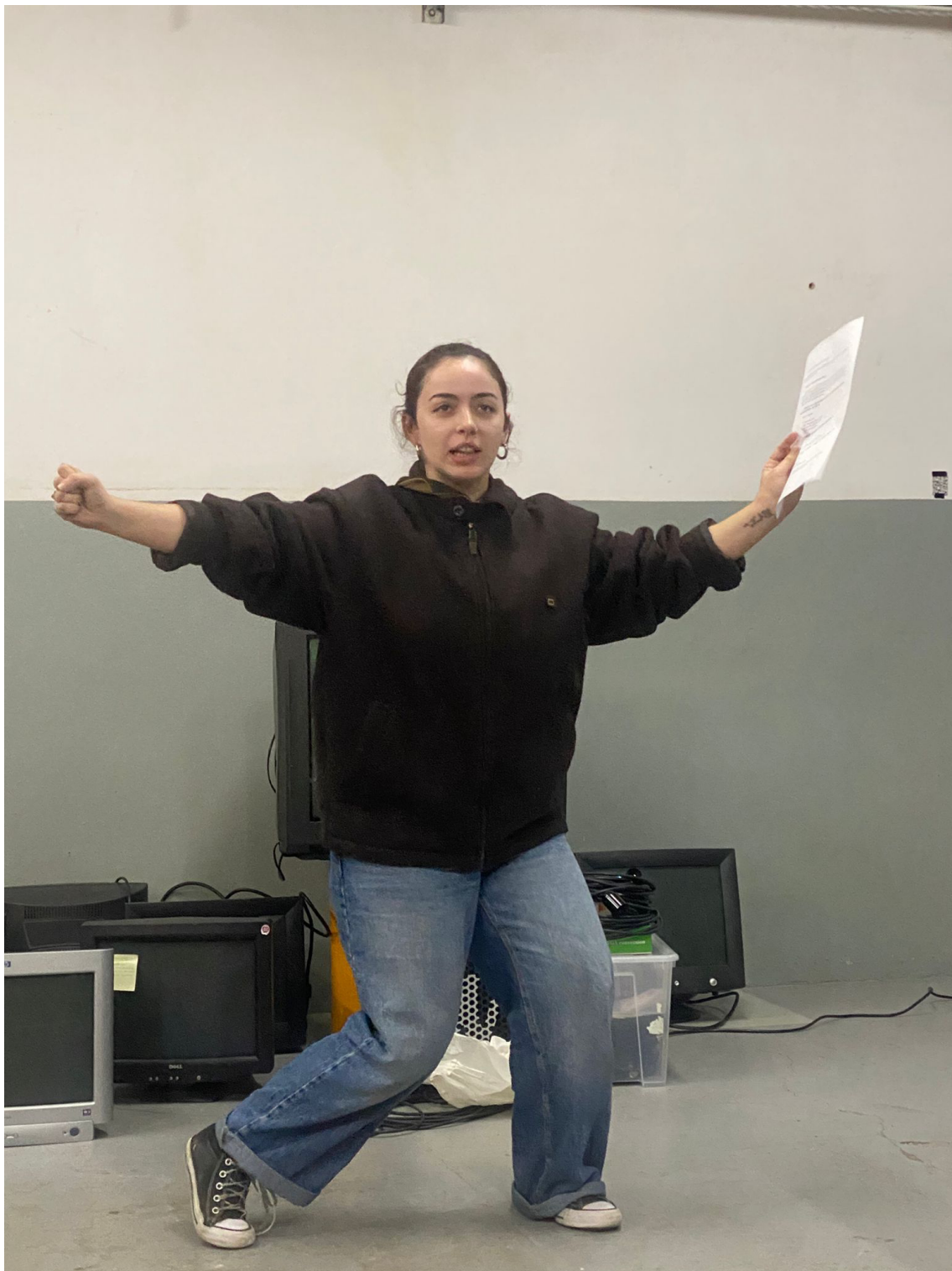


Foto de ensaio da 1ª cena

## ANEXO 4 – Experiências de Ensaios



Primeiras experiências com os “corpos-eclã”

## ANEXO 5 – Cartaz

**P. PORTO**



**A  
ERA  
DA  
SURDEZ**

Um espetáculo que é a prova final de várias pesquisas de mestrado nas especialidades de Criação Teatral (Simão Collares, Matilde Fachada, ESMAE), Figurinos (Joana Campos, ESMAE) e Ilustração, Edição e Impressão (Guilherme Festas, FBAUP)

1 DE JUNHO 2025  
18H E 21H NO  
THSC

Entrada pela  
Rua da Alegria 503

Uma criação **Coletivo Obsoleto** com apoio: **iodo, ESMAE, THSC, IPP**

**THSC** TEATRO  
HELENA E  
E COSTA

**ESMAE** ESCOLA SUPERIOR  
DE MÚSICA E ARTES  
DO ESPETÁCULO



**U. PORTO**  
FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO

## ANEXO 6 – Folha de Sala

### A ERA DA SURDEZ - 21H - 01.06.2025

Num lugar e num tempo diferente do teu, que me lês, uma sociedade pós-humana chegou ao seu estado mais desenvolvido.  
Na Era da Surdez a paridade existe, a paridade comanda a vida, somos equivalentes.

Apenas um ato pode ameaçar a paridade.

#### Equipa:

**Encenação/Texto:** Simão Collares

**Intepretação:** Guilherme Festas, Matilde Fachada, Rita Reis, Tatiana Almeida

**Video/Ilustração/Design Gráfico:** Guilherme Festas

**Canções:** Matilde Fachada

**Figurinos:** Joana Campos

**Direção Técnica/Som:** Miguel Serrão

**Música:** Miguel Serrão, Henrik Ferrara

**Direção de Cena:** Helena Matos

**Desenho de Luz:** Afonso Lemos

**Operação de Luz:** Bárbara Rey

**Desenho de instalação vídeo/Operação de Vídeo:** Flor

**Construção da instalação vídeo:** Rui Nó, Flor

**Registo video/fotografia:** Henrik Ferrara

**Apoio à produção:** Tiago Silva

**Uma criação coletivo Obsoleto,**

**No âmbito do Mestrado em Artes Cénicas**

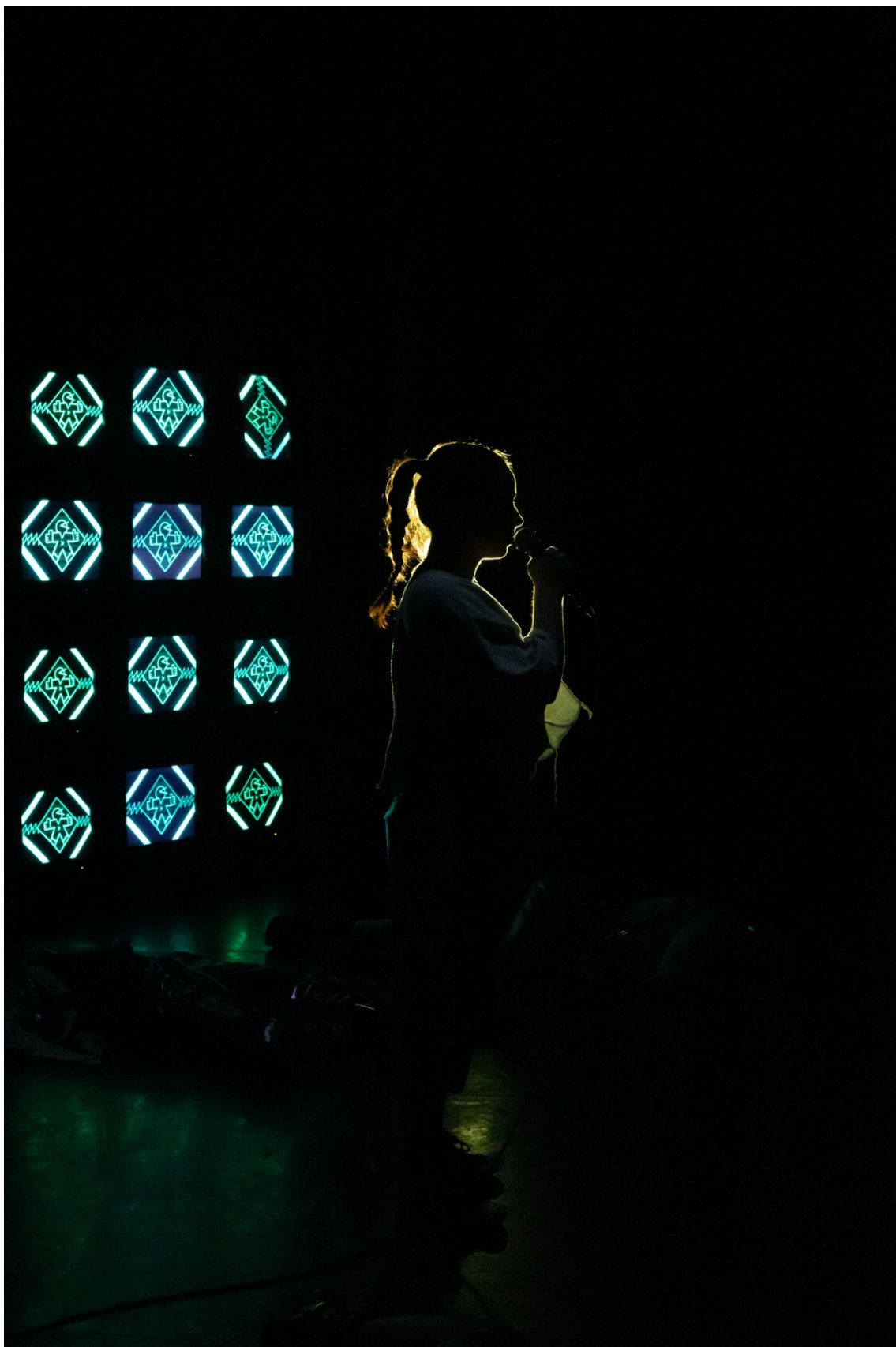
**Com os professores orientadores:** Inês Vicente, Carlos Meireles, Manuela Bronze, Regina Castro, Eliana Santiago

**E o apoio de:** Iodo, ESMAE, IPP, THSC

**Agradecimentos:** A todes es colegas e docentes do Mestrado em Artes Cénicas, A todes participantes do Laboratório Banda Normal, berru, Gilberto Pereira, Rita Sena, Quico Serrano, Inês Vicente, RAW.filmes, Ricardo M. Leite, Filipe Louro, Regina Castro, Pedro Costa, Nuno Brandão, Samuel Guimarães, Sónia Barbosa, Jorge Vasconcelos, Bernardo Correia, Rui Araújo, Rui Damas, Luiza Schaefer, Sr. Cardoso

e ao lixos de uns riqueza de outres

## ANEXO 7 – Espetáculo “A ERA DA SURDEZ”









## **ANEXO 8 – Músicas**

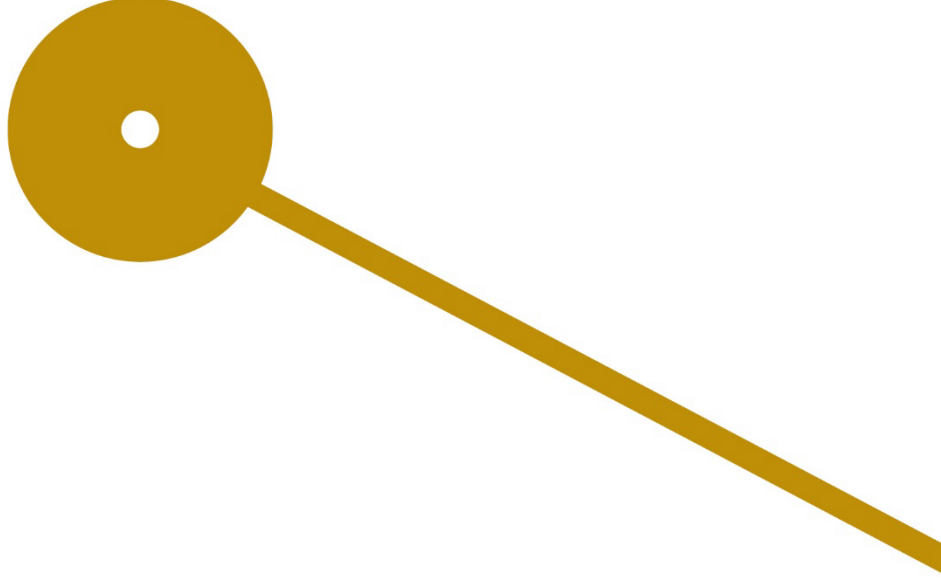
Músicas do espetáculo

[https://drive.google.com/drive/folders/1V\\_7OfdKyVTsEmqwRVO5\\_e4C7O1CaATnY?  
usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1V_7OfdKyVTsEmqwRVO5_e4C7O1CaATnY?usp=share_link)



ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO

ARTES CÉNICAS

CRIAÇÃO TEATRAL

A ERA DA SURDEZ:  
A MÚSICA DE INREVENÇÃO  
COMO BASE DRAMATÚRGICA  
NUM PROCESSO CRIATIVO  
Matilde de Fachada Martinho