


Música que não ri sozinha: música e humor no cinema de João César Monteiro

Music that does not laugh alone:
music and humor in the films of João César Monteiro

José Nicolau Pinto¹

0000-0002-6454-7123 

¹ Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança (INET–md), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal.

Autor correspondente: josepinto@fch.unl.pt

Resumo. Neste artigo, refletimos sobre a relação entre música e humor nos filmes realizados por João César Monteiro. Apesar do teor humorístico de certos filmes do realizador ser frequentemente reconhecido, ainda não foi feito nenhum estudo que se dedique extensivamente à relação entre comicidade e música na sua obra. Assim, com a análise desta questão, argumentamos que a ligação entre humor e música no cinema de Monteiro não se baseia numa relação causa/efeito em que a música seria a única causa do humor. Pelo contrário, a comicidade no seu cinema é promovida através de um complexo emaranhado de interações entre elementos de diversas tipologias que podem culminar em momentos risíveis. Desta forma, temos, por um lado, elementos musicais sérios a contribuírem para a comicidade de certas partes dos filmes e, por outro, elementos musicais cómicos que não se traduzem necessariamente em momentos de humor. Este artigo visa oferecer uma nova perspetiva analítica sobre a forma como a música interage com o humor na obra cinematográfica deste realizador através da exploração das suas características textuais e musicais, contexto pré-existente e entorno intra-fílmico.

Palavras-chave: Música e cinema. Música e humor. Música pré-existente. Cinema português. João César Monteiro.

Abstract. This article focuses on the relationship between music and humor in the films of João César Monteiro. While the humorous nature of some of the director's films is often acknowledged, no study has yet extensively explored the connection between comedy and music in his work. By analysing this issue, we argue that the relationship between humour and music in Monteiro's cinema is not based on a cause-and-effect mechanism where music is the sole trigger for humour. Instead, comedy in his films emerges from a complex web of interactions among various elements, which may ultimately result in moments of laughter. In this way, serious musical elements can contribute to the comic effect of certain scenes, while comical musical elements do not necessarily translate into moments of humour. By analysing both textual and musical features, along with their pre-existing contexts and their intra-filmic environment, this article offers a new analytical perspective on how music interacts with humor throughout Monteiro's work.

Keywords: Music and cinema. Music and humor. Pre-existing music. Portuguese cinema. João César Monteiro.

1. Introdução

O cunho humorístico do cinema de João César Monteiro constitui uma característica distintiva da sua obra. No entanto, um estudo aprofundado acerca do humor na filmografia do realizador permanece por fazer. Assim, neste artigo, detemo-nos na análise de uma parte deste território inexplorado: o humor na música dos seus filmes. O género da comédia é explicitamente referido no subtítulo das *Recordações da casa amarela* (1989) – “uma comédia lusitana” – e no título de *A comédia de Deus* (1995). No que diz respeito ao conteúdo narrativo das obras de Monteiro, são utilizadas técnicas como a ironia, a sátira, a paródia e o absurdo, conferindo-lhe comicidade. Considerando que determinadas cenas da obra do realizador têm um carácter manifestamente cómico, refletimos sobre a forma como a música dos filmes interage com o seu entorno num sistema que, na sua completude, nos faz rir.

O riso enquanto expressão de “deleite cómico”¹ está certamente presente na visualização e escuta dos filmes realizados por Monteiro. Ainda assim, talvez devido à pouca *seriedade* do humor – atributo que valeu a este último tamanhas injustiças ao longo da história – o mesmo não tenha sido suficientemente abordado no âmbito do cinema do realizador. À exceção do artigo de Maia (2010) e do trabalho de Martins (2023), mais nenhum autor deu o devido destaque ao humor nestes filmes. Maia centra-se quase exclusivamente no estudo da sátira nas obras em questão, focando-se em *Vai e vem* (2003). No seu trabalho, o enfoque na sátira ganha conotações quase dignificantes. Na aceção da autora, “é um humor que não trabalha para o riso, mas com o riso, para mudar a situação” (p. 31). Pelo contrário, ao longo desta investigação deparamo-nos com vários exemplos em que o riso constitui o meio e o fim de determinados elementos e interações. Por outro lado, Martins recorre ao trabalho de Monteiro no seu complexo exercício filosófico para a compreensão do humor e indica algumas direções para interpretarmos a comicidade destes filmes.

Nos 21 filmes realizados por Monteiro, há um vasto número de momentos cómicos determinados por diferentes objetos e apresentados em diferentes redes de interação. Dentre esses, a música é parte essencial de certas cenas de humor. Neste artigo, debruçamo-nos sobre exemplos dos filmes *Recordações da casa amarela* (1989), *A comédia de Deus* (1995), *Le bassin de J.W.* (1997), *O amor das três romãs* (1979) e *Vai e vem* (2003), objetos em que a música estabelece uma relação privilegiada com o cómico. Com esta análise, concluímos que a comicidade dos elementos musicais em causa é principalmente definida pelas relações que os mesmos estabelecem com os restantes elementos fílmicos.

Desta conclusão, deduzem-se outras três, que são confirmadas pela análise dos exemplos adiante:

¹ A expressão “deleite cómico” consiste na nossa tradução de “comic amusement”, expressão usada por Carroll (2014) que refere “the mental state that humour is meant to provoke”. Ao longo deste texto, a expressão é usada com o mesmo sentido.

- a. A comicidade da música não corresponde necessariamente à comicidade da cena ou do filme;
- b. uma música cômica – seja a partir do seu texto, das características musicais ou do contexto pré-existente – não é necessariamente cômica no filme;
- c. uma música séria pode ser cômica em determinados contextos fílmicos.

2. Do humor à música: um breve excursão

Antes de mais, vale considerarmos algumas questões preliminares ao estudo do humor na música de filme, sendo as primeiras: o que é e o que motiva o “deleite cômico”? Várias teorias têm surgido sobre o que faz as pessoas perceberem humor, entre as quais, segundo Emilio Audissino (2023), a vasta maioria se enquadra em três tipos: teorias da superioridade, teorias do alívio e teorias da incongruência². O primeiro passa por considerar que o humor se baseia na satisfação de ver o outro humilhado e o segundo está patente na conceção do riso enquanto descarga de energia em resposta a uma situação intrigante, quando percebemos que a mesma não configura um problema sério. Por sua vez, o terceiro, de maior relevância no âmbito desta investigação, justifica o humor através de um desvio da norma que resulta em incongruência.

Ainda assim, como refere Audissino (2023), “the three theories can coexist, and often one approach typically sorted in one of the three groups can also show hues of the other two” (capítulo 1). Noël Carroll (2014), por exemplo, desenvolveu a sua teoria através da articulação das teorias da incongruência com as do alívio. O autor começa por definir as seguintes condições para a existência de humor:

Someone is comically amused if and only if (i) the object of their mental state is a perceived incongruity, which (ii) they regard as neither threatening or anxiety producing nor (iii) annoying and which (iv) they do not approach with a genuine, puzzle-solving attitude, but which, rather, (v) they enjoy precisely for their perception of its incongruity. (capítulo 1)

De seguida, de modo a justificar a existência do que Audissino (2022) define como o “Aha moment”, Carroll acrescenta às condições referidas a necessidade de o espectador da piada experienciar “leveza” (“levity”). Ainda que a conceção deste autor seja a que melhor se enquadra na esfera deste trabalho, vale destacar que, nos exemplos analisados, a leveza é frequentemente precedida de tensão. Nesse sentido, invocamos o binómio tensão-relaxamento definido pelas teorias do alívio. Aliás, mais do que uma condição, o mesmo parece constituir um fator de comicidade e, em certos momentos, o próprio objeto risível.

² Carroll acrescenta a estas três tipologias a “play theory” e a “dispositional theory”. Contudo, ao contrário das três apresentadas, não são tão habituais no âmbito dos estudos sobre humor. Para uma crítica a esta divisão em três grandes eixos, ver Alberti (2002, p. 28). A tese desta última autora comprova a generalização promovida por este tipo de categorizações através de um estudo detalhado acerca da presença do riso e do risível na história do pensamento. Ainda que concordemos com a autora sobre a generalização imposta por esta divisão, não descartamos a sua utilidade prática na reflexão sobre o riso na obra de arte, até porque estes três eixos perpassam, de facto, um número muito vasto de teorias, apesar de não serem estanques nem lineares.

No âmbito da teoria de Carroll, a incongruência é o elemento-chave da piada. É a incongruência entre elementos ou a incongruência com normas convencionalmente definidas que, em última instância, constitui o objeto cômico. No entanto, este fator não basta para conferir comicidade a algo. É necessário garantir as condições para que determinado momento tenha um efeito de “leveza” no espectador.

A abrangência desta teoria, conforme definida por Carroll, permite-lhe um carácter quase universalista. Porém, a incongruência é um termo demasiado vago para determinar e caracterizar certos elementos fílmicos, dificultando o processo de análise de alguns objetos. De forma a tornar mais eficaz a aplicação prática das teorias da incongruência, Arthur Berger (2023) definiu um enquadramento teórico centrado no que nos faz rir e não em porque é que nos rimos. O autor reuniu 45 técnicas que, sugere, são “the basis of humor” e defende a universalidade das categorias (Berger, 1997, p. 5). Para além de considerar que a incongruência e a violação de códigos são indispensáveis para a existência de humor, propõe uma estrutura base para a piada: “when the elements or ‘jokemes’ (the smallest act in a humorous story or take or skit) are incongruously resolved, we find humor” (Berger, 1976, pp. 113–114).

Considerando que algumas das técnicas propostas por Berger podem servir para caracterizar de forma eficaz certos casos cômicos da cinematografia de Monteiro, iremos aplicá-las em exemplos abordados neste trabalho. Ainda assim, a teoria apresenta algumas limitações. O modo como certas técnicas se sobrepõem dificulta o enquadramento preciso de determinados momentos cômicos em categorias e, mesmo quando o seu enquadramento é eficaz, estas não servem para caracterizar de forma perentória os momentos cômicos.

No que diz respeito ao estudo de humor em música de filme, destacamos o recente livro editado por Audissino e Wennekes (2023). Esta compilação de artigos oferece uma visão panorâmica da forma como a música constitui um possível elemento na criação de comicidade no cinema, através de um conjunto de reflexões acerca das teorias mais relevantes no âmbito da disciplina, conjugadas com um vasto número de estudos de caso. Emile Wennekes (2023), numa proposta análoga à de Berger, propõe um conjunto de “musical comedy techniques” (capítulo 3). Nesse âmbito, a partir das três formas de “poietic humour” propostas por Dalmonte³, incide sobre a surpresa, o contraste, o uso de instrumentos/ sons/ onomatopeias engraçadas, referências intermusicais, texto jocoso/ contrafactum, trocadilhos, paródia/ imitação/ sátira, géneros e o mau/ estranho desempenho. Conclui que todas as técnicas por ele identificadas podem ser usadas tanto na música de concerto como na música de filme, ainda que neste último tenhamos de considerar duas “capacidades auxiliares”: o contexto e a diegese. As técnicas propostas por Wennekes são da maior importância para a presente investigação, na medida em que

³ No seu artigo, Dalmonte propõe a hipótese de existirem dois tipos de humor em música e desenvolve a sua análise dessas categorias. Uma é o “humor poiético”, relacionado com a intencionalidade do compositor. Este, por sua vez, pode ser dividido em três subtipos: explícito, implícito e sincrético. A outra categoria é o “humor estésico”: “If someone (sitting very close to the stage) laughs at the faces pulled by the flautist, the tenor’s tonsils or the contortions of the pianist, the kind of music being played is of little importance: it is not the music in this case that make that person laugh, but the easily-caricatured way it is produced” (Dalmonte, 1995, p. 183).

constituem um ponto de partida para a reflexão sobre o que é e o que não é cómico na música do cinema de Monteiro.

No domínio do estudo de humor e música em cinema, destacamos ainda a questão que intitula o artigo de Miguel Mera (2002): “Is funny music funny?”. O autor conclui que “humor does not arise solely through specifically composed musical gestures, but that it is dependent on the situation and context in which those gestures are heard” (Mera, 2002, p. 96). A interação dos elementos musicais com os restantes elementos fílmicos é da maior importância para o significado de determinadas cenas e, assim, para a constituição de momentos de humor. Nesse sentido, Mera detém-se nalguns métodos para o alcance de comicidade: paródia, referenciação, instrumentação e ambiguidades entre diegético e não diegético – métodos esses que serão alvo de reflexão no âmbito de vários exemplos dos filmes em análise.

O argumento central deste artigo vai ao encontro da proposta de Mera: a relação entre humor e música no cinema de Monteiro não se baseia na noção de causa-efeito em que a causa é a música e o efeito é a piada. Pelo contrário, a construção de momentos cómicos nos exemplos aqui abordados passa pela interação complexa de vários elementos fílmicos que determinam incongruências para promover “deleite cómico”. Como veremos adiante, os elementos musicais que empregam gestos humorísticos não são sempre os catalisadores de comicidade, e, por outro lado, alguns elementos não humorísticos desempenham um papel dominante na construção de cenas risíveis. Como defende Audissino (2022, p. 104) no âmbito da “micro/macro configurations analysis”: “the humour might lie in the contrast between one serious micro-configuration and one ridiculous micro-configuration: in the same macro-configuration we have two different sides, as in a multistable image”.

Este artigo foca-se em três eixos fundamentais, correspondentes aos principais fatores de comicidade musical nos filmes de Monteiro analisados. O primeiro a ser abordado é o texto das canções ouvidas; o segundo é relativo a determinadas características musicais, por vezes condicionado por questões temporais, espaciais e contextuais; e o terceiro refere-se à presença de música em cenas irónicas, paródicas ou satíricas. No entanto, vale ressaltar que estas classificações não são estanques e que, ao longo do artigo, se intersejam com frequência. No que diz respeito aos elementos musicais com textos cómicos, os parâmetros de classificação não são incompatíveis com os das secções seguintes. Isto é, um elemento musical de texto cómico pode ter características musicais cómicas e estar integrado num momento satírico, por exemplo. Ademais, considerando que a grande maioria dos elementos musicais da obra de Monteiro são pré-existentes, é indispensável olhar para o seu contexto prévio e considerá-lo na análise da comicidade de certos momentos dos filmes. Nesse sentido, apelamos à conceção de Godsall (2019) de música pré-existente enquanto categoria de música de filme, com especificidades que devem ser tidas em conta na análise audiovisual.

3. Texto cómico na música de filme

O texto é uma componente crucial em grande parte dos elementos musicais dos filmes de João César Monteiro. O facto de, na obra do realizador, canções com texto não

serem normalmente sobrepostas a outros diálogos estimula a “escuta semântica” (cf. Chion, 1994, p. 28) dos elementos, garantindo relevância ao significado da letra. Esta secção destaca um conjunto de canções com texto cómico na filmografia do realizador: referimo-nos aos excertos de composições interpretadas ou popularizadas pelo cantautor português Quim Barreiros, que se tornaram especialmente recorrentes na obra de Monteiro a partir dos anos 1980–90.

No primeiro e segundo filmes da *Trilogia de Deus – Recordações da casa amarela e A comédia de Deus* – os elementos musicais humorísticos que mais se destacam são os constituídos por excertos de canções interpretadas ou popularizadas em Portugal pelo músico acima referido. Ora, a presença vocal de Barreiros constitui, logo à partida, um motivo cómico, já que o humor é uma característica conhecida da sua música e das letras que canta. Como defende Carrol (2014), “in order for comic amusement to take hold, it requires a background of shared presuppositions” (capítulo 3). Nos casos em análise, o facto de Barreiros ser popularmente conhecido pelas “rimas brejeiras e divertidas” (Site oficial de Quim Barreiros, s.d.) faz com que o contexto do elemento musical lhe dê um carácter cómico ainda antes de adentrarmos por questões mais profundas acerca dos textos cantados. A partir do momento em que a referência ao cantautor é reconhecida, a micro-configuração musical promove uma sensação de descontração ou “leveza” que favorece a criação de momentos humorísticos.

Após a violação de Julieta por João de Deus, o protagonista, feito sem-abrigo, decide disfarçar-se de oficial de cavalaria para “marchar sobre São Bento”. Depois de ir à barbearia, vemo-lo a subir um vão de escadas exteriores e a entrar num edifício à esquerda. Em baixo volume, ouve-se a canção *Bacalhau à portuguesa* da autoria de Durval Vieira e Antonio Hernandez, interpretada por Quim Barreiros. A obra é um clássico de forró brasileiro, popularizado no Brasil por Zenilton e em Portugal por Barreiros. Aliás, o estilo do cantautor português é híbrido em vários aspetos, tendo passado por vários géneros e estilos ao longo da sua carreira, ainda ativa, como cantor e acordeonista.

No curso da sua produção musical, Barreiros demonstrou particular interesse pelos géneros ditos populares portugueses. Apesar da sua ligação à música minhota ser particularmente evidente – o seu sítio na internet refere a sua infância na zona do Minho como o momento do seu primeiro contacto com os ranchos folclóricos, contacto que mantém vivo até aos dias de hoje –, ao longo da sua carreira dedicou-se à interpretação de canções populares de todo o país. O seu interesse comprova-se, por exemplo, através do lançamento do disco *O povo que canta* (Orfeu – SB-1072) em 1974, título em referência direta à série de documentários homónima feita por Michel Giacometti e Alfredo Tropa. Essa busca pela valorização do mundo tradicional e rural português é também evidente em alguns filmes de Monteiro, nomeadamente nos da chamada “fase medieval” (Areal, 2005, p. 1036), com referências a mitos e lendas do imaginário popular, por vezes medieval, ibérico e especialmente português.

No entanto, o contacto do cantor e acordeonista português com os géneros populares brasileiros foi especialmente importante para a sua obra, principalmente a partir de meados dos anos 1980:

Luís Gonzaga, que é considerado o maior acordeonista brasileiro de sempre, ouviu-me tocar e disse-me: “Você tem que ir ao Nordeste brasileiro, que os sanfoneiros de lá têm uma música que é muito parecida com essa que você toca”. E é verdade: eu fui até lá, fiz amizade com gente do forró e de outros géneros nordestinos, e aquela música tem tudo a ver com a nossa música portuguesa”. A partir daí, muitos dos mais afamados compositores de forró começaram a enviar as suas composições para Quim Barreiros, que as adaptasse – “dou-lhes um ritmo mais português”, diz – e as tornasse suas. (Barreiros em Site oficial de Quim Barreiros, s.d.)

Esse processo de dar às composições “um ritmo mais português” fez com que êxitos como *Bacalhau à portuguesa* ficassem conhecidos em Portugal na versão de Barreiros, sendo que as versões brasileiras destas mesmas obras permanecem praticamente desconhecidas no país.⁴

Retornando ao filme, quando João de Deus entra no edifício, o plano corta para o interior de um balneário, onde o funcionário se encontra numa pequena sala com um rádio e algumas fotografias pornográficas afixadas na parede. O volume do elemento musical aumenta com o corte do plano, o que comprova o seu carácter diegético, em conjunto com a presença do rádio (suposta fonte sonora) na imagem. Ora, o contexto associado a Barreiros promove, como já referimos, uma “escuta semântica” por parte do espectador, dado que o cantor é especialmente conhecido pelo recurso à metáfora e ao trocadilho com objetivo cómico. Da mesma forma, os diálogos dos filmes com argumento de Monteiro, especialmente na *Trilogia de Deus*, são permissivos em relação à procura por segundos significados ou intenções⁵, o que se acentua pela presença deste tipo de elementos musicais. O espectador não se dececiona. Isto é, o texto de *Bacalhau à portuguesa* é um exemplo do uso do trocadilho na canção popular (ora portuguesa, ora brasileira), com metáforas de teor sexual construídas a partir da referência a Maria e ao “seu bacalhau”. Assim, a incongruência estabelecida pelo facto de o teor da canção ser, por um lado, pouco condizente com as normas sociais que apelam à reserva e, por outro, escondido por metáforas de temática culinária (frequente nas canções interpretadas por Barreiros), promove o carácter cómico do elemento.

Considerando que o contexto narrativo e a imagem não impedem o humor propiciado pelo elemento musical, a cena é humorística no âmbito da sua macro-configuração. Nesse sentido, a imagem ganha um cunho particularmente caricatural: as fotografias pornográficas na parede e a indiferença quase apática do funcionário passam a constituir uma representação burlesca e cómica do balneário público.

⁴ O próprio Monteiro, nos créditos finais do filme, refere-se à obra ouvida como sendo “do tripeiro Quim Barreiros”, ainda que a mesma não seja da sua autoria e que o compositor tenha nascido em Vila Praia de Âncora, Caminha, na província do Minho, e não no Porto.

⁵ A escrita de Monteiro é caracterizada pelo uso frequente de provérbios e jogos de palavras, aos quais recorre de forma irónica e semanticamente complexa, jogando com a duplicidade do sentido de certas expressões. Muitos dos ditos dos seus filmes mais emblemáticos foram compilados no livro *Bestiário: aforismos de João César Monteiro* (Monteiro, 2014). Podemos destacar, por exemplo, a utilização da expressão “A César o que é de César, a Deus o que é de Deus” em *As bodas de Deus*, provérbio que ganha duplo sentido quando consideramos o nome do realizador, João César Monteiro, e do seu protagonista, João de Deus.

No segundo filme da Trilogia, *A comédia de Deus*, quando João de Deus vai visitar a fábrica de gelados com Rosarinho, ouvimos, mais uma vez, a voz cantada de Quim Barreiros. Trata-se de um excerto da canção, também de origem brasileira, *O sorveteiro*, composta por João Caetano e Talmo Scaranari⁶ e interpretada por Barreiros. As trabalhadoras da fábrica dançam ao ritmo da música, o que comprova a sua presença no espaço de ação. Como no caso anterior, a expectativa de encontrar “muitas rimas picantes e trocadilhos” (Site oficial de Quim Barreiros, s.d.) é correspondida pelo texto da canção que, de forma a associar-se à imagem e à narrativa, se refere diretamente ao gelado, sobremesa fabricada no espaço de ação e a qual o protagonista confeciona.

Por sua vez, em *Le bassin de J.W.*, na cena passada no Bar Maxime em Lisboa, ouvem-se, de novo, excertos da canção *Bacalhau à portuguesa* interpretada por Quim Barreiros, assim como trechos da marcha *Maria escandalosa* composta por Armando Cavalcanti e Klecius Caldas Norte.⁷ A música é ouvida de forma diegética enquanto crianças e adultos dançam no palco. A contraposição entre o significado implícito das canções e a dança inocente das crianças enfatiza o carácter cómico das primeiras através da incongruência que estabelecem com a ação. O objeto cómico não se restringe apenas ao elemento musical, mas também à forma como este interage com os restantes elementos do filme. Além disso, o grupo de Nazis que anteriormente violava uma mulher no bar é reduzido ao absurdo pela sua intervenção na cena quando os homens passam de gatas pelo plano, com a mulher sentada no dorso de um deles (Figura 1).

Figura 1. Mulher no dorso de um dos neonazis. *Le bassin de J.W.*



Perto do final do filme, Max Monteiro encontra-se com Jean de Dieu e Paul num café. Durante a cena, bebe whiskey de uma caneca com um bocal em forma fálica, cerâmica típica das Caldas da Rainha. O objeto que João de Deus segura já propicia, por si só, um momento cómico, pela forma como rejeita o pudor comum e revela a representação do órgão sexual masculino na imagem (Figura 2). Ainda mais, enquanto bebe whiskey da caneca, canta uma adaptação da canção folclórica portuguesa, popularizada por Barreiros, *Banana não tem caroço*.⁸ O teor sexual do texto da canção,

⁶ Os compositores da canção não são mencionados nos créditos do filme, pelo que foram identificados a partir da investigação que deu origem a este artigo.

⁷ A canção não foi mencionada nos créditos do filme. Ainda assim, foi identificada no guião publicado em *Obra escrita: volume III*, sem menção aos seus autores ou intérpretes (Monteiro, 2017). No contexto desta investigação, identificamos os executantes da versão ouvida no filme como sendo o grupo musical *Os bons*.

⁸ A canção não é identificada nos créditos do filme.

em conjugação com o objeto de representação fálica na imagem, corrobora a personalidade excêntrica, até grotesca, das várias personagens interpretadas por Monteiro ao longo de *Le bassin de J.W.*. A interação entre os vários elementos fílmicos da cena está assente num conjunto de recursos cômicos a nível da linguagem (jocosidade, trocadilhos, jogos de palavras), da lógica (absurdo, analogia) e de identidade (excentricidade, grotesco) (Berger, 1997, p. 3).

Figura 2. Max Monteiro bebe de uma caneca com um bocal em forma fálica. *Le bassin de J.W.*



A partir dos exemplos acima referidos, a comicidade da música de Barreiros nos filmes de Monteiro é determinada por um conjunto de fatores. Por um lado, o próprio compositor-intérprete e a sua *persona* definem uma pré-disposição cômica dos elementos. Esta é correspondida pelos textos, recheados de recursos que compõem incongruências e configuram falas cômicas. No contexto da narrativa, há uma falta de pudor que é denotada pela presença dessas canções em determinados ambientes e que confere comicidade pela forma desinibida como são apresentadas. Nesse sentido, esta inconformidade social, ainda que leve, e por isso risível, é ainda enfatizada pelo facto de a sua presença ser conjugada com outros excertos musicais pré-existentes, associados a uma esfera mais erudita e que figuram recorrentemente na obra deste realizador. Assim, os elementos constituem uma discrepância musical no âmbito formal do filme e da cinematografia de Monteiro, que pode resultar em comicidade.

4. A comicidade musical

A música de filme pode ganhar comicidade a partir de um conjunto de características especificamente musicais que, quando contextualizadas temporal e espacialmente, ganham contornos humorísticos. Neste sentido, o enquadramento contextual cômico de uma obra pré-existente pode, por um lado, manter a sua comicidade ou, por outro, perdê-la em função de certas particularidades culturais associadas ao momento de visualização e escuta dos filmes. Ou seja, a música pré-existente cômica pode perder a sua comicidade através de um processo de descontextualização, ou melhor,

de recontextualização. Reversamente, também a música séria⁹ pode constituir-se objeto risível.

Um dos exemplos mais elucidativos da presença de música pré-existente associada a contextos cômicos na filmografia de Monteiro encontra-se na curta-metragem *O amor das três romãs* (1979). Ao longo do filme, ouvem-se sete excertos da obra *Ein Musikalischer Spaß* K. 522, composta por Wolfgang Amadeus Mozart e comumente traduzida para português como *Uma brincadeira musical*.¹⁰ Os excertos têm durações variáveis e são retirados dos quatro andamentos. Estão presentes de forma não diegética, em simultâneo com a apresentação de planos estáticos que enquadram pinturas de natureza infantil relativas ao conto adaptado no filme.

Ora, o contexto cômico desta obra advém, essencialmente, da sua composição, que parece ter sido elaborada com intenção humorística, tanto por causa do seu título como pelos recursos composicionais aos quais Mozart recorreu. O carácter musical humorístico de *Uma brincadeira musical* está relacionado com um vasto conjunto de técnicas. Wennekes (2023) considera esta composição de Mozart um exemplo de *imitatio*, “in which the asinine accents parody incompetent composers” (capítulo 3). Além disso, Sloan (2017) refere a instrumentação como um fator determinante para comicidade da obra: “It’s very ungainly to have these two horns, which aren’t quite as nimble as the strings. So there’s kind of this dissonance between the slow, low horns and the quickness of the strings”. Nesse sentido, a argumentação de Sloan parece ir ao encontro de uma das técnicas definidas por Wennekes (2023) no âmbito do seu trabalho sobre humor e música de filme: a conjugação inusitada de timbres e instrumentos constitui um exemplo do uso de “instrumentos musicais engraçados” para despertar comicidade. Por outro lado, no que diz respeito às técnicas mais abrangentes definidas por Berger (1976), esta *Brincadeira musical* é incongruente a partir do recurso ao “erro”. Isto é, o compositor serve-se de algumas ferramentas proibidas de acordo com as convenções da época, nomeadamente a insistência em movimentos de oitavas e quintas paralelas, para provocar o “deleite cômico” do espectador.

Desta forma, podemos dizer que, para o ouvinte da época, a obra tinha uma clara intenção cômica, patente em incongruências relativas à linguagem musical do classicismo. No entanto, nem todas as piadas do século XVIII são hoje percebidas da mesma forma. A convenção é contextual e, por isso, associada a um espaço-tempo específico. Sendo assim, tirar uma situação cômica do seu contexto original pode desprovê-la de comicidade. Como refere Kelly Arehart (2020), “some 18th-century jokes

⁹ Devemos deixar claro, neste ponto, que a definição de *música séria* não deve ser tomada como estaque. Além disso, não pretendemos, com este conceito, reforçar a dicotomia – amplamente difundida ao longo do século XX e popularizada por Theodor Adorno (1941) – entre *música séria* e *música popular*. Nesse sentido, e considerando que, entre os exemplos apresentados, recorreremos exclusivamente a música pré-existente, entendemos por *música séria* aquela que foi composta para ser executada em contextos solenes e formais.

¹⁰ Nos créditos finais do filme não foram mencionados a obra, o compositor, os intérpretes nem a gravação utilizada. A partir da consulta e análise da coleção de discos que pertenceu a João César Monteiro e, posteriormente, da comparação com o excerto musical presente no filme, foi possível concluir que a interpretação ouvida fazia parte do seu acervo e é executada pela Württembergische Kammerorchester Heilbronn dirigida por Jörg Faerber, tal como registada no disco *Humour in music – 18 th century style* (Turnabout – TV 34134S).

are lost on us, either because we don't find them funny or we have no idea what they're talking about". Nesse sentido, devemos tentar compreender até que ponto é que a comicidade destes elementos musicais é perceptível no âmbito do filme, considerando, por um lado, a nossa compreensão do humor setecentista e, por outro, a forma como os elementos interagem com os restantes componentes de *O amor das três romãs*.

O primeiro elemento musical construído a partir desta obra no filme consiste nos primeiros sete compassos do primeiro andamento – *Allegro* (Figura 3). O excerto ouve-se enquanto vemos o plano estático de um desenho pintado (4). Ora, a imagem causa, inevitavelmente, um estranhamento do espectador, uma vez que se nega a uma das características associadas à ontologia do cinema: a imagem em movimento. No entanto, essa incongruência não é suficiente para causar “deleite cómico”.

Figura 3. Primeiro excerto musical de *Musikalischer Spaß* de Mozart ouvido em *O amor das três romãs*. Da partitura de *Musikalischer Spaß* (Mozart, 1787/1976).

Datiert Wien, 14. Juni 1787

Allegro

Corno I, II in Fa/F
Violino I
Violino II (2)
Viola
Basso

Figura 4. Plano estático pintado simultâneo ao primeiro excerto de *Musikalischer Spaß*. *O amor das três romãs*.



A música não diegética surge de forma imediata, definindo-se como um elemento surpresa. O contorno melódico e harmónico do mesmo é caracterizado pela prevalência do unísono e de paralelismos. Apesar destas características lhe darem uma natureza simples, facilmente percecionada pelo espectador, o mesmo constitui mais uma hipérbole do que hoje associamos a uma peça musical clássica mediana do que um elemento que desperta comicidade. A menos que a referência seja reconhecida e que esse reconhecimento seja acompanhado por uma associação ao contexto cómico da obra, a

simplicidade extrema proposta pelo excerto musical apresenta uma relação de congruência com a pintura de natureza infantil, e essa congruência, ainda que incongruente no âmbito da conceção de cinema enquanto *medium* devido à estaticidade da imagem, não é necessariamente percecionada enquanto humorística.

O caso do segundo elemento musical construído a partir da obra de Mozart configura-se de forma diferente. A imagem simultânea segue o mesmo padrão da anterior – um plano estático diretamente relacionado com a história do filme. Contudo, as características musicais do excerto podem parecer mais estranhas ao ouvido atual.

A primeira parte do excerto – da anacruse, antes do compasso 13, até aos dois primeiros tempos do compasso 16 do minueto – constitui uma secção transitória. Caracteriza-se por ser harmónica e ritmicamente simples, a afirmar a modulação de fá maior para dó maior. Isto é conseguido através da incidência do intervalo de quinta entre dó e sol e de escalas ascendentes entre sol e mi. O seguimento do trecho, que termina após os dois primeiros tempos do compasso 24, apresenta um carácter claramente contrastante relativamente a esta primeira parte. A modulação previamente estabelecida é contrariada pela frase das trompas que, através de um conjunto de dissonâncias, parecem tocar notas *erradas*. Esta diferença cria uma incongruência estrutural no próprio elemento musical, gerando uma tensão entre a estabilidade inicial e o contraste subsequente. Isto é, ainda que o ouvido moderno não percecionasse sons musicais da mesma forma que o ouvinte do século XVIII, a primeira parte do excerto cria uma expectativa no espectador que acaba por ser frustrada na segunda parte. Nesta, a linha melódica é apresentada em terceiras paralelas pelas trompas (Figura 5) e, após a transição modulatória da primeira parte, nenhuma tonalidade se estabiliza. É esta instabilidade que gera surpresa, promovendo a identificação de *erros* e contribuindo para a perceção do elemento como cómico. Assim, podemos entender este trecho como um exemplo de “off/odd performance”, se considerarmos as técnicas definidas por Wennekes (2023).

Figura 5. Frase melódica das trompas, em terceiras paralelas. Da partitura de *Musikalischer Spaß* (Mozart, 1787/1976).



modo, a congruência música-narrativa não propicia a percepção do elemento musical enquanto objeto cómico.

Figura 6. Terceiro excerto de *Musikalischer Spaß* em *O amor das três romãs*. Da partitura de *Musikalischer Spaß* (Mozart, 1787/1976).



O quarto, quinto e sexto excertos da obra, todos a *musicar* as ilustrações deste conto em forma de filme, apresentam-se de modo análogo ao primeiro. Já o sétimo, corrobora o sentido do segundo aqui discutido, definindo-se pela apresentação de incongruências no âmbito do próprio elemento musical que, assim, se torna propício à percepção cómica. Esta incongruência interna é possível devido ao facto de este ser o elemento mais longo dos sete, com um total de 55 segundos. A sua duração permite que o mesmo seja ouvido enquanto se vêem não um, mas dois planos estáticos correspondentes a dois desenhos, que se referem ao momento em que a romã, transformada em menina e depois transformada em pomba, retoma a sua forma humana. O excerto foi retirado do *Presto* da *Brincadeira musical* e corresponde aos compassos 185 a 289. É especialmente incongruente a forma como se constrói a fuga executada por todos os instrumentos do grupo, um de cada vez – “a particularly stupid fugato in the finale” (Rushton, 2006, p. 156) –, que deixa evidentes as limitações de agilidade das trompas relativamente às cordas. A estrutura da fuga destaca os *erros* na organização melódica e harmónica do andamento. Este aumento progressivo de dissonâncias cria uma crescente surpresa no espectador que, ao perceber tais imperfeições, vivencia um “deleite cómico” pela forma desinibida como são apresentadas no filme.

Mediante o reconhecimento do contexto pré-existente da obra, outras incongruências são facilmente identificadas e podem propiciar maior comicidade por envolverem a descoberta desta espécie de trocadilho. Para além da obra ser conhecida como um exemplo clássico de comédia em música, o facto da mesma ser da autoria de Mozart, um dos grandes compositores da história da música ocidental, enfatiza o carácter incongruente do amadorismo patente nos recursos musicais usados. O humor está, em parte, no facto de um compositor *errar* intencionalmente de forma a criar um objeto musical cómico. Nesse sentido, poderíamos integrar este modelo de humor no âmbito das teorias de superioridade: Mozart mostra-se superior aos *compositores menores*, e nós, ouvintes capazes de identificar o *erro*, somos superiores ao ouvinte de música *intelectualmente inferior*. Ainda assim, parece-nos que a incongruência explica de forma mais detalhada o processo que leva à comicidade destes elementos musicais: Mozart é incongruente com os erros apresentados; os recursos musicais são incongruentes com as

convenções da época e até com algumas convenções da atualidade; e a sua presença nestes filmes é incongruente quando a estrutura dos excertos musicais apresenta incongruências internas. Por outro lado, a congruência entre narrativa, carácter emocional e natureza do filme e da música pode restringir o efeito cómico, apelando, neste caso, à ideia de infantilidade e ingenuidade patente nos desenhos. Assim, ainda que imprescindíveis para descortinar os artifícios através dos quais esta combinação entre música e imagem pode ou não fazer rir, as ambiguidades aqui apresentadas permitem diferentes leituras no que diz respeito ao “deleite cómico”.

5. Música em cenas cómicas

A comicidade da música, como já atestamos acima, está condicionada pelo espaço-tempo da sua escuta e, por essa razão, certas obras que foram cómicas não correspondem, necessariamente, à comicidade atual. No caso da música de filme, devemos considerar um contexto adicional que corresponde ao espaço-tempo da narrativa apresentada e ao meio em que certos excertos musicais se ouvem no âmbito ficcional. Nesse sentido, a comicidade de certo elemento cómico pode ser restringida ou enfatizada por determinado contexto cinematográfico, assim como o exato oposto pode suceder: um elemento normalmente sério ganhar conotações cómicas pela sua presença em cenas irónicas, paródicas ou satíricas.

No filme *A comédia de Deus*, por exemplo, são postas em evidência as relações históricas conturbadas entre a França e a Alemanha de forma musical e humorística. Quando o crítico de gelados Doinel vem experimentar o gelado criado por João de Deus (Figura 7), terminadas as apresentações e introduções e pouco antes do fiasco que compõe o momento da prova, Judite faz um sinal para fora de campo e começa a ouvir-se um excerto do hino da Alemanha Nazi, primeira estrofe de *Deutschlandlied*. O silêncio constrangedor das personagens durante os treze segundos em que se ouve a música é substituído pelos gritos de Judite que pede a Romão que troque a faixa para *La Marseillaise*, o hino nacional francês.

Figura 7. Início da cerimónia da prova do gelado. *A comédia de Deus*.



Ora, a cena constitui-se por um conjunto de embaraços. O primeiro-ministro não pôde comparecer já que estava a inaugurar a morgue mais moderna da Europa, com uma notável capacidade de congelação – “faz tudo parte da mesma rede do frio”, diz Cónego Saraiva. Além disso, uma voz anónima, vinda de longe, reivindica: “cala-te boi”, referindo-se ao discurso do político Pedro Cruel. Aliás, tal reivindicação não está muito distante das palavras de João de Deus aquando da apresentação do seu gelado neste mesmo contexto. No entanto, no caso do protagonista, o “cala-te boi” é disfarçado, substituído por uma “inflated language and rethorical exuberance”, como Berger (1997, p. 9) define o recurso cómico “bombast”. Este momento das apresentações é pautado pela caricatura das figuras de poder político e religioso, pela sátira às ordens instituídas, pelos insultos adereçados a Pedro Cruel e pela exuberância retórica. A estes elementos soma-se o erro musical de Romão, especialmente problemático pelo carácter simbólico do género hino, pelo facto de um dos escolhidos apresentar ligações óbvias ao regime Nazi e pelas relações franco-alemãs terem vivido tempos especialmente difíceis na época da Segunda Guerra Mundial. O evento culmina na crítica severa que Doinel faz ao gelado criado por João de Deus: “mais monsieur, votre glace, c’est une merde”, o ápice da cena burlesca.

Neste contexto de fracasso, uma apresentação que se queria formal por parte das personagens, torna-se absolutamente ridícula. Desta forma, o erro de Romão e os elementos musicais ouvidos transformam-se em mais um fator para a comicidade da situação. Nem o carácter sério associado à pré-existência dos elementos musicais consegue restringir a comicidade dos mesmos. Pelo contrário, é essa seriedade em que assenta a relação conturbada entre os dois países que promove o embaraço das personagens, embaraço que é, afinal, mais uma das técnicas propostas por Berger (1997, p. 17).

No sentido de se compreender este argumento de forma mais clara, destacamos dois elementos musicais do filme *Vai e vem*, construídos a partir do mesmo excerto da zarzuela *La verbena de la Paloma* composta por Tomás Bretón. O primeiro é um elemento diegético, cantado pelas personagens Vuvu e Jacinta como parte de uma encenação paródica. O segundo é não diegético e ouve-se enquanto Vuvu está sentado, imóvel, num banco de jardim. A zarzuela é de carácter cómico e segue uma estrutura correspondente ao popular “género chico”, assim determinando o contexto prévio humorístico do dueto que se ouve neste filme – “¿Dónde vas con mantón de manila?/ ¿Dónde vas con vestido chinés?”.

A discordância dos dois elementos construídos sobre a mesma referência operática surge do facto de, no contexto do filme, um deles constituir objeto cómico e o outro não. Ou seja, a cena da encenação operática corresponde a um momento de humor ao passo que a cena em que Vuvu está sentado no jardim enquanto se houve a gravação pré-existente do mesmo dueto corresponde a uma cena não cómica. Assim, este é um exemplo de como o contexto pré-existente cómico pode não corresponder à comicidade do elemento no contexto do filme, uma vez que a sua interação com os restantes componentes não propicia humor.

Em primeiro lugar, é importante notar que, se analisado de forma isolada, o excerto de *La verbena de la Paloma* não apresenta características que lhe confirmam um carácter

cômico. Isto porque, apesar de fazer parte de uma obra cômica, este excerto em particular não recorre a um texto jocoso, à utilização de instrumentos engraçados ou à paródia com o intuito de provocar o riso. É verdade que, no contexto da narrativa da zarzuela, o texto adquire comicidade através das respostas azedas de Susana aos ciúmes de Julián. No entanto, o carácter musical não reflete qualquer azedume e, pelo contrário, caracteriza o amor que as personagens sentem uma pela outra. Além disso, como o texto é cantado em espanhol, não é possível identificar de imediato o “tom” de Susana, necessário à percepção de humor. Assim, a comicidade não está exclusivamente no elemento musical, especialmente se a referência não for reconhecida, embora este possa ser associado a outros elementos na criação de certas incongruências.

Neste filme – *Vai e vem* –, o realizador interpreta o papel de João Vuvu, um velho viúvo que procura uma mulher a dias que o ajude nas tarefas domésticas. Entre as interações com várias jovens que se candidataram ao emprego, Vuvu conhece Jacinta. A primeira vez que a mulher aparece na imagem, está a limpar o pó dos livros na estante do apartamento do protagonista. Depois, Jacinta e Vuvu comem à mesa, até Vuvu perguntar a Jacinta se quer ensaiar uma zarzuela. O plano seguinte retorna ao local onde antes Jacinta limpava o pó dos livros. As personagens são enquadradas num plano geral em contraluz (Figura 8). Ambas estão de pé, vestidas como dançarinos de flamenco ou, pelo menos, com algo que lembra esse cenário cultural. No guião, Monteiro descreve os figurinos da seguinte forma:

Figura 8. Jacinta e Vuvu ensaiam uma zarzuela. *Vai e vem*.



Pequena revolução no guarda-roupa: as personagens surgem com vestes, desencantadas algures na casa que, de imediato, lhes conferem um toque “espanholado”: blusa berrante, saia garrida e de roda, para além da indispensável mantilha bordada, para Jacinta: chapéu à mazantina, colete e botins para J.V. Passemos, então, a *La verbena de la Paloma*. (Monteiro, 2002)

Vuvu e Jacinta cantam em dueto e dançam a zarzuela de Bréton. A descrição fornecida por Monteiro no guião refere-se a alguns dos adereços mencionados no texto do excerto, nomeadamente no que diz respeito à roupa de Susana na zarzuela, interpretada por Jacinta. O canto desafinado das personagens, enfatizado por ser *a capella*, confere um carácter humorístico à cena, assim como os disfarces exagerados e os movimentos desajeitados na dança. Vuvu e Jacinta disfarçam-se, dançam e cantam. Depois de cantar

os versos da *habanera* e distanciando-se cada vez mais da história de *La verbena de la Paloma*, Vuvu instrui Jacinta sobre o que ela deve fazer para continuar a cena a interpretar Susana. Esta sequência de *Vai e vem* é uma paródia da cena da zarzuela que resulta num dos momentos mais cómicos do filme. A natureza da relação entre Julián e Susana é romântica tanto na zarzuela original como na sua recriação no filme – Julián está apaixonado por Susana e a mulher continua zangada com o amante por toda a mágoa que este lhe causou. Porém, o diálogo repensado por Monteiro ridiculariza a conversa entre o casal quando, por exemplo, Vuvu diz: “Mas agora estamos em plena *opera buffa*”. Com isso, Monteiro introduz elementos estranhos ao texto de *La verbena de la Paloma*, nomeadamente através de pedidos indiscretos feitos por Vuvu/Julián a Jacinta/Susana, como no caso da referência indireta ao calão português *bufa* que se aproxima foneticamente da palavra italiana *buffa*.

Como já referimos, e apesar do carácter cómico não emergir necessariamente do elemento musical, a cena da encenação operática corresponde a um momento de humor. Neste caso, a comicidade advém da encenação da zarzuela por parte das personagens. Os disfarces atestam a excentricidade de Vuvu e de Jacinta e a forma como cantam resulta numa “off/odd performance” (Wennekes, 2023). Para além disso, o modo como o diálogo é, adiante, adaptado por Vuvu, com recurso à paródia e ao trocadilho, reitera a natureza humorística deste procedimento de referenciação.

Pelo contrário, na outra cena em que se ouve um elemento construído a partir da mesma parte da obra musico-teatral pré-existente, nenhuma das técnicas supramencionadas é aplicada. A encenação é substituída pelo plano quase estático de Vuvu, sentado serenamente num banco do Jardim do Príncipe Real. A interpretação, ao cargo do Coro de la Comunidad de Madrid e da Orquestra Sinfónica de Madrid, sob a direção de Antoni Ros Marbà, com os solistas Plácido Domingo e Maria Bayo, não corresponde, de modo algum, a um exemplo de mau desempenho. Desta vez, o protagonista está imóvel e uma jovem numa bicicleta circula em sua volta. É uma cena com pouca ação que reúne todas as viagens solitárias que a personagem faz ao jardim. Vuvu está sempre à espera de alguém, mas, desta vez, não é o único que espera. O público espera pela ação na imagem e pelos diálogos entre as personagens, mas fica apenas com a música que faz ressoar o passado de Vuvu, enquanto o protagonista espera infinitamente. Nesse sentido, também não há qualquer adaptação ao diálogo. Pelo contrário, há um respeito rigoroso do elemento musical, que não é ofuscado por nenhum outro elemento sonoro, e que é constituído pelo dueto completo, sem interrupções nem alterações de volume ao longo da reprodução. Assim, a forma como a referência operática se faz presente neste segundo momento não propicia comicidade, comprovando o papel determinante que as interações entre elementos têm na criação de momentos humorísticos.

6. Conclusão

Como foi possível constatar a partir da análise dos exemplos acima, a relação música–humor é fundamental nos filmes realizados por João César Monteiro. Além de atravessar toda a sua obra e de integrar quase todos os filmes, os elementos musicais

enquanto elementos cômicos tomam várias formas através de um conjunto vasto de recursos, representando parte da riqueza das interações que a música estabelece com o contexto intra e extra-fílmico.

No conjunto das cenas analisadas – dos filmes *Recordações da casa amarela*, *A comédia de Deus*, *Le bassin de J.W.*, *O amor das três romãs* e *Vai e vem* –, a comicidade não é construída por um elemento só, seja ele musical ou de qualquer outra natureza. Pelo contrário, é constituída por um vasto conjunto de interações em rede, dentro e fora dos filmes, no âmbito da produção e da recepção que, por sua vez, se associam de formas incongruentes, leves, e então cômicas. Desse modo, há vários fatores que devemos considerar no que diz respeito ao humor e à música nos filmes em questão. Como referido anteriormente, para a análise da comicidade de certos elementos musicais é indispensável considerar elementos sonoros, visuais e narrativos. A sua interação é inevitável e é essa que proporciona “deleite cômico”, mesmo quando tal “deleite” é atribuído principalmente a um determinado objeto – chamemos-lhe o objeto cômico. Por exemplo, apesar dos hinos Nazi e nacional francês, ouvidos em *A comédia de Deus*, constituírem objetos cômicos no âmbito da cena, os mesmos são sérios se considerarmos os contextos pré-existentes a que estão comumente associados. Há uma relação bidirecional constante entre várias componentes que proporciona uma determinada percepção de certa cena e é essa interação inevitável que constrói o humor. Ou seja, neste caso, assim como elementos narrativos alimentam a percepção da música enquanto objeto cômico, a música informa a narrativa e promove o embaraço das personagens.

Além da interação de elementos intra-filme, a relação de determinados elementos musicais com um certo contexto extra-filme também constitui um fator de grande importância para a determinação de humor. Isto porque tal condição pré-existente pode conter uma pré-disposição humorística e promover conjunturas *leves* ou até cômicas que podem ou não ser restringidas em determinadas cenas. O cantautor Quim Barreiros, por exemplo, predispõe um espectador que o reconheça a procurar trocadilhos semânticos de intenção humorística, algo que pode resultar em comicidade no âmbito do filme. Por outro lado, ao contrário da contemporaneidade característica do exemplo de Barreiros, devemos ter em conta que referências pertencentes a outros tempos e espaços, estando distantes do espectador *atual*, podem levar à falta de compreensão da piada. Tal acontece, por exemplo, em alguns excertos de *Ein musikalischer Spaß*, em que a comicidade fica exclusivamente atrelada ao reconhecimento do objeto referenciado, uma vez que o *erro setecentista* não é necessariamente percebido como cômico atualmente.

Assim, a formulação *música que não ri sozinha* que constitui o título deste artigo serve uma conceção tripartida da relação entre música e humor nos filmes analisados:

- a. A música só se constitui risível mediante a compreensão da audiência, tendo em consideração que o cômico é determinado cultural e socialmente. Nesse sentido, o cômico da música está na leitura que o público fizer dela.
- b. O elemento musical não constitui parte do objeto risível sem que os restantes elementos da cena contribuam para o cômico ou, pelo menos, não o restrinjam, sendo que, na maior parte dos casos, outros elementos *riem-se com ela*.

c. O riso é frequentemente determinado por elementos externos que passam a fazer parte do filme a partir da música – contexto pré-existente de composição, de receção ou narrativo. Isto é, as obras de onde foram retirados os excertos também *se riem com eles*.

Em suma, a ideia de que a *música não ri sozinha* reflete a complexidade com que João César Monteiro articula a música e o humor nestes filmes, nos quais o efeito cómico surge não só da interpretação cultural da audiência, mas também da interação entre música, cena e contexto, criando um espaço em que o riso é construído e compartilhado através de múltiplos elementos narrativos e culturais.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada por fundos nacionais portugueses através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento 2021.04853.BD.

Referências

- Adorno, T. (1941). On popular music. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 9(1), 17–48. <https://doi.org/10.5840/zfs1941913>
- Alberti, V. (2002). *O riso e o risível na história do pensamento* (2ª ed.). Jorge Zahar editora.
- Areal, L. (2005). A poética do desejo na obra de João César Monteiro. *Livro de Atas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (SOPCOM)*, Aveiro, pp. 1034–1044.
- Arehart, K. (2020, 19 de junho). Humor in the 18th-century. *Colonial Williamsburg*. <https://www.colonialwilliamsburg.org/learn/deep-dives/humor-18th-century/>
- Audissino, E. (2022). The aha, ha! Moment: a gestalt perspective on audiovisual humour. *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, 22(38), 97–116. <https://doi.org/10.54103/2036-461X/16912>
- Audissino, E. (2023). From Dionysia to Hollywood: an introduction to comedy’s long (and bumpy) road. In E. Audissino & E. Wennekes (Eds.), *The Palgrave handbook of music in comedy cinema* (ebook). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-33422-1_1
- Audissino, E., & Wennekes, E. (Eds.). (2023). *The Palgrave handbook of music in comedy cinema* (ebook). Palgrave Macmillan.
- Site oficial de Quim Barreiros. (s.d.). <https://www.quimbarreiros.pt/>
- Berger, A. A. (1976). Anatomy of the joke. *Journal of Communication*, 26(3), 113–115. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01913.x>
- Berger, A. A. (1997). *The art of comedy writing*. Transaction.
- Berger, A. A. (2023). The semiotics of humour: universal humour techniques in comedy writing. In E. Audissino & E. Wennekes (Eds.), *The Palgrave handbook of music in comedy cinema* (ebook). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-33422-1_2
- Carroll, N. (2014). *Humour: a very short introduction* (ebook). Oxford University Press.

- <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199552221.001.0001>
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Dalmonte, R. (1995). Towards a semiology of humour in music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26(2), 167–187. <https://doi.org/10.2307/836999>
- Godsall, J. (2019). *Reeled in: pre-existing music in narrative film*. Routledge.
- Maia, C. (2010). Será o riso a enterrar-te: o humor na obra de João César Monteiro. *Drama: Revista de Cinema e Teatro*, 2, 28–31.
- Martins, C. P. (2023). *Do humor. Elementos tetraédricos do riso*. Editora Dialética.
- Mera, M. (2002). Is funny music funny? Contexts and case studies of film music humor. *Journal of Popular Music Studies*, 14(2), 91–113. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2002.tb00039.x>
- Monteiro, J. C. (Realizador). (1979). *O amor das três romãs* [curta-metragem]. RTP 2.
- Monteiro, J. C. (Realizador). (1989). *Recordações da casa amarela* [longa-metragem]. GER – Grupo de Estudos e Realizações.
- Monteiro, J. C. (Realizador). (1995). *A comédia de Deus* [longa-metragem]. GER – Grupo de Estudos e Realizações, Zentropa, Mikado, PGP & La Sept.
- Monteiro, J. C. (Realizador). (1997). *Le bassin de J.W.* [longa-metragem]. Fábrica de Imagens & Euripide Productions.
- Monteiro, J. C. (Realizador). (2003). *Vai e vem* [longa-metragem]. Gemini Films & Madragoa Filmes.
- Monteiro, J. C. (2002). *Vai-e-vem*. Guião, Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa (G2904).
- Monteiro, J. C., & Heller, B. G. (2014). *Bestiário: aforismos de João César Monteiro*. Rosebud.
- Monteiro, J. C. (2017). *Obra escrita: volume III* (V. S. Tavares, Ed.). Letra Livre.
- Mozart, W. A. (1787/1976). *Ein musikalischer Spaß*. Bärenreiter-Verlag.
- Rushton, J. (2006). *Mozart*. Oxford University Press.
- Sloan, N., & Bennett II, J. (2017, 11 de outubro). What’s so funny about Mozart’s “musical joke”? <https://www.wqxr.org/story/whats-so-funny-about-mozarts-musical-joke>
- Wennekes, E. (2023). Scoring laughs: a meditation on music and mirth. In E. Audissino & E. Wennekes (Eds.), *The Palgrave handbook of music in comedy cinema* (ebook). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-33422-1_3

[recebido em 1 de abril de 2025 e aceite para publicação em 19 de novembro de 2025]