ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

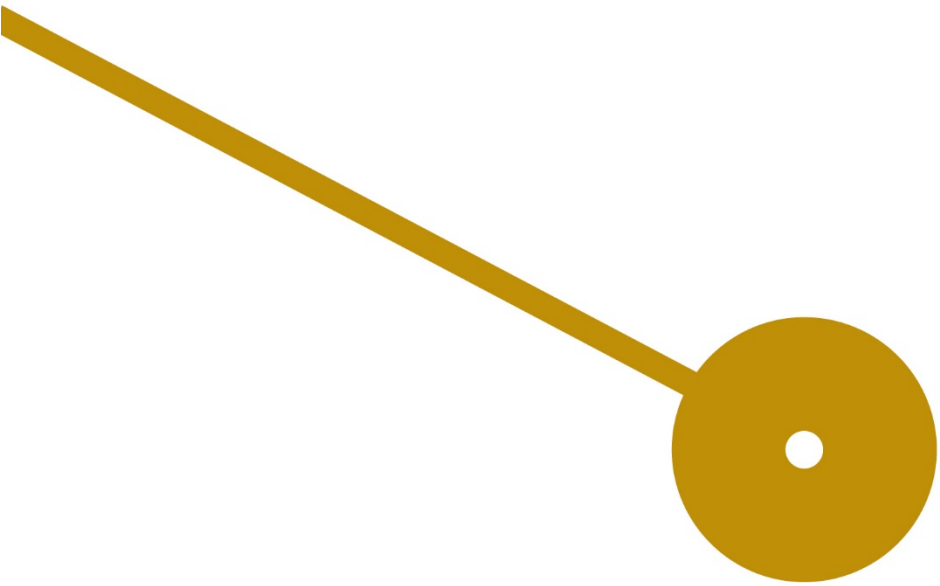
P.PORTO

M MESTRADO
EM COMPOSIÇÃO

Humor e Música:
Delineação de Processos Composicionais e a sua Aplicação na Composição

Eduardo Portela Serra

06/**2020**



ESMAE
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E ARTES DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO DO PORTO

P.PORTO

M MESTRADO EM COMPOSIÇÃO

Humor e Música:
Delineação de Processos Composicionais e a sua Aplicação na Composição

Eduardo Portela Serra

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Composição

Professor Orientador:
Rui Luís Nogueira Penha

06/**2020**

Resumo

O objetivo desta dissertação é o estudo da relação entre o humor e a música, com o propósito final da sua aplicação na Composição. Este estudo baseia-se na contraposição de ideias recolhidas de fontes bibliográficas sobre o tema e de princípios extraídos através da análise de obras instrumentais dos séculos XX e XXI que contenham elementos humorísticos, adquirindo, assim, competências para uma delineação dum conjunto de processos composicionais.

Palavras-chave: Humor; música; composição; processos composicionais.

Abstract

The goal of this dissertation is the study of the relation between humour and music, whereas the final purpose of its application is on Composition. This study is based on the contrast of ideas collected from bibliographic sources on the subject as well as from principles drawn out of the analysis of twentieth and twenty-first centuries' instrumental works that include humorous elements, hence acquiring skills for outlining a set of compositional techniques.

Keywords: Humour; music; composition; compositional techniques.

Índice

Resumo ..... **III**

Abstract ..... **IV**

Índice ..... **V**

Índice de Figuras ..... **VII**

Introdução **1**

Objetivo e descrição 1

Terminologia e préstimo 2

1. Humor **4**

1.1. Teorias sobre o Humor 4

1.1.1. Teorias Tradicionais 4

1.1.2. Outras Teorias 9

1.2. Humor como experiência estética 17

2. Humor na Música **19**

3. Processos Composicionais 23
3.1. Citação 25
3.2. Imitação 28
3.2.1. Paródia 28
3.2.2. Onomatopeia 29
3.3. Exagero 30
3.3.1. Repetição 30
3.3.2. Enfatização 33
3.3.3. Exorbitação 35
3.4. Rutura 36
3.4.1. Banalização 36
3.4.2. Interrupção 37
3.4.3. Solecismo 38
3.4.4. Apropriação 38
3.5. Oposição 39
3.5.1. Sobreposição 39
3.5.2. Justaposição 40

4. Composição 41
4.1. Quarteto de Cordas 41
4.1.1. Partitura 43
4.1.2. Análise 80
4.2. Tertúlia Pastoral 89
4.2.1. Partitura 89
4.2.2. Análise 97

Conclusão 100
Bibliografia 101

Índice de Figuras

Figura 1.1. Veatch: níveis de perceção da violação numa situação 16
Figura 3.1. Bach: entradas do *dux* e do *comes* da Fuga V do WTC1 24
Figura 3.2. Mozart: primeira frase do tema do andamento I da 11ª Sonata 24
Figura 3.3. Beethoven: primeiros compassos do andamento I da 5ª Sinfonia..... 24
Figura 3.4. Repetição no excerto de Beethoven 30
Figura 3.5. Repetição cíclica no excerto de Mozart 31
Figura 3.6. Sequenciação no excerto de Mozart..... 32
Figura 3.7. Sequenciação no excerto de Beethoven 33
Figura 3.8. Enfatização no excerto de Mozart..... 33
Figura 3.9. Enfatização por elaboração da voz intermédia do excerto de Mozart 34
Figura 3.10. Enfatização dinâmica da voz intermédia do excerto de Mozart..... 34
Figura 3.11. Exorbitação da voz intermédia do excerto de Mozart 35
Figura 3.12. Exorbitação da célula anacrúsica do tema da Fuga V de Bach..... 35
Figura 3.13. Beethoven: primeiro tema do andamento II da 5ª Sinfonia..... 36
Figura 3.14. Schickele: alteração do tema de Beethoven no *Quodlibet* 36

Figura 3.15. Banalização do excerto de Mozart 37
Figura 3.16. Banalização do excerto de Beethoven 37
Figura 3.17. Notas erradas no excerto de Beethoven 38
Figura 3.18. Permutação de elementos no excerto de Beethoven 38
Figura 3.19. Apropriação do excerto de Beethoven no de Mozart 39
Figura 4.1. Propriedades dos temperamentos do *Quarteto de Cordas* 81
Figura 4.2. Série Melancólica do *Quarteto de Cordas* 81
Figura 4.3. Série Colérica do *Quarteto de Cordas* 83
Figura 4.4. Acordes do andamento III do *Quarteto de Cordas* 83
Figura 4.5. Modificações das citações no andamento VI do *Quarteto de Cordas* 86
Figura 4.6. Série Fleumática do *Quarteto de Cordas* 88
Figura 4.7. Redução da *Conversa sobre o Tempo* 98

Introdução

Objetivo e descrição

O objetivo desta dissertação é o estudo da relação entre o humor e a música, com o propósito final da sua aplicação na Composição. Este estudo baseia-se na contraposição de ideias recolhidas de fontes bibliográficas sobre o tema e de princípios extraídos através da análise de obras instrumentais dos séculos XX e XXI que contenham elementos humorísticos, adquirindo, assim, competências para uma delineação dum conjunto de processos composicionais.

A escolha deste tema resulta, por um lado, da experiência de composição musical que tenho vindo a desenvolver desde a Licenciatura, em parte, meramente intuitiva e desprovida de qualquer base teórica e metodológica. Por outro lado, advém da minha vontade pessoal de associar ao objeto principal deste Mestrado, a música, uma índole humorística de modo a dissociar a solenidade — geralmente tida como inerente — da música erudita [1] contemporânea e, assim, alargar o âmbito do que, ainda hoje, é estudado a respeito da perceção do fenómeno musical. Por sua vez, a escolha de obras instrumentais compreendidas pelos séculos XX e XXI refere-se não só a uma questão de proximidade

[1] A expressão "música erudita" é aqui empregada segundo a classificação a que se opõem, normalmente, a música pop, a tradicional e a litúrgica.

histórica, social e estilística, mas também a questões de gestão de recursos no sentido de restringir o objeto de estudo a um período suficientemente curto que possa ser abordado com alguma profundidade dentro das dimensões estipuladas para a dissertação.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos, seguindo uma gradação entre um cariz mais teórico e outro mais prático:

1. Humor — onde consta uma análise de teorias existentes para a compreensão do humor como fenómeno cognitivo e estético;
2. Humor na Música — em que é feita uma revisão bibliográfica sobre a relação entre o humor e a música;
3. Processos Composicionais — em que são expostos os resultados da contraposição entre as conclusões obtidas nos dois capítulos anteriores sob a forma de técnicas e processos composicionais em conjugação com uma análise de alguns excertos de obras da literatura musical que incluam elementos de provocação ou sugestão humorística, com preferência por meios estritamente musicais;
4. Composição — onde estão incluídas as peças compostas, apresentadas através duma descrição dos processos composicionais usados em cada uma e sob forma de partitura.

Terminologia e préstimo

Qualquer estudo que envolva uma análise comparativa de diversas fontes bibliográficas depara-se com um problema que é comum a todas as áreas e disciplinas do conhecimento: a terminologia. Este problema é ainda dilatado se o estudo, como é o caso deste, combinar direta ou indiretamente literatura de campos, línguas e épocas diversas. Contudo, não é da minha competência elaborar um conjunto de termos sintéticos para a investigação sobre o humor. Deixo, não obstante, algumas notas sobre a terminologia usada neste trabalho e, em geral, na bibliografia examinada, de modo a clarificar alguns pontos de ambiguidade e de discórdia.

Atualmente, a comunidade de investigadores asserta que a palavra “humor” serve de termo genérico que abrange todo o fenómeno cognitivo, incluindo aquilo que pode ser pensado, percebido ou experienciado como engraçado ou divertido e «aquilo que provoca, ou

pretende provocar, divertimento»[2] (Lippitt, 1991: 11). Para além disso, estão compreendidas neste termo não só manifestações deste tipo em exemplos preparados — textos, imagens, sons, etc. —, mas também em situações casuais do dia-a-dia. Excluem-se, assim, as palavras "ridículo", "absurdo", "sagacidade", "paródia", "cómico", entre outras, as suas derivações e os seus equivalentes noutras línguas, para designar o termo genérico.

Em relação à palavra "riso", da forma como é usado nesta dissertação (excetuando, claro, referências a outros autores), é o resultado físico que pode ou não ocorrer na sequência da experiência humorística, sendo, obviamente, que nem todo o riso é humorístico.

Ainda num registo de ressalva, é importante referir o préstimo dos resultados desta dissertação. Para que algo possa ser percebido como humorístico, é necessária uma interpretação baseada no conhecimento dos meios. Por outras palavras, e no que diz respeito especificamente à música humorística, para que se satisfaça o efeito pretendido em relação às obras apresentadas neste trabalho, é necessário que o ouvinte (ou qualquer outro tipo de partícipe) seja minimamente instruído em música, tanto a nível de conhecimento geral do repertório existente — no caso do uso de citações ou de imitações estilísticas (ver §3.1. e §3.2.1 —, como também a nível de compreensão do fenómeno musical e dos seus constituintes (cf. Dalmonte, 1995: 183–186). A título de exemplo, para perceber a ideia geral e a intenção humorística principal do quarteto de cordas *Many Many Cadences* ("Muitas, Muitas Cadências") de Sky Macklay (2014), que consiste numa sucessão de cadências tonais de todo tipo, do princípio ao fim da peça (com outros elementos que lhe vão sendo sobrepostos, mas sem nunca a interromperem), é necessário conhecer os conceitos de *cadência* e de *tonalidade*.

[2] Lippitt, 1991: 11 — «that which excites, or aims to excite, amusement.»

1. Humor

1.1. Teorias sobre o Humor

A procura pela compreensão do fenómeno humorístico tem sido um objetivo comum a muitas as áreas das Ciências Humanas e das Humanidades. No entanto, essa investigação representa apenas uma ínfima parte destes campos de estudo e, em particular, as tentativas duma sistematização universal para as causas deste fenómeno têm, na maior parte dos casos, resultados insatisfatórios. Ainda assim, nesta secção do capítulo, serão tratadas sumariamente algumas das teorias elaboradas desde a Antiguidade Clássica até aos dias de hoje, divididas em duas categorias — as teorias tradicionais (§1.1.1) e outras três teorias (§1.1.2) avançadas por autores modernos.

1.1.1. Teorias Tradicionais

Estas teorias são resultado dum esforço coletivo entre pensadores das mais diversas áreas de conhecimento sobre o Homem, separados, em grande medida, pelo tempo. Cada uma delas não designa, contudo, uma única teoria. Apesar de muitas vezes serem referidas no singular (como, aliás, acontece durante esta dissertação), não devem ser vistas como

teses individuais defendidas por vários autores, mas sim como uma série de reflexões que podem ser agrupadas em três conjuntos de teorias[3], denominados geralmente como teoria da superioridade, teoria da incongruência e teoria do alívio[4]. Da mesma forma, a maior parte dos autores que teorizaram sobre o humor não subscreve apenas uma destas teorias, e.g., Aristóteles e Tomás de Aquino, normalmente associados à teoria da superioridade, apresentam algumas sugestões de elementos da teoria da incongruência, antes de ter sido formalizada uma teoria deste tipo. Por isso, nenhum dos limites aqui apresentados deve ser interpretado rigorosamente.

Para além disto, tal como assertam a maior parte das fontes modernas, nenhum destes três conjuntos por si só apresenta uma definição completa sobre o que é e/ou o que provoca a experiência humorística; pelo contrário, e por oposição à rivalidade desenvolvida entre alguns dos seus defensores, estas três teorias podem ser vistas como suplementos umas das outras, uma vez que abordam diferentes perspetivas e não se contradizem (Raskin, 1985: 40). Ainda assim, segundo a perspetiva pessimista de Ricardo Araújo Pereira, «todas as considerações sobre o humor são incompletas» e «mesmo todas juntas, parecem ficar aquém de uma explicação satisfatória» (Pereira, 2016: 15–16 e 19), salvaguardando-se da indefinição como a única possibilidade para a descrição do fenómeno.

Seguindo uma ordem cronológica da instituição e do domínio no pensamento sobre o humor das teorias referidas anteriormente, a teoria da superioridade surge em primeiro lugar, durante a Antiguidade Clássica, seguida das teorias da incongruência e do alívio, já nos séculos XVIII e XIX, respetivamente. A teoria da superioridade compreende, por isso, o período desde Platão e Aristóteles, passando pela Idade Média, em que núcleo de influência do conhecimento da Europa estava confiado à Igreja Católica, por sua vez depositado na Bíblia, até depois de Thomas Hobbes. A teoria da incongruência é geralmente delimitada a partir do Iluminismo e, em particular, com o primeiro uso da palavra "incongruência" na análise do fenómeno humorístico — no *Essay on Laughter, and Ludicrous Composition* (ensaio sobre o riso e a composição ridícula), escrito em 1779 por James Beattie (Morreall, 2009: 12). Além das de Beattie, estão incluídas também as formulações de Immanuel Kant e de Arthur Schopenhauer sobre o humor. A teoria do alívio abrange o período desde Herbert Spencer até depois de Sigmund Freud.

[3] Victor Raskin refere ainda *grupos* ou *classes* de teorias (e.g., 1985: 30–31).

[4] Também classificados, respetivamente, como socio-comportamentais ("social-behavioral"), cognitivo-percetuais ("cognitive-perceptual") e psicanalíticos ("psychoanalyical") em Raskin (1985: 31–40) e Salvatore Attardo (1994: 46–52).

Em traços gerais, a teoria da superioridade, elabora sobre a ideia de que o riso é provocado pela sensação de distância entre duas partes — sendo que nesta noção de "partes" podem estar incluídas relações entre pessoas genéricas, pessoas específicas, entidades, estereótipos de qualquer tipo, situações, etc. — relacionadas por uma discrepância, revelando eminência da parte que manifesta divertimento ou riso, geralmente com um sentido depreciativo relativamente à que é inferiorizada. A expressão *glória súbita* ("sudden glory") de Hobbes (1651: e.g., 36), por outro lado, acrescenta a surpresa à forma como as piadas podem ser expressas.

Esta teoria abrange, para além disso, manifestações de hostilidade, malícia, agressão e escárnio (Raskin, 1985: 36). Consequentemente, envolve também questões sociais, éticas e, até, para Aristóteles, judiciais — «[...] uma piada é num certo sentido um insulto, e há até algumas legislações que proíbem insultarem-se certas e determinadas coisas. Talvez fosse, por isso, também necessário proibir contar piadas a respeito de algumas coisas» (Aristóteles, 2004: IV, §8, 1128a) —; como repara ainda John Morreall, «[...] não é surpreendente que a maior parte das sociedades tenham suspeitado do [riso e do humor] e que os tenham, frequentemente, rejeitado. Esta rejeição é clara nas duas grandes fontes da cultura ocidental: a filosofia Grega e a Bíblia»[5] (Morreall, 2009: 4).

Henry Franklin Gilbert escreveu, a este propósito, sobre o caso particular da relação entre humor e música: «A expressão do humorístico na arte dos sons[6] é, em grande medida, um desenvolvimento moderno. É parte da expansão da arte da música que logicamente seguiu a sua emancipação da Igreja. [...] No mesmo sentido em que um rapaz não se torna homem até sair de debaixo das saias da sua mãe, como diz o ditado, também a arte da música não obteve o seu desenvolvimento maduro atual até deixar de estar dedicada, quase exclusivamente, ao serviço da Igreja»[7] (Gilbert, 1926: 55). Apesar desta observação, já durante a Idade Média, e durante o período áureo da influência da Igreja Católica na Europa, existiam entidades que defendiam o riso — e.g., citando um segmento da compilação de

[5] Morreall, 2009: 4 — «[...] it's not surprising that most societies have been suspicious of [laughter and humor] and have often rejected them. This rejection is clear in the two great sources of Western culture: Greek philosophy and the Bible.»

[6] "Arte dos sons" ("tone art" em Gilbert, 1926) é uma tradução do termo alemão *Tonkunst* usado durante o século XIX para distinguir a música artística da utilitária, i.e., que não existe por si própria e/ou que é escrita para eventos específicos, para acompanhar dança, etc. Implica, por isso, uma apropriação dessa ideia.

[7] Gilbert, 1926: 55 — «The expression of the humorous in tone art is very largely a modern development. It is part of the expansion, the broadening of the art of music which logically followed its emancipation from the Church. (…) in the same way that a boy does not become a man until he has cut loose from his mother's apron-strings, as the saying goes, so the art of music did not attain its present mature development until it ceased to be devoted well--nigh exclusively to the service of the Church.»

Canções de Beuern, «Baco alivia gentilmente as preocupações e dores, e concede divertimento, alegria, riso e amor»[8] (Carmina Burana: 89).

A teoria da incongruência, ao contrário da anterior, procura descrever o fenómeno do riso humorístico através da causa em si, i.e., da construção da própria piada e não da relação entre as duas partes intervenientes na experiência da piada. É, atualmente, a teoria dominante em filosofia e psicologia (Morreall, 2009: 10). Para Kant, também o humor depende da surpresa, no entanto, esta, por sua vez, está intimamente relacionada com a mutação da forma ou do significado do objeto, constituindo a incongruência que frustra as expectativas em relação a ele: «O riso é uma emoção da transformação súbita duma expectativa tensa em nada.»[9] (Kant, 1922: §54, 225). Schopenhauer vai um pouco mais longe na descrição: «[...] a origem do ridículo é sempre a subsunção paradoxal e, por isso, inesperada dum objeto sob um conceito que lhe é, de outras formas, heterogéneo; assim, o fenómeno do riso envolve sempre a perceção súbita duma incongruência entre tal conceito e o objeto real concebido por ele, isto é, entre o abstrato e o vívido»[10] (Schopenhauer, 1913: I, §8). A incongruência passa a estar, assim, na diferença entre o conceito e a perceção dum objeto.

Ainda assim, como aponta Lippitt, há que distinguir entre incongruências humorísticas e não-humorísticas: «Uma reação de divertimento depende, em grande medida, do contexto em que o humor é estabelecido e a atitude do interveniente»[11] (Lippitt, 1991: 43). Para solucionar este problema, Morreall identifica três reações à incongruência (Morreall, 1987: 190–196): (1) a *emoção negativa* (“negative emotion”), que acontece quando se experiencia uma violação, moral ou não, da ordem que se tem como correta e expectável do comportamento das coisas; (2) a *assimilação da realidade* (“reality assimilation”), que descreve uma perplexidade perante uma incongruência; e (3) o *divertimento humorístico* (“humorous amusement”), a única reação em que, de facto, é suscitado o humor. No primeiro caso, o resultado da incongruência é uma perturbação emocional que viola o sistema de crenças e desejos, deixando a situação fora do controlo de quem a experiencia e causando, assim, um sentimento de desagrado ou, até, de dor. O segundo é semelhante ao anterior em

[8] Carmina Burana: 89 — «Bachus lenis leniens curas et dolores, confert iocum, gaudia, risus et amores.»

[9] Kant, 1922: §54, 225 — «Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts.»

[10] Schopenhauer, 1913: I, §8 — «[...] der Ursprung des Lächerlichen allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.»

[11] Lippitt, 1991: 43 — «A reaction of amusement is […] dependent to an enormous extent upon the context within which the humour is set, and the attitude of the person concerned.»

grande medida, envolvendo uma inquietação ou tensão baseada na disrupção do controlo da situação. No entanto, a perturbação ocorre ao nível do processamento cognitivo das estruturas conceptuais presentes na situação, em vez das emoções, causando uma atrapalhação na definição do que é percebido. A terceira reação que Morreall enumera distingue-se consideravelmente das outras duas. No divertimento humorístico, não há nenhuma preocupação prática ou desejo de controlo duma situação, nem uma vontade de corrigir a incongruência. Pelo contrário, ela é desfrutada.

A teoria do alívio lida com a relação entre o humor e o indivíduo que experiencia o riso. Em concreto, descreve o efeito de alívio de tensões e de inibições físicas e psicológicas causadas pelo humor[12]. Spencer (1891), em relação ao fenómeno físico do corpo humano, afirma que este efeito resulta da libertação do excesso de energia nervosa, usando a linguagem da teoria da incongruência para descrever o processo mental. Então, neste sentido, segundo Morreall, o riso é quase como uma eructação ou um flato (Morreall, 2009: 17).

A abordagem de Freud, um pouco mais complexa e destacada por Salvatore Attardo da tradição do alívio no livro *Linguistic Theories of Humor* (teorias linguísticas sobre o humor), de 1994, tanto pelo seu impacto, como pela atenção especial que Freud dá aos próprios mecanismos de construção das piadas[13] (Attardo, 1994: 53–54), distingue três ocorrências do riso humorístico em que, à semelhança de Spencer, considera uma libertação de energia conferida a uma tarefa psicológica que é abandonada: (1) *a piada* (“der Witz”), incluindo neste termo não só a declamação de narrativas organizadas, mas também comentários humorísticos espontâneos, imitações, etc., em que é libertada energia psíquica que serve para reprimir sentimentos reprimidos, na maior parte dos casos, segundo Freud, relacionados com sexo ou hostilidade devido à sua consideração apreensiva e até de censura por parte da sociedade; (2) *o cómico* (“der Komik”), em que a energia libertada diz respeito à de pensar e à de compreensão de algo que é percebido; (3) *o humor* (“der humor”) que se assemelha, de forma geral, à de Spencer (Morreal, 2009: 18–21). Para além destas versões, ainda na psicologia contemporânea é acomodada a perspetiva de excitação-segurança, por oposição à de Freud de repressão-supressão, em que se considera que o riso ocorre quando é experienciada excitação que é avaliada como sendo, na verdade, inconsequente (Raskin, 1985: 40).

[12] Cf. novamente Carmina Burana: 89 — também neste exemplo pode ser observada esta ideia de alívio, num sentido literal, de tensões físicas e psicológicas.

[13] No seu livro, *Der Witz*, Freud traça, inclusive, uma lista de técnicas usadas em piadas (Freud, 1905: 29–30).

A validade da síntese destas três teorias, referida no princípio desta secção, proposta por Raskin e impugnada por Pereira, é também posta em causa por Lippitt. Tal síntese não será suficiente para uma teoria geral sobre o humor, uma vez que as imperfeições de cada conjunto de teorias não estão unicamente relacionadas com lacunas que possam ser preenchidas umas pelas outras, mas também com problemas intrínsecos no que diz especialmente respeito à dilatação da terminologia: «ainda que Raskin possa estar certo em sugerir que uma síntese de teorias é uma melhoria, como teoria [...] ainda não seria suficiente para uma teoria geral adequada. [...] Não é claro que possamos aprender mais com [uma teoria sintetizada] do que podemos aprender considerando cada tradição teórica em separado»[14] (Lippitt 1991: 117).

1.1.2. Outras Teorias

Para além das teorias tradicionais sobre o humor, várias outras foram concebidas para tentar apurar as causas e regularizar o conhecimento sobre o riso humorístico. Nesta secção, serão abordadas três delas, sendo que todas apresentam traços das teorias já mencionadas: (1) a teoria de Henri Bergson, definida na coleção de ensaios, *Le Rire* ("o riso"), publicada em 1900[15], que vê o humor como um elemento social que resulta do confronto entre algo mecânico ou material e algo mutável ou vivo; (2) a teoria de Victor Raskin, designada como *teoria semântica baseada em scripts* ("Script-based Semantic Theory of Humor" ou, abreviadamente, "SSTH"), que aborda o tema sob uma perspetiva linguística — mais concretamente, semântica — e, por consequência, exclusivamente em relação ao humor verbal, descrita no livro *Semantic Mechanisms of Humor* (mecanismos semânticos do humor), escrito em 1985; e (3) a teoria de Thomas C. Veatch, apresentada em 1998, na revista internacional *Humor*, que procura, de forma explícita, ser transversal a toda a extensão do estudo do humor.

A preferência por estas três teorias específicas diz respeito, essencialmente, à influência que cada uma exerce sobre o pensamento atual em relação ao fenómeno humorístico, à sua atualidade e consequente coincidência com o período de estudo escolhido — os séculos XX e XXI —, abrangendo indulgentemente a obra de Bergson. Tratar-se-á, por isso, a sua teoria em primeiro lugar.

[14] Lippitt 1991: 117 — «while Raskin may well be right to suggest that a synthesis of theories would be an improvement, as a theory [...] it would still not give us an adequate general theory. [...] It is not clear that we can learn any more from [a synthesised theory], than we can learn from considering each theoretical tradition separately.»

[15] Os ensaios de Bergson tinham sido já publicados individualmente na revista *Revue de Paris* entre 1899 e 1900.

Le Rire (1900), a par com *Der Witz* de Freud (1905), integra os textos mais conhecidos e citados sobre o humor (Attardo, 1994: 57–58; Lippitt, 1991: 121), em parte pela abrangência de ambas as perspetivas. No entanto, não será vista em detalhe a teoria de Freud, já que esta tem como objetivo principal o estudo dos efeitos psicológicos do riso e da experiência do humor, o que não é particularmente relevante para o trabalho aqui apresentado.

As principais características e reivindicações da teoria de Bergson relacionam-na diretamente com as teorias da incongruência e da superioridade. Por um lado, o humor é visto como consequência do contraste entre o que é fluido e o que é rígido, por outro, é visto como uma norma corretiva moral e social que condena qualquer atitude ou comportamento que represente «uma imperfeição individual ou coletiva que exige uma correção imediata»[16] (Bergson, 1900: 89). Com efeito, o objetivo de Bergson nos seus ensaios sobre o riso não é definir o termo "humor"[17], mas compreender as causas fundamentais das situações humorísticas e perceber o papel do humor na vida humana, de modo a ter um melhor conhecimento da sociedade, da imaginação individual e coletiva, da arte e da própria vida (*ibid.*: 2–3).

Para distinguir o lugar do humor na vida, Bergson parte de três observações fundamentais. (1) *O humor é um fenómeno humano*. Não só o homem é o único ser que se ri, mas também, para algo se tornar risível, tem que estar direta ou indiretamente relacionado com a sua imaginação. Usando os exemplos do próprio autor, se se ri dum animal, é porque se reconhece nele algum tipo de traço característico do homem; se se ri dum chapéu, é pela noção que lhe está atribuída pelo homem e não pela sua constituição material. (2) *O humor é um fenómeno intelectual*. Requer, por esse motivo, uma insensibilidade e «uma anestesia momentânea do coração»[18] (*ibid.*: 6) — i.e., uma distância emocional — em relação ao que é gozado. No limite, se se tivesse um interesse por todas as coisas em todas as circunstâncias, tudo se tornaria grave e sério, e não existiria espaço para a leveza de espírito que o humor exige. (3) *O humor é um fenómeno social*. O riso depende, até certo ponto, duma cumplicidade. Por causa disso, segundo Bergson, revela-se mais difícil rir em isolamento do que em coletividade. Mas esta cumplicidade não diz respeito apenas a pessoas reais ou concretas, como um grupo de amigos, que partilham um conjunto de interesses e experiências; diz

[16] Bergson, 1900: 89 — «une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate.»

[17] Na verdade, o termo que Bergson não tenciona definir é "cómico" ("comique"). Ao longo do livro, esta palavra adquire, no entanto, vários significados: entre algo referente a "comédia" como um género artístico, do teatro em particular; e referente a "comédia" como o termo genérico para o fenómeno humorístico (ver §Terminologia e préstimo). O uso de "humor" e das palavras que dela derivam serve para uniformizar a terminologia empregada ao nesta dissertação, ainda que corresponda a uma noção diferente para Bergson (cf. Bergson, 1900: 130–131).

[18] Bergson, 1900: 6 — «une anesthésie momentanée du cœur».

respeito também a pessoas imaginárias ou abstratas, como um grupo de falantes duma língua, que partilham um conjunto de costumes e noções. Por isso, alguém excluído de qualquer um destes grupos de pessoas não se ri com eles.

Antes de avançar para os processos dos quais resulta o humor enumerados por Bergson e que vão auxiliar na delineação dos processos composicionais apresentados no terceiro capítulo desta dissertação, é importante contextualizar um pouco a teoria de Bergson no período histórico em que foi escrito e explicar melhor a função útil do humor nela apresentado.

Uma das ideias principais desta teoria é que o riso é provocado pela mecanização da vida, em que a vida representa um fluxo contínuo e flexível à qual lhe são extrínsecas quaisquer formas de automatismo e de rigidez. A partir daqui é possível relacionar diretamente este pensamento com a disseminação rápida e generalizada de máquinas e de outros mecanismos automáticos, em particular, na sociedade europeia e norte-americana, que vinha a acontecer desde o final do século XIX (e que se prolongou pelo princípio do século XX): a chamada Segunda Revolução Industrial. Esta revolução teve um impacto significativo não só no desenvolvimento da produção industrial, mas também na transportação, na comunicação, na arte — com as tecnologias de gravação de som e imagem que levaram, eventualmente, à criação do cinema — e, em geral, na vida humana. Assim, essa ideia do «mecânico chapado sobre o vivo»[19] (*ibid.*: 39), da qual irradia a imaginação que resulta no riso, está intimamente relacionada com a de *gesto social* que evidencia comportamentos e características excêntricas que, de outro modo, tornar-se-iam automáticos e inconscientes. O riso funciona, por isso, como um castigo que incita a supressão dessas formas de rigidez do corpo, do espírito e do carácter, de forma a obter uma maior elasticidade e sociabilidade dos membros da sociedade (*ibid.*: 21) — em prol do que é vivo e em detrimento do que é mecânico.

A oposição vivo-mecânico é um ponto central não só na função social que o humor tem, mas também na forma como se manifesta. Para Bergson, os seres humanos são constituídos por uma alma flexível e graciosa que transfere essas suas características, relativas à vida, para um corpo naturalmente rígido, animando-o. Assim, «as atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar num simples mecanismo»[20] (*ibid.*: 30). O humor reside, por isso, no lado humano que se assemelha a uma coisa ou a uma máquina desprovida de elasticidade e flexibilidade. Quando se revela esse lado do homem, se faz a alma, que reside no corpo ou na materialidade, parecer desajeitada ou rígida e se conduz a atenção e a imaginação para essa rigidez, o riso é provocado.

[19] Bergson, 1900: 39 — «Du mécanique plaqué sur du vivant».

[20] Bergson, 1900: 30 — «Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique.»

Por exemplo, se alguém, que vai a correr pela rua, tropeça e cai, o riso que provoca em quem assiste à situação é incitado pela deselegância e falta de flexibilidade e de jeito necessário para evitar o que quer que tenha levado a essa mudança brusca de atitude, não a própria mudança (*ibid.*: 9–10). Para além disso, no caso da caricatura, em que são exageradas características físicas e naturais de pessoas, Bergson rejeita que a fonte do humor seja a fealdade desses traços. Em vez disso, é ainda a rigidez que o motiva. Porque, apesar da tendência própria do corpo para tornar-se rígido, a nossa imaginação vê um certo esforço da alma para dinamizar a materialidade que lhe resiste, o humor deve opor-se à graciosidade e não à beleza (*ibid.*: 29–30).

Ao longo da sua obra, grande parte dos exemplos que Bergson avalia são provenientes da comédia clássica francesa e do teatro Vaudeville. A partir deles, define três processos humorísticos, i.e., de mecanização. (1) A *repetição* ("répétition") dum determinado conjunto de circunstâncias aplicado em contextos diferentes, na sua forma original. Este processo contrasta, por isso, com a característica de mudança constante do que é vivo. No entanto, quanto mais plausível for a articulação dos dois elementos em oposição, mais engraçada será a série de situações (*ibid.*: 94). (2) A *inversão* ("inversion") de papéis ou funções dos membros intervenientes. Neste caso, o humor está na reversibilidade duma situação — o que envolve também uma *repetição*, ainda que seja necessária apenas explicitar um dos eventos dessa série — e na troca de posições, e.g., de duas personagens, como nos casos que Bergson menciona, dum ladrão que é roubado, dum juiz que é moralizado por um réu, etc. (*ibid.*: 96). E (3) a *interferência* ("interférence") que implica uma coincidência de duas séries de eventos independentes, que comunicam reciprocamente, numa situação. O humor ocorre quando esta *interferência* resulta na interpretação de dois sentidos diferentes em simultâneo, evidenciando essa coincidência e independência das séries (*ibid.*: 98–100). O mecanismo que é usado neste processo contraria, então, a indivisibilidade inerente à vida, na qual existe apenas uma série autónoma que, na sua forma natural, nunca estaria em conflito com outras, mas antes, ela própria, em mutação.

Para além destes três processos, Bergson aborda ainda a *transposição* ("transposition") como um meio exclusivo do humor verbal, i.e., que resulta de mecanismos da linguagem. Este processo representa uma transferência de características entre dois sistemas de ideias, e.g., entre "solene" e "vulgar", que pode ser expressa através da *degradação* ("dégradation") da dignidade duma coisa, descrevendo algo ilustre como ignóbil, ou, pelo contrário, através do *exagero* ("exagération") da sua grandeza ou do seu valor (*ibid.*: 126–128). Existe, por isso, uma discrepância entre grande e pequeno, melhor e pior, real e irreal — entre o que uma coisa é e o que deveria ser — que é obtida por meio da *transposição* num sentido ou no outro (*ibid.*: 129).

A SSTH, mais tarde revista e expandida em colaboração com Salvatore Attardo, como *teoria geral do humor verbal* ("General Theory of Verbal Humor" ou GTVH) é, como referido, uma teoria que se assenta no estudo do humor verbal, dependendo duma compreensão da dimensão semântica das piadas que o integram. Um estudo semântico, i.e., do significado, — como também aponta Asbjørn Øfsthus Eriksen (2016: 3) — não pode, contudo, ser aplicado diretamente no contexto da música instrumental, uma vez que o tipo do humor que pode existir neste caso é fundamentalmente não-verbal. Não deixa, por isso, de ser importante tratar a teoria de Raskin nesta revisão da literatura.

Na base desta teoria está o conceito de *script*[21], explicado como «um grande pedaço de informação semântica que envolve [uma] palavra ou que é evocado por ela. [...] [É] uma estrutura cognitiva interiorizada pelo falante nativo e representa o seu conhecimento duma pequena parte do mundo»[22] (Raskin, 1985: 81). Por outras palavras, um *script* é uma rede de significados suscitada por uma palavra (ideia, acção, situação, etc.), constituída por pontos de interseção — ou *nós* ("nodes") — lexicais relacionados por ligações semânticas que caracterizam essas relações em função da sua distância e ênfase e que são orientadas, no léxico de cada pessoa, tanto pelo «senso comum», como pela sua formação empírica e experiência subjetiva, que pode ser partilhada com certos grupos (etários, regionais, culturais, profissionais, etc.) duma língua (*ibid.*: 81–82).

Na sua Hipótese Principal, Raskin determina duas condições necessárias e suficientes para que uma piada seja engraçada: (1) que «o texto [seja] compatível, completa ou parcialmente, com dois *scripts* diferentes» e (2) que «os dois *scripts* com os quais o texto é compatível [sejam] opostos»[23] (*ibid.*: 99). Destas condições distinguem-se, assim, outros dois conceitos-chave desta teoria: a *sobreposição* ("overlap") e a *oposição* ("oppositeness"). A *sobreposição* diz respeito ao grau de coincidência semântica dos dois *scripts*, medido num espectro delimitado entre uma sobreposição completa, que é rara, em que o texto é inteiramente compatível com ambos os *scripts* e não há nada nele que possa ser percebido como estranho, e uma sobreposição verdadeiramente parcial em que partes dele são incompatíveis com um dos *scripts* ou, até, com ambos. Qualquer tipo de sobreposição entre

[21] Conseguir uma tradução para este termo é complicado. Uma hipótese possível, a meu ver, seria uma tradução literal para "escrita", no sentido lato de "conjunto de símbolos usado para a representação de ideias". Mas, para evitar corromper o significado da palavra "script" — que, em si, já é bastante ambígua — em Raskin, ao substituí-la por outra tão ou mais equívoca, decidi manter o vocábulo original, em inglês, por empréstimo.

[22] Raskin, 1985: 81 — «a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it. [...] [It] is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker's knowledge of a small part of the world.»

[23] *ibid.*: 99 — «(i) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts (ii) The two scripts with which the text is compatible are opposite».

estes dois limites é uma sobreposição parcial, em que um dos *scripts* é mais compatível com o texto do que o outro (*ibid.*: 105–107). A classificação da *oposição* está dividida em duas categorias de situações — as reais e as irreais — que se repartem, por sua vez, em três tipos básicos de oposições: (1) entre uma situação verdadeira ou efetiva e uma situação falsa ou inexistente, (2) entre um estado normal e expectável das coisas e um estado anómalo e inesperado e (3) entre uma situação possível ou plausível e uma situação impossível ou, no mínimo, muito menos plausível (*ibid.*: 111).

Para que se perceba esta *sobreposição* e esta *oposição* numa piada, é necessário um elemento linguístico, implícito ou explícito, que provoque incerteza em quem a experiencie, o chamado *disparador* ("trigger"). Antes de aparecer este elemento no texto, é possível identificar apenas um *script*. Assim, o *disparador* revela o segundo *script* e, por consequência, a sua sobreposição e oposição em relação ao primeiro — identificadas por ambiguidade ou por contradição (*ibid.*: 114) —, levando a uma reinterpretação, em retrospetiva, de todo o texto. Contudo, essa incerteza semântica que é instalada pelo *disparador* tem que ser, não só inesperada, mas também imediata.

É possível, então, relacionar esta teoria com a *interferência de séries* de Bergson no sentido em que ambas determinam que tem que existir uma coincidência e uma oposição entre dois elementos. No entanto, em cada um dos casos, o riso é provocado por razões diferentes: para Bergson resulta do sentido duplo, para Raskin é causado pela reinterpretação da situação, segundo um significado inicialmente oculto.

A teoria de Veatch é, em muitas coisas, semelhante à SSTH. Como o próprio identifica, a sua teoria pode ser vista como uma generalização da de Raskin, já que esta última lida apenas com o humor verbal, está limitada a piadas, vistas como formas linguísticas, e não abrange o problema das diferenças de interpretação que Veatch tenta resolver, como será visto mais à frente (Veatch, 1998: 193–194). O principal ponto de contacto entre as teorias é a relação de coincidência e confronto que ambas distinguem entre dois elementos num objeto potencialmente humorístico. Em concreto, como já foi examinado em Raskin, o humor numa piada resulta da *sobreposição* e *oposição* de dois *scripts*; no caso de Veatch, como será esclarecido em seguida, o humor resulta da *simultaneidade* das perspetivas de *normalidade* (N) e de *violação* (V) dum princípio moral subjetivo sobre uma mesma situação.

Explicando cada um dos conceitos expostos anteriormente, de forma algo áspera, em poucas palavras: N e V são, então, os dois tipos de perspetivas sobre uma situação que Veatch determina, sendo que a primeira denota as avaliações que são classificadas entre neutras e positivas, e que a segunda expressa as que são negativas em relação ao tal "princípio moral subjetivo"; por sua vez, esse princípio representa aquilo que cada indivíduo que experiencia e avalia a situação considera ser o modo natural ou correto das coisas serem

e se comportarem (*ibid.*: 167). Assim, Veatch identifica três condições necessárias e conjuntamente suficientes para que uma situação possa ser vista como humorística: (1) que quem experiencie a situação tenha em mente uma perspetiva V, (2) que tenha uma perspetiva N em predominância e (3) que tenha ambas em simultâneo (*ibid.*: 163–164). O que distingue esta teoria das demais, como nota Eriksen (2016: 4), é exatamente esta ideia de simultaneidade que determina, ao contrário das outras em que o humor resulta, em geral, de desvios relativamente a alguma norma ou expectativa, que uma situação tem *sempre* que parecer normal para ser considerada engraçada. No entanto, para estas três teorias há sempre um certo grau de coincidência entre duas coisas — mecânico e vivo em Bergson, dois *scripts* em Raskin e V e N em Veatch.

Outra ideia importante desta teoria diz respeito à própria interpretação da situação, porque a existência de humor, segundo Veatch, está a cargo tanto da situação em si, como de quem a percebe, o que quer dizer também que, da mesma forma que uma pessoa pode não achar engraçadas duas situações diferentes, duas pessoas diferentes podem não achar engraçada uma mesma situação. Por isso, à semelhança do que foi mencionado em Raskin, ainda que de forma implícita, a propósito da definição de *script*, o humor depende da personalidade e das normas da sociedade a que pertence o apreensor. Assim, a interpretação refere-se a um processo não só cognitivo, mas também afetivo e emocional, que está, por sua vez, intimamente ligado ao modo como N e V interagem na mente do apreensor.

À semelhança do que foi visto em Bergson, também Veatch defende que para que uma situação seja interpretada como engraçada, tem que existir uma certa distância — neste último, entre quem experiencia essa situação e o princípio que nela é violado. Esta ideia inclui, até, a possibilidade de uma pessoa mudar a sua perspetiva em relação a uma mesma situação ao longo do tempo (Veatch, 1998: 175; cf. Pereira, 2016: 23–24). Caso contrário, se a situação violar um princípio com o qual apreensor está fortemente afeiçoado, pode não haver espaço na sua mente para uma perspetiva N sobre a situação, passando a interpretá-la apenas como V e eliminando a simultaneidade necessária. Por isso, N tem que ser predominante para que se sinta que a situação é, na verdade, normal ou, até, inofensiva apesar da violação (Veatch, 1998: 167). Isto não quer dizer, como afirma Bergson, que o humor «não tem maior inimigo do que a emoção» ou que «a indiferença é o seu meio natural»[24] (Bergson, 1900: 4). No entanto, segundo a teoria de Veatch, para que exista humor, é fundamental que haja um determinado grau de afeição, ainda que relativamente fraco. Se existisse um desinteresse total pela situação e pelo princípio nela contido, não se perceberia uma violação, nem, claro, uma simultaneidade. É importante notar, ainda, que, entre cada uma destas hipóteses — viz. a do desinteresse, a humorística, e a ofensiva —, esse grau de afeição é relativo também à

[24] Bergson, 1900: 4 — «L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion.»

perceção de N. Ou seja, uma forte afeição a um princípio moral que é violado (V) pode ser contrariada por uma forte sensação de segurança (N), já que ambas as perspetivas exercem força reciprocamente (Veatch, 1998: 178).

Com base nessas três hipóteses de interação de N e V, Veatch determina três níveis de perceção duma situação — a *violação nula* ("no violation"), a *violação humorística* ("funnny violation") e a *violação ofensiva* ("offensive violation"), respetivamente. Estes níveis, como será visto em seguida, podem ser relacionados com as reações à incongruência distinguidas por Morreall e abordadas na secção anterior (§1.1.1) em que estas últimas correspondem a circunstâncias mais específicas, e, consequentemente, menos abrangentes, do que as de Veatch. Na tabela seguinte (Figura 1.1, adaptada da Table 1, *ibid.*: 177) estão descritos os níveis de violação em fórmulas de lógica — usando os símbolos de conjunção (∧) e negação (¬), além dos habituais correspondentes a cada perspetiva sobre uma situação (N e V) —, o empenho afetivo em relação ao princípio moral violado que cada nível envolve e as reações do apreensor a essa violação (assimilação, ofensa e humor).

Nível	Lógica	Empenho Afetivo	Apreensor		
			Assimilação	Ofensa	Humor
1	¬V	nenhum	não	não	não
2	V∧N	fraco	sim	não	sim
3	V∧¬N	forte	sim	sim	não

Figura 1.1. Veatch: níveis de perceção da violação numa situação

Implicando que em todas as estas situações há, de facto, uma violação, i.e., um tipo de incongruência, podendo ou não existir uma interpretação V: no nível 1 pode ocorrer uma *assimilação da realidade*, dado que uma das formas de ausência das reações de assimilação, ofensa ou humor referentes uma violação de N é a perplexidade; no nível 2, como não há uma perturbação cognitiva ou emocional, nem uma consequente perda do controlo da situação, apesar de as expectativas em relação ao comportamento natural das coisas serem violadas, pode verificar-se um *divertimento humorístico*, no sentido de Morreall; no nível 3 pode ocorrer uma *emoção negativa*, como resultado duma violação do sistema de convicções do apreensor.

1.2. Humor como experiência estética

O humor e o riso têm estado presentes em praticamente todo o âmbito da vida humana, uma vez que todas as ideias, objetos ou situações podem oferecer um sentido cómico, dependendo da perspetiva com que são abordados, do modo como são abordados e do próprio contexto em que se inserem. Neste sentido, também algumas obras de arte (e outras manifestações artísticas) os incorporam. Contudo, como apontam John Morreall e Ricardo Araújo Pereira, a discussão do riso e do humor é relativamente escassa entre filósofos e entre historiadores de arte (Morreall, 2009: 70; Pereira, 2016: 16).

Na visão de Pereira, humor é «um modo especial de olhar para as coisas e de pensar sobre elas. É raro [...] porque esse modo de olhar e de raciocinar é bastante diferente do convencional [...]. Somos treinados para saber o que as coisas são, não para perder tempo a investigar o que parecem, ou o que poderiam ser» (Pereira, 2016: 39). Este "modo especial de olhar" é o que Morreall e Mordechai Gordon relacionam com a experiência estética (Morreall, 2009: 71; Gordon, 2012: 62). A experiência estética é, na asserção de ambos (motivada por Kant), uma apreciação através da perceção ou da contemplação — a "perda de tempo" de Pereira, sem a conotação pejorativa — duma coisa, em que o seu propósito é a própria experiência, não outro que lhe seja extrínseco. É, também por isso, diferente de outras atividades como trabalhar, produzir, analisar, estudar, etc. que envolvem um *interesse* num fim (Morreall, 2009: 70; Gordon, 2012: 63). O humor funciona, na maior parte dos casos, da mesma forma: envolve uma interrupção dos deveres quotidianos e um *desinteresse* em proveito da própria experiência, e não na sua finalidade. Isto não quer dizer, contudo, como alerta Gordon, que esta *distância* que Morreall também menciona (Morreall, 2009: 70) diga respeito ao objeto estético, mas à sua experiência, de modo a que seja possível absorver-se nela. Por esta mesma razão, Bergson afirma, em relação à função social que identifica no humor (ver §1.1.2) «O riso não pertence [...] à estética pura, pois persegue [...] um objetivo útil de aperfeiçoamento geral»[25] (Bergson, 1900: 21).

Seguindo o raciocínio de Gordon e de Morreall, o humor, tal como a experiência estética, pode ser percebido como um *jogo*, uma atividade lúdica em que o puro gozo ("enjoyment" em Gordon, 2012: 63; e em Morreall, 2009: 71) é o efeito do seu exercício e que confere, como referem Gordon e Pereira, uma prática «quase (ou completamente) infantil» (Pereira, 2016: 39; cf. Gordon, 2012: 63). Tanto no humor como na experiência estética, há uma propensão para a imaginação e para a surpresa, o que confere ao tal "modo especial de olhar" e à própria

[25] Bergson, 1900: 21 — «Le rire ne relève [...] pas de l'esthétique pure, puisqu'il poursuit [...] un but utile de perfectionnement général.»

criação artística a liberdade para transgredir regras de linguagem, de verdade e sinceridade, de etiqueta e de costumes (Huizinga, 1949: 158), o que leva, por vezes, ao suscitamento de questões éticas como já foi referido relativamente à teoria da superioridade.

Apesar disto, o humor nem sempre existe como experiência estética. Para Morreall, o que distingue o humor estético do não-estético são as motivações de quem experiencia o objeto estético e, por isso, como mencionado anteriormente, quem tem um *interesse* além da própria experiência. O humor não-estético diz respeito, segundo este juízo, às piadas que tenham como propósito outro que não o de divertir. Gordon, por outro lado, discorda em razão de essas motivações e intenções não serem nem facilmente identificáveis nem, muitas vezes, exclusivas no que diz respeito à perceção dum mesmo objeto (Gordon, 2012: 65–66). Para além disto, Gordon justifica o foco no impacto do humor como avaliação da sua qualidade estética, não só como uma medida mais explícita do que a avaliação através dos motivos, mas também pela sua adequabilidade em relação às artes cénicas (*ibid.*: 67).

Propõe, então, uma distinção baseada no impacto do humor em quem o perceciona através dos critérios de imaginação, intuição e reflexão ("imagination, insight, and reflection") (*idid.*: 66) considerando-os não só fundamentais para o humor e para a arte, mas também um pouco mais palpáveis do que as motivações e as intenções de cada indivíduo, o que implica, como o próprio admite, que são excluídas formas de humor que não cumpram com estes critérios por muito divertidas e engraçadas que sejam. Esta distinção é ainda descrita sob a seguinte hipótese: «o humor é estético na medida em que desperta a imaginação dos espetadores, proporciona-lhes intuições sobre a existência humana e provoca-lhes uma forma de pensar mais crítica e criativa»[26] (*ibid.*: 66). Gordon separa três entidades que participam implicitamente na sua noção de impacto: (1) um texto cómico que é transmitido por (2) um executante a (3) uma audiência — neste último chegando ao efeito cómico. Ainda, Gordon através Wimsatt e Beardsley que, tal como Eduard Hanslick ao falar sobre música, descrevem a *falácia* que existe na convergência (numa asserção tradicional e, de algum modo, corriqueira) do *conteúdo* do objeto estético com os seus *fins* (como citado em Gordon, 2012: 66; cf. Hanslick, 2011: 19–39), adverte para a separação entre a causa e o efeito do humor, mesmo que seja difícil porque, segundo o autor, não seria preciso um texto cómico se não existisse audiência para ser divertida pelo executante.

[26] Gordon, 2012: 66 — «humor is aesthetic to the extent that it arouses the viewers' imagination, provides them with insights about human existence, and provokes them to think more critically and creatively.»

2. Humor na Música

Como referido anteriormente, o campo de estudo do humor, nas várias disciplinas do conhecimento do Homem, é relativamente pequeno. Ora, por sua vez, investigações sobre a relação entre os fenómenos do humor e da música são particularmente escassas. A razão para isto, segundo Eriksen, não terá a ver, certamente, com a insignificância do humor musical ou com a sua disparidade em comparação com os restantes tipos de humor, mas com o «carácter esotérico do discurso musicológico»[27] (Eriksen, 2016: 2) que obstrui a comunicação com a maior parte dos leigos e especialistas em teoria do humor. Ainda assim, neste capítulo consta uma revisão da literatura sobre a relação entre o humor e a música através duma leitura de pensamentos gerais de teóricos, musicólogos, compositores, etc., sobre o humor musical[28].

Aquele que parece ser o modo mais habitual de encarar o estudo do humor na música é através das ideias de incongruência e de surpresa. Nas palavras de Benet Casablancas, «na música, como na linguagem, o humor representa uma transgressão daquilo que [...] é

[27] (Eriksen, 2016: 2) — «esoteric character of musicological discourse».

[28] Deve entender-se por "humor musical" o tipo de humor produzido, exclusivamente, através de música, i.e., que não depende de outros estímulos sensoriais e/ou semânticos além das próprias formas que constituem o texto musical. Por isso, não está abrangido por este conceito, música conjugada com outras artes (dança, teatro, poesia, cinema, em especial), nem indicações linguísticas relacionadas com a música que sugiram direta ou indiretamente um carácter ou humor (títulos, indicações expressivas, notas de execução, etc.).

mais lógico e previsível»[29] (Casablancas, 2000: 1). Com efeito, Leonard Bernstein durante a sua palestra para jovens sobre o humor na música (1959), em que o próprio expõe e analisa uma série de passagens humorísticas, faz questão de sublinhar a palavra "incongruência" como uma causa fundamental para o humor musical. Assim como Bernstein, Gilbert (1926) serve-se de componentes da teoria da incongruência, elaborando ainda sobre conceitos como o exagero, a imitação e a citação aplicados à relação entre os objetos musicais.

No entanto, um fator especialmente relevante para vários autores, relacionado com a surpresa, é a frustração de expectativas. Segundo Leonard Meyer, essas expectativas dizem respeito a conjeturas conscientes de consequências em reação à experiência duma perturbação na perceção de padrões de estímulos. Essas conjeturas, por sua vez, são motivadas por hábitos e tendências, de modo a procurar consequências que lhes sejam relevantes ou apropriadas (Meyer, 1956: 24–25). Assim, Meyer defende que «o afeto ou a emoção é despertada quando uma expectativa [...], ativada pela situação de estímulo musical, é temporariamente inibida ou permanentemente bloqueada»[30] (*ibid.*: 31).

Contudo, uma consequência inesperada, para Meyer, pode não constituir uma surpresa. Algo inesperado é sempre considerado como uma possibilidade, ainda que pouco provável, a surpresa é tanto mais intensa quanto menos alerta estiver um ouvinte para uma mudança possível, i.e., quanto menos ativas estiverem as expectativas. Quando a surpresa é experienciada de facto, é necessária uma reavaliação imediata dos eventos que antecedem o estímulo ou, até, de todo o sistema de crenças e condutas que se tinha como apropriado ou relevante para a experiência obra. Caso contrário, Meyer distingue três reações que podem ocorrer em relação a essa surpresa: (1) uma suspensão do juízo sobre a passagem, na esperança que seja resolvida mais tarde; (2) uma rejeição de todo o estímulo; ou (3) uma admissão dum erro propositado (*ibid.*: 29). Pode dar-se respetivamente, por isso, como já foi visto, uma *assimilação da realidade*, uma *emoção negativa* ou um *divertimento humorístico*, (ver §1.1.1), sendo que no primeiro caso, contudo, para Meyer, a dúvida é apenas temporária, implicando uma sucessão de repetições deste processo de reavaliação de novos estímulos.

Assim sendo, David Huron determina que «o humor requer surpresa; a surpresa requer um resultado esperado; e um resultado esperado requer uma norma interiorizada»[31] (Huron, 2006: 36). Na opinião de Meyer, esta «norma» é uma construção artificial, cultural e subjetiva que está intimamente relacionada com o estilo (Meyer, 1956: 60). Antes da experiência da

[29] Casablancas, 2000: 1 — «En la música, como en el lenguaje, el humor representa una transgresión de aquello que [...] resulta más lógico y previsible».

[30] Meyer, 1956: 31 — «Affect or emotion-felt is aroused when an expectation [...], activated by the musical stimulus situation, is temporarily inhibited or permanently blocked.»

[31] Huron, 2006: 36 — «Humor requires surprise; surprise requires an expected outcome; and an expected outcome requires an internalized norm.»

música, o ouvinte já tem conhecimento musical pertinente. Estes conjuntos de expectativas aprendidas, i.e., estes sistemas de estilo, servem para ajuizar a música, por meio das expectativas, aquando da sua experiência. As reações, por sua vez, são geridas em função de relações de probabilidade dentro do sistema de estilo (*ibid.*). Apesar de, no seu trabalho, Meyer raramente mencionar o humor, como foi visto a propósito das Teorias sobre o Humor e, em especial da de Veatch (ver §1.1.2), isto pode também aplicar-se à experiência duma situação ou duma obra humorística, em que o estilo representa o «modo natural ou correto das coisas serem e se comportarem».

A partir daí é possível, ainda, estabelecer-se uma ligação com a ideia de jogo referida anteriormente (ver §1.2), não só dum ponto de vista da experiência dos fenómenos, mas também da sua própria constituição: «Mesmo se este facto primário de que a natureza essencial de toda a atividade musical é o jogo não for sempre declarado explicitamente, é compreendido implicitamente em todo o lado»[32] (Huizinga, 1949: 162). O que faz com que o entendimento da música, no que diz respeito particularmente à interpretação, *mude* ("shift" em Morreall, 2009: 50) de solene para divertido é, então, a consciência do jogo que revela o que os objetos musicais «parecem, ou o que poderiam ser» (Pereira, 2016: 39).

Para resumir o que foi visto até agora, aproveitando as palavras de Carl Schimmel, «ao cumprir ou frustrar as expectativas, um músico ou um compositor é capaz de gerar uma resposta emocional ou lógica num ouvinte culturalmente informado. Através do uso dum elemento de surpresa, a música é capaz de transmitir humor, desde que possa ser inferido um contexto divertido a partir de pistas intrínsecas ou extrínsecas à música»[33] (Schimmel, 2014: 528; cf. Meyer, 1956: 29–30).

Rossana Dalmonte, no seu artigo *Towards a Semiology of Humour in Music* (em direção a uma semiologia do humor na música), procura definir como é, então, «inferido um contexto divertido» a partir da informação disponível em relação a uma obra, através de duas categorias — a *intencionalidade* ("poïetic humour"), que diz respeito, em grande medida às «pistas intrínsecas e extrínsecas à música» que Schimmel menciona; e a *perceção* ("aesthesic humour"), que se refere ao juízo do ouvinte que, através, segundo Dalmonte, de modificações, de contorções ou de reformulações de categorias estéticas com o qual está familiarizado, a obra apreciada pode ser vista como humorística (Dalmonte, 1995: 168). A *intencionalidade* está, por sua vez, dividida em três formas: (1) a *explícita*, relativa a qualquer forma de informação linguística expressa, em particular, na partitura (títulos, indicações

[32] Huizinga, 1949: 162 — «Even if this primary fact that the essential nature of all musical activity is play is not always explicitly stated, it is implicitly understood everywhere.»

[33] Schimmel, 2014: 528 — «By fulfilling or thwarting expectations, a musician or composer is able to generate an emotional or logical response in a culturally informed listener. Through use of an element of surprise, music is able to convey humor [...], provided that a playful context can be inferred from cues internal or external to the music.»

expressivas ou de carácter, notas de execução, etc.); (2) a *implícita*, deduzida pela própria estrutura e conjugação dos objetos musicais; e (3) a *sincrética*, expressa em obras que envolvam tipos de texto diferentes (bailado, ópera, canção, etc.) (*ibid.*: 168–169).

Como já se deve imaginar por esta altura, a forma que interessa abordar com mais detalhe nesta dissertação é a *intencionalidade implícita*. Esta forma de *intencionalidade* está presente, sobretudo, no contraste entre as expectativas criadas pelo compositor e as ideias preconcebidas do ouvinte sobre a obra. Segundo Dalmonte, esta oposição é mais violenta, quanto mais clara for a consciência recíproca dos códigos envolvidos dessas duas entidades. Quando o ouvinte ou o analista, ao experienciar uma obra que começou segundo determinadas regras, se apercebe que há uma intenção por trás dum erro, prepara-se para o efeito humorístico (*ibid.*: 172), i.e., nos termos de Meyer, reavalia os eventos antecedentes *e* todo o sistema de normas que achava apropriadas ou relevantes para a experiência dessa obra.

Outro ponto que Dalmonte menciona em relação a esta reorganização do pensamento e reformulação de expectativas, aquando da perceção duma mudança significativa de código, é o do contraste entre as ideias de *arte erudita* (“high art”) e *arte popular* (“low art”) que estão em conflito em muitos casos de humor musical (Dalmonte, 1995: 172). Huron, a este respeito — à semelhança de Bergson, em relação à *transposição* (ver §1.1.2) —, afirma que a intrusão de elementos de *arte popular* em contextos que claramente correspondem a *arte erudita*, pelo menos inicialmente, mostra também o papel social da jocosidade. Quando isto acontece, «o público recebe efetivamente permissão para rir»[34] (Huron, 2006: 288).

[34] Huron, 2006: 288 — «Audiences are effectively given permission to laugh.»

3. Processos Composicionais

Neste capítulo está delineado um conjunto de técnicas e processos composicionais humorísticos que, por um lado, sumarizam o resultado do estudo do humor e da sua relação com a Música presente nos capítulos anteriores, por outro, têm como objetivo principal a sua aplicação na composição musical, cujos produtos finais são apresentados no capítulo seguinte. Por isso, com esta classificação não se pretende formalizar uma teoria geral sobre a relação entre humor e música, nem um modelo de análise que possa servir a compreensão de obras com elementos musicais humorísticos.

Para este catálogo de técnicas composicionais humorísticas, procurei distinguir processos mais específicos do que aqueles que foram abordados anteriormente, de modo a referir o máximo número de casos, correndo o risco, ainda assim, de excluir algumas possibilidades. Não só por isso, mas também porque podem ser conjugados livremente entre si, as fronteiras entre cada um dos processos não são, na maioria dos casos, completamente claras. Dependendo das circunstâncias particulares em que são usadas, cada uma destas técnicas pode envolver ou, até, implicar outras.

Para ilustrá-las, servirão de cobaia três excertos de obras de três dos compositores indubitavelmente mais conhecidos da história da música erudita ocidental — Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven. Esta escolha tem a ver, principalmente, com essa sua celebridade que faz com que sejam dispensáveis apresentações adicionais ao contexto das obras em que cada fragmento está originalmente

inserido, facilitando, assim, a sua explicação. Para além disso, a escolha dum número reduzido de excertos serve, essencialmente, para confrontar os efeitos diferentes sobre um mesmo caso, resultados da aplicação de cada técnica distinta. Para auxiliar a comparação com as versões manipuladas e distorcidas expostas nas secções seguintes e referenciar diretamente as obras originais, deixo um inventário dos excertos usados, em especial, nas secções 3.3 (Exagero) e 3.4 (Rutura):

- Entradas do *dux* e do *comes* da Fuga V, em Ré Maior, BWV 850, do primeiro caderno do *Wohltemperirte Clavier* (o cravo bem-temperado ou WTC1) de Bach (1866: 20);

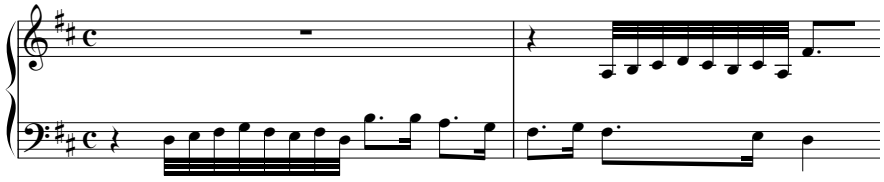



Figura 3.1. Bach: entradas do *dux* e do *comes* da Fuga V do WTC1

- Primeira frase do tema do primeiro andamento da décima primeira Sonata para Piano, em Lá Maior, K. 331, de Mozart (1878: 2 (118)).

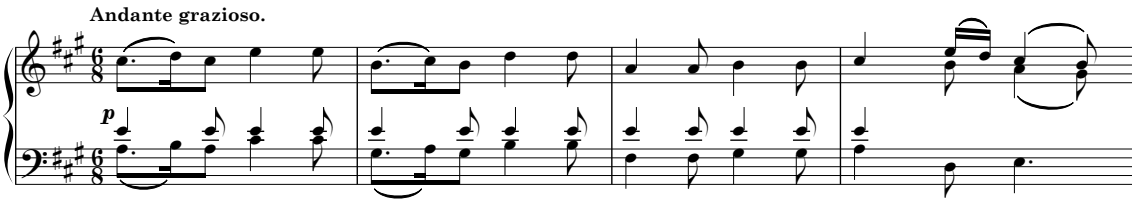



Figura 3.2. Mozart: primeira frase do tema do andamento I da 11ª Sonata

- Primeiros compassos do primeiro andamento da quinta Sinfonia, em Dó menor, op. 67, de Beethoven (s.d.-b: 3);

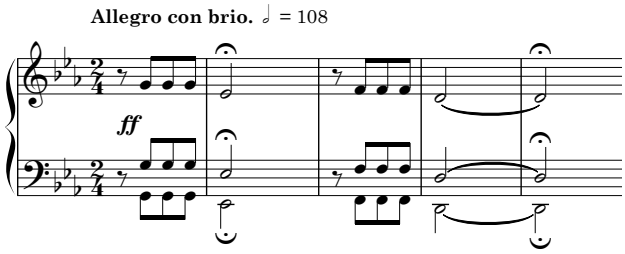


Figura 3.3. Beethoven: primeiros compassos do andamento I da 5ª Sinfonia

Não obstante, é importante lembrar alguns aspetos relativos ao contexto musical destes excertos e ao modo como se articulam ao longo das obras. Todos estes fragmentos são retirados dos compassos iniciais das obras respetivas (com exceção do de Bach, se se considerar a Fuga como parte do quinto Prelúdio e Fuga da coleção), em que é exposto o seu material motívico e temático essencial. Em concreto, nos casos de Bach, tratando-se duma fuga, e de Beethoven, tratando-se de Beethoven, os elementos que constam nos excertos são repetidos constantemente em várias vozes e registos diferentes, podendo as *modificações* aplicadas a estes fragmentos implicar mudanças em toda a obra. No caso de Mozart, a frase em questão é o antecedente dum período paralelo. Por isso, o que lhe segue é outra frase que começa exatamente da mesma forma.

3.1. Citação

O primeiro recurso considerado aqui será o da citação. Este termo é um pouco dúbio, com diversas utilizações em contextos diferentes e para noções distintas na literatura (cf. Peixoto de Pinho, 2016: 75–76; Burkholder, 2001). O que é comum entre as fontes que o relacionam com a música, no entanto, é a asserção de que apropriações de material, objetos melódicos, trechos específicos, etc. de obras musicais tem sido, ao longo da história, uma prática relativamente recorrente e, nalguns casos, fundamental à composição — e.g., variações sobre temas de outrem ou harmonizações de melodias corais da liturgia Luterana.

J. Peter Burkholder, define "citação" como uma técnica de *empréstimo musical* ("musical borrowing"), distinta das outras no sentido em que «o material emprestado é apresentado de forma exata ou quase exata [...], mas não faz parte da substância principal da obra» (Burkholder, 2001), como acontece nos dois exemplos mencionados. Então, no caso desta listagem de processos composicionais, *citação* refere-se a qualquer acomodação de motivos, temas, passagens ou outros elementos, de alguma forma contíguos, provenientes de obras concretas numa outra obra. Em contrapartida, a *imitação* refere-se à replicação de características de tópicos genéricos não só musicais, mas também de outros fenómenos sonoros (ver §3.2). Por outras palavras, o primeiro processo diz respeito a referências locais e limitadas, o segundo a referências gerais e ilimitadas. Por uma questão de nomenclatura, divide-se aqui *citação* em dois tipos: (1) a *literal*, em que o objeto citado permanece intacto

em relação ao original, aceitando-se mínimas alterações de dinâmica, velocidade e/ou de notação, de modo a adaptar-se ao novo contexto; e (2) a *modificada*, em que o objeto citado sofre alterações significativas, mas sem que perca a identidade e, consequentemente, a fonte — esta última depende, por isso, da conjugação com as outras técnicas expostas neste capítulo.

Partindo do princípio que se conhece a obra original, a citação é a forma mais básica de incongruência. Por um lado, representa um fragmento que é percebido como um objeto extrínseco e como algo que não está no sítio certo ou normal. Por outro lado, evade o contexto da obra em que é inserido, referenciando as circunstâncias de onde origina. Mas essa incongruência não faz com que qualquer citação seja humorística.

Nada leva a crer que, e.g., Gerardo Gandini na obra *Eusebius* (1984) se sirva da décima quarta peça das *Davidsbündlertänze* (danças da [liga de david]) de Robert Schumann (1887) com um propósito humorístico. Talvez pelo contrário: pelo uso constante de harmonias dilatadas no tempo e suspensas pelo pedal do Piano e pela dinâmica contida em todas as quatro pequenas peças da obra, o carácter é mais solene e grave do que divertido[35]. Na verdade, sem uma análise dedicada à comparação das duas obras, é praticamente impossível perceber que uma deriva da outra. A relação alusiva que existe, de facto, entre as duas obras é que na *Eusebius* são usados todos os ataques das notas da dança de Schumann, no mesmo registo e na mesma posição em que se situam na estrutura de 40 compassos. Contudo, para além das diferenças dinâmicas e de duração das notas, estes ataques estão distribuídos pelas quatro pequenas peças que constituem a obra de Gandini, destacando tipos de intervalos diferentes em cada uma, o que dificulta a ligação do material usado com sua a origem e, até, impede a perceção do material como incongruente (cf. Peixoto de Pinho, 2016: 51–54).

Isto não quer dizer que a obra de Gandini seria inevitavelmente mais engraçada ou mais divertida se houvesse uma ligação mais palpável com a obra de Schumann, nem que a identificação da fonte específica seja uma condição necessária ou suficiente para que a referência seja percebida como humorística, a não ser em casos que envolvam outros objetivos além do humorístico, como o da sátira, que implica uma crítica. Um desses casos satíricos é a citação do prelúdio da ópera *Tristan und Isolde* (Tristão e Isolda) — em concreto, dos primeiros compassos, que incluem o afamado Acorde Tristão — de Richard Wagner

[35] Para além de o carácter poder ser inferido pelos elementos constituintes da obra de Gandini, o próprio título e subtítulo já o preconizam. O título referencia uma das personagens a quem Schumann creditava alguns dos seus artigos críticos na *Neue Zeitschrift für Musik* (nova revista de música) e algumas das suas obras. A peça em questão está atribuída a Eusebius ("E." em Schumann, 1887: 20 (114)), o pseudónimo introspetivo, que contrasta com Florestan, o impetuoso. O subtítulo «cuatro nocturnos [...]» (quatro noturnos), por sua vez, sugere também um ambiente tranquilo ou, até, sombrio.

(1860), que Claude Debussy emprega na *Golliwogg's Cake Walk* (a cakewalk de Golliwogg) da sua suíte *Children's Corner* (o cantinho das crianças). É evidente que objetivo de Debussy é humorístico e também, de certa forma, crítico, tanto pelo destaque que têm as várias passagens que incluem a citação, empeçando o decurso natural da dança no que diz respeito à velocidade e à leveza que, até aí, estava estabelecida, como pela indicação de carácter que o compositor acrescenta sarcasticamente — «com uma grande emoção»[36] (Debussy, 1908: 26).

Um exemplo do uso extensivo de *citações literais* é o *Quodlibet* de Peter Schickele, escrito em 1965. Nesta obra são usadas dezenas de excertos musicais famosos, dos quais, como afirma o próprio, nenhum é escrito pelo compositor (Schickele, 1987). Entre esses fragmentos, estão incluídos a melodia conhecida como *The Streets of Cairo* (as ruas do Cairo) e excertos do terceiro *Concerto de Brandenburgo* e da primeira suíte para Violoncelo de Bach, das nove sinfonias de Beethoven, da quarta sinfonia de Johannes Brahms, do tango *Jalousie* ("ciúme") de Jacob Gade, de várias sinfonias de Mozart, da segunda pequena peça para Piano de Arnold Schönberg, da sétima sinfonia de Dmitri Schostakovich e da canção *Tea for Two* (chá para dois) de Vincent Youmants. Para além de o próprio título já sugerir um carácter humorístico, Schickele não se limita a colar diferentes passagens em sítios estranhos, ou umas sobre as outras, para obter esse resultado — mais à frente será abordado um exemplo disto (ver §3.4.1, Figura 3.14). No entanto, todos eles são organizados de modo a serem reconhecidos, nem que por breves instantes.

Em suma, para que uma citação seja humorística, é necessário que haja a tal perceção do objeto citado como extrínseco à obra em que é inserido e que evada o seu contexto, e é, por vezes, suficiente que se perceba que não está no sítio em que deveria estar. Para além disso, e duma forma simplista, há essencialmente duas posições gerais em que pode ser colocada a citação em relação à nova conjuntura: (1) envolvida num contexto completamente oposto e adverso, sendo que, habitualmente, isto implica uma *citação modificada* — como acontece no caso de Debussy; e (2) envolvida num contexto suspeitamente parecido com o de onde fora retirado, implicando normalmente uma *citação literal* — como no caso de Schickele.

[36] Debussy, 1908: VI, 26 — «avec une grande émotion».

3.2. Imitação

Como referido a propósito da definição de *citação*, a *imitação*, dentro deste conjunto de técnicas, é uma alusão a um objeto apenas parcialmente discernível, através da reprodução dos seus traços característicos e distintivos e que, na prática, diz respeito à sua representação em contextos e por meios diferentes daqueles que lhe estão associados por natureza. Aqui, são consideradas duas formas principais de imitação humorística: a estilística (§3.2.1) e a de fenómenos sonoros não-musicais (§3.2.2).

3.2.1. Paródia

Nesta dissertação, *paródia* define-se, muito sucintamente, como uma imitação estilística humorística. Tem a ver, por isso, com o uso de elementos característicos de obras, tanto de compositores diferentes dum determinado período histórico, duma região geográfica, dum movimento ou duma corrente artística, como dum mesmo compositor, em geral, ou duma fase da sua produção — ou, até, duma única obra — que, em conjunto, constituem um estilo. Designa-se, assim, por estilo, um modo particular de conceção, de construção e, ainda, de execução e de perceção duma obra. Esta técnica depende, por isso, à semelhança da *citação*, dum certo conhecimento das normas do estilo imitado.

Um bom exemplo disto é a marcha da suíte *1922* de Paul Hindemith, para Piano, é assumidamente uma paródia duma marcha tradicional alemã[37]. A peça apresenta várias características rítmicas, métricas, formais e, até, melódicas típicas deste género, mas com uma linguagem harmónica completamente contrastaste. Não existe, de maneira nenhuma, a harmonia simples de Dominante-Tónica peculiar das marchas. Eriksen vê neste choque, uma incongruência entre a *arte erudita* e a *arte popular* que resulta numa violação do estilo de marcha pela harmonia, enquanto que, ao mesmo tempo, se percebe como tal pelos restantes elementos rítmicos e formais (Eriksen, 2016: 13).

No entanto, existem muitos exemplos em que este tipo de imitação não confere à música uma índole humorística. Em especial, os casos em que os compositores incluem elementos folclóricos nas suas obras representam bem isto. Esta foi uma prática particularmente comum desde o princípio do século XIX até meados do século XX, coincidindo com a emergência dos

[37] Parece, até, haver uma certa tendência para este tipo de obras humorísticas, que parodiam marchas. Outros exemplos, mais recentes, incluem a *Marche Fatale* (marcha fatal, 2017) de Helmut Lachenmann e as *10 Märsche um den Sieg zu verfehlen* (10 marchas para falhar a vitória, 1979) de Mauricio Kagel.

movimentos nacionalistas da música, fruto das ideias identitárias e individualistas do Romantismo, e com os estudos musicológicos por eles motivados. Tomando o exemplo dos primeiros bailados de Igor Stravinsky, escritos para os *Ballets Russes — L'Oiseau de Feu* (o pássaro de fogo, 1910), *Pétrouchka* (1911) e *Le Sacre du Printemps* (a sagração da primavera, 1913) —, todos eles apresentam explicitamente esta ideia de imitação (e por vezes, até, citação) de temas musicais e dramatúrgicos da cultura popular russa. No entanto, apesar de existirem alguns momentos certamente joviais, nenhum dos bailados tem presente um intuito humorístico. Em vez disso, o resultado estético é uma combinação das tradições erudita e popular que enriquece a linguagem musical das três obras.

A diferença entre os exemplos está no equilíbrio dos dois elementos, a *imitação* e a linguagem do compositor. No caso de Hindemith, a parte gozada, i.e., a *imitação*, está em predominância sobre a deformação. A obra é percebida como uma marcha à qual são chapadas características harmónicas que são incorretas em relação à forma como uma obra deste género deveriam ser. Em Stravinsky, a parte tradicional e a linguagem moderna do compositor relacionam-se de modo a sintetizar uma nova linguagem, a da própria obra.

3.2.2. Onomatopeia

Sem querer suscitar qualquer tipo de disputa quanto às definições de *música*, *ruído* ou *som não-musical*, entre outros, porque esse não é, de todo, um debate pertinente numa catalogação deste cariz, a técnica abordada nesta secção refere-se à representação de sons externos em relação ao contexto duma obra, segundo o próprio contexto que é criado por ela. Em concreto, esta reprodução diz respeito a sons humanos, de animais, de máquinas e de objetos. Tendo como condição fundamental a *imitação*, são excluídas da técnica de *onomatopeia* gravações das fontes sonoras originais e o uso dessas mesmas fontes como parte do inventário instrumental duma obra, e.g., sirenes, buzinas ou apitos (cf. Castelões, 2009: 302–303). Esta restrição é colocada porque o efeito humorístico, neste caso, é obtido principalmente pela oposição entre a perceção da fonte sonora real e a depreensão da fonte que é imitada.

Um exemplo do uso da *onomatopeia* num contexto humorístico pode ser visto no último andamento — *Toccata: O Tremzinho do Carioca* — das *Bachianas Brasileiras nº2* de Heitor Villa-Lobos, para orquestra. Toda a obra tem uma série de elementos humorísticos e imitações de fenómenos não-musicais, mas este andamento, a *toccata*, é particularmente engraçado. A razão principal para isto é o contraste permanente, i.e., a *sobreposição* (ver §3.5.1), entre a *onomatopeia* dum comboio e aquilo que poderia ser uma canção popular brasileira.

3.3. Exagero

Tanto no *exagero*, como na *rutura* (ver §3.4), o humor é conferido por um conflito entre o que se espera que uma coisa possa ou deva ser — desde uma pequena célula musical até elementos maiores ou mais abstratos, como a forma da peça —, e o que, de facto, ela é ou no que se torna. Contudo, o *exagero* é um exercício sobre a redundância das características dos objetos, a *rutura* é o resultado da intervenção de agentes externos. Circunscritos ao *exagero*, estão, por isso, quaisquer modos de manipulação do material que partam dos traços peculiares já atinentes a um fragmento musical ou, em geral, ao contexto da obra. Nesta secção, será abordada esta classe de técnicas sob a forma de duas subcategorias — a enfatização (§3.3.2) e a exorbitação (§3.3.3) — e um outro processo que está intrinsecamente depende do exagero para que possa ser interpretado como humorístico — a *repetição* (§3.3.1).

3.3.1. Repetição

A *repetição* está abrangida pelo exagero, não por constituir uma sua subcategoria, mas porque, geralmente, para obter um resultado humorístico, é necessário que seja excessiva (cf. Bergson, 1900; Eriksen, 2016). Não é demais reforçar o facto de não existir um número mínimo para a quantidade de vezes que leva a repetição dum objeto a tornar uma passagem humorística. Basta, então, que se perceba que há, pelo menos, uma vez em excesso. É essencial, também, que o objeto *repetido* seja percebido como uma partícula indivisível e consideravelmente distintiva num certo nível estrutural — por um lado, para que não haja demasiados elementos internamente contrastantes e, por outro, para que o conjunto das *repetições* não seja percebido como um único evento.

Na Figura 3.4 está aplicado este processo ao excerto de Beethoven (Figura 3.3), com a qual se pretende demonstrar como uma única repetição pode ser suficiente para representar um *exagero*. Contudo, uma comparação minuciosa revela que, na verdade, a transformação que ocorre dum fragmento para o outro, não é exatamente uma repetição, mas uma transposição diatónica do evento dos compassos 3–5. O objetivo da extensão da nota longa do compasso 4

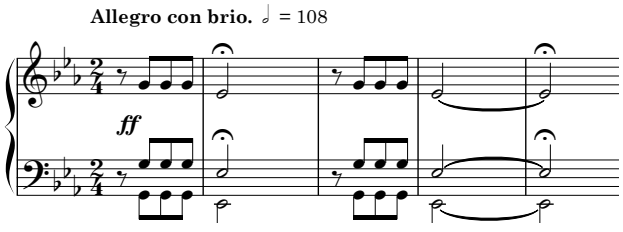


Figura 3.4. Repetição no excerto de Beethoven

é adaptar esta reformulação à forma original do objeto, evitando corromper as durações que conduzem a expressividade desta introdução e, ao mesmo tempo, mantendo uma certa verosimilhança — ou, nas palavras de Veatch, uma *normalidade* (ver §1.1.2) —, apesar de existir uma violação clara.

O próximo exemplo (Figura 3.5), em vez dum motivo conciso, envolve uma frase mais complexa, mais autónoma, com uma apresentação da ideia básica na Tónica (c. 1) que é repetida na Dominante (c. 2), uma redução (c. 3) e uma cadência (c. 4). Por esta razão, o efeito humorístico não é tão óbvio à partida. Em todo o caso, como esta frase do excerto de Mozart (Figura 3.2) já é repetida no seu contexto original, servirá para ilustrar uma *repetição* em ciclo ou, mais corretamente, potencialmente cíclica.

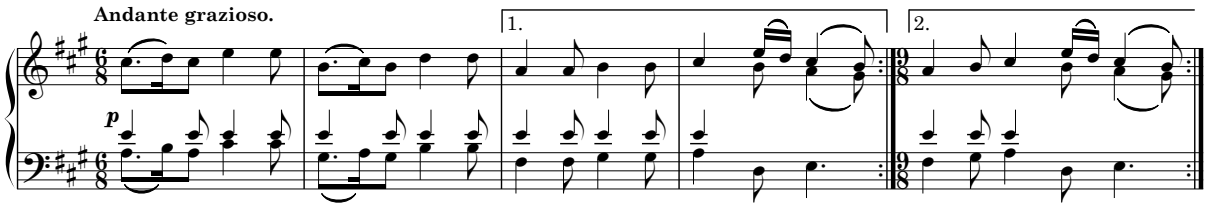


Figura 3.5. Repetição cíclica no excerto de Mozart

Ao contrário do anterior, este tipo de *repetição* funciona melhor em abstrato, na ideia de repetição constante suavizada pelo mesmo movimento cadencial à Dominante[38] (c. 4), que implica uma tensão que é resolvida ao retomar o início do ciclo. Naturalmente, na prática, o ciclo nunca será infinito e terá que ser interrompido nalgum ponto. A minha proposta é que isso aconteça antes até do número de repetições original das duas frases do período. Ou seja, que a cadência se repita apenas duas ou três vezes.

Como a compressão dos compassos 3 e 4 no compasso 5, e resultante quebra da métrica, alude ao consequente original do período (cf. Mozart, 1878: 2 (118)), a violação só acontece com a segunda chegada à cadência. Para além disso, para tornar evidente ou, da perspetiva do ouvinte na audição em tempo real, sugerir a emergência dum ciclo perpétuo, é necessário chegar-se, pelo menos, até aí. Por outro lado, porque o único elemento que é desenvolvido ao longo ciclo já é, em si, uma redução do motivo do compasso 1, não há espaço para mais do que três repetições da frase de quatro compassos (ou, no caso das voltas pares, com a duração de três compassos e meio). Caso contrário, a violação deixa de ser percebida

[38] Seria possível obter um resultado semelhante através da supressão do último tempo do compasso 8 da obra de Mozart. No entanto, procurei, o máximo possível, cingir as transformações presentes neste capítulo aos elementos que constam nos excertos selecionados, não ignorado, ainda assim, o resto de cada obra.

como V, integrando-se na normalidade, e a *repetição* deixa de ser engraçada, passando a ser desajeitada, frustrante ou enjoativa.

A técnica que será tratada em seguida, incluída nesta secção, é a *repetição* por sequência ou, simplesmente, *sequenciação*. Consiste, por isso, sucintamente, na combinação de repetição com transposição. Na Figura 3.6, o motivo das décimas paralelas de Mozart está *sequenciado* pelos compassos seguintes, reproduzindo o processo que ocorre originalmente entre os dois primeiros compassos em toda a extensão do excerto.

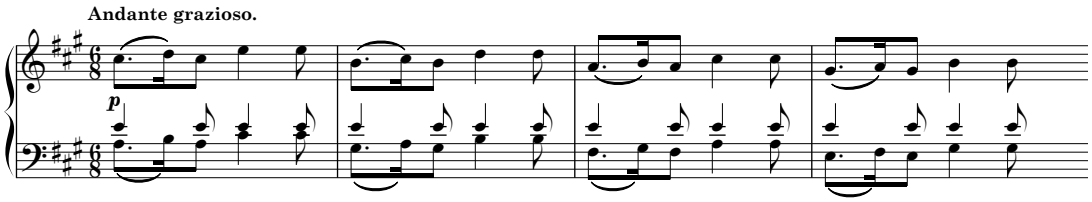


Figura 3.6. Sequenciação no excerto de Mozart

Neste exemplo, a aplicação é bastante direta, mas é menos eficaz. O terceiro compasso, em especial, coloca alguns problemas. O maior obstáculo está relacionado com a harmonia, tanto pela própria progressão como pela simetria da sua articulação com a forma. Pelos acordes subjacentes aos compassos 1, 2 e 4, o mais óbvio para todo o segmento seria uma alternância entre Lá Maior e Mi Maior. Não haveria mal se, em vez de Lá Maior, estivesse outro acorde a preencher o compasso inteiro, como acontece com os restantes, nem se, mesmo assumindo dois acordes diferentes, se verificasse uma aceleração harmónica. Seria, até, bastante comum a caminho do final da frase. No entanto, o encadeamento plagal resultante não é de todo típico da música de Mozart nem da Sonata em particular. Mas isto, por si só, não chega para justificar a deselegância desta passagem. Do primeiro para o segundo tempo o Fá sustenido fica pendurado no baixo enquanto as restantes notas do acorde são articuladas com um novo baixo, mais estável. Para além disso, a sétima de Fá sustenido menor (Mi), apesar de pertencer a uma nota pedal cuja tensão, no original, se desfaz gradualmente — dissonância–consonância imperfeita–consonância perfeita (cf. *ibid.*) —, passa imediatamente duma 7ª menor para uma 5ª perfeita em relação ao baixo. Então, neste ponto, a *modificação* deixa de ser plausível, a perspetiva N perde a força para coexistir e predominar sobre a V e o humor desaparece. No quarto compasso, ainda assim, considerando se segue para a frase seguinte, é recuperado pela condução de vozes.

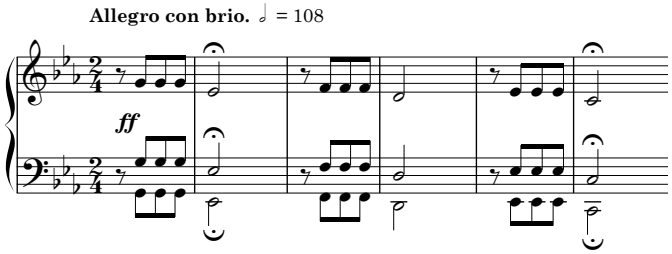


Figura 3.7. Sequenciação no excerto de Beethoven

Para o último exemplo desta secção, na Figura 3.7 está aplicada a *sequenciação* ao excerto de Beethoven. Como a obra está em Dó menor, o motivo principal (cc. 1–2) é repetido (cc. 3–4), iniciando uma sequência, e como entre as notas estruturais é traçada uma linha descendente a partir do terceiro grau melódico que fica suspensa do segundo, com esta *modificação*, todas as expectativas que se criariam com estas circunstâncias são satisfeitas e a linha é fechada. Com efeito, a obra pode acabar assim.

3.3.2. Enfatização

Este processo consiste em destacar elementos que, de outra forma, pudessem ser considerados parte duma estrutura ininterrupta e coerente, acessórios ou outros que, em geral, passassem despercebidos na textura. A *enfatização* pode, por isso, ser aplicada através duma *repetição*, duma elaboração melódica que contraste com o movimento das restantes partes que operam em simultâneo ou dum aumento da dinâmica dum determinado objeto em relação aos outros.

O primeiro exemplo deste processo representa talvez a forma mais óbvia de ênfase, subir o volume. No final do compasso 7 do primeiro andamento da Sonata, Mozart escreveu uma acentuação sob o acorde do IIº grau (*ibid.*), a chegar à cadência do final do período, de forma a salientar a oposição entre as suas duas frases constituintes. A passagem alternativa à primeira frase apresentada na Figura 3.8 começaria, por isso, em consequência a um exagero dessa acentuação, na repetição do período (ver §3.4.4).

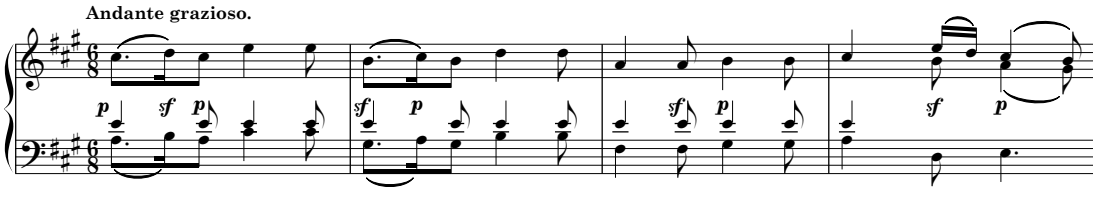



Figura 3.8. Enfatização no excerto de Mozart

Esta *modificação* pode ser interpretada de duas formas. Na mais direta devem executar-se os *sforzati* como acentuações desproporcionadas, conferindo ao excerto um carácter gracioso com ataques bruscos de delírio. Na forma mais indireta, essas *enfatizações* devem ser acompanhadas por ligeiros *cedendi* que contrariem o fluxo natural da passagem, atribuindo-lhe outro mais vacilante. Em ambos os casos, o humor reside no conflito entre a elegância própria da obra e a *degradação*, no sentido de Bergson (ver §1.1.2), de alguns dos seus constituintes em objetos brutos ou toscos.

O excerto de Mozart que tem sido usado neste capítulo é provavelmente uma das passagens da literatura musical mais contempladas e estudadas sob perspetivas diferentes de análise. Contudo, parece haver uma certa desconsideração em relação à voz intermédia. De facto, não há muito para dissecar duma nota pedal que está entre duas vozes em movimento, nem é sequer um elemento que mereça uma particular atenção na perceção da obra. O que se pretende com os dois exemplos seguintes é contrariar esta ideia.

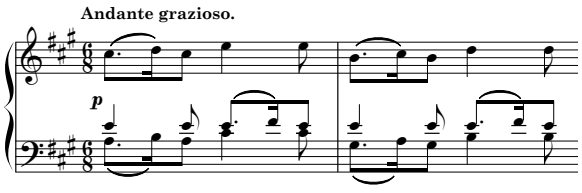



Figura 3.9. Enfatização por elaboração da voz intermédia do excerto de Mozart

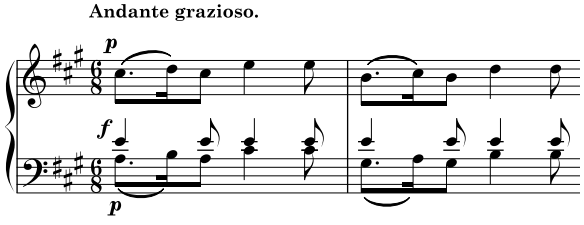



Figura 3.10. Enfatização dinâmica da voz intermédia do excerto de Mozart

Em ambos, a voz intermédia desperta a atenção para a sua presença. Na Figura 3.9, este efeito é causado pela *repetição* do motivo das décimas, elaborando sobre a nota pedal num espaço em que não há pouco movimento nas outras vozes. Parte da piada está na própria alusão ao motivo num sítio invulgar. Contudo, a perceção da voz intermédia muda consideravelmente, a ponto de se lhe criar uma expectativa de variação que nunca é correspondida. Na

Figura 3.10, a *enfatização* é aplicada através da dinâmica, transportando a nota pedal para um plano bastante mais elevado do que o das outras vozes. A mudança é simples, mas a violação é clara. Mais do que destacar-se em momentos específicos, como acontece no exemplo anterior, há uma inversão dos papéis entre a nota pedal e o elemento das décimas no que diz respeito à sua saliência, ao mesmo tempo que este último mantém o seu estatuto de condutor da fluência da passagem.

3.3.3.Exorbitação

Com a *exorbitação*, o objetivo não é simplesmente destacar certos elementos dos restantes, mas distorcê-los segundo as suas próprias características, de forma a torná-los quase independentes. Por isso, não há limites para o exagero da *exorbitação*, desde que sejam mantidos componentes da passagem que conservem uma estrutura fundamental.

O primeiro exemplo (Figura 3.11) desta secção vem no seguimento da transformação da voz intermédia do excerto de Mozart (Figura 3.2). Desta vez, como se se aplicasse um segundo nível de exagero com o desfasamento dos ataques, o que era impertinente quando *enfatizado*, passa a ser insolente. Para além disso, é evidenciado o salto de quinta perfeita (c. 4), como se se tratasse duma mesma melodia, ligando os dois registos com notas estranhas à harmonia (§3.4.3), apesar de, no original, este salto servir apenas para complementá-la.

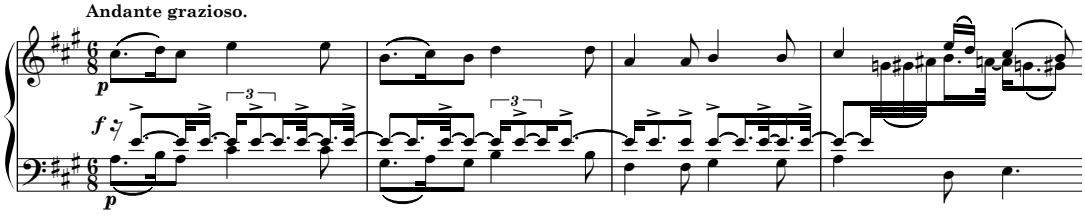
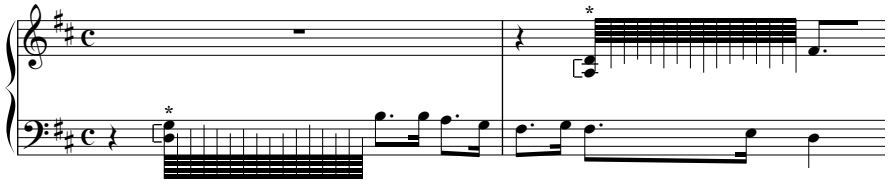


Figura 3.11. Exorbitação da voz intermédia do excerto de Mozart

Na Figura 3.12 está aplicado este processo ao excerto de Bach (Figura 3.1), no qual se *exorbita* a célula anacrúsica do tema. A ideia é que este tipo de elaboração seja aplicado a toda a peça, resultando numa oposição entre um elemento flagrantemente desproporcionado e, até, frenético em diferentes contextos — nem sempre ligado ao tema — e a pompa dos galopes.



* notas aleatórias limitadas pelo intervalo indicado

Figura 3.12. Exorbitação da célula anacrúsica do tema da Fuga V de Bach

3.4. Rutura

A *rutura*, ao contrário do *exagero* (ver §3.3), resulta da influência de agentes externos, tanto através duma imposição de elementos novos numa passagem já conhecida ou duma reinterpretação da mesma. A este propósito serão abordados quatro formas de *rutura* — a *banalização* (§3.4.1), a *interrupção* (§3.4.2), o *solecismo* (§3.4.3) e *apropriação* (§3.4.4).

3.4.1. Banalização

O primeiro processo que será visto é o da *banalização* por poder pertencer, dependendo dos casos, tanto à *rutura* como ao *exagero*. Para resumir, esta técnica diz respeito a alterações que desfaçam a peculiaridade de passagens, motivos ou outro tipo de objetos musicais. Pode resultar da aplicação deste processo, por isso, uma correspondência das expectativas que se têm em relação ao comportamento de algo que já é conhecido.

David Huron, ao analisar um processo semelhante, em relação à *modificação* duma das *citações* de Beethoven no *Quodlibet* de Schickele, distingue dois tipos de expectativa: a *esquemática* ("schematic"), relativa às normas gerais de funcionamento algo indefinido, e a *verídica* ("veridicial"), relativa ao conhecimento de algo específico (cf. Huron, 2006: 275–277). No caso particular do *Quodlibet* pode ser vista, da Figura 3.13 (Beethoven, s.d.-b: 22) para a Figura 3.14 (Schickele, 1987: 3b), uma *banalização* do primeiro tema do segundo andamento da quinta Sinfonia de Beethoven que, apesar de frustrar as *expectativas verídicas*, satisfaz as *esquemáticas*. Huron dá o nome de *citação errada* ("misquotation") ao processo aplicado neste caso (Huron, 2006: 286).

Figura 3.13. Beethoven: primeiro tema do andamento II da 5ª Sinfonia

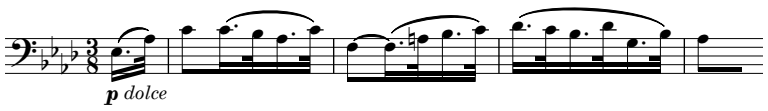



Figura 3.14. Schickele: alteração do tema de Beethoven no *Quodlibet*

Na Figura 3.15 está aplicado este mesmo processo, com as mesmas implicações do exemplo anterior.

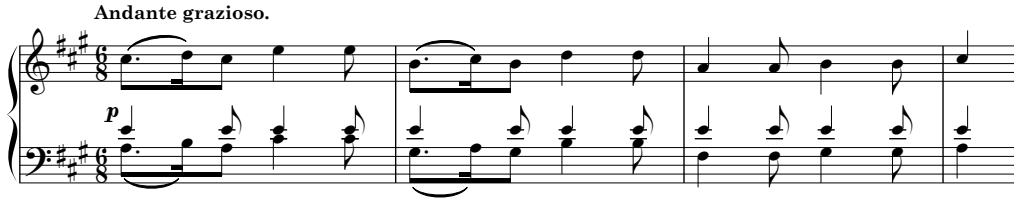


Figura 3.15. Banalização do excerto de Mozart

O próximo exemplo (Figura 3.16) envolve uma rearmonização do excerto de Beethoven segundo uma tonalidade que, apesar de não ser a correta, representa uma forte possibilidade. Para além disso, o efeito da *banalização* está na disrupção da imponência e assertividade do uníssono.

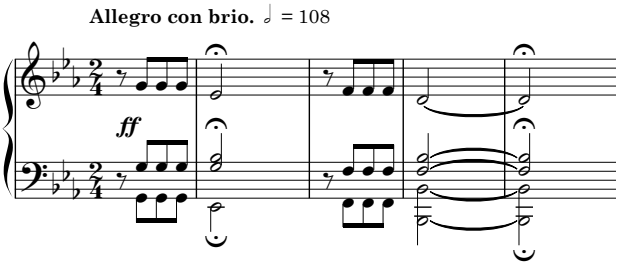


Figura 3.16. Banalização do excerto de Beethoven

Outro exemplo de *banalização* pode ver-se no final da polca do bailado *Zolotoy Vek* (a era de ouro), de Schostakovich (cf. 1935: 153), em que o compositor reexpõe os dois temas principais (números de ensaio 458 e 459), interrompendo cada um com acordes densos em *fortissimo* e terminando a peça desleixadamente (número de ensaio 460).

3.4.2. Interrupção

Como o próprio nome sugere, a *interrupção* implica impedir a continuação duma passagem ou, simplesmente, pará-la. Pode, então, recorrer-se, para este efeito, a um corte ou à inserção dum elemento contrastante num sítio que, de outra forma, requeresse uma continuidade. Porque há um fim, ainda que inesperado, nem o exemplo da Figura 3.15, nem

o de Schickele (Figura 3.14), são considerados, aqui, *interrupções*. Pelo contrário, se o excerto de Bach acabasse antes de o elemento anacrúsico chegar ao tempo forte (ao Si, c. 1), se o de Mozart acabasse no fim do terceiro compasso ou se o de Beethoven se reduzisse apenas aos três primeiros compassos (ou até só ao primeiro), o processo empregado consistiria numa *interrupção*.

3.4.3. Solecismo

O *solecismo* é aqui empregado como um termo genérico para um erro que possa ser colocado sobre algum objeto. Por isso, pode aplicar-se de várias formas: através do uso de notas erradas (dissonâncias onde devia haver consonância ou consonância onde devia haver dissonância), registos errados, figuras ou grupos rítmicos errados, dinâmicas erradas, instrumentos errados, etc., ou através de permutações de elementos dentro dum objeto. Nos dois exemplos seguintes é aplicado este processo sob a forma de "notas erradas" (Figura 3.17) e de "permutação de elementos" (Figura 3.18).

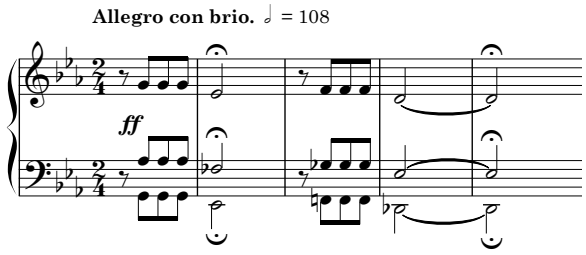



Figura 3.17. Notas erradas no excerto de Beethoven

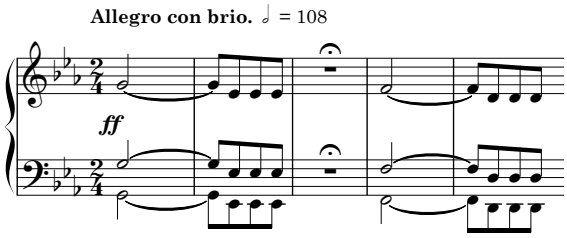


Figura 3.18. Permutação de elementos no excerto de Beethoven

3.4.4. Apropriação

Este processo refere-se à acomodação de elementos dum objeto na constituição de outro — e.g., encaixar as alturas dum objeto na estrutura rítmica de outro. No entanto, para que se perceba uma violação, é necessário que se reconheçam ambos na forma final. Na Figura 3.8 a adaptação das acentuações da segunda frase do período de Mozart (cf. 1878: 2 (118)) é considerada uma *apropriação*, ainda que o resultado humorístico não advenha essencialmente deste processo. Outro exemplo está descrito na Figura 3.19, no qual o excerto de Mozart se *apropria* da dinâmica, da velocidade e, parcialmente, do ritmo e da textura do de Beethoven.

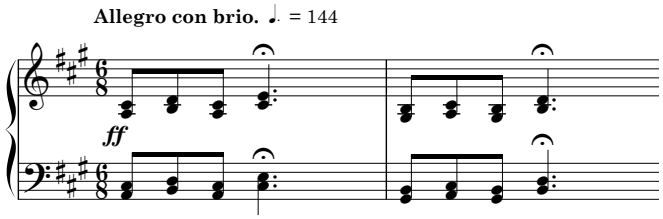


Figura 3.19. Apropriação do excerto de Beethoven no de Mozart

3.5. Oposição

Todas as técnicas vistas nas secções anteriores pressupõem já uma certa relação de oposição: o recurso à citação e à imitação envolvem um confronto entre o que é citado ou imitado e o contexto da obra na qual são aplicados; no *exagero* e na *rutura*, existe um conflito entre a expectativa do comportamento dos objetos musicais e a suas formas transformadas. No entanto, a *oposição* que será enunciada em seguida, dentro desta secção, refere-se ao confronto de dois ou mais elementos distintos que não dependem, por isso, do contexto geral da obra, mas, sim, das suas próprias características. Esta forma de oposição está dividida em dois processos semelhantes na maneira como são percebidos, mas diferentes no modo como são empregados: a *sobreposição* (§3.5.1) em que os vários objetos são colocados verticalmente, em simultâneo; e a *justaposição* (§3.5.2) em que são colocados horizontalmente, em sucessão.

3.5.1. Sobreposição

Entre estas duas técnicas de oposição, a *sobreposição* é aquela que coloca mais problemas: (1) como distinguir dois ou mais objetos que ocorrem em simultâneo, (2) como fazer com que esses objetos sejam percebidos como diferentes e, em certa medida, opostos e (3) como evitar que a realização musical seja simplesmente caótica. Normalmente, toma-se o que existe em simultâneo como parte duma mesma coisa. Mesmo que estejam convenientemente afastados pelo registo, pela intensidade ou pelo timbre, para que dois elementos sejam claramente discerníveis é necessário que ambos sejam já conhecidos e distinguidos previamente como duas coisas diferentes ou que surjam sucessivamente.

Para ilustrar a *sobreposição*, relembre-se dois exemplos vistos a propósito da *onomatopeia* (§3.2.2, Villa-Lobos) e da *exorbitação* (§3.3.3, Figura 3.11). No caso de Villa-Lobos, a peça começa com uma *imitação* dum comboio a arrancar e só passados alguns compassos da estabilização da velocidade, no número de ensaio 3, é que é introduzido na textura o elemento que lhe é oposto. Em relação à *modificação* do excerto de Mozart, a *exorbitação* da voz intermédia é tal que pode ser considerada como uma voz independente.

3.5.2. Justaposição

Ao contrário da *sobreposição*, na *justaposição* é mais fácil distinguir os elementos, porque, em geral, já são substancialmente separados pelo tempo. Ainda assim, é necessário que sejam suficientemente diferentes em abstrato para que haja humor. Para além disso, as transições entre eles devem ser curtas ou inexistentes, de modo a passar dum para o outro de forma brusca ou imediata, i.e., com surpresa.

Um exemplo disto é a minha versão da segunda Sinfonia de Gustav Mahler. À marca da 1 hora, 19 minutos e 54 segundos, a obra transita abruptamente para a *Abertura Solene para o Ano de 1812* de Pyotr Ilitch Tchaikovsky[39] (Serra, 2016). Apesar das conotações provenientes do texto da obra de Mahler e do contexto político da de Tchaikovsky, este exemplo funciona também independentemente delas. No que diz respeito ao processo e efeito humorístico, por ambas estarem na mesma tonalidade (Mi bemol Maior) e por se completarem, no sentido em que a parte de Tchaikovsky corresponde ao final da obra de onde é retirada e em que é o final que fica a faltar à de Mahler, a junção das duas plausível. No entanto, para além de pertencerem a diferentes obras, a parte de Tchaikovsky funciona como uma *exorbitação* do final original da obra de Mahler, constituindo uma violação.

[39] Serra, 2016 — https://youtu.be/J690xNQFbpI?t=4794

4. Composição

Neste último capítulo consta o produto final desta dissertação, a composição de obras instrumentais com elementos humorísticos. Em concreto, estão incluídas duas peças escritas durante o primeiro semestre do primeiro ano em que frequentei o Mestrado em Composição, ambas orientadas pelo professor Daniel Moreira: o *Quarteto de Cordas*, escrito entre 2017 e 2018 e a *Tertúlia Pastoral*, para cinco Oboés, escrita em janeiro de 2018. Com exceção do último andamento do *Quarteto*, ambas as obras são exclusivamente instrumentais.

Em seguida, cada uma delas será apresentada sob a forma de partitura e através duma descrição dos processos composicionais — os gerais e os humorísticos, definidos no capítulo anterior — que foram empregados.

4.1. Quarteto de Cordas

Como primeiro trabalho de exploração da relação entre humor e música, foi-me proposta pelo professor Daniel Moreira, no âmbito da disciplina de Composição B.1 deste Mestrado, uma adaptação da obra *Interessante* que escrevi em 2016 (Anexo I), sob a orientação do

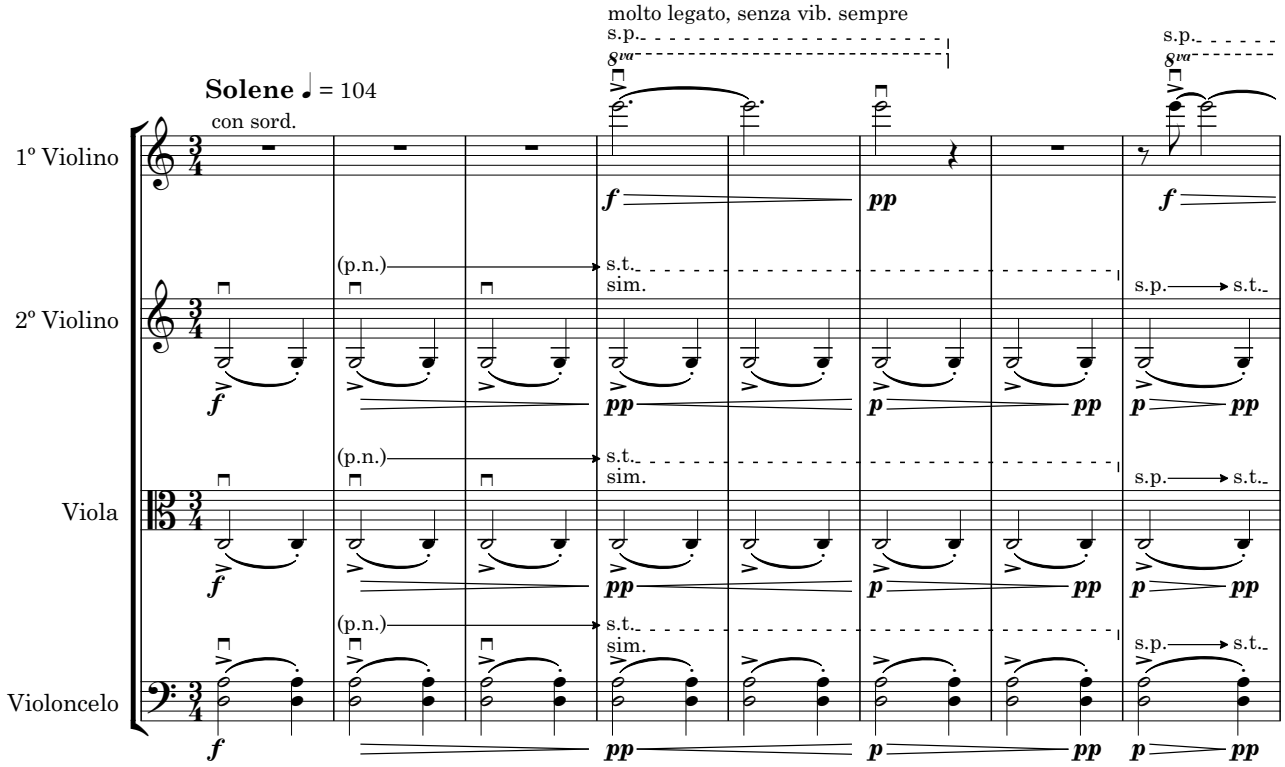
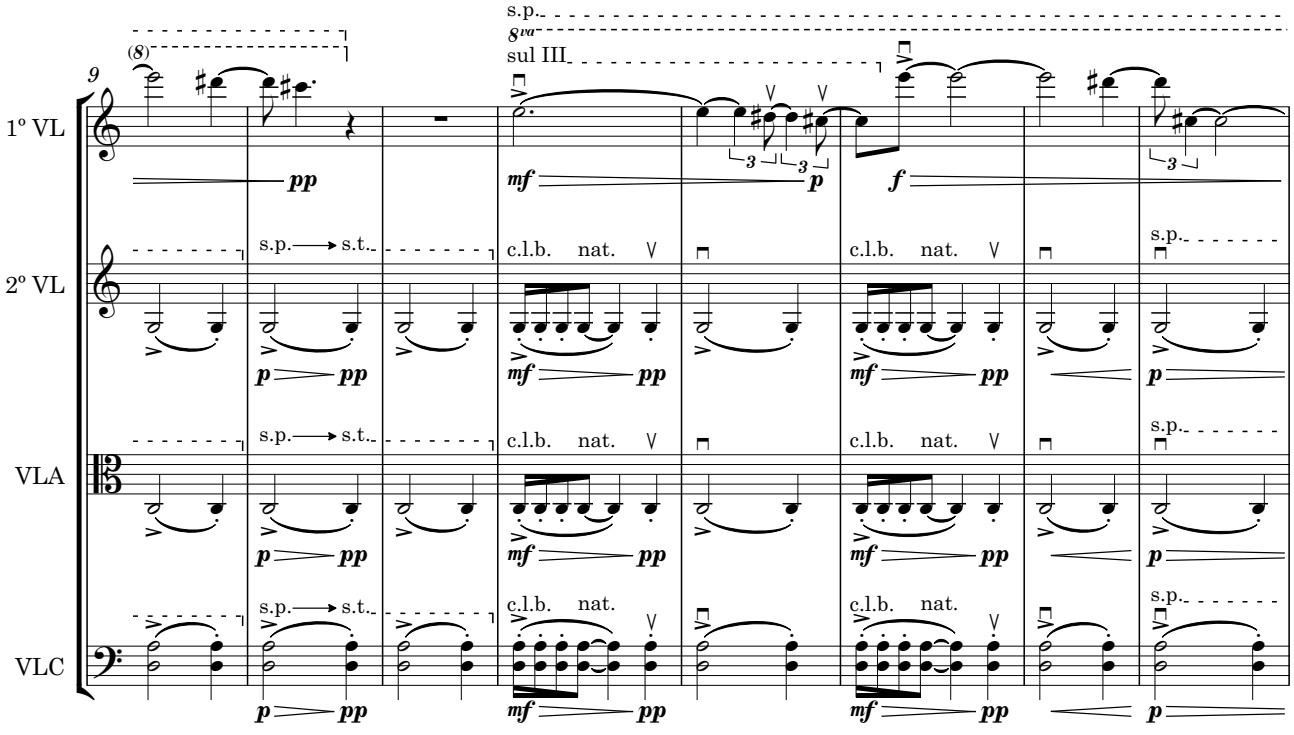
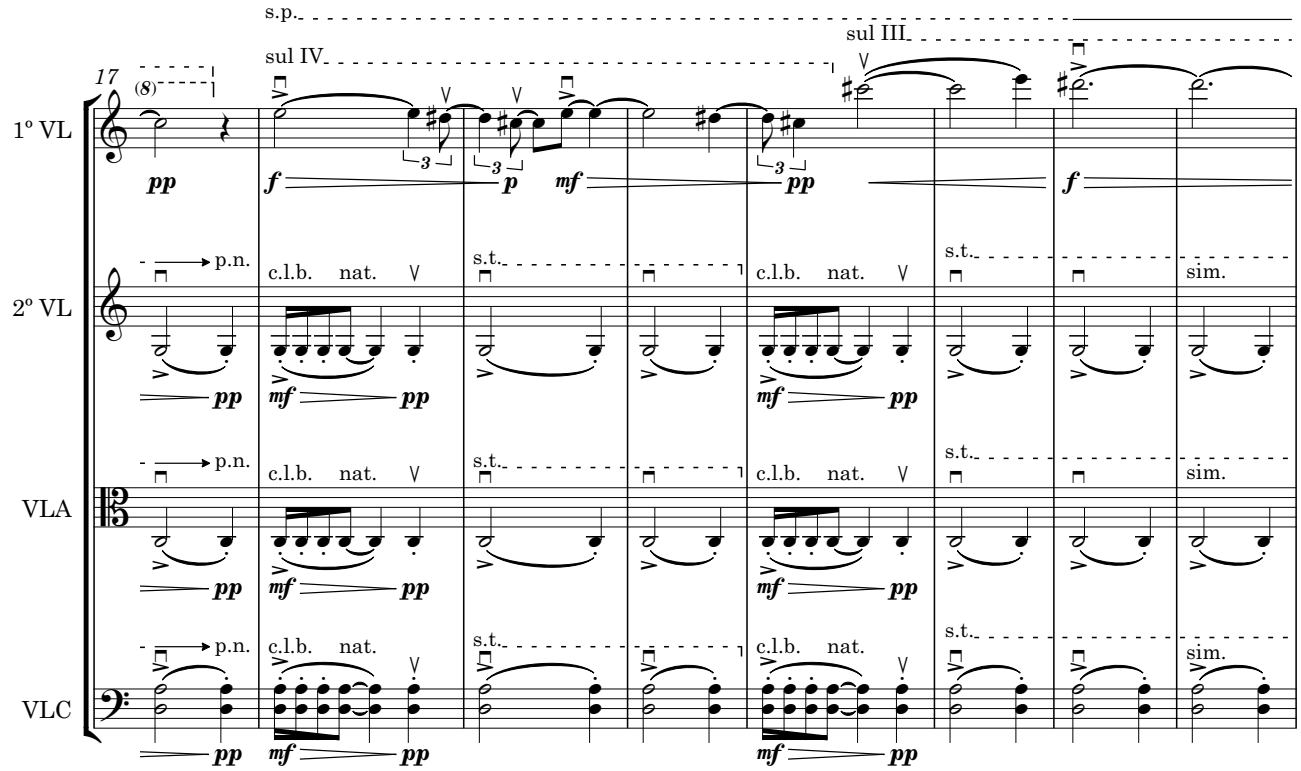
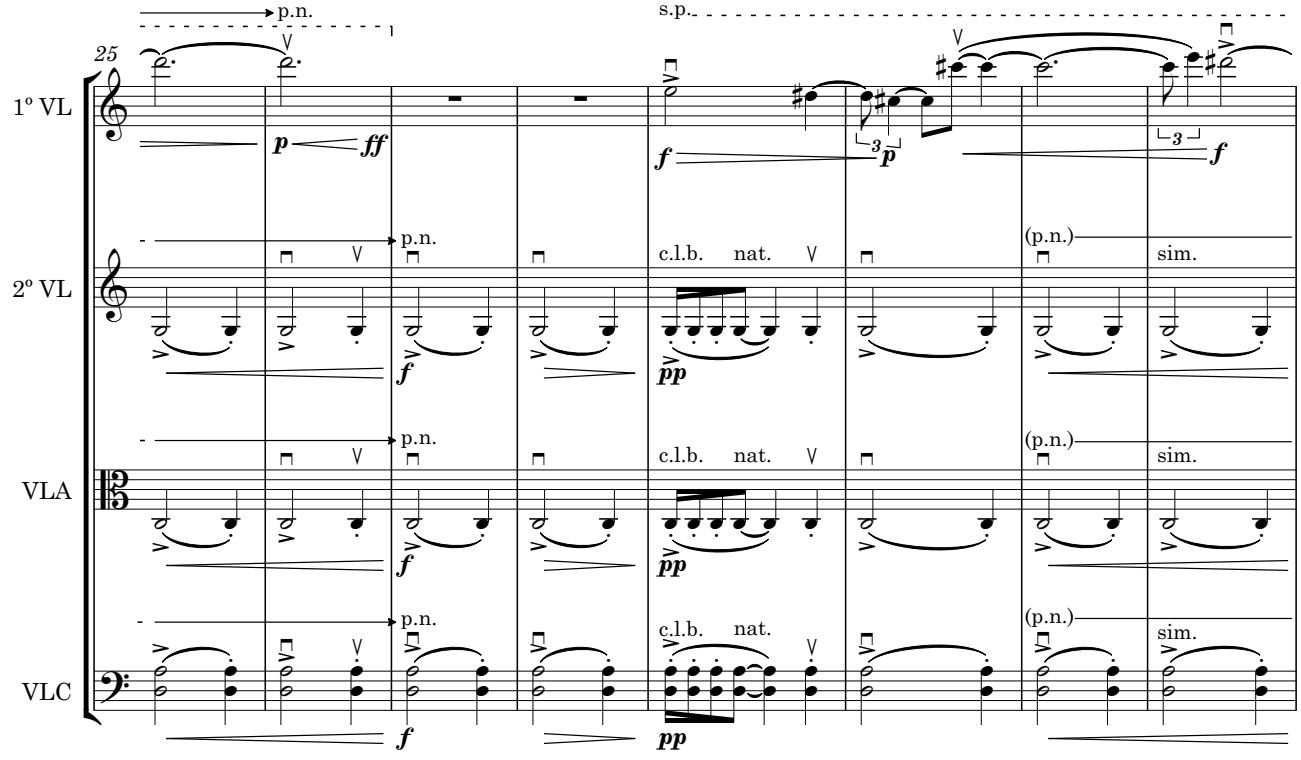
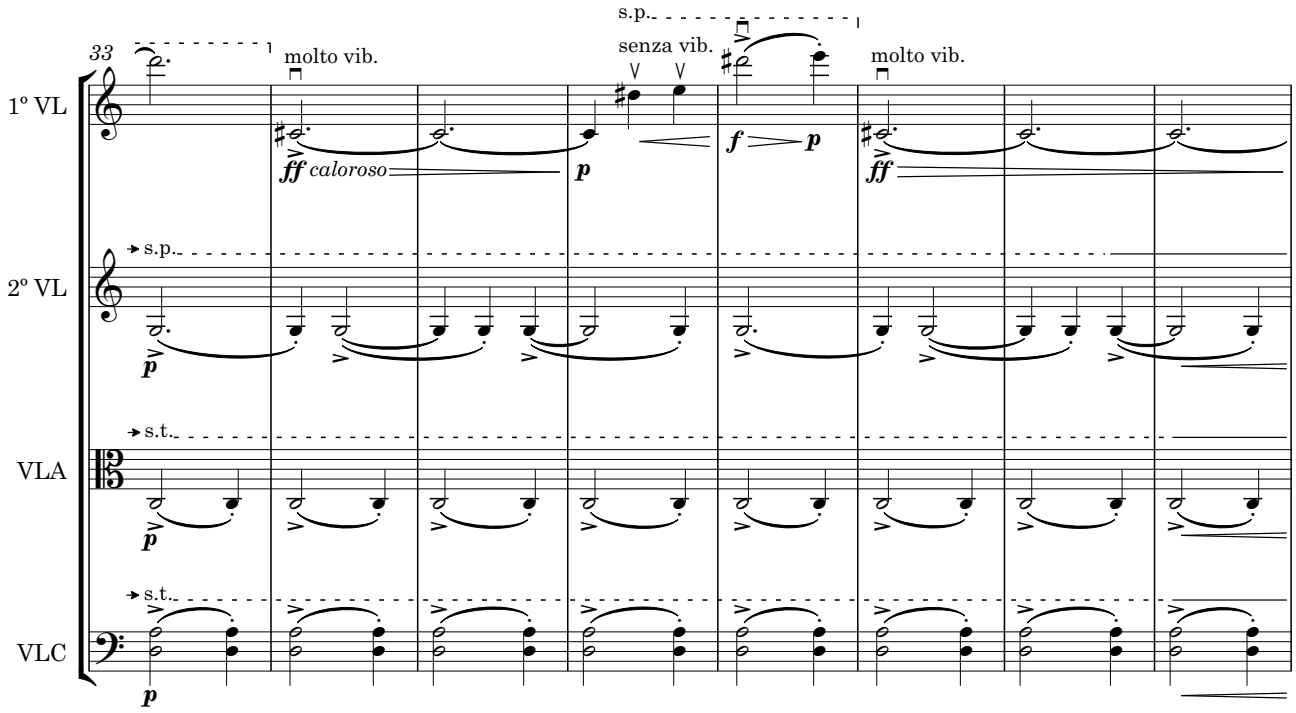
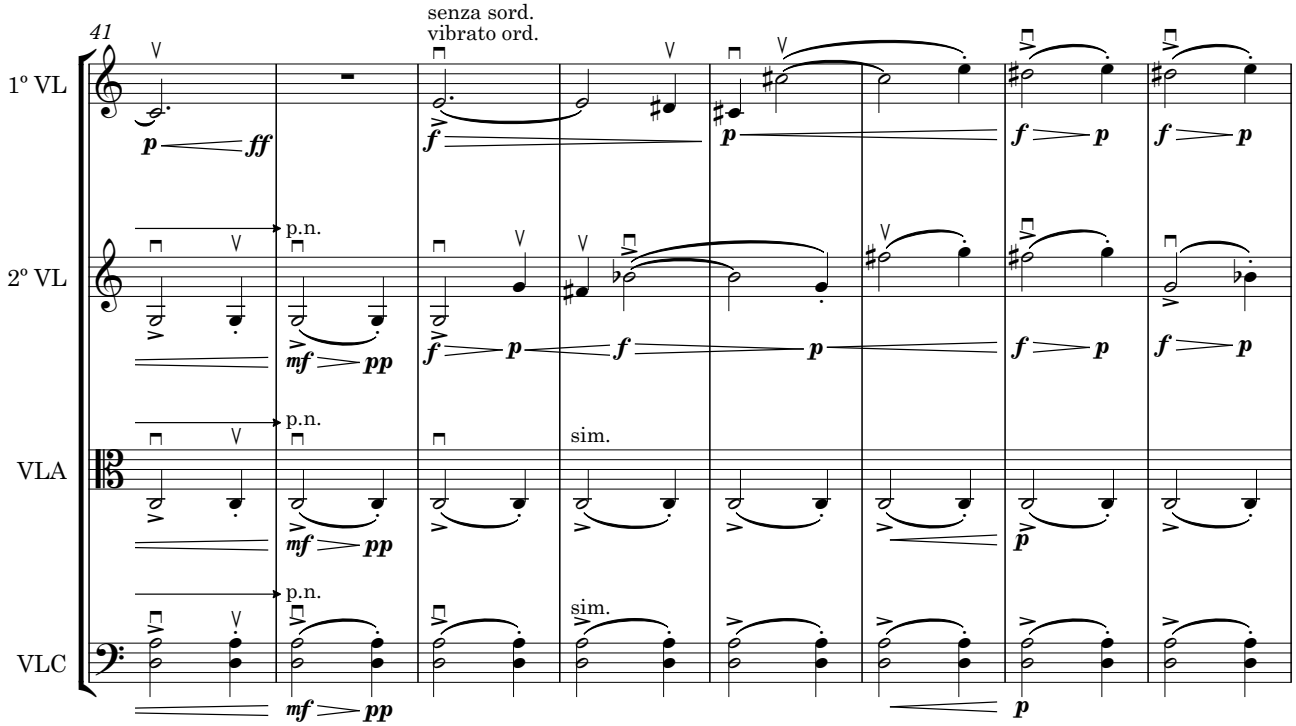
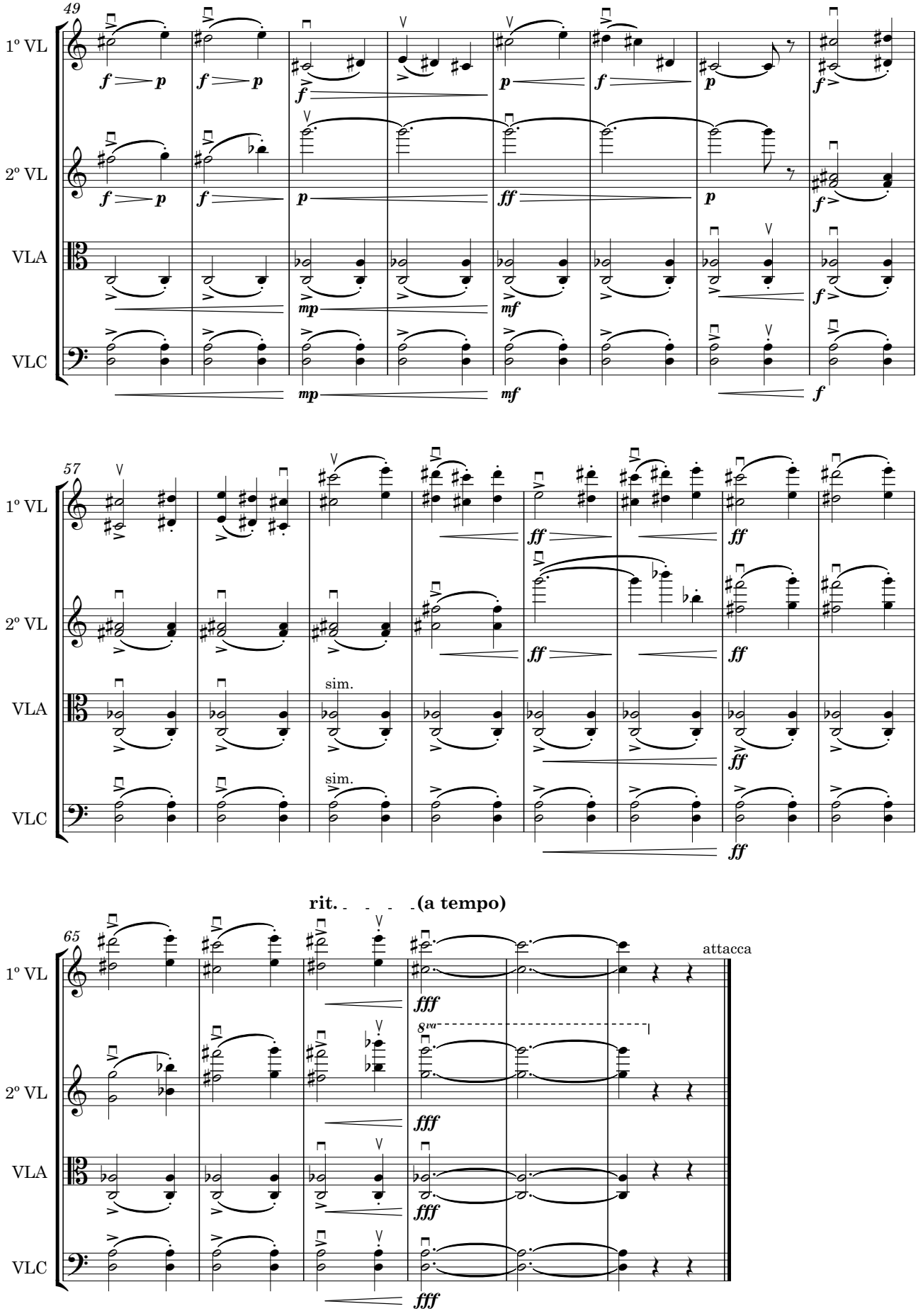
professor Eugénio Amorim, durante a Licenciatura. Esta peça consiste, essencialmente, num diálogo entre várias vozes que se exprimem através duma série de intervenções faladas constituídas pela palavra "interessante" (e algumas derivações da mesma) conjugada com ritmo e indicações de carácter, com um intuito explicitamente humorístico. O objetivo dessa adaptação seria reescrever a obra reduzindo a quantidade de indicações expressivas usadas durante a peça, tornando os caracteres claros através do contorno melódico de cada intervenção — não dependendo unicamente da interpretação de cada indicação de carácter — e agrupando esses caracteres de forma a serem distinguidas quatro personalidades diferentes, representadas por cada uma das vozes. Deste processo de agrupamento e filtragem resultou a configuração das seguintes personagens: Neutro, Recessivo, Agressivo e Estúpido.

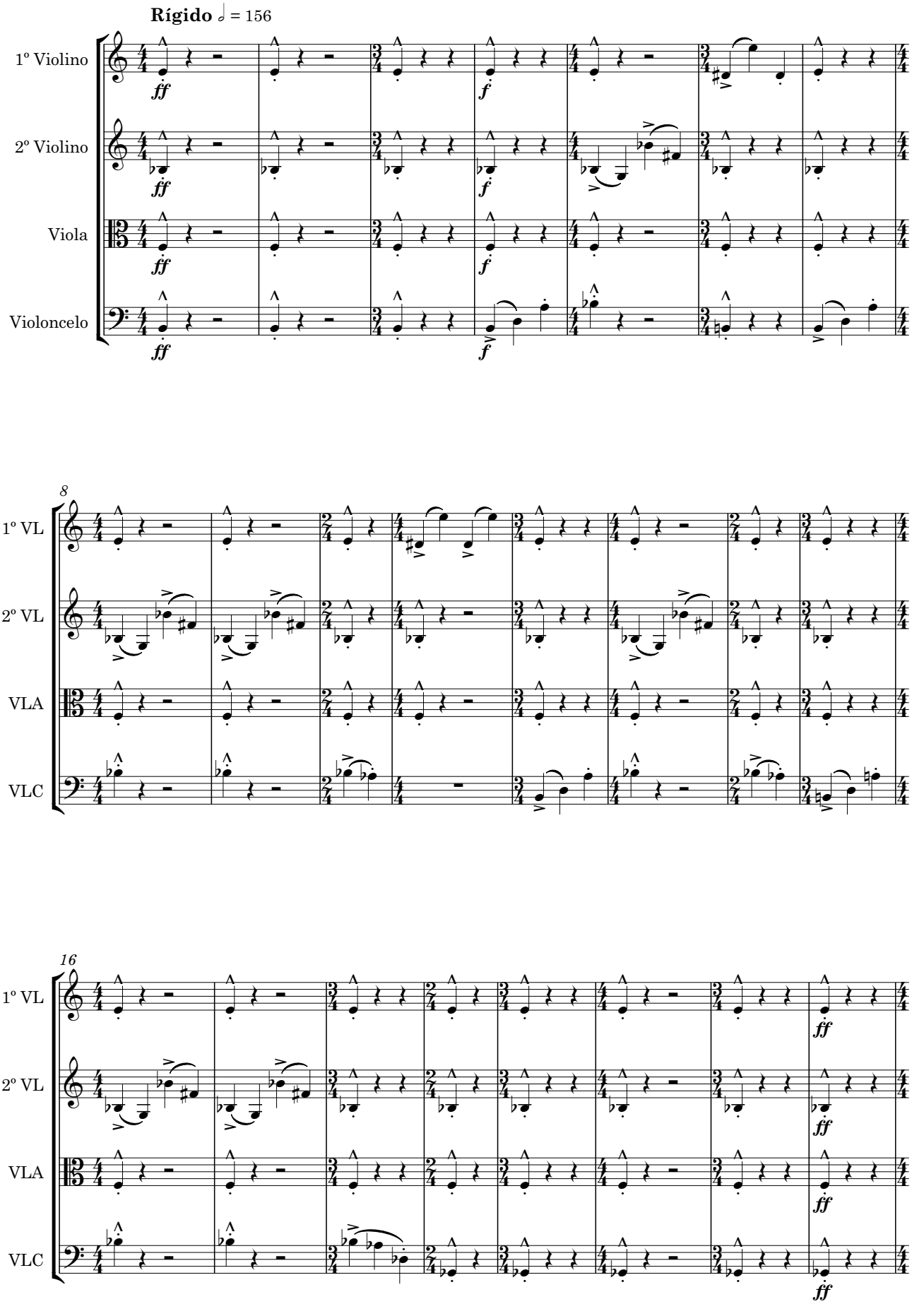
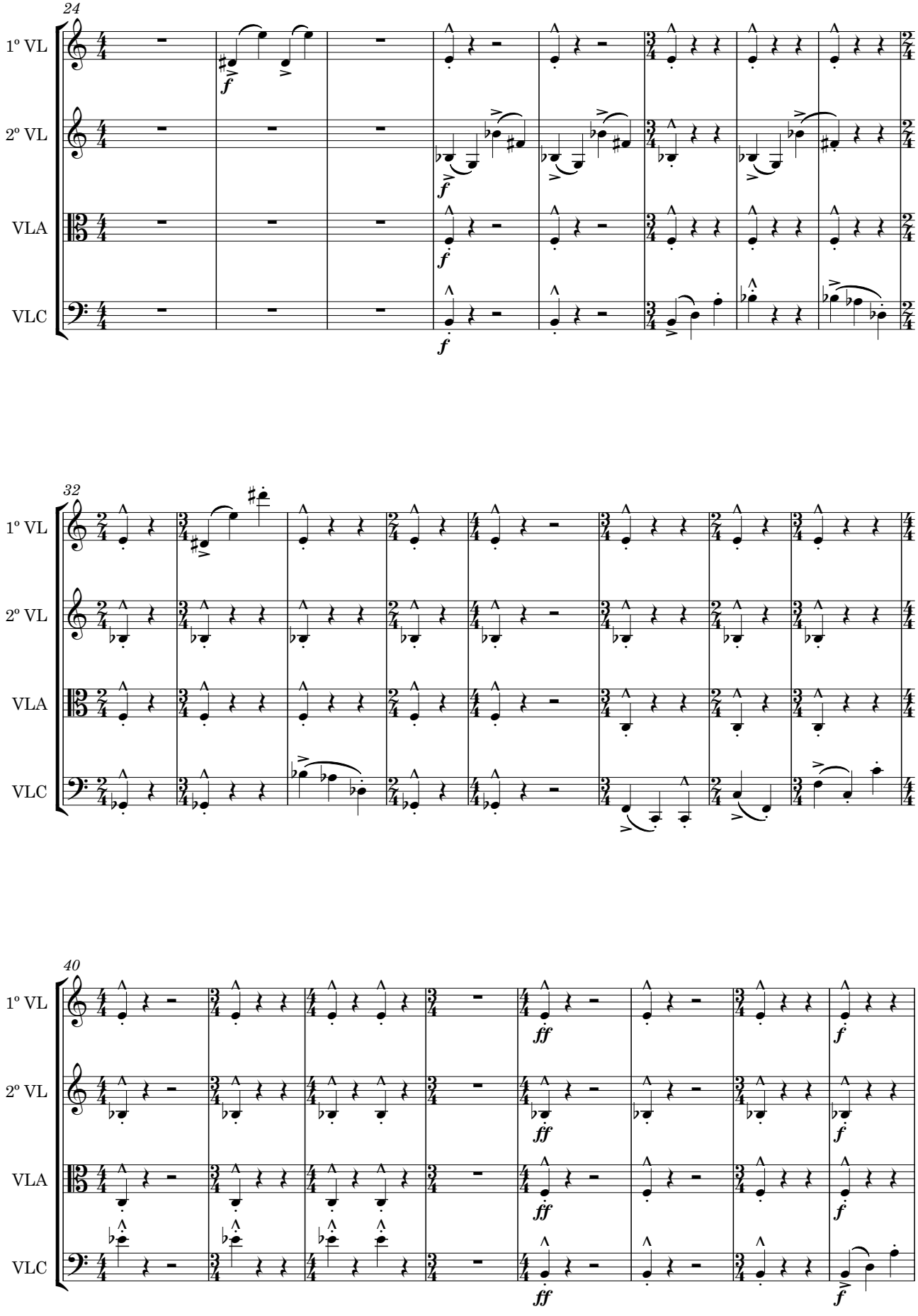
Numa das versões que escrevi, decidi excluir completamente o texto e as próprias indicações expressivas e representar cada um dos caracteres recorrendo apenas a elementos estritamente musicais. Para isso, escolhi um grupo de quatro instrumentos homogéneo e suficientemente versátil — um quarteto de cordas —, de modo a que, por um lado, o foco pudesse estar nessa representação e, por outro, a distinção dos caracteres fosse nítida. Partindo desta ideia, decidi escrever ainda outra versão, desta vez usando apenas excertos de outras obras do repertório musical, mas, da mesma forma, enquadrando-os num dos quatro caracteres referidos. Estas duas versões acabaram por dar origem, respetivamente, aos quinto e sexto andamentos do *Quarteto* final.

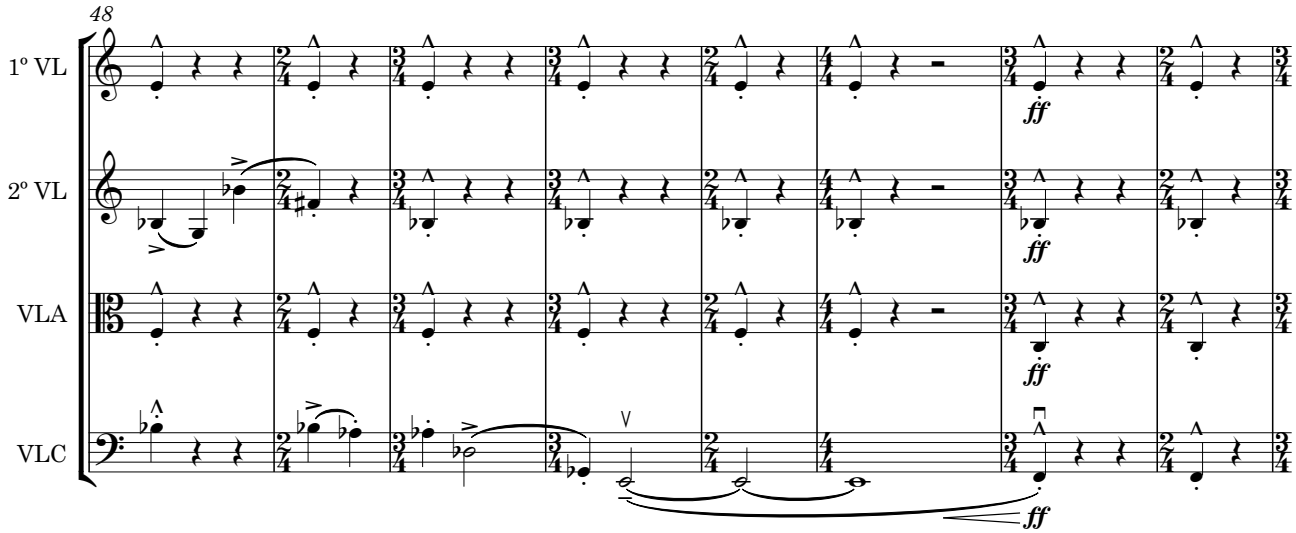
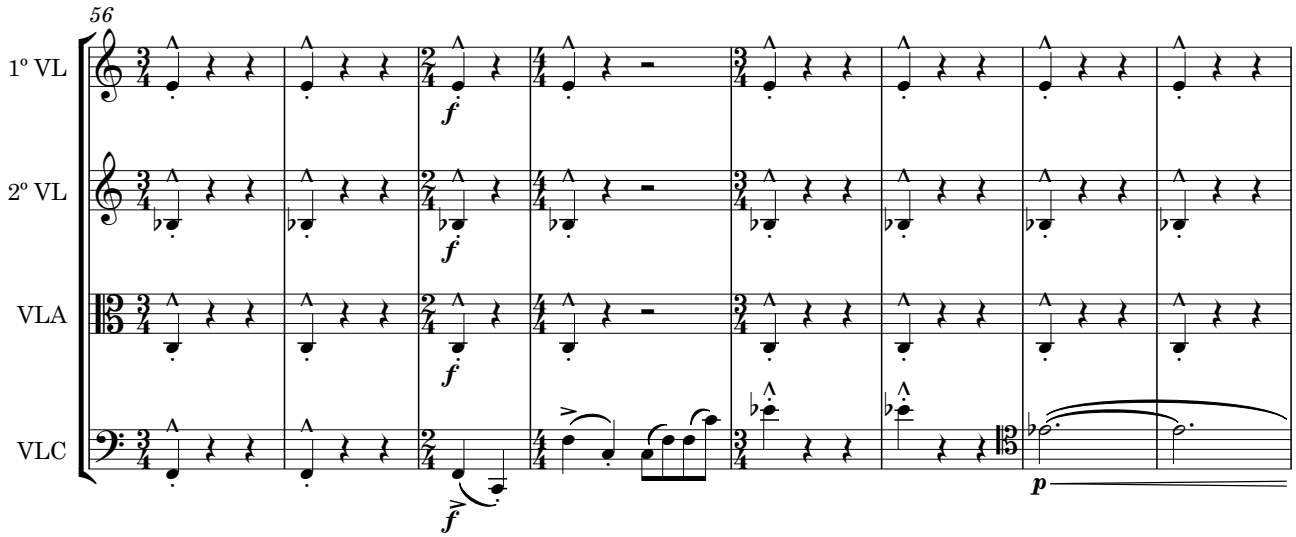
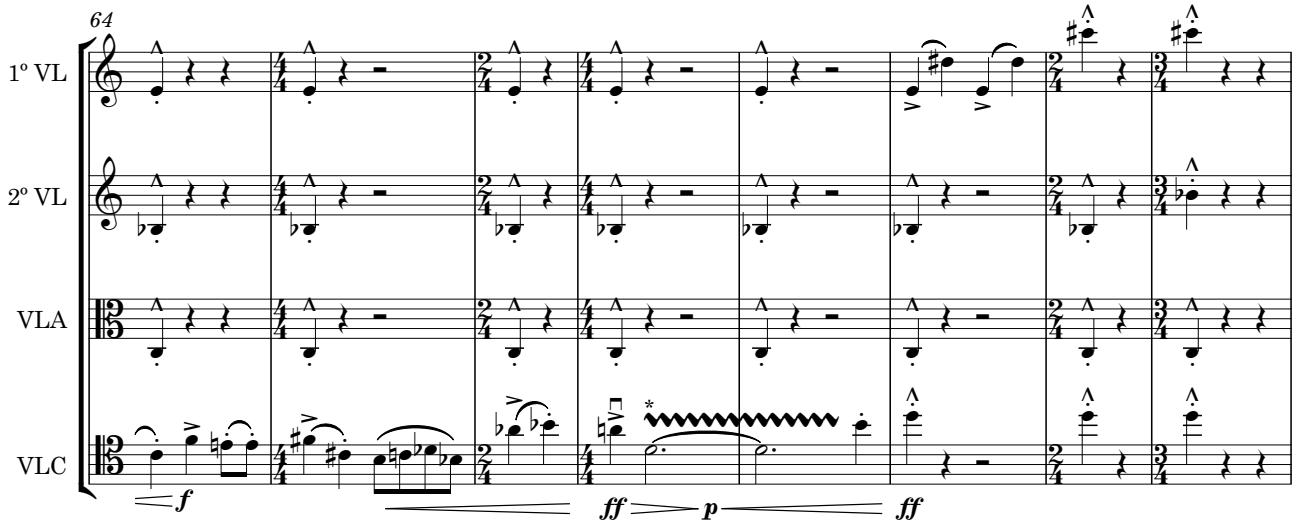
No entanto, à medida que fui desenvolvendo o restante *Quarteto*, afastando-o desse ponto de partida, a classificação dessas quatro personagens, usadas para convergir as numerosas indicações de carácter da *Interessante*, foi-se aproximando à dos quatro temperamentos determinados pela teoria do humorismo [40] — Melancólico, Fleumático, Sanguíneo e Colérico. Assim, da maneira como estes humores foram usados, finalmente, no *Quarteto*, o carácter Melancólico, representado pelo 1º Violino, designa tristeza e descontentamento introvertido; o Fleumático, associado ao 2º Violino, designa tranquilidade, serenidade e um estado de espírito contente, mas introvertido; o carácter Sanguíneo, associado à Viola, determina entusiasmo, distração e contentamento extrovertido; e o Colérico, associado ao Violoncelo, designa irritação, diligência e um estado de espírito descontente, mas extrovertido.

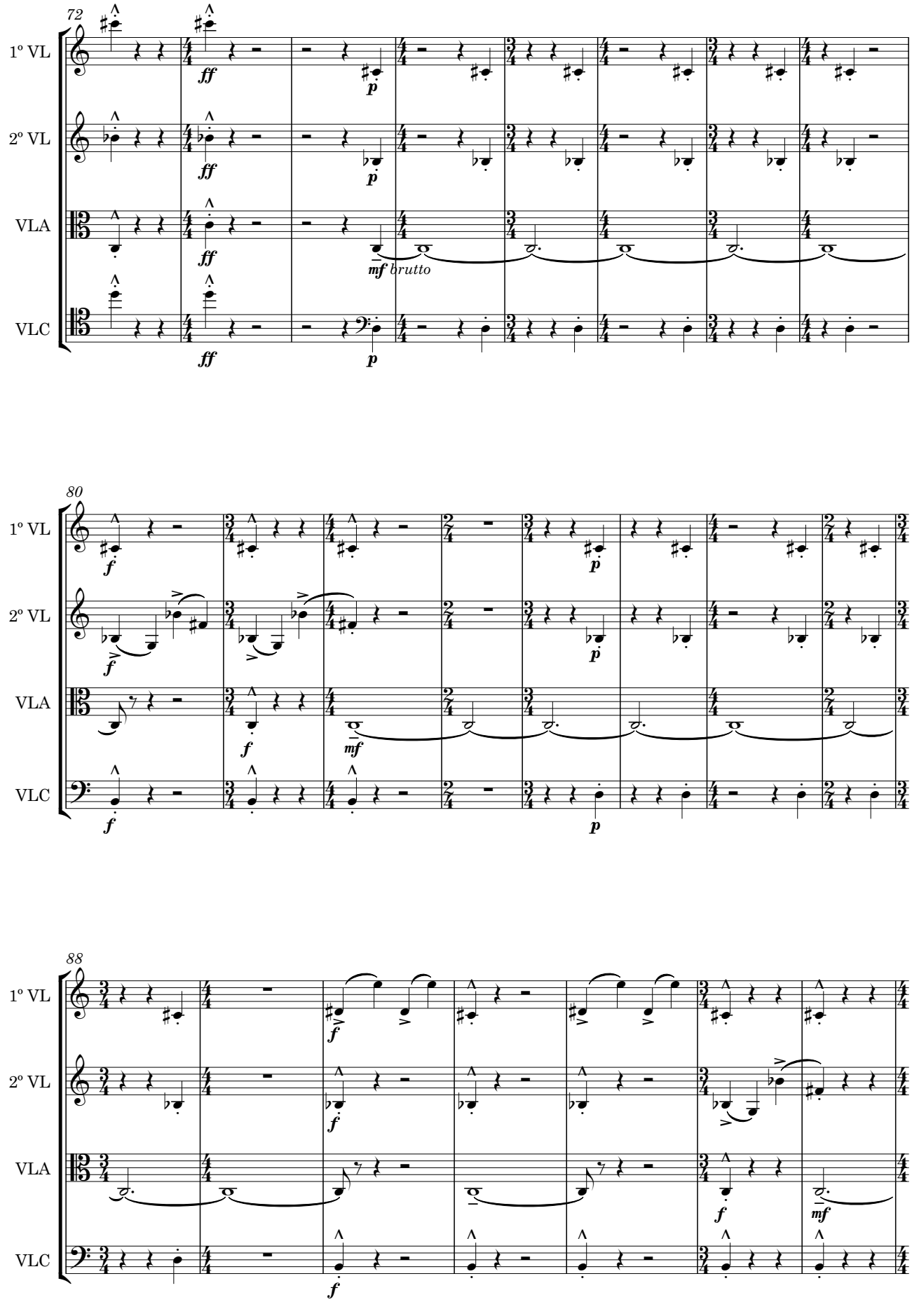
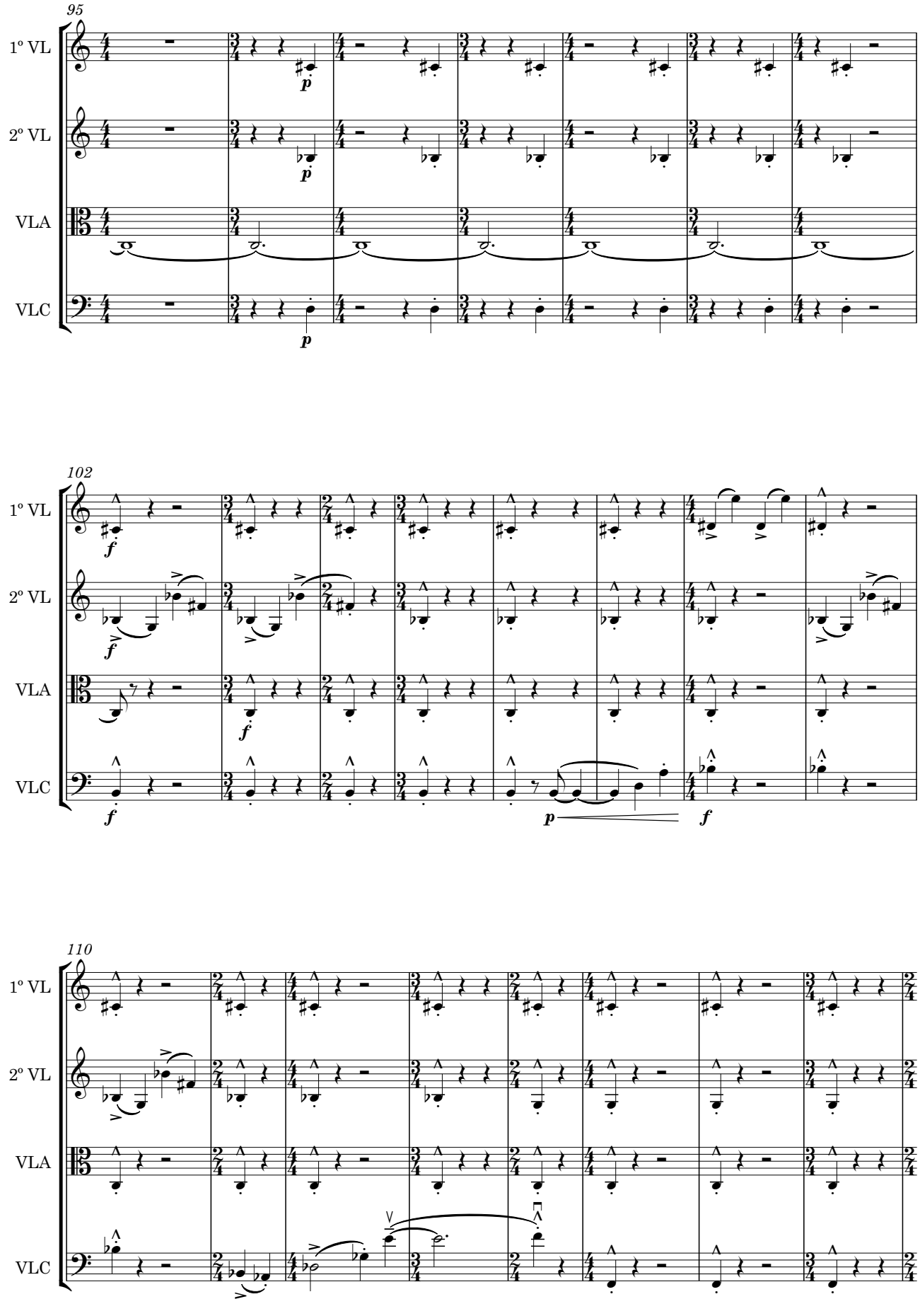
[40] Em traços gerais, o humorismo foi um sistema de medicina, praticado essencialmente durante a Antiguidade Clássica na Grécia e em Roma, que procurava definir a composição e o funcionamento do corpo humano por meio dos fluídos do organismo. Segundo esta teoria, cada um dos quatro temperamentos manifesta-se quando o humor (fluído) que lhes está associado se encontra em excesso no corpo.

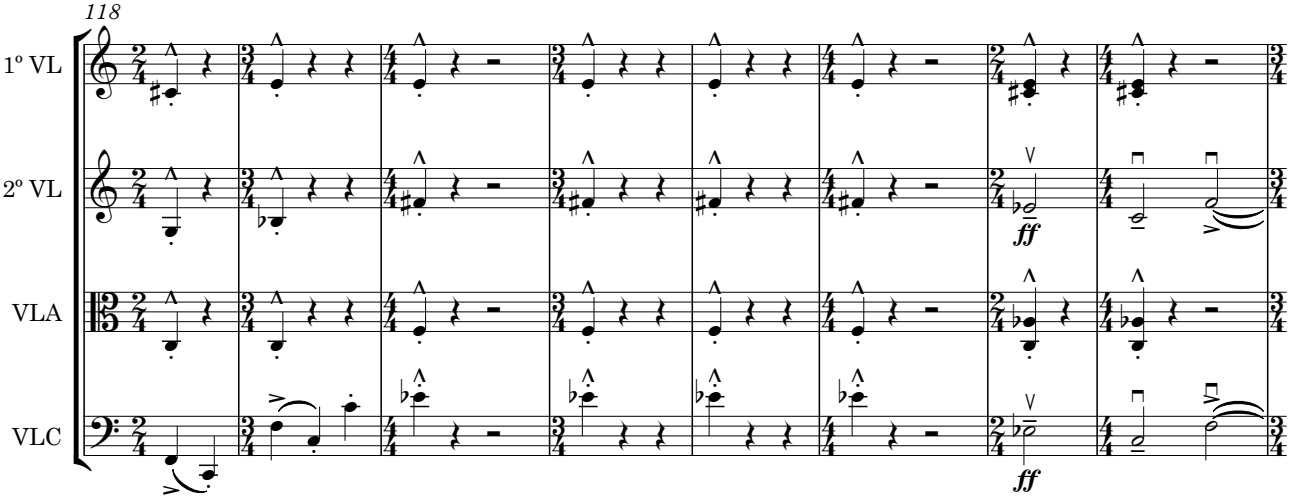
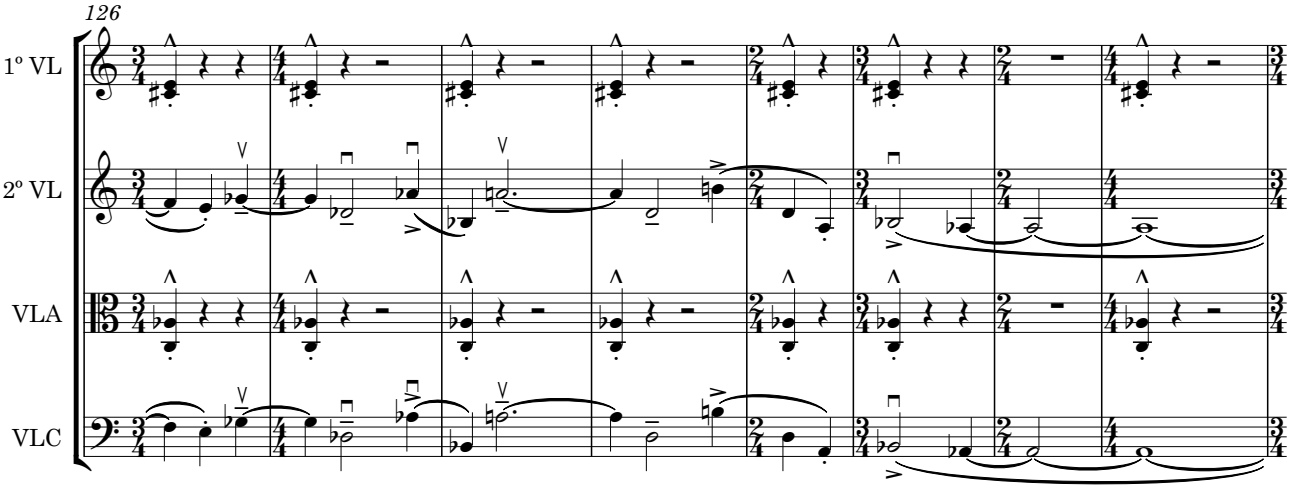
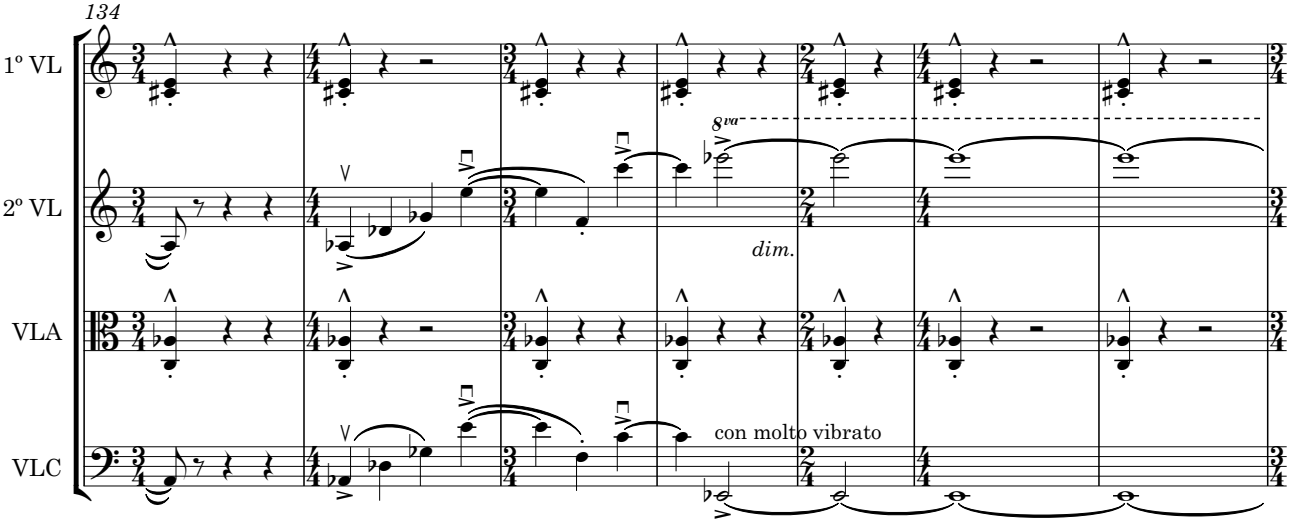
4.1.1. Partitura

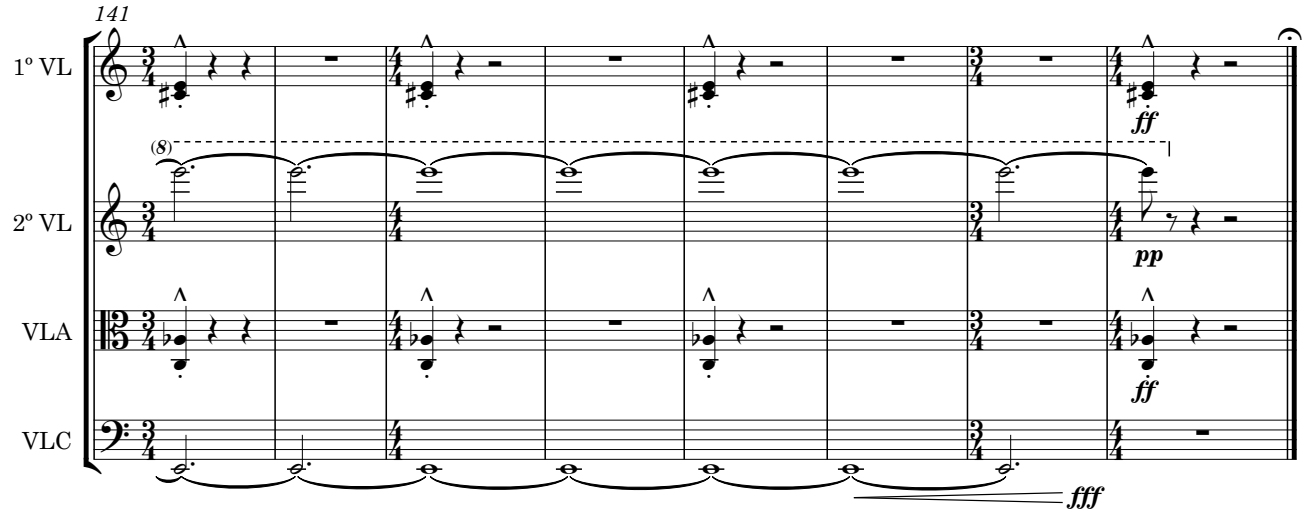
I

17
1º VL
2º VL
VLA
VLC
s.p.
sul IV
sul III
(8)
pp
f
p
mf
pp
f
p.n.
c.l.b. nat.
s.t.
sim.

25
1º VL
2º VL
VLA
VLC
p.n.
s.p.
p
ff
f
p
f
c.l.b. nat.
(p.n.)
sim.
pp

33
1º VL
2º VL
VLA
VLC
molto vib.
s.p.
senza vib.
molto vib.
ff caloroso
p
f
p
ff
s.p.
p
s.t.
p
s.t.
p

41
1º VL
2º VL
VLA
VLC
senza sord.
vibrato ord.
p
ff
f
p
f
p
f
p
p.n.
mf
pp
f
p
f
p
f
p
f
p
p.n.
sim.
mf
pp
p
p.n.
sim.
mf
pp
p

49
1º VL
2º VL
VLA
VLC
57
sim.
sim.
rit. (a tempo)
65
attacca
8va

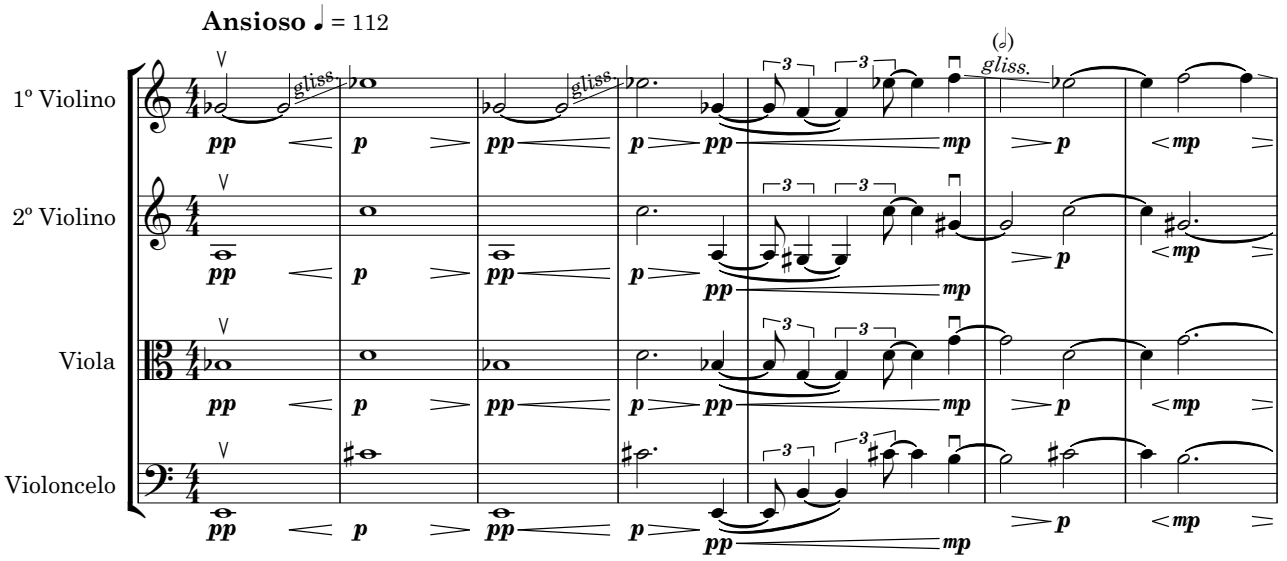
II

Rígido 𝅗𝅥 = 156
1º Violino
2º Violino
Viola
Violoncelo
ff
f
8
1º VL
2º VL
VLA
VLC
16

24
1º VL
2º VL
VLA
VLC
32
1º VL
2º VL
VLA
VLC
40
1º VL
2º VL
VLA
VLC

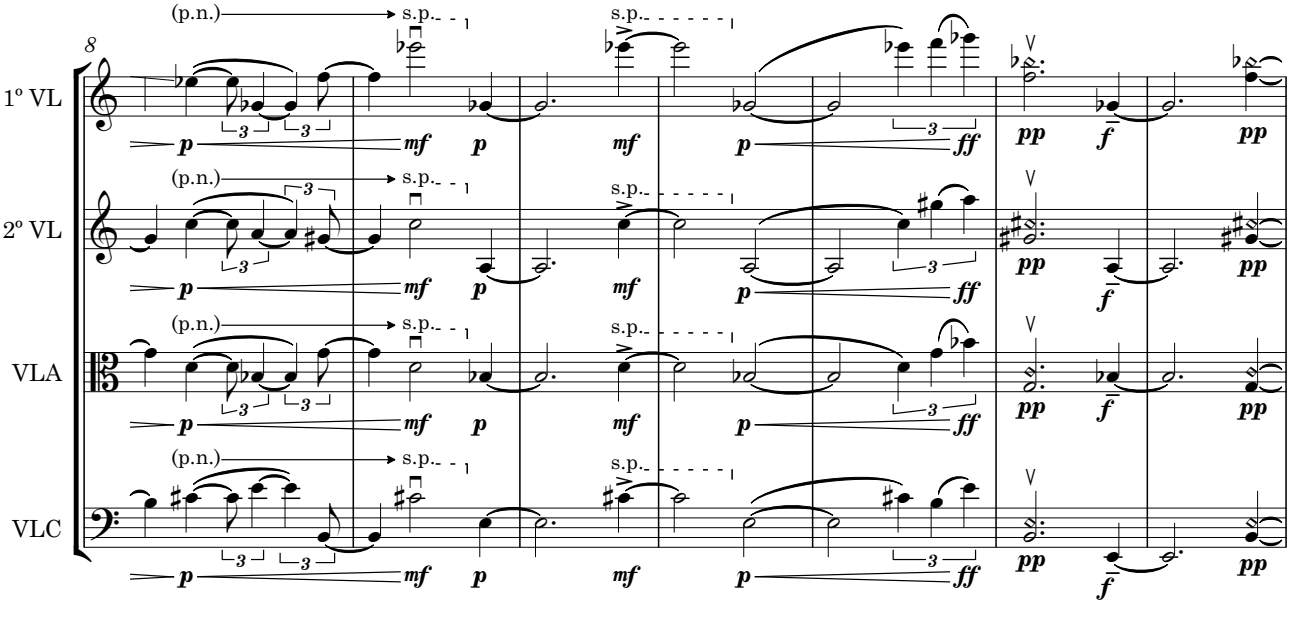
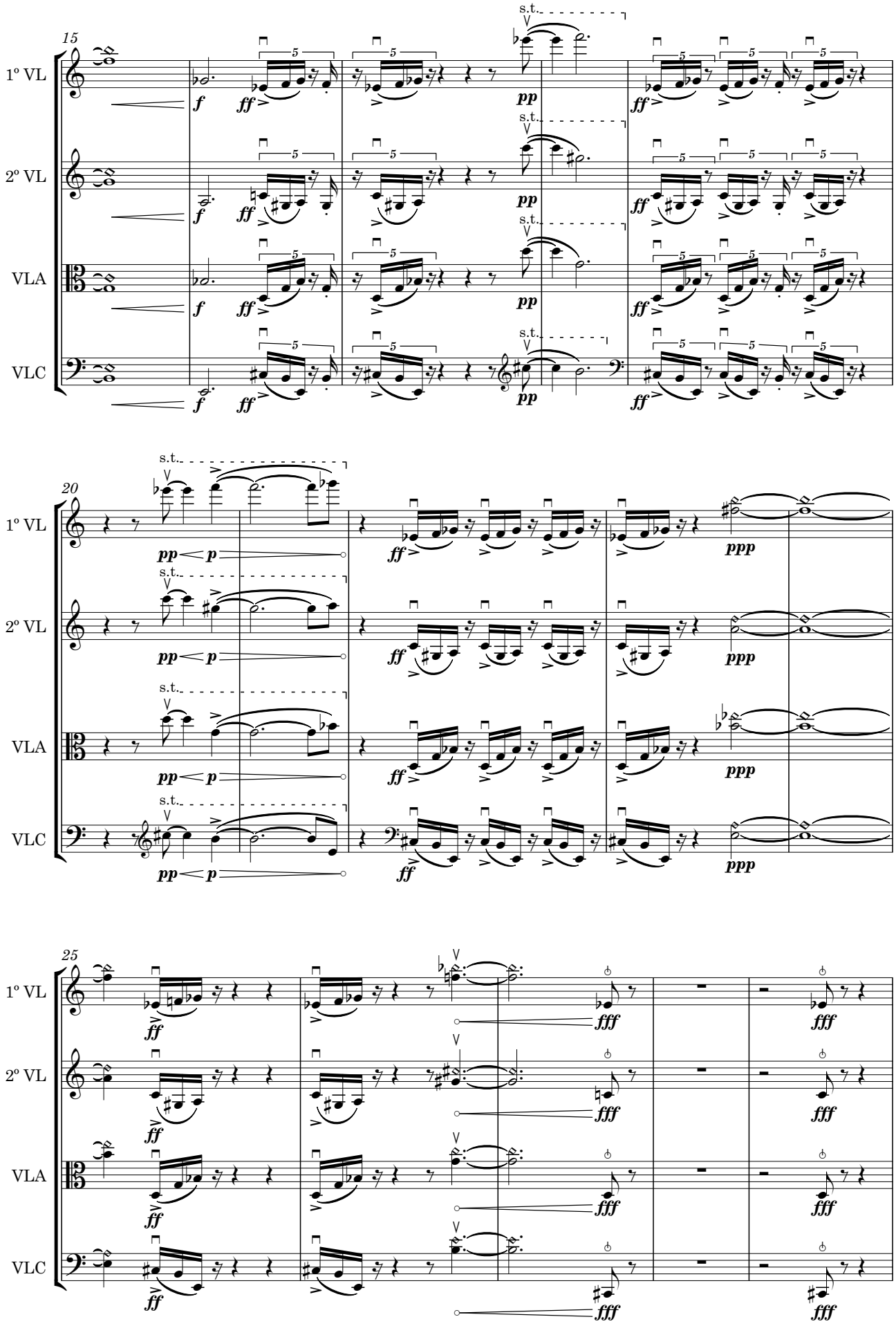
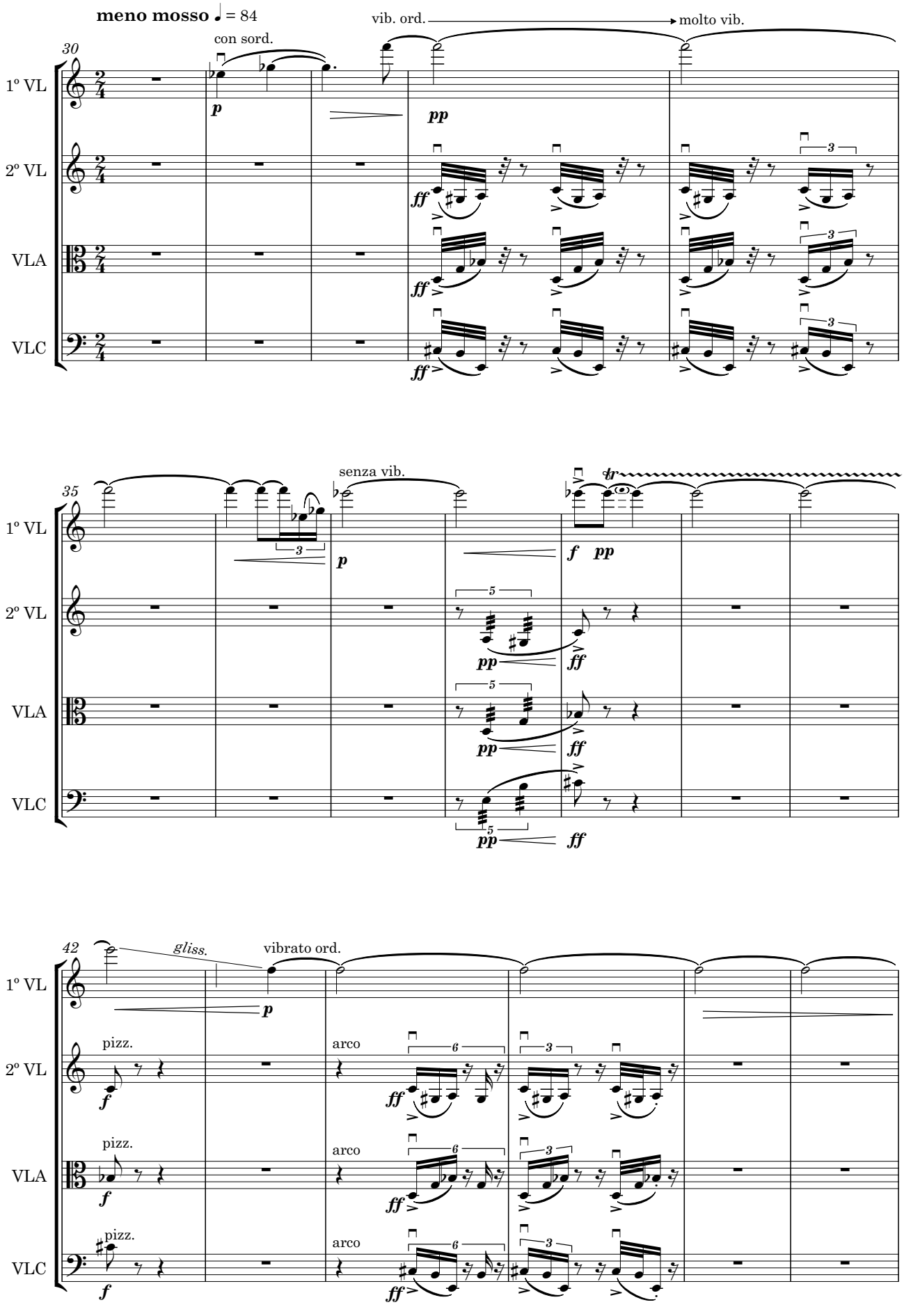
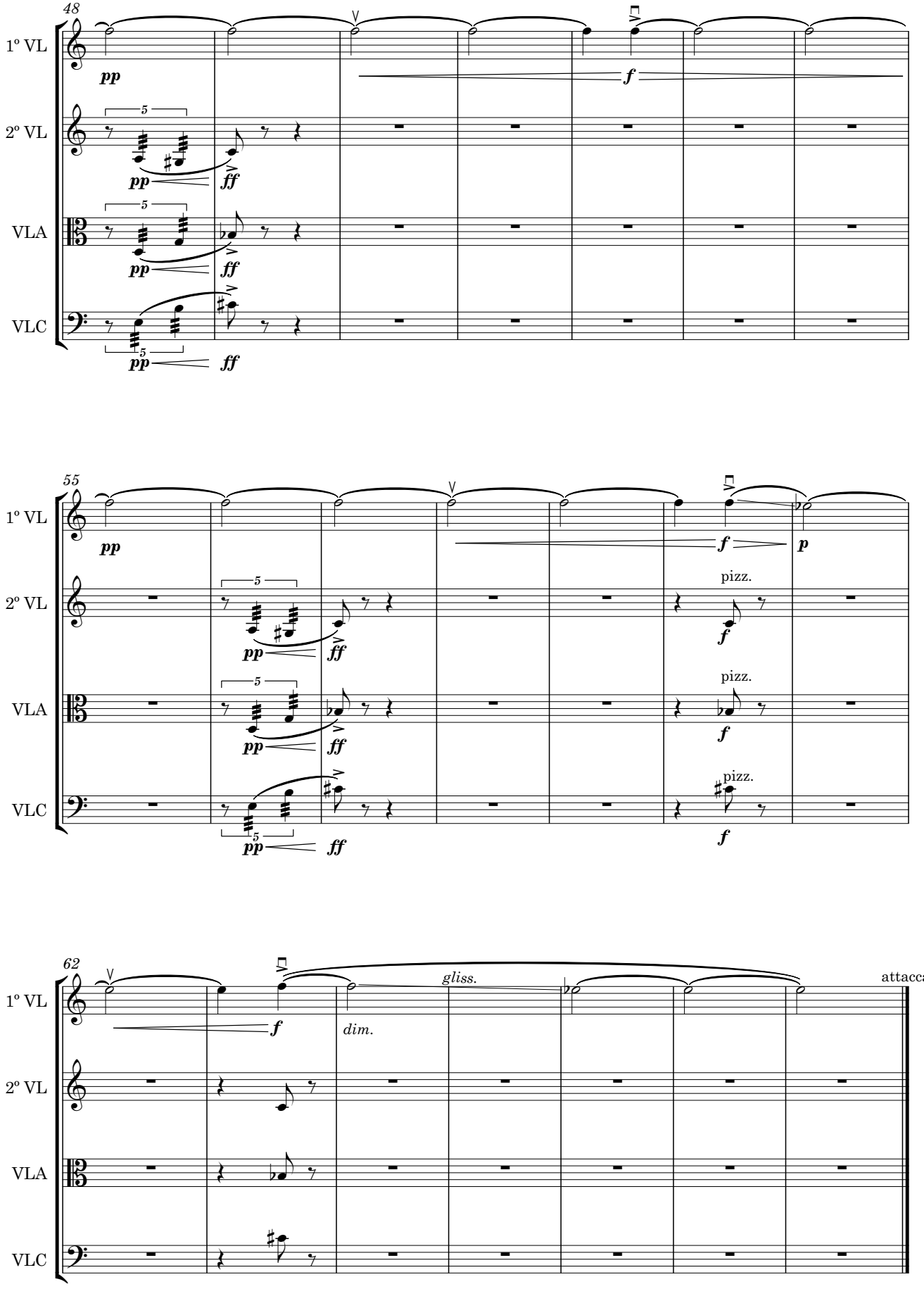


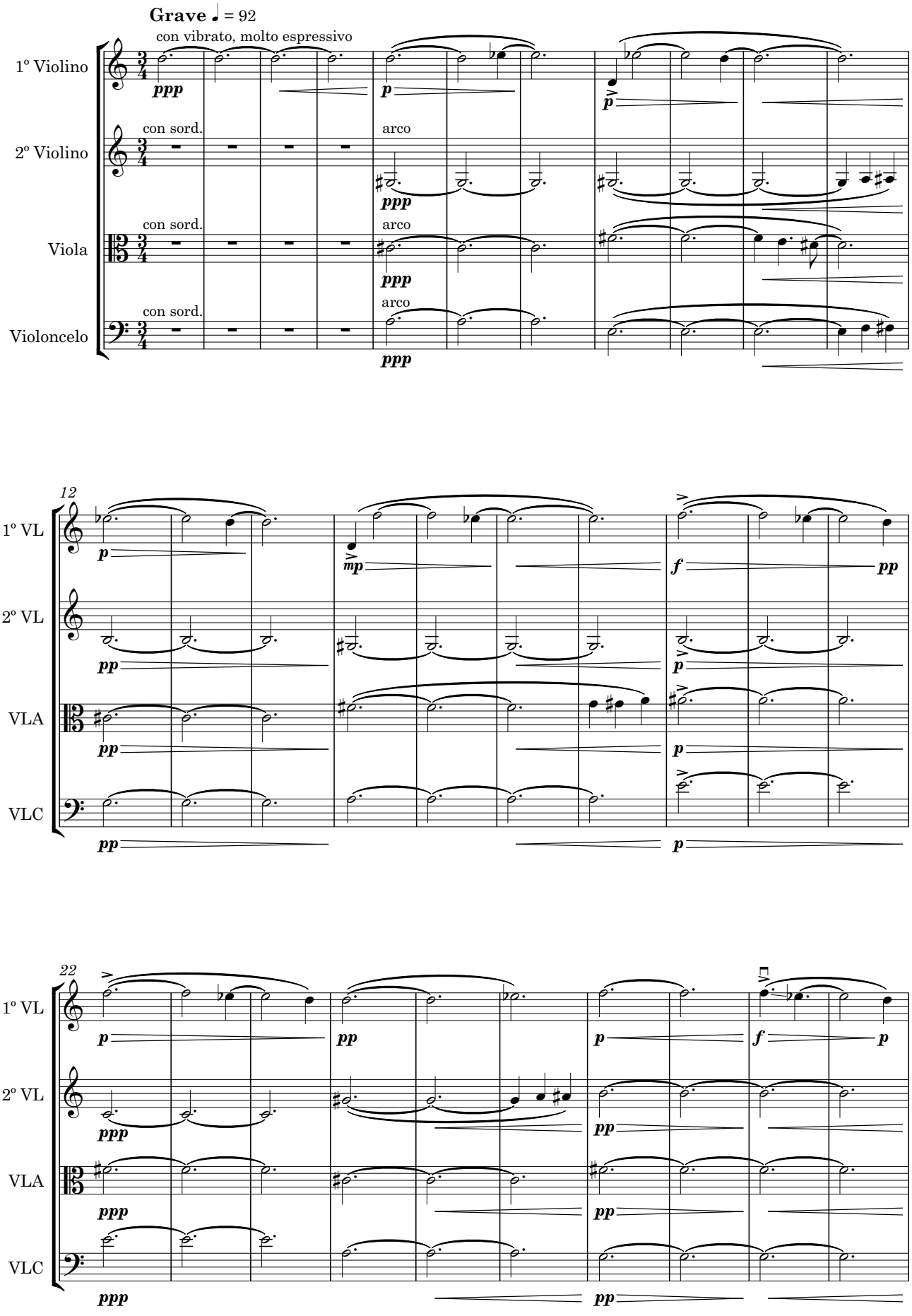
* *vibrato* amplo e rápido

72
1º VL
2º VL
VLA
VLC
ff
p
mf brutto
80
f
mf
88

95
1º VL
2º VL
VLA
VLC
p
102
f
p
110

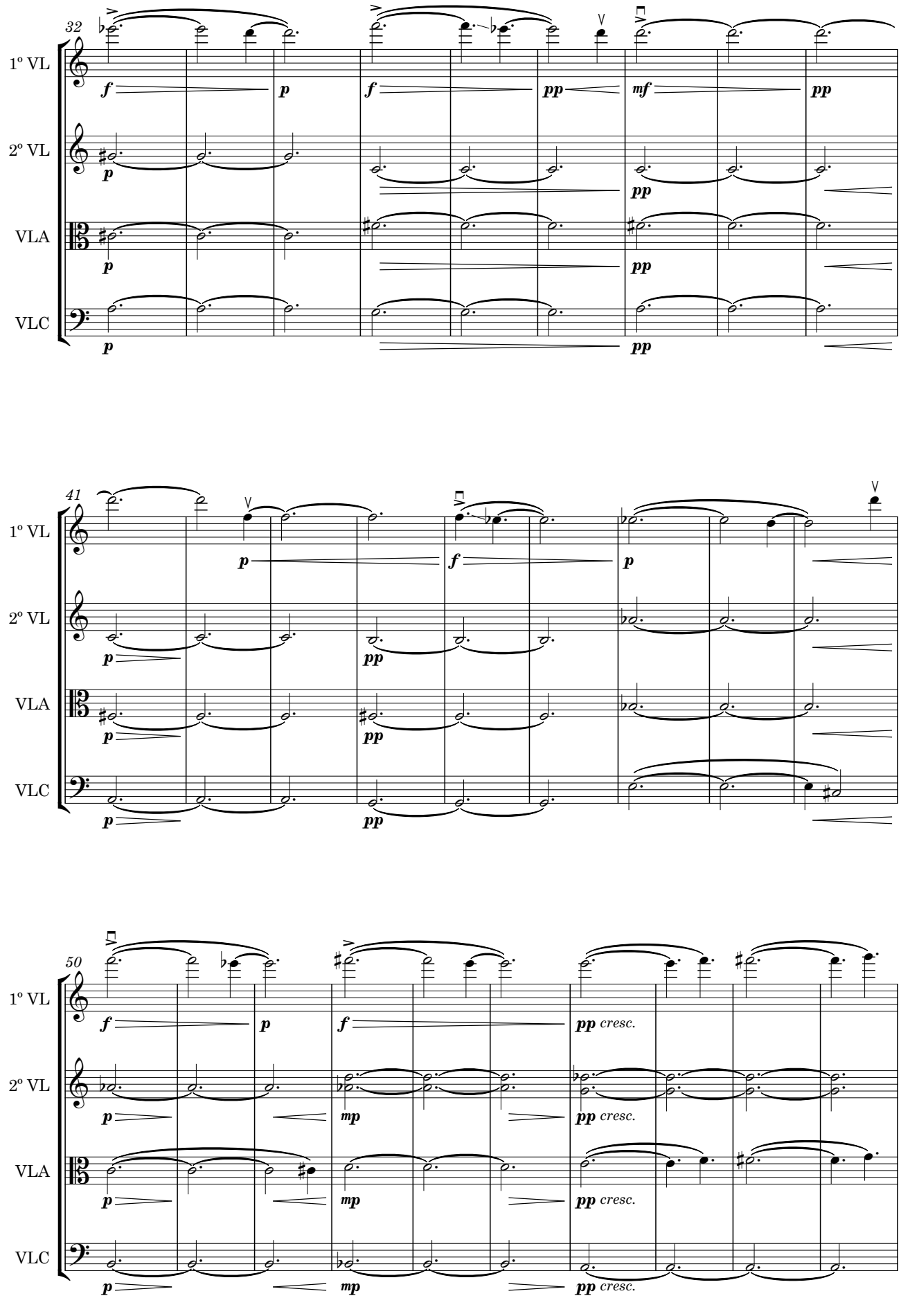

118
1º VL
2º VL
VLA
VLC
ff
ff

126
1º VL
2º VL
VLA
VLC

134
1º VL
2º VL
VLA
VLC
8va
dim.
con molto vibrato

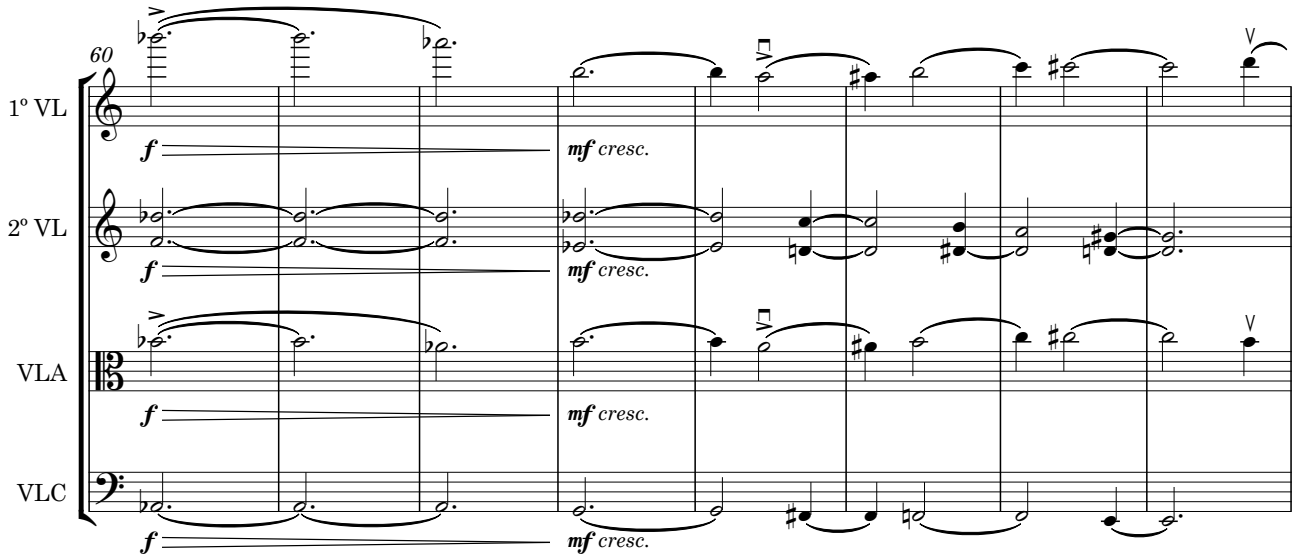

141
1º VL
2º VL
VLA
VLC
(8)
ff
pp
ff
fff

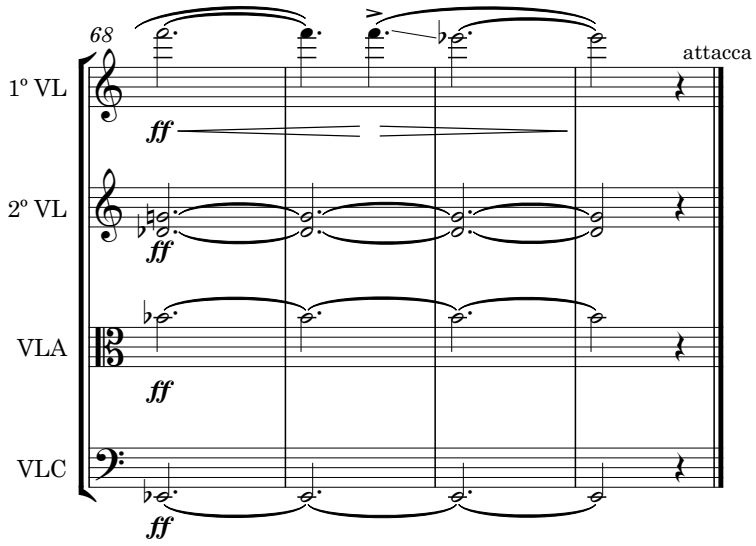
III

Ansioso ♩ = 112
1º Violino
2º Violino
Viola
Violoncelo
gliss.
gliss.
gliss.
pp
p
mp


8
1º VL
2º VL
VLA
VLC
(p.n.)
s.p.
p
mf
ff
pp
f

15
1º VL
2º VL
VLA
VLC
s.t.
f
ff
pp
20
p
ppp
25
fff

meno mosso ♩ = 84
30
con sord.
vib. ord.
molto vib.
1º VL
2º VL
VLA
VLC
35
senza vib.
42
gliss.
vibrato ord.
pizz.
arco

48
1º VL
2º VL
VLA
VLC
pp
f
ff
55
p
pizz.
62
gliss.
dim.
attacca

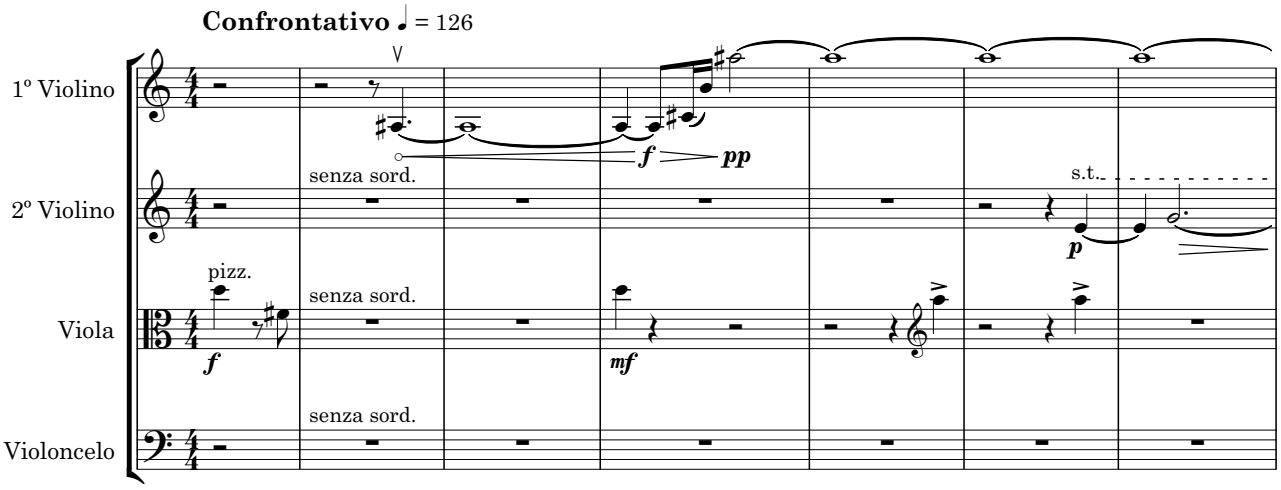
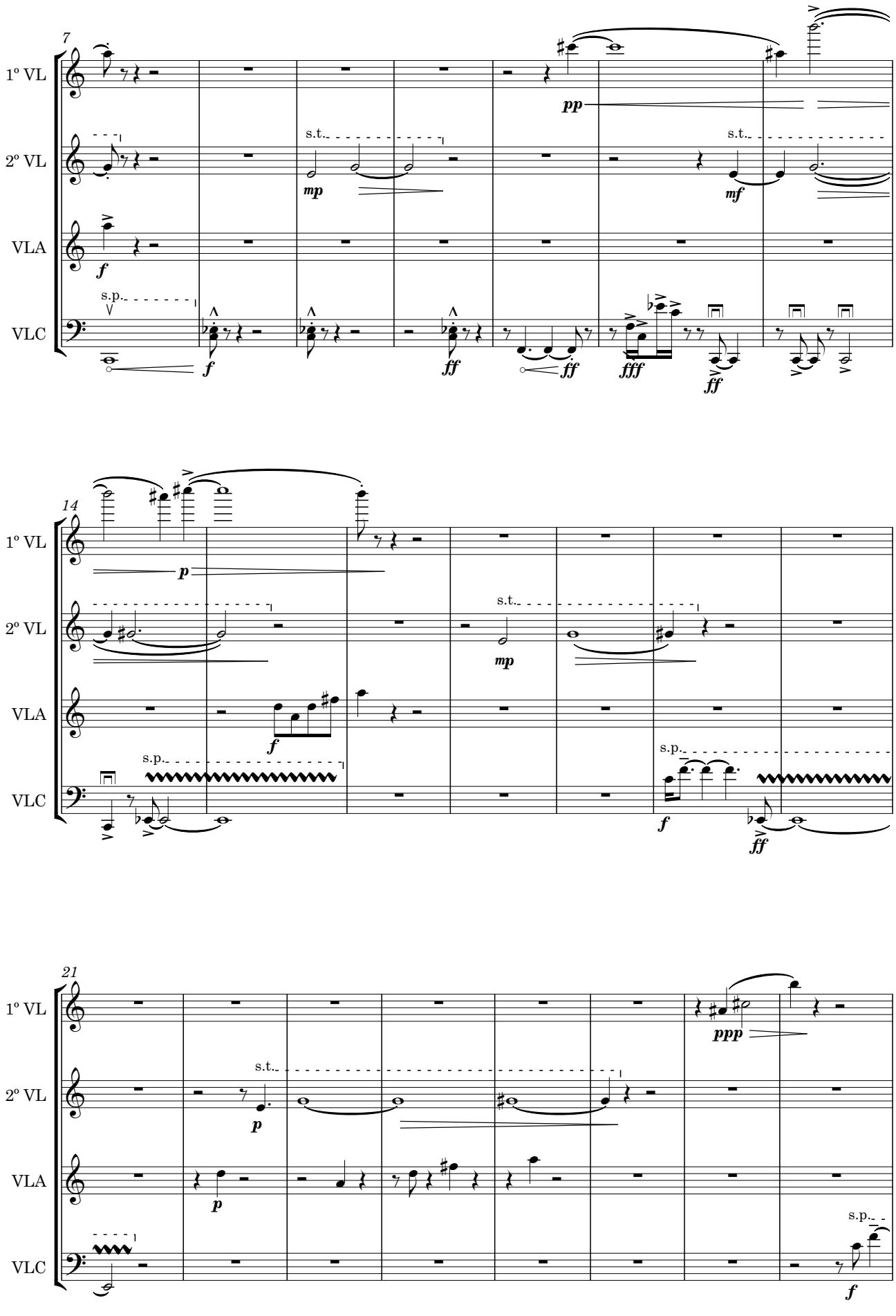
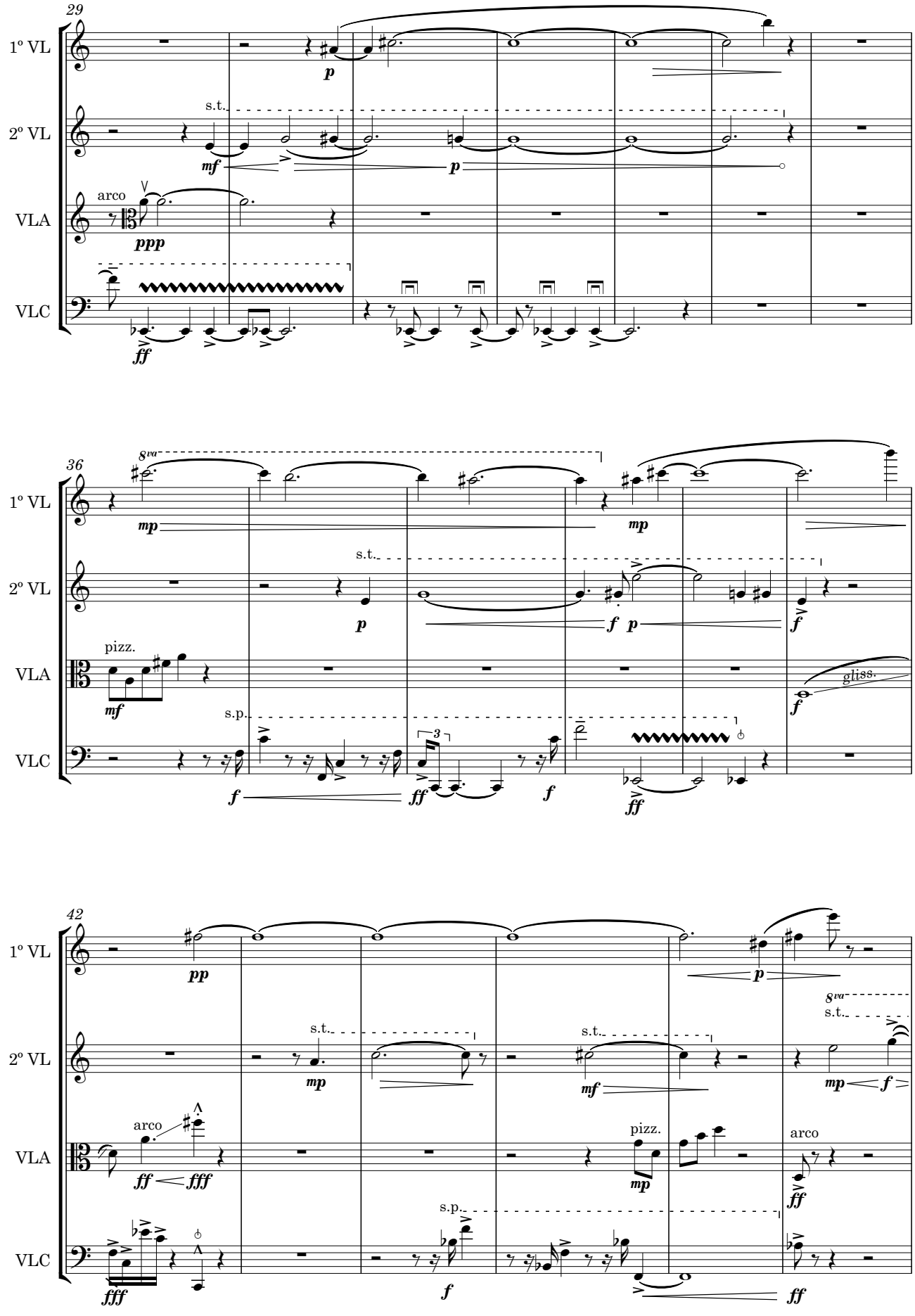
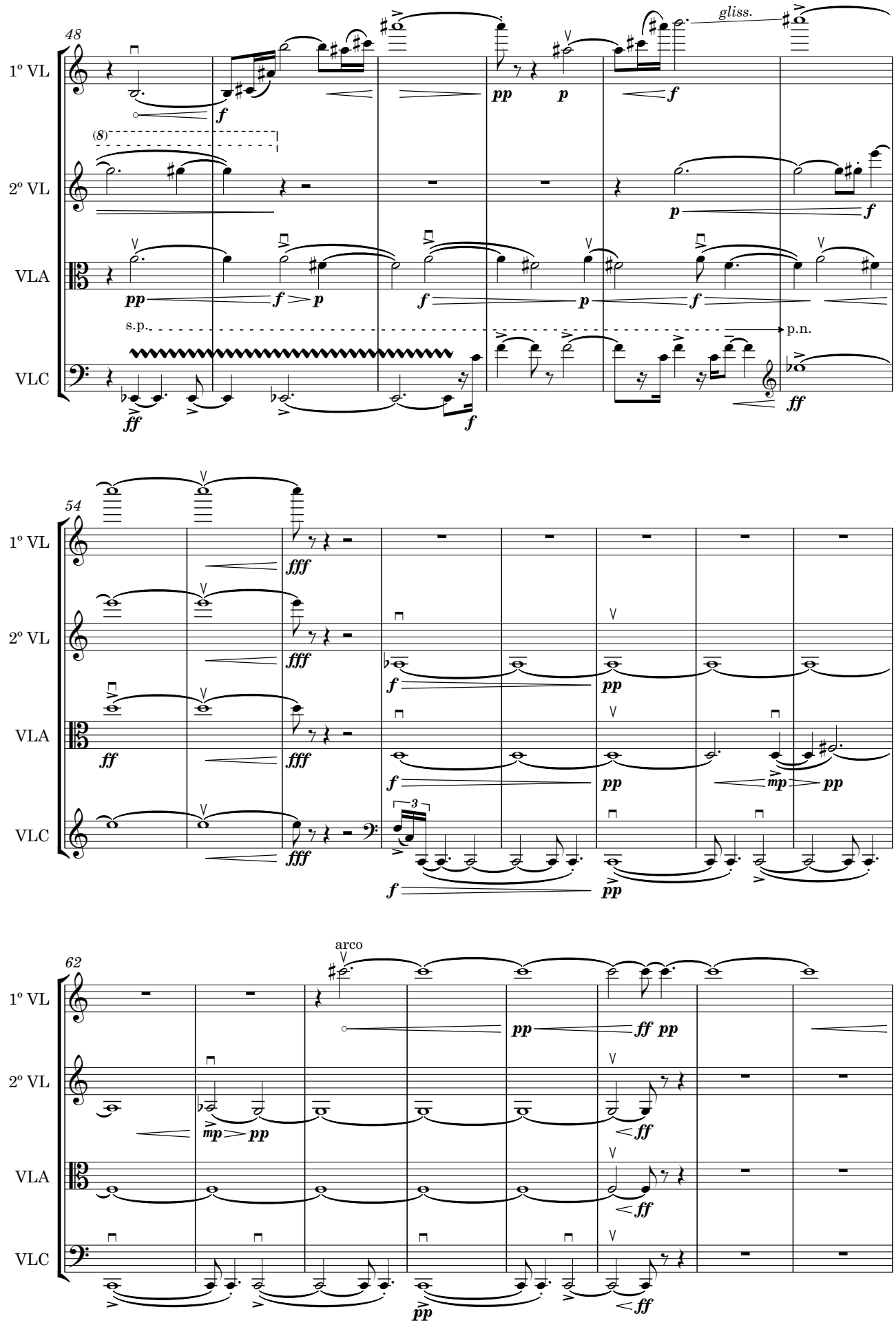
IV

Grave ♩ = 92
con vibrato, molto espressivo
1º Violino
2º Violino
Viola
Violoncelo
con sord.
arco
ppp
p
mp
f
pp
12
22
1º VL
2º VL
VLA
VLC

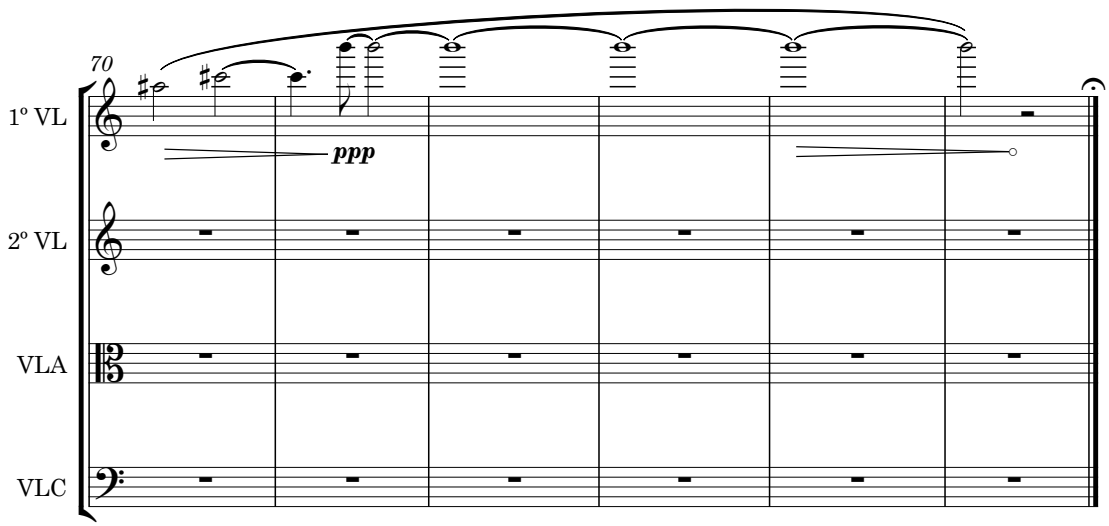

32
1º VL
2º VL
VLA
VLC
41
50
cresc.


60
1º VL
2º VL
VLA
VLC
f
mf cresc.

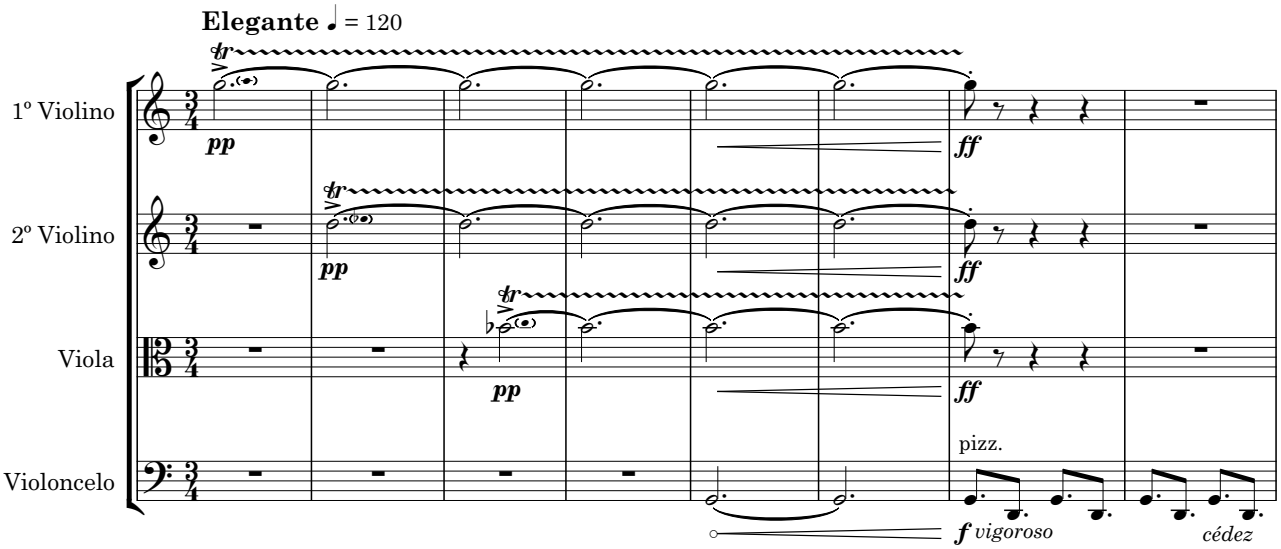
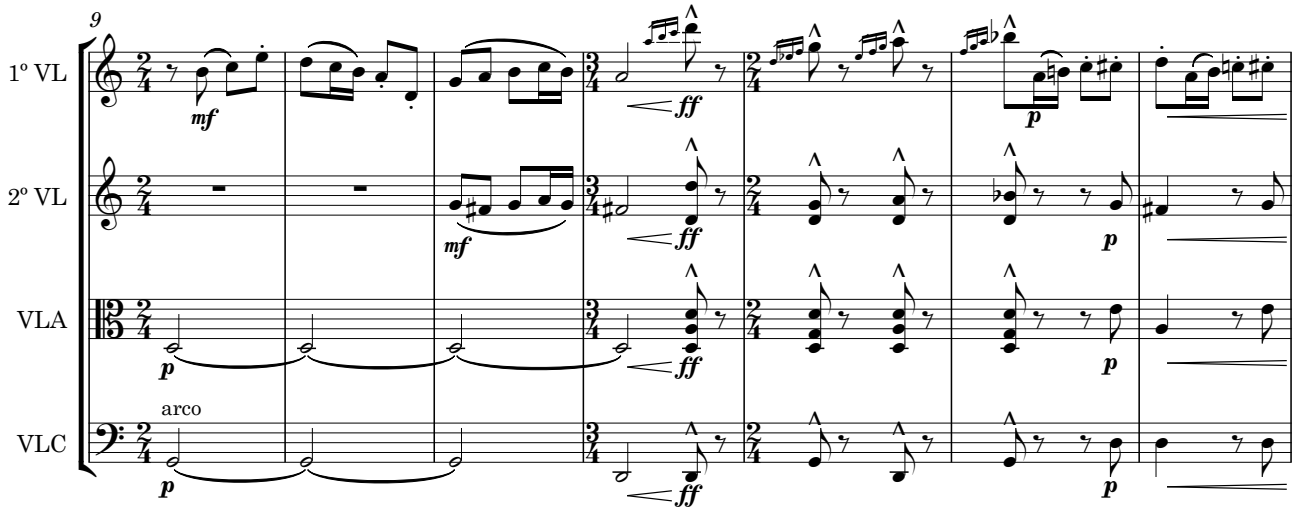
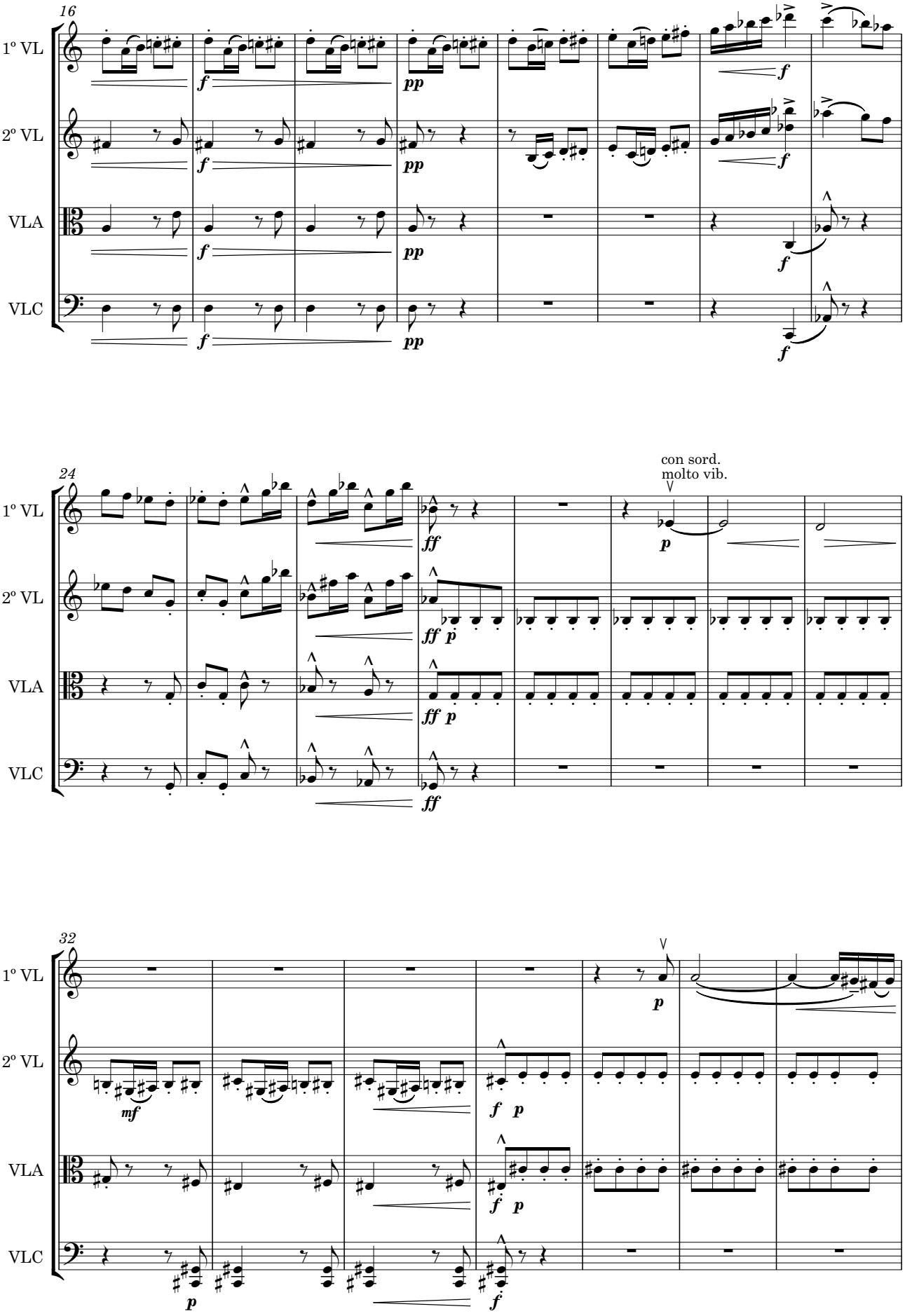
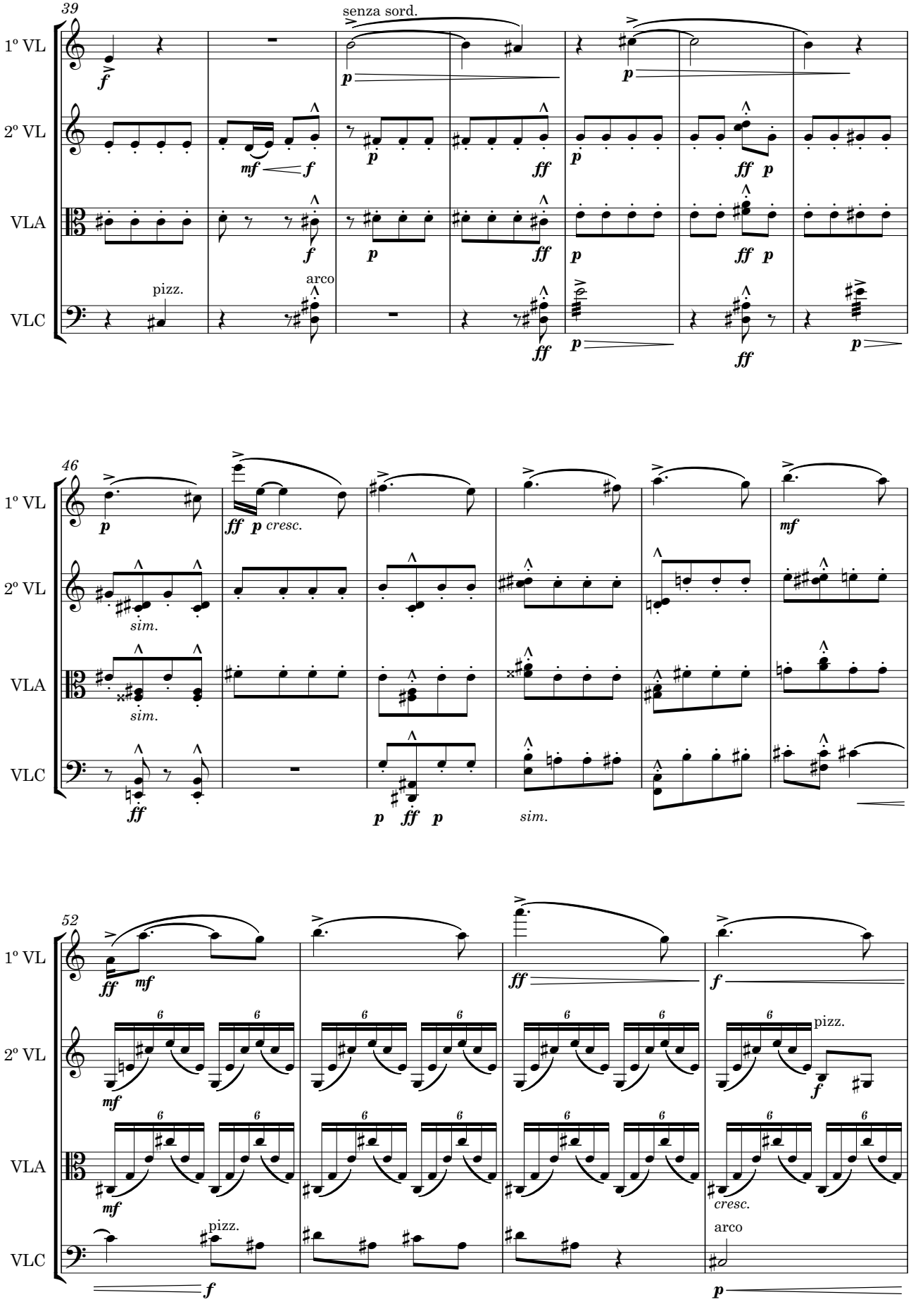

68
1º VL
2º VL
VLA
VLC
ff
attacca

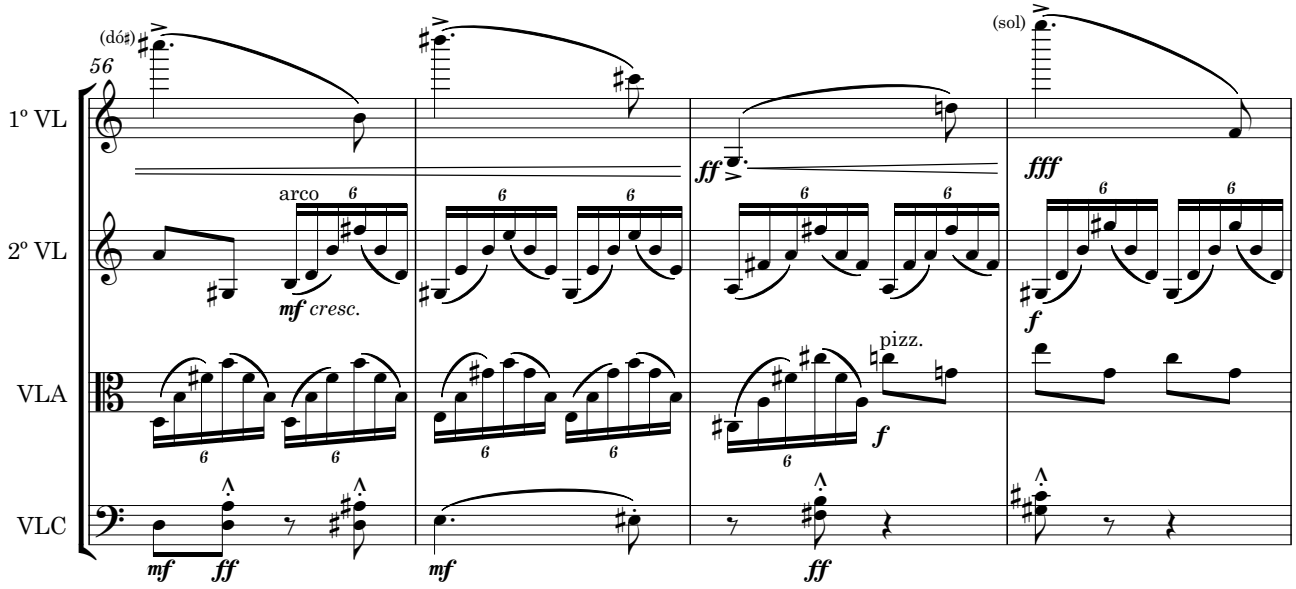
V

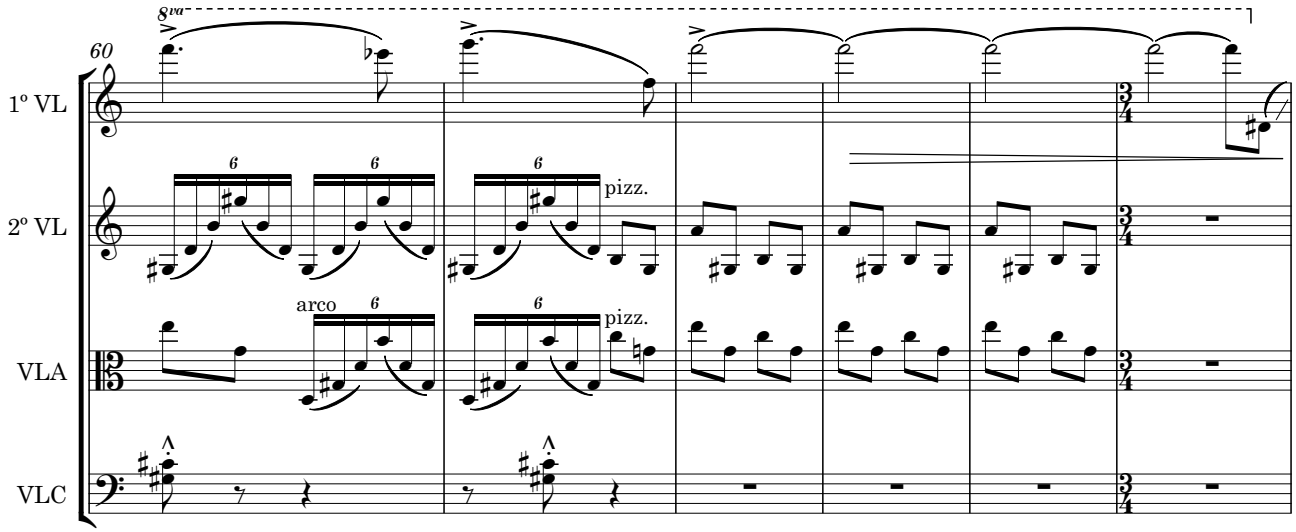
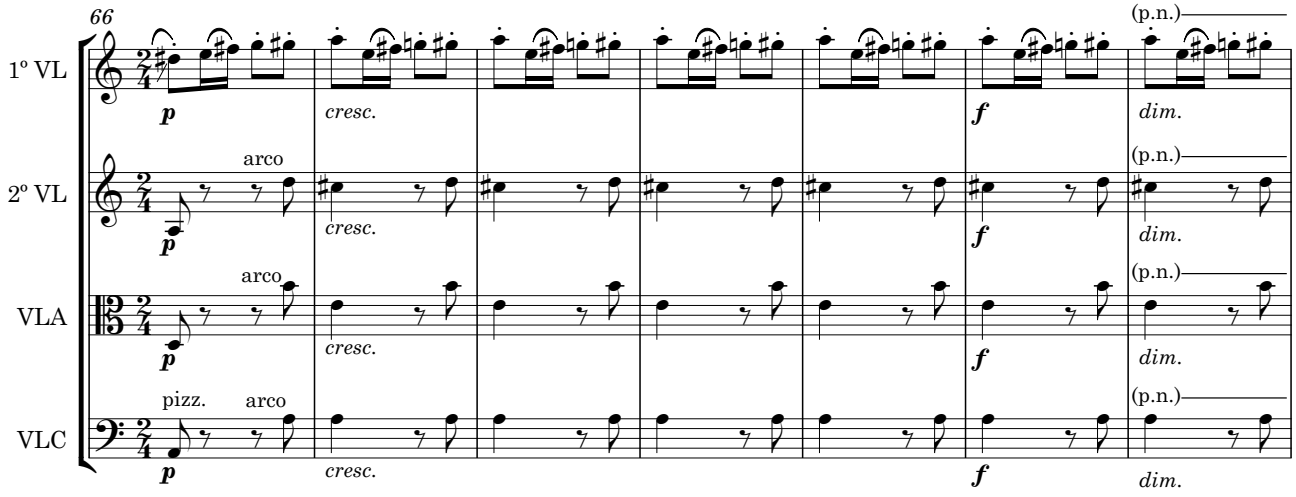

Confrontativo ♩ = 126
1º Violino
2º Violino
Viola
Violoncelo
senza sord.
pizz.
f
pp
mf
p
s.t.

7
1º VL
2º VL
VLA
VLC
s.t.
s.p.
pp
mp
mf
f
ff
fff
14
p
21
ppp

29
1º VL
2º VL
VLA
VLC
s.t.
arco
p
mf
ppp
ff
36
8va
mp
pizz.
s.p.
f
ff
gliss.
42
pp
fff

48
1º VL
2º VL
VLA
VLC
gliss.
(8)
s.p.
p.n.
54
62
arco

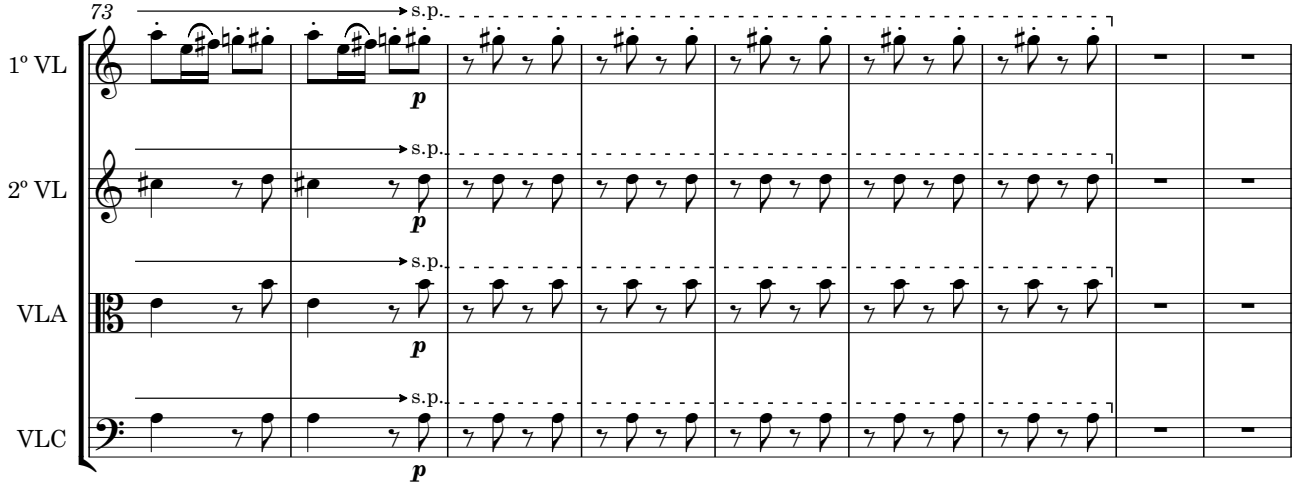
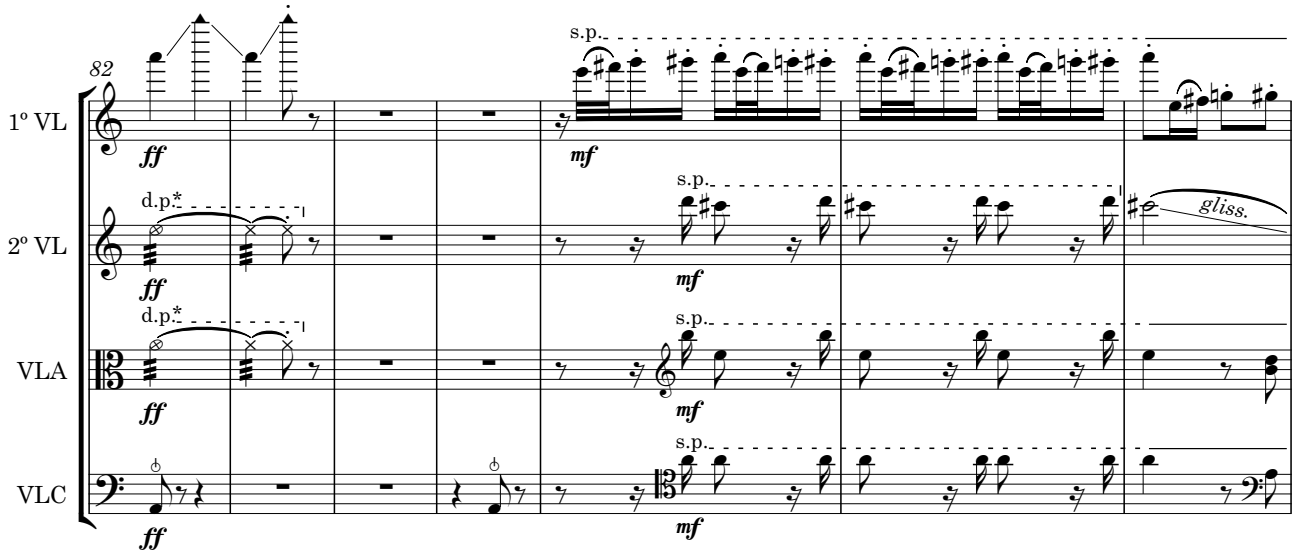

70
1º VL
2º VL
VLA
VLC
ppp

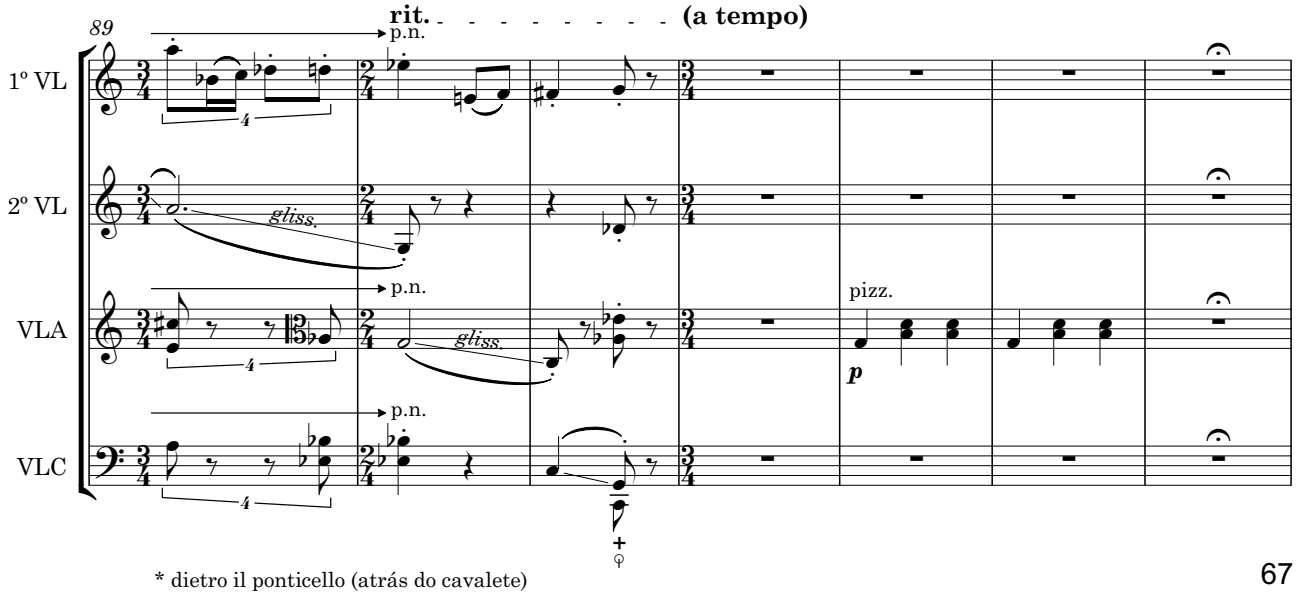
VI

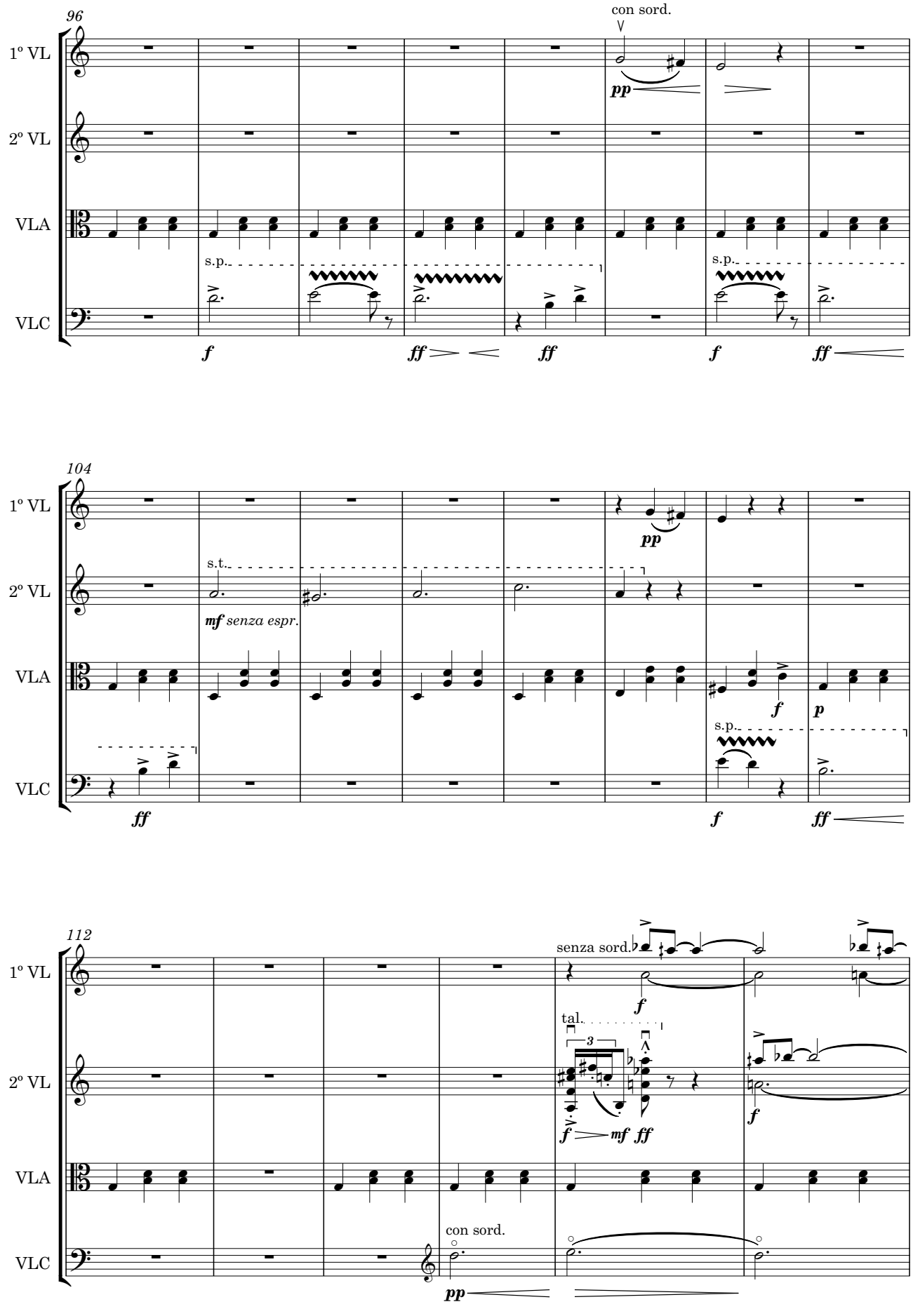
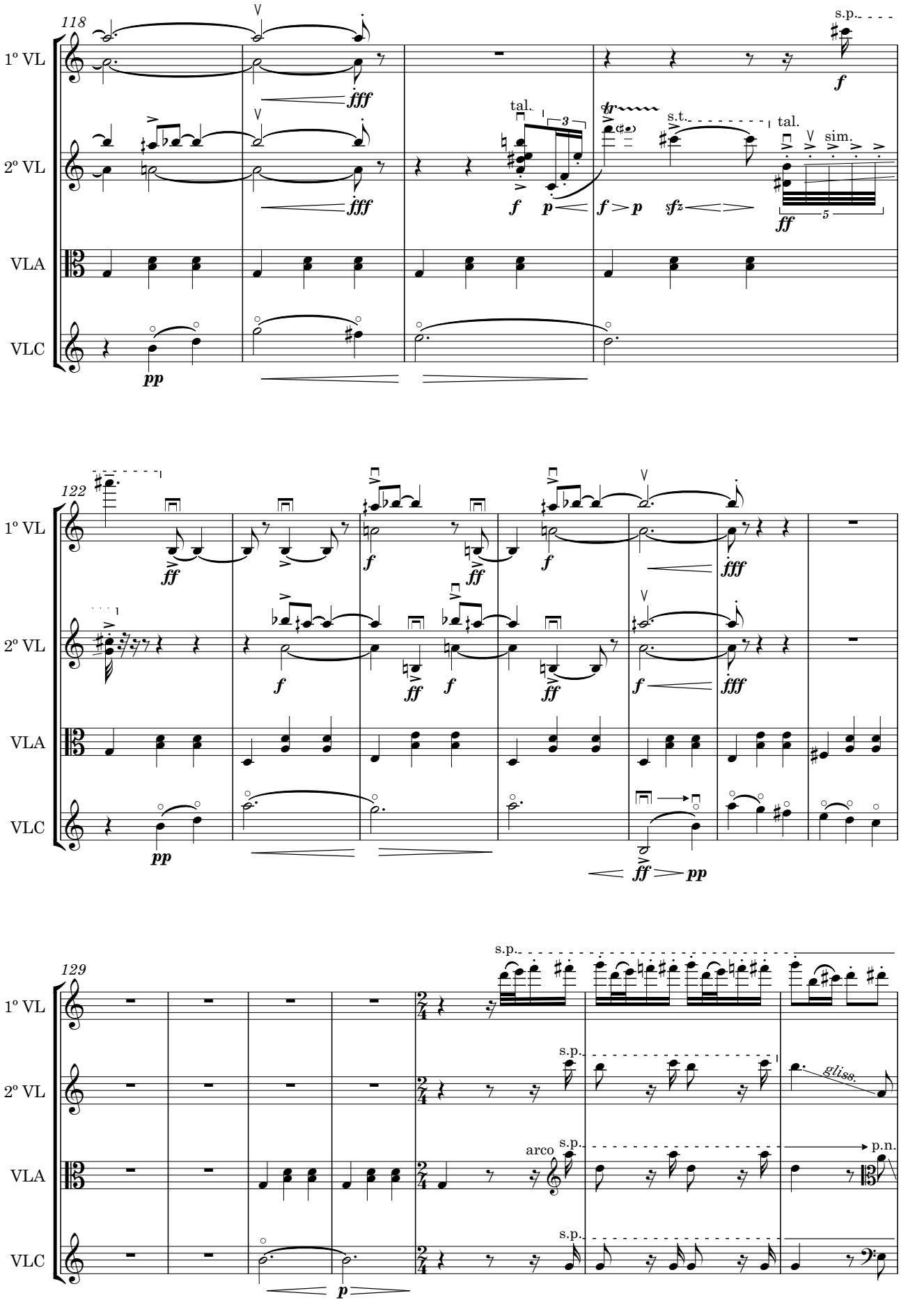

Elegante ♩ = 120
1º Violino
2º Violino
Viola
Violoncelo
pp
ff
pizz.
f vigoroso
cédez

9
1º VL
2º VL
VLA
VLC
mf
ff
p
arco

16
1º VL
2º VL
VLA
VLC
24
con sord.
molto vib.
32

39
1º VL
2º VL
VLA
VLC
senza sord.
pizz.
arco
46
sim.
cresc.
52
pizz.
cresc.
arco

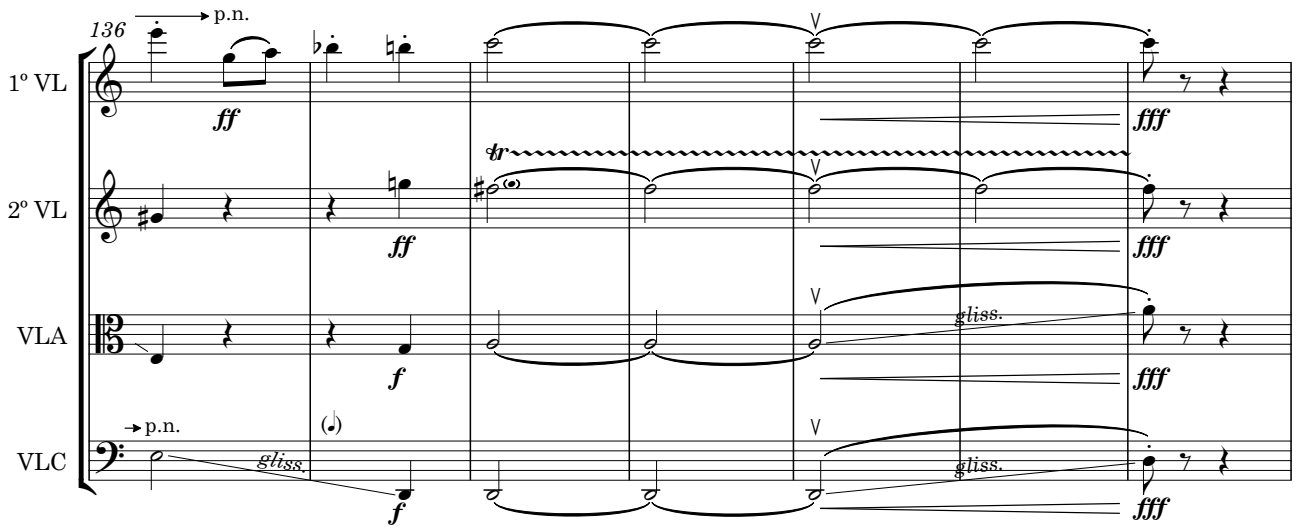

(dó♯)
56
1º VL
2º VL
VLA
VLC
arco
mf cresc.
ff
(sol)
fff
f
pizz.
mf
ff
mf
ff

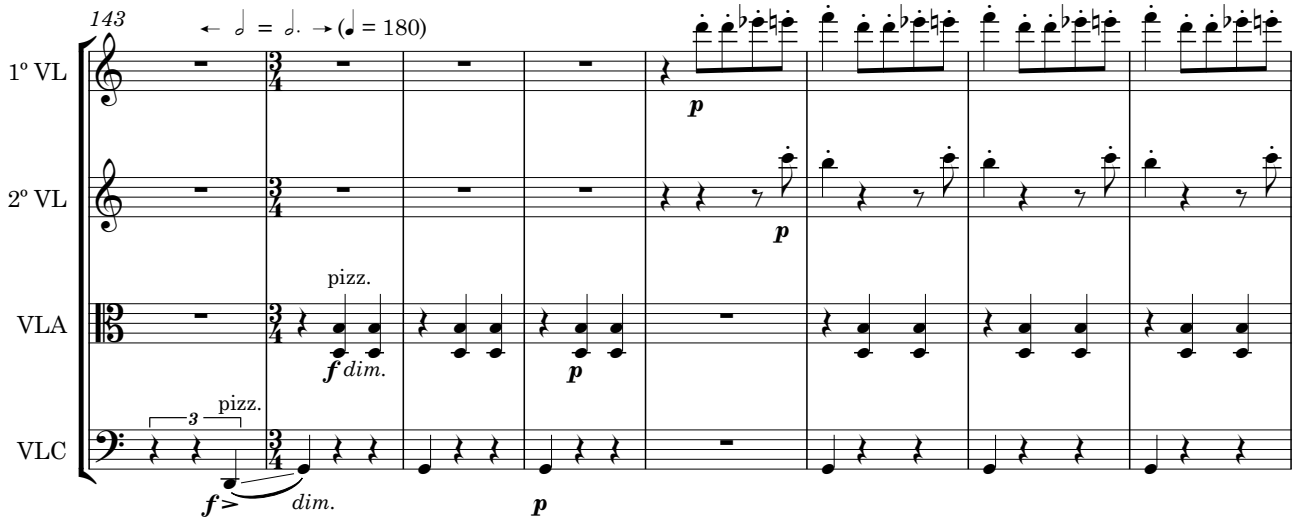
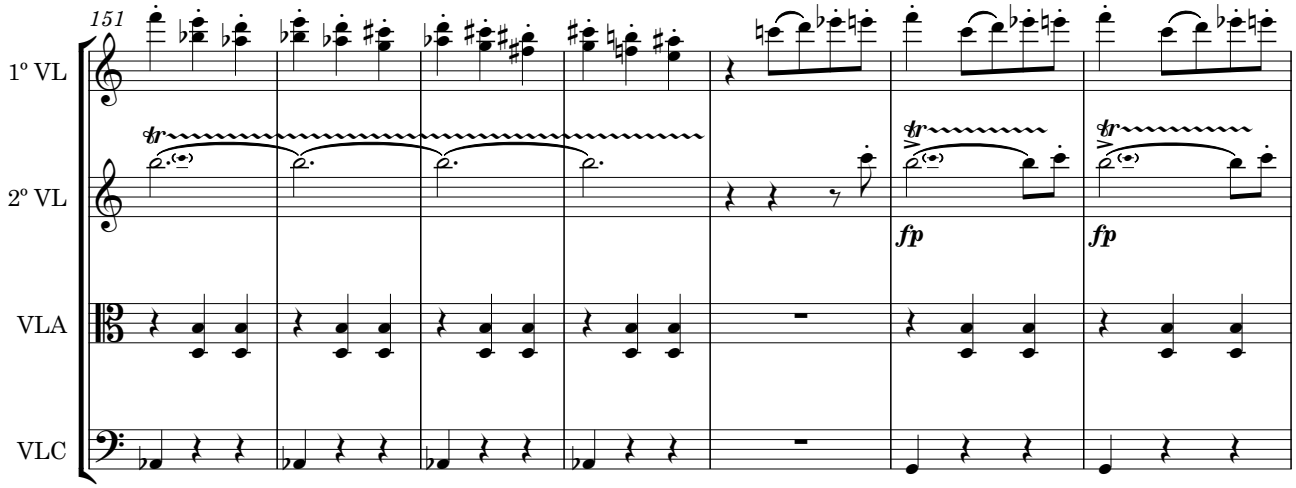
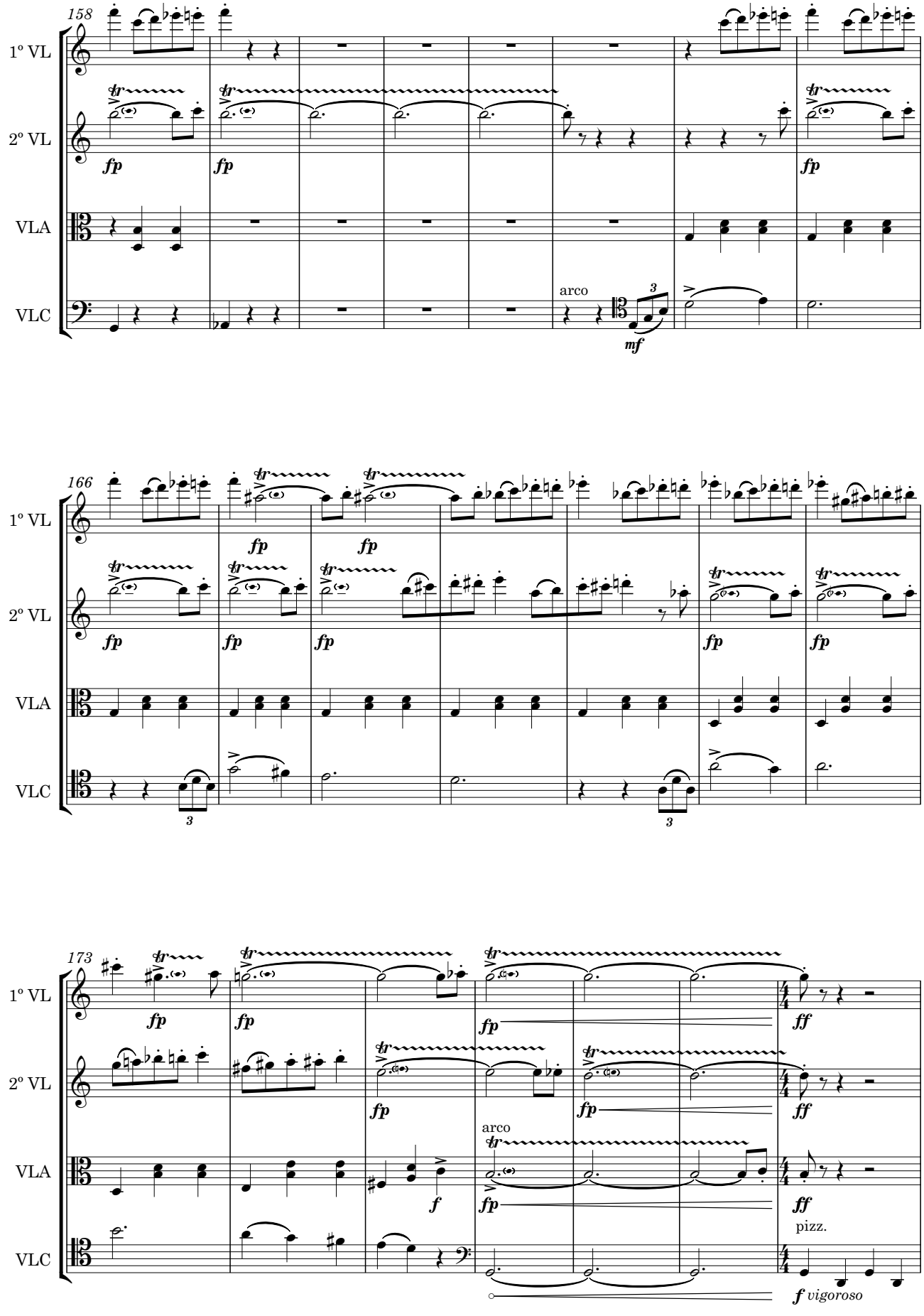
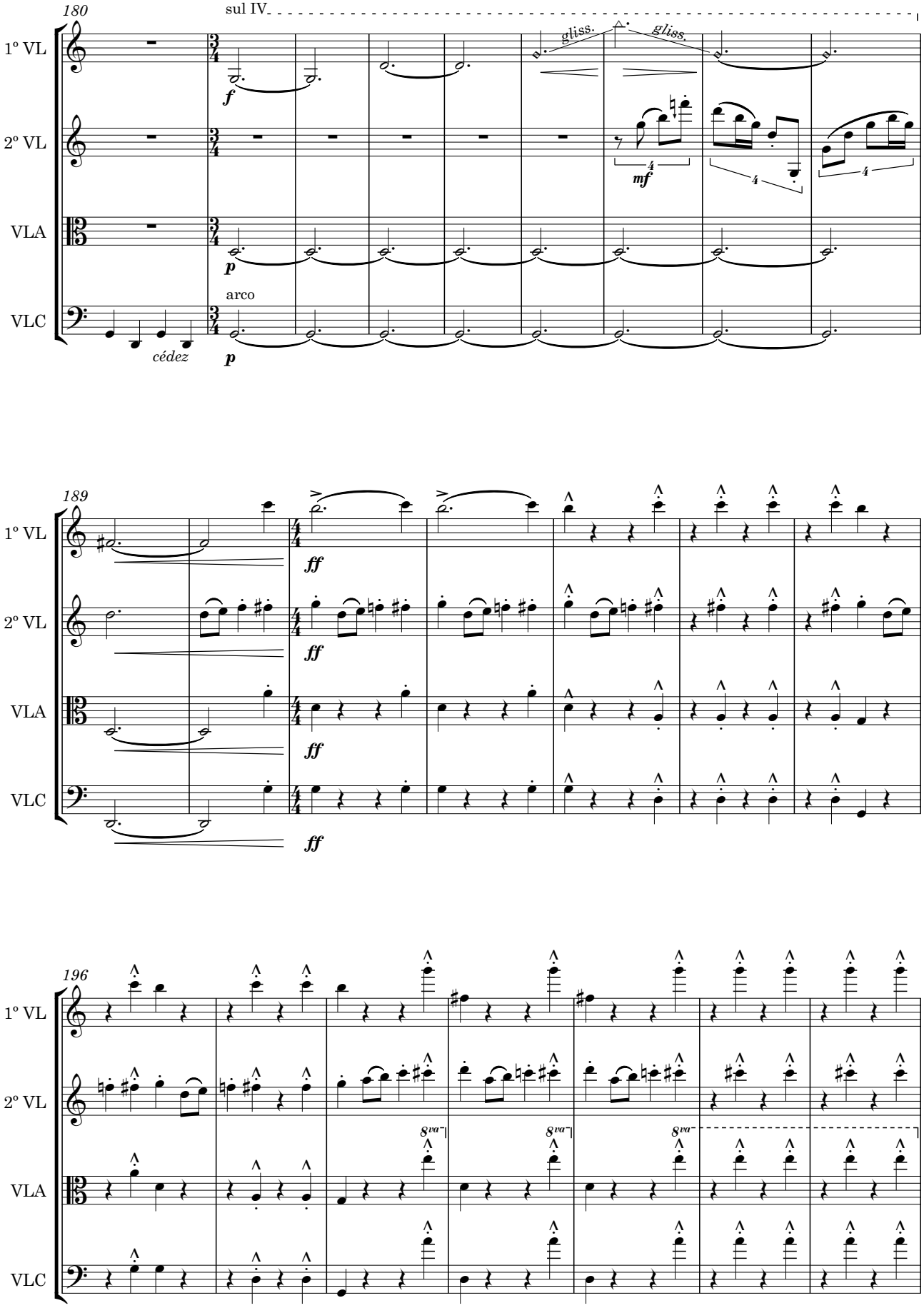

8va
60
1º VL
2º VL
VLA
VLC
pizz.
arco
pizz.

66
1º VL
2º VL
VLA
VLC
p
cresc.
arco
pizz.
arco
f
(p.n.)
dim.

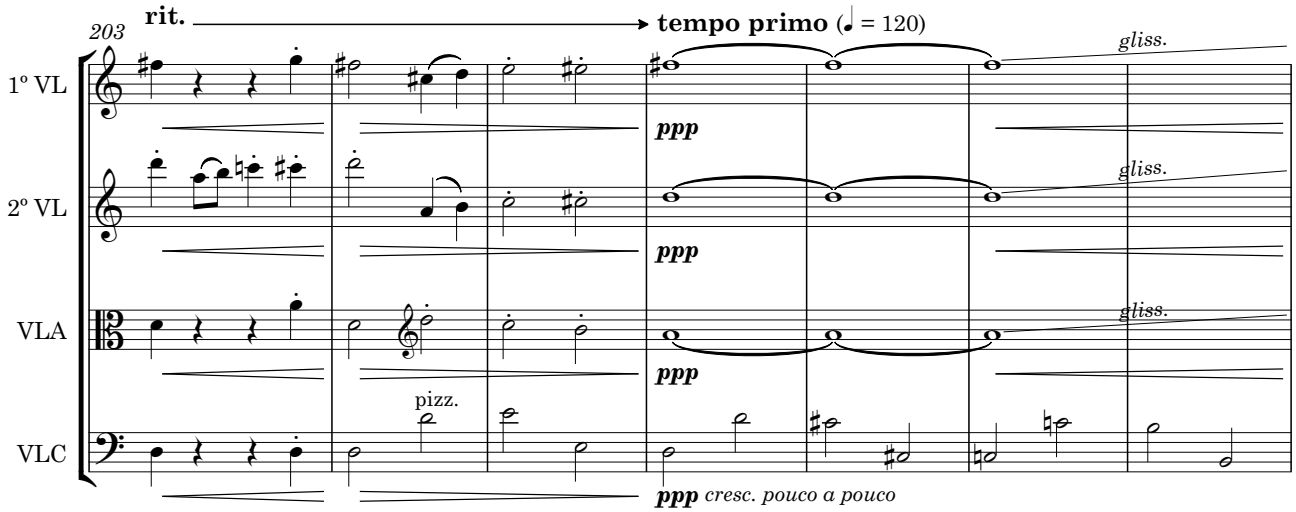
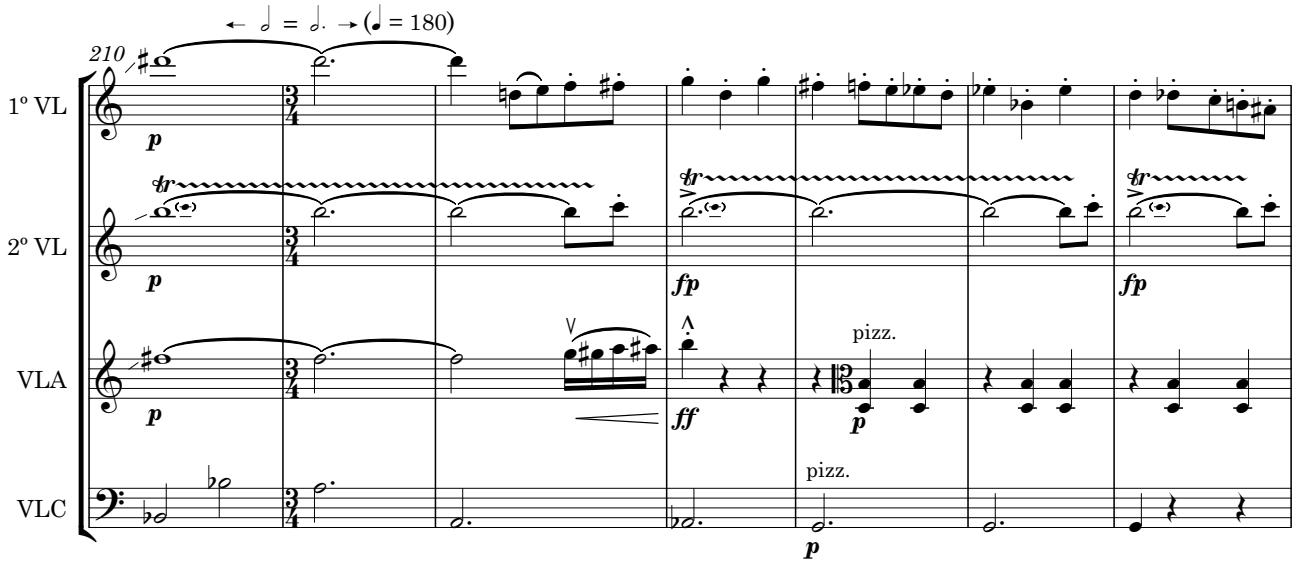


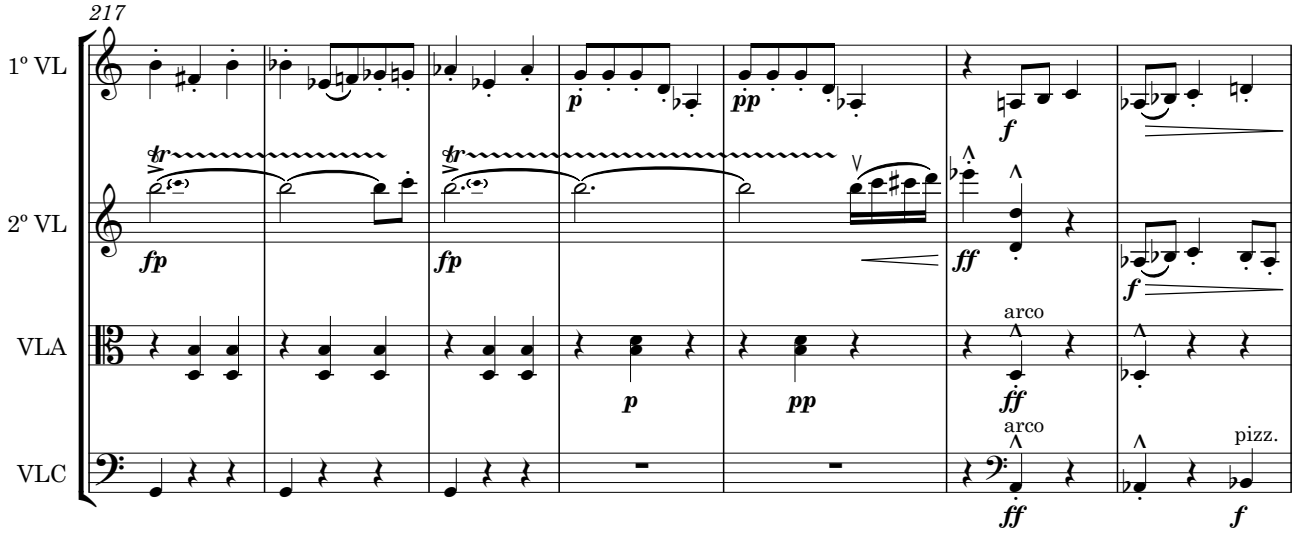


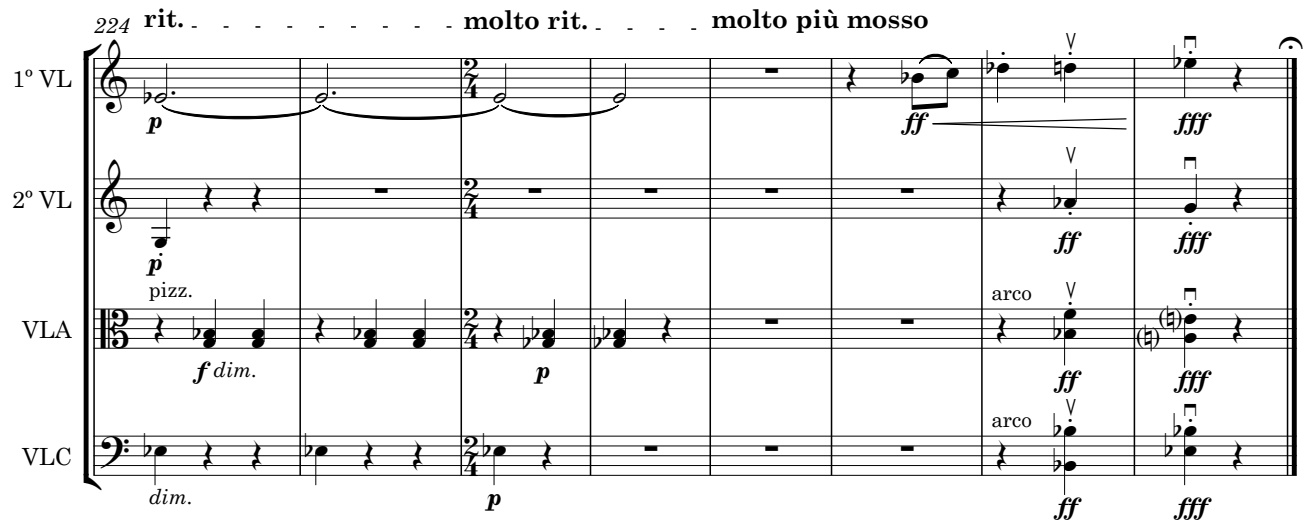
* dietro il ponticello (atrás do cavalete)

96
1º VL
2º VL
VLA
VLC
con sord.
pp
s.p.
f
ff
104
s.t.
mf senza espr.
112
senza sord.
tal.
3
mf
p

118
1º VL
2º VL
VLA
VLC
s.p.
tal.
s.t.
sim.
122
129
arco
p.n.
gliss.


136
p.n.
1º VL
2º VL
VLA
VLC
ff
fff
f
gliss.

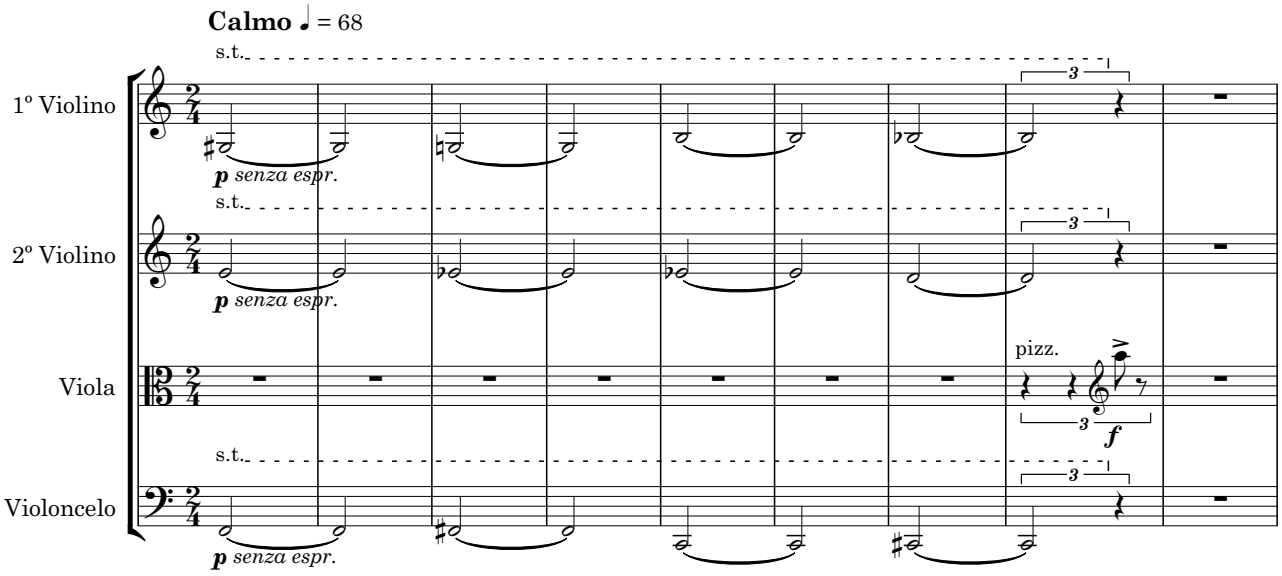

143
(♩ = 180)
1º VL
2º VL
VLA
VLC
p
pizz.
f dim.
f >
dim.

151
1º VL
2º VL
VLA
VLC
fp

158
1º VL
2º VL
VLA
VLC
fp
arco
mf
166
fp
173
ff
f
pizz.
f vigoroso

180
sul IV
1º VL
2º VL
VLA
VLC
gliss.
gliss.
f
mf
p
arco
cédez
p
189
ff
ff
ff
ff
196
8va
8va
8va

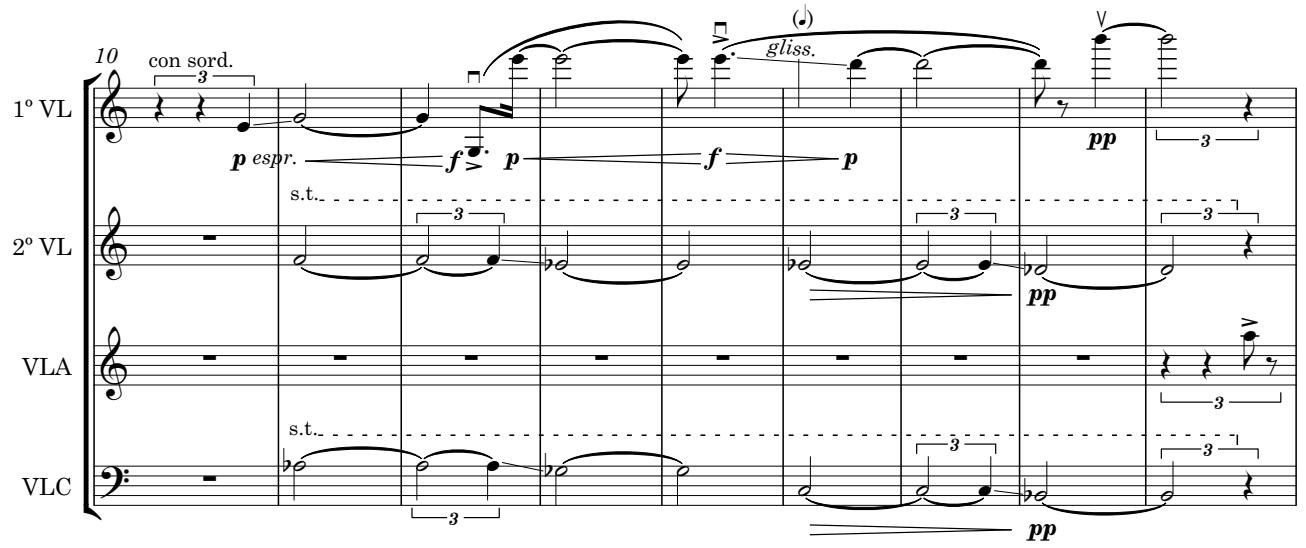

203
rit.
tempo primo (♩ = 120)
1º VL
2º VL
VLA
VLC
gliss.
ppp
pizz.
ppp cresc. pouco a pouco

← 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥. → (♩ = 180)
210
1º VL
2º VL
VLA
VLC
p
fp
ff
pizz.

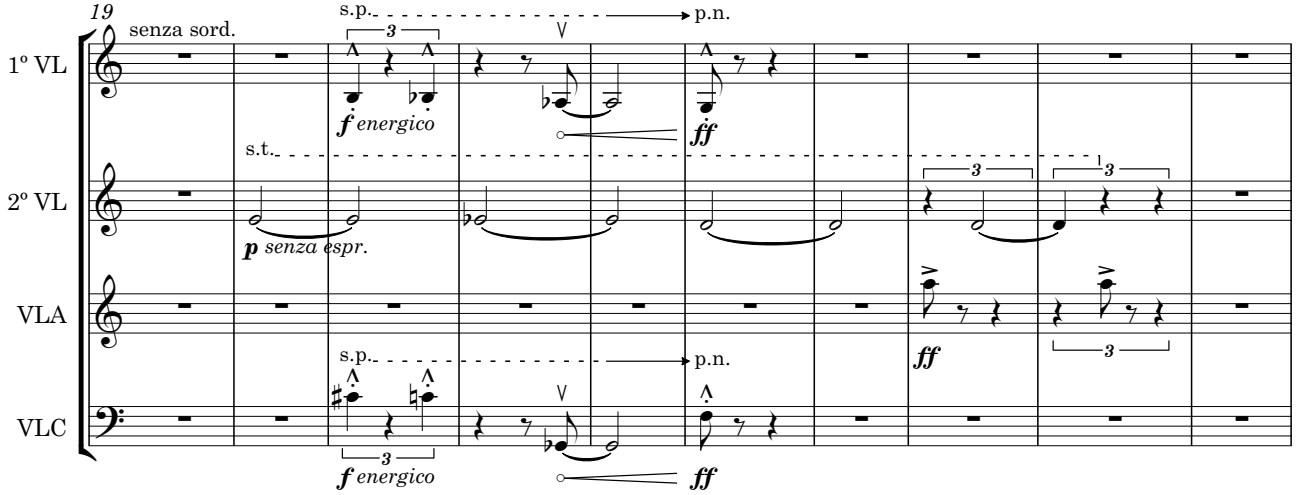

217
1º VL
2º VL
VLA
VLC
p
pp
f
ff
fp
arco
pizz.

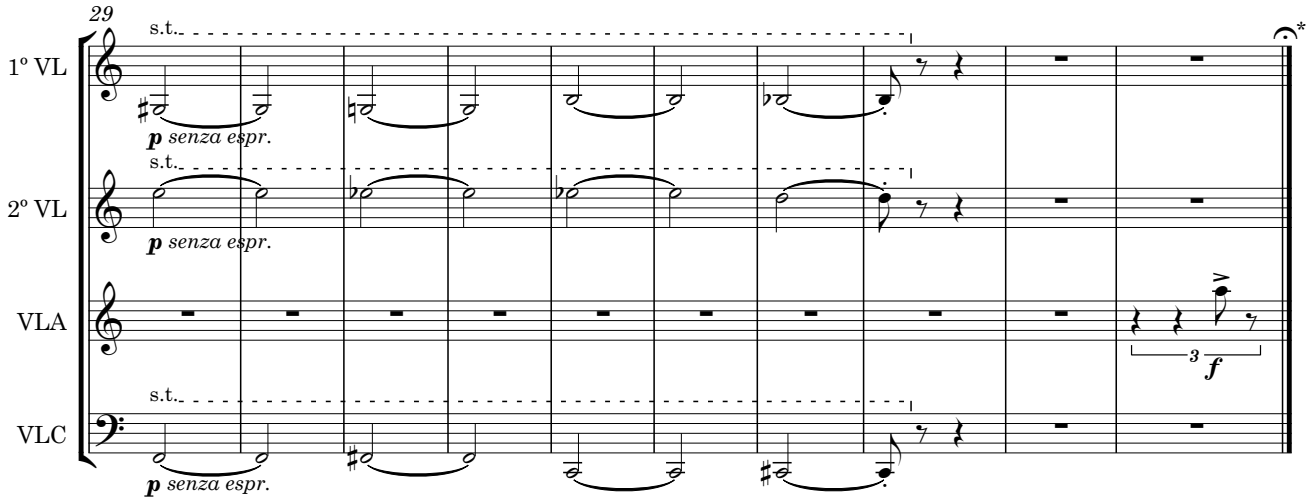

224
rit.
molto rit.
molto più mosso
1º VL
2º VL
VLA
VLC
pizz.
arco
arco

VII


Calmo ♩ = 68
1º Violino
2º Violino
Viola
Violoncelo
s.t.
senza espr.
pizz.

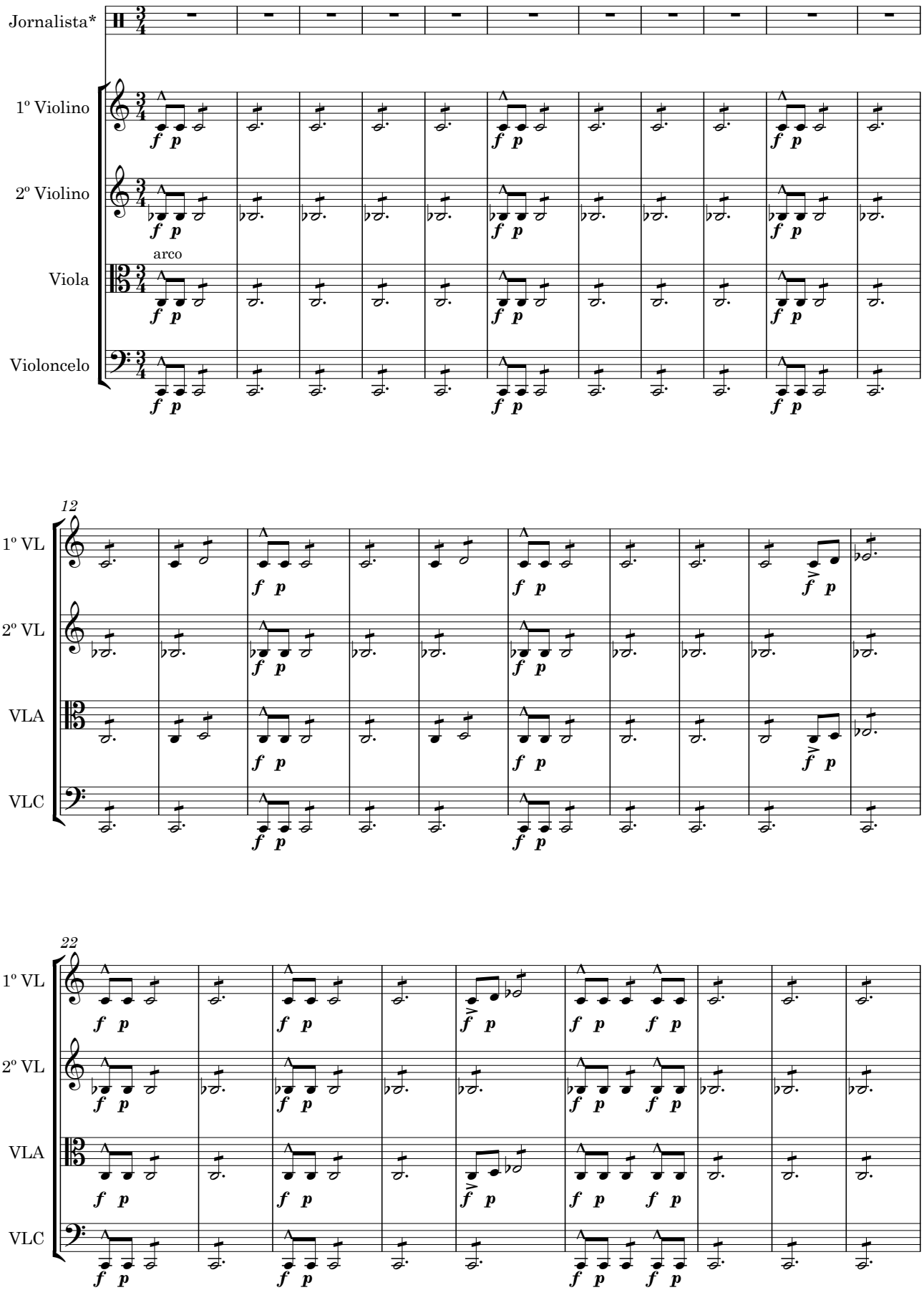
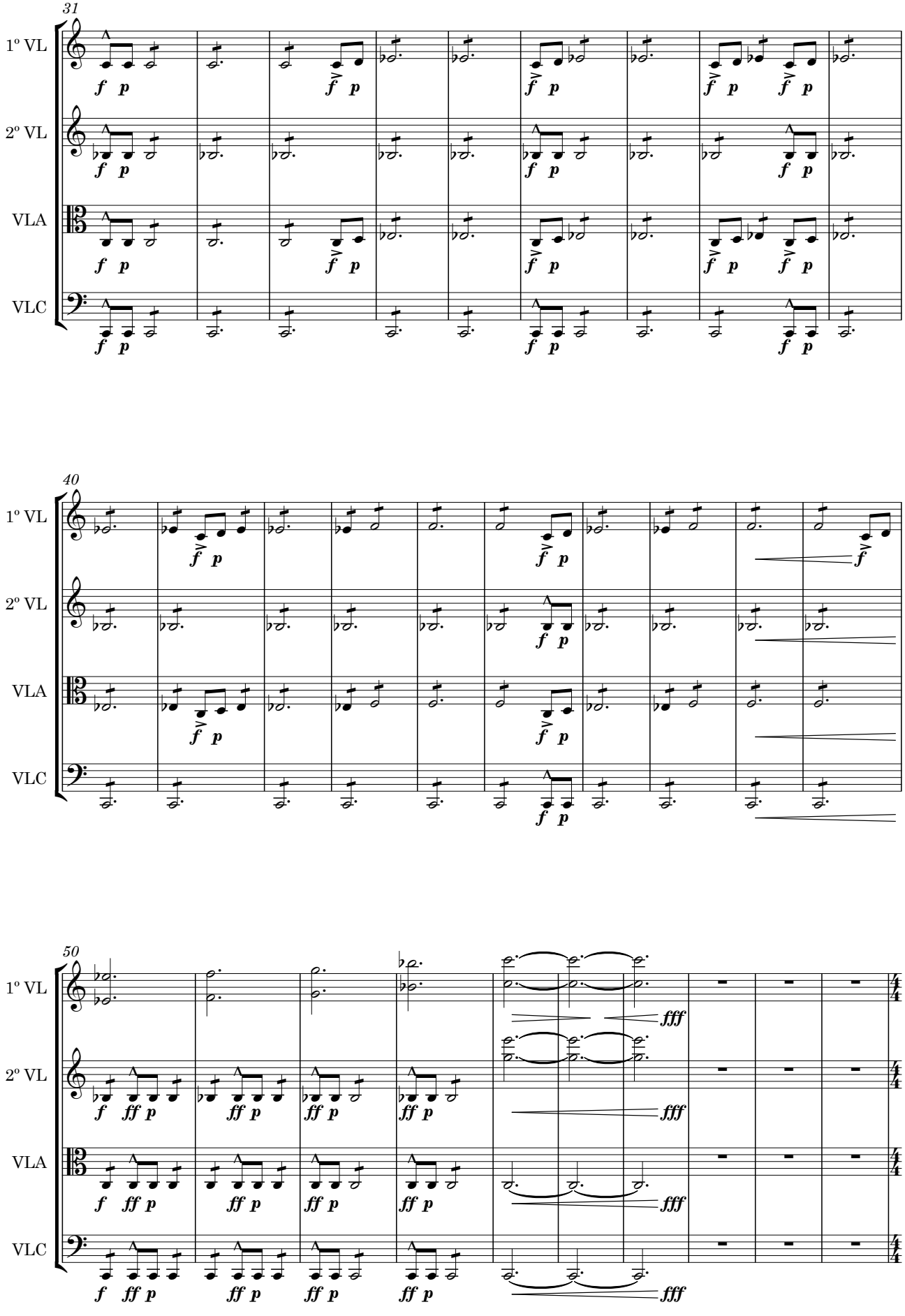
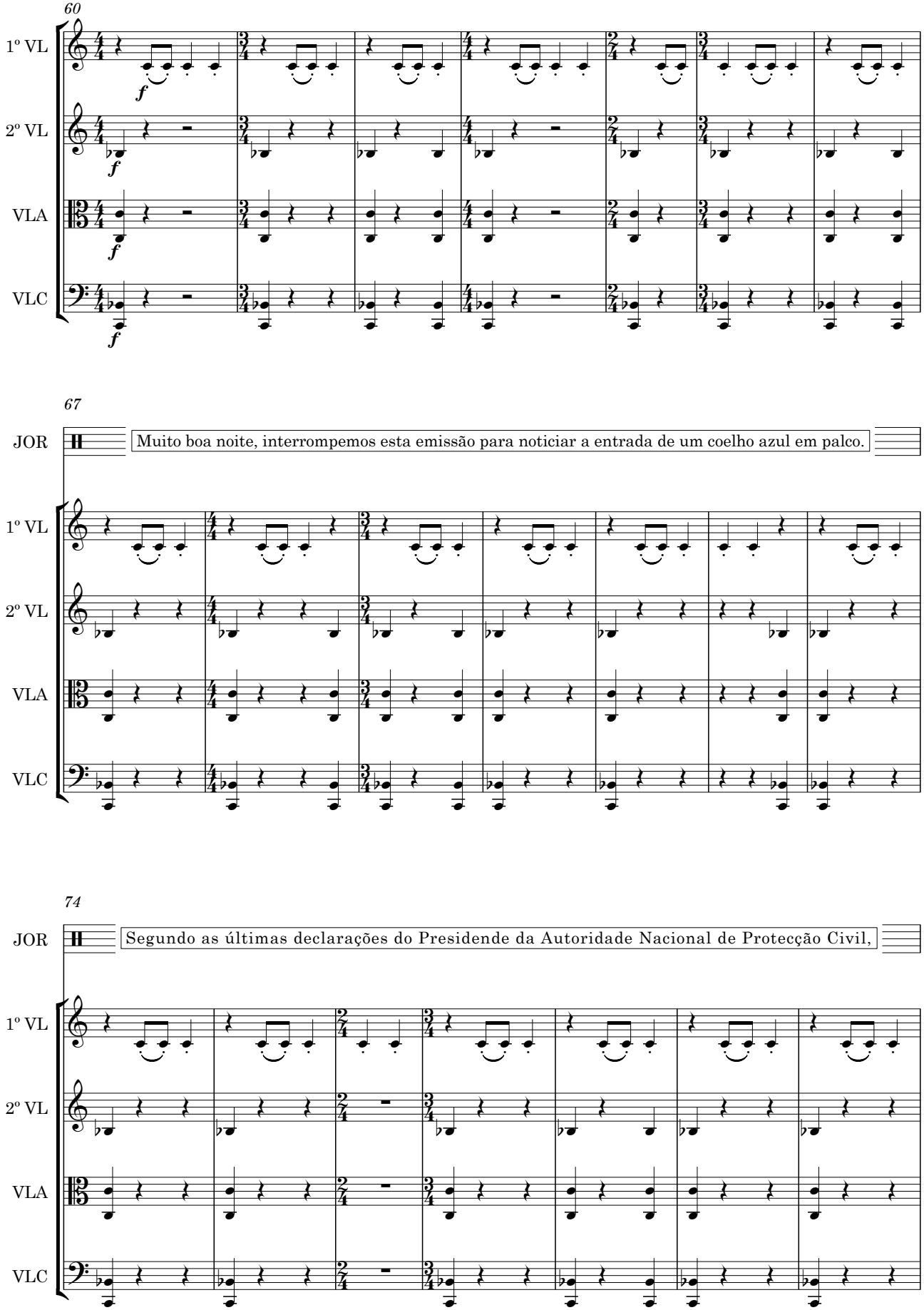
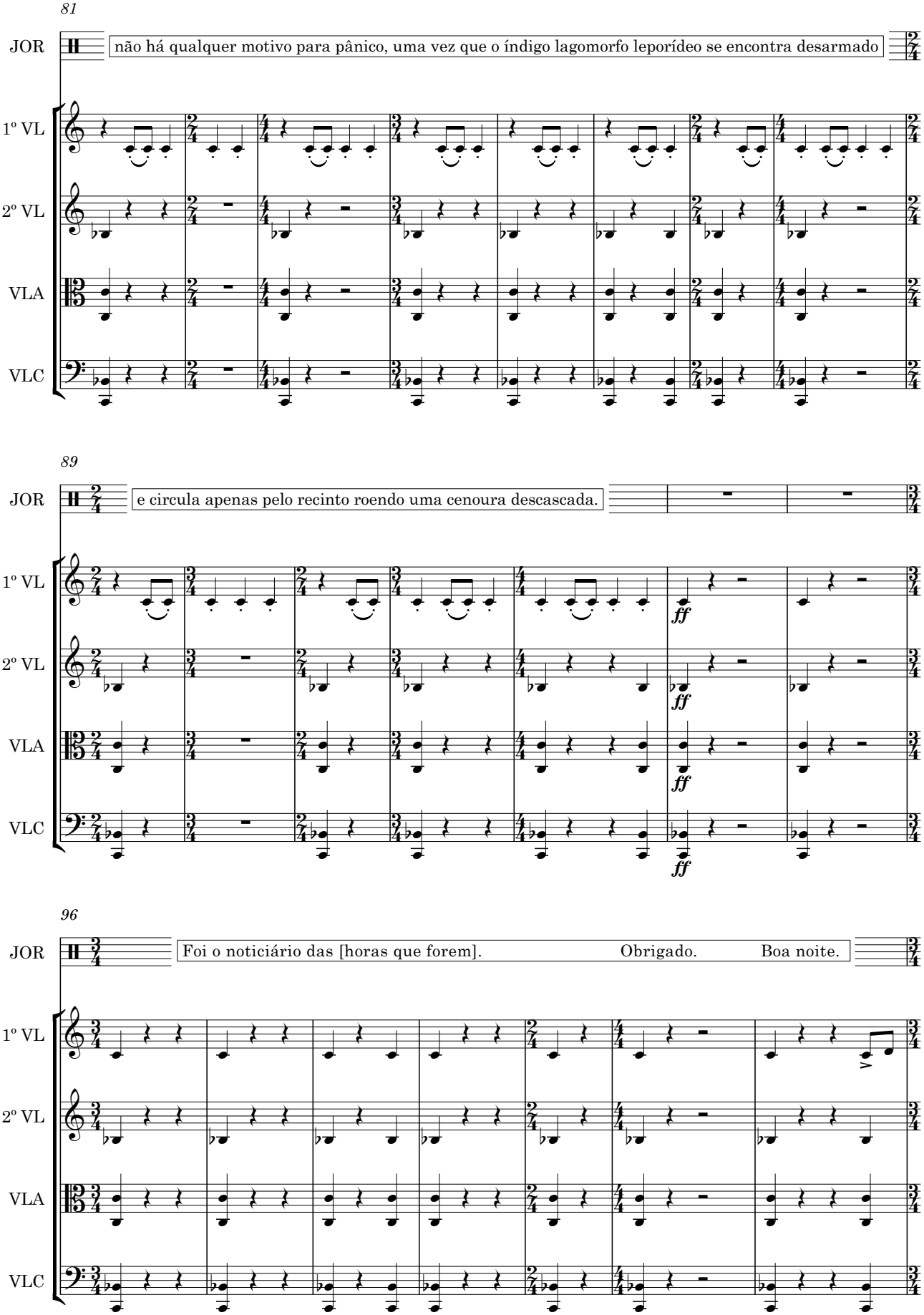

10
con sord.
gliss.
1º VL
2º VL
VLA
VLC
s.t.
espr.

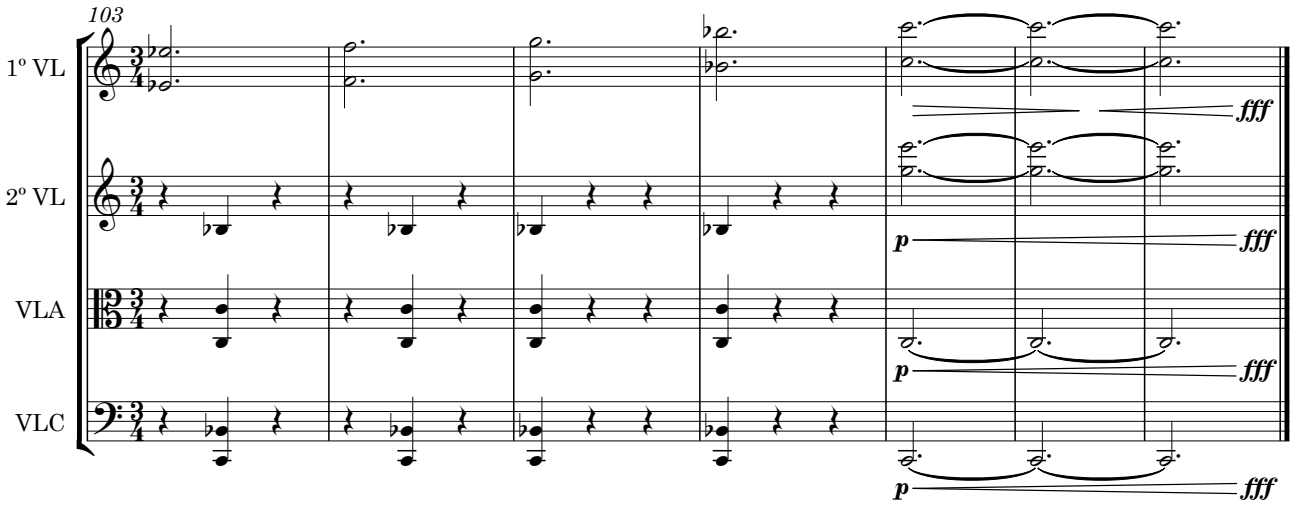




* entrada do Coelho em palco.
Para a realização desta parte, é necessário ter um fato de coelho azul vestido e uma cenoura devidamente descascada na mão.
O Coelho deve roê-la consoante a conveniência e percorrer calmamente a parte do palco imediatamente atrás dos instrumentistas.
Não deve, contudo, estabelecer qualquer tipo de contacto com estes.

VIII

Informativo ♩. = 108

* o Jornalista deve estar sentado em frente a uma secretária instalada de um dos lados do palco com alguns papéis pousados que podem ser livremente levantados e ajustados por uma das margens.

31
1º VL
2º VL
VLA
VLC
40
1º VL
2º VL
VLA
VLC
50
1º VL
2º VL
VLA
VLC

60
1º VL
2º VL
VLA
VLC
f
67
JOR
Muito boa noite, interrompemos esta emissão para noticiar a entrada de um coelho azul em palco.
74
Segundo as últimas declarações do Presidende da Autoridade Nacional de Protecção Civil,

81
JOR
não há qualquer motivo para pânico, uma vez que o índigo lagomorfo leporídeo se encontra desarmado
1º VL
2º VL
VLA
VLC
89
JOR
e circula apenas pelo recinto roendo uma cenoura descascada.
ff
96
JOR
Foi o noticiário das [horas que forem]. Obrigado. Boa noite.



4.1.2. Análise

Na estrutura formal do *Quarteto*, cada um dos oito andamentos serve propósitos diferentes. O núcleo da peça está presente no quinto andamento, onde cada um dos instrumentos reproduz o seu carácter de forma independente, gerando um conflito entre os quatro temperamentos. A envolver este núcleo, estão dispostos quatro andamentos (II, IV, VI e VII) dominados por cada uma das personagens, em que os seus humores são contagiados a todo o quarteto. Nestes andamentos, apesar de se manter a distribuição do total cromático orientada pelos tricordes, a construção das estruturas harmónicas — a combinação das partes dos quatro instrumentos — é, também, conduzida pelos temperamentos. Os restantes andamentos têm um papel mais neutro na estrutura: o terceiro serve de transição entre os temperamentos do segundo e do quarto; o primeiro e o último andamento servem, respetivamente, de introdução e conclusão da peça.

Para que cada instrumento reproduzisse o temperamento que lhe está atribuído, e de modo a alcançar uma distinção notória entre eles, fui reduzindo o material de cada um até chegar a uma série de características harmónicas, tímbricas, dinâmicas e rítmicas diferentes. No plano harmónico, as doze alturas estão distribuídas pelos instrumentos de forma a que cada um esteja encarregado dum conjunto de três notas cujos intervalos entre elas sejam propícios à representação de cada humor — e.g., a relação entre o temperamento Sanguíneo e o tricorde que lhe está associado (acorde perfeito maior) é determinada através das conotações de alegria e júbilo que a estrutura intervalar sugere, enfatizadas pelo contraste em relação ao contexto harmónico em que está inserido. Na tabela seguinte (Figura 4.1) estão descritas estas propriedades do material musical que representa cada temperamento segundo constam no quinto andamento, onde, em geral, essas ligações são mais evidentes.

Temperamento	Alturas	Timbre	Dinâmicas	Ritmo
Melancólico (1º Violino)		*con sordina*	***pp – p***	lento e flexível
Fleumático (2º Violino)		*sul tasto*	***p – mp***	lento e estável
Sanguíneo (Viola)		*pizzicato*	***mf – f***	rápido e estável
Colérico (Violoncelo)		*sul ponticello*	***f – ff***	rápido e flexível

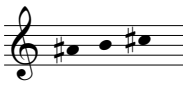
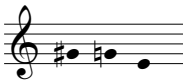
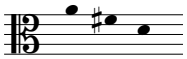
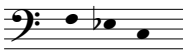



Figura 4.1. Propriedades dos temperamentos do *Quarteto de Cordas*

Nos andamentos dominados por cada instrumento (com exceção do VI, orientado pelo humor da Viola), e ainda em relação às características harmónicas — no que diz respeito ao seu desenvolvimento —, são usadas séries de onze notas construídas a partir de cada um dos conjuntos. Essas extensões destes tricordes servem tanto para ajudar a definir o protagonista dos andamentos, como para expandir as possibilidades harmónicas dos conjuntos. A construção destas séries baseia-se na sucessão de transformações do tricorde basilar, valorizando um resultado simétrico e cromático, i.e., sem repetição de notas. De modo a clarificar este processo, tomando o exemplo da série que é atribuída ao 1º Violino, na Figura 4.2 está descrita a sua sequência de alturas como consta no quarto andamento, a partir do grupo básico de Ré, Mi bemol e Fá. O agrupamento das notas feito com as chavetas corresponde a cada uma das diferentes versões do tricorde. É importante referir, ainda, a sobreposição da versão invertida e da transposta no Sol central. Isto serve para criar um eixo de simetria concreto — por oposição ao que seria um eixo imaginário, entre duas notas — e para limitar as transformações da própria série, já que os processos de inversão (sobre o seu eixo) e retrogradação têm o mesmo resultado.

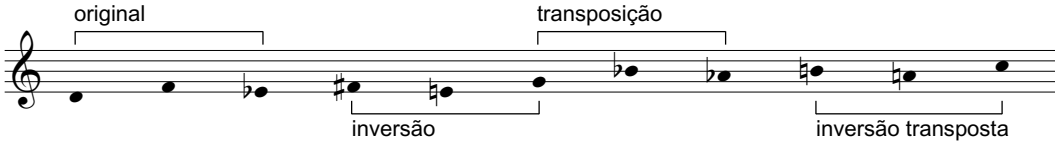


Figura 4.2. Série Melancólica do *Quarteto de Cordas*

Entre o primeiro e o quinto andamento, a presença dos conjuntos relativos a cada humor é evidente e quase constante (salvo o uso das séries respetivas). No sexto e no sétimo

andamento, o uso dos conjuntos manifesta-se de maneira mais flexível — no sexto, com exceção da Viola, a sua presença é rara; no sétimo só estão presentes por delegação das suas séries. No oitavo andamento não há qualquer vestígio da utilização dos conjuntos referentes aos temperamentos.

Este afastamento ao sistema instituído pela ideia da representação dos caracteres que acontece nos últimos três andamentos tem a ver com a emergência do fator humorístico. Apesar de este já ser manifestamente relevante em momentos dos primeiros cinco andamentos, só a partir do sexto é assumido como um elemento fundamental da peça, acabando, no oitavo andamento, por destruir toda a lógica desse sistema através da dissolução da relação entre os instrumentos e os caracteres e da inclusão dum coelho azul e dum jornalista em palco.

Depois desta explicação do contexto geral da obra, segue-se uma análise de cada andamento, em que o objetivo é demonstrar não só o modo como se vão conjugando os vários elementos que provêm do material determinado pelos temperamentos no decurso da peça, mas, também, como estes se relacionam com os elementos humorísticos.

No princípio do primeiro andamento são estabelecidos dois elementos em contraponto: um bordão com uma estrutura harmónica construída a partir de quintas perfeitas sobre um ritmo constante, ao cargo do 2º Violino, da Viola e do Violoncelo, e uma melodia tendencialmente solta da métrica e da harmonia marcada pelo primeiro elemento, executada pelo 1º Violino. Contudo, a melodia parte exatamente dessa métrica e dessa harmonia. A primeira intervenção do 1º Violino é apoiada segundo o passo do bordão com uma aparente extensão do seu acorde, completando o conjunto pentatónico coincidente com as alturas das cordas soltas disponíveis de entre os quatro instrumentos.

Até ao compasso 42, a parte do 1º Violino vai-se aproximando do elemento homofónico tanto no registo como no ritmo. Por sua vez, dentro deste elemento homofónico, o 2º Violino vai-se desfasando dos outros de forma a culminar, na secção final (cc. 43–70), num diálogo entre os dois Violinos, enquanto a Viola e o Violoncelo permanecem ritmicamente constantes. Para além disto, entre os compassos 1 e 42, a parte *sul ponticello* do 1º Violino e a elaboração tímbrica que existe na parte dos outros três instrumentos convergem na *posizione normale* de modo a alcançar uma região neutra para ser realizado o crescendo final e o aumento de tensão, dissonância e densidade que prepara o andamento seguinte.

O segundo andamento contrasta com o primeiro em diversos aspetos: é mais rápido, o ritmo é mais instável, a harmonia é mais dissonante e a intensidade dinâmica é mais *forte*. O que os mantém associados são as alturas de que cada um dos instrumentos dispõe. Este andamento baseia-se numa sucessão de fragmentos motívicos, conduzidos pelo carácter

Colérico, e ligados por acordes curtos que delimitam a métrica irregular. As cinco secções deste andamento estão separadas pelas apresentações da série Colérica (Figura 4.3) que é executada tanto em pequenas porções como na sua totalidade, de forma ininterrupta, pelo Violoncelo. Na terceira secção (cc. 75–105), contudo, esta série não é, de forma nenhuma, apresentada. Em vez disso, é introduzido o primeiro elemento humorístico da peça — o Dó da Viola fica preso e, apesar das várias tentativas de recuperação da textura inicial (e.g., cc. 80–81), este problema persiste.

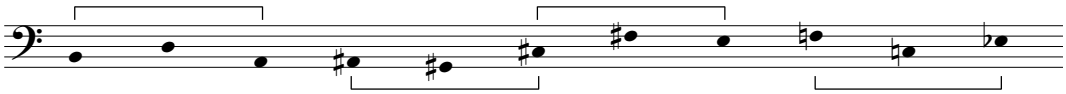


Figura 4.3. Série Colérica do *Quarteto de Cordas*

No terceiro andamento é representada a característica comum entre o carácter Colérico e o Melancólico — a instabilidade — para transitar dum para o outro. De forma a traduzir isto, são alternados três acordes de quatro notas construídos a partir dos tricordes de cada um dos instrumentos (Figura 4.4), sem que nenhum deles tenha qualquer tipo de preponderância. Durante a primeira parte do andamento (cc. 1–29), estes acordes são conjugados com dinâmicas diferentes que progridem de movimentos pendulares, ligados por *crescendos* e *diminuendos*, para um contraste abrupto entre eles, passando ainda por um desmembramento dessa simples alternância de acordes — que gera o motivo Colérico (cc. 16–17) e o Melancólico (c. 18) deste andamento — e culminando em dois acordes em *fortississimo* intercalados por silêncio (cc. 27–30).

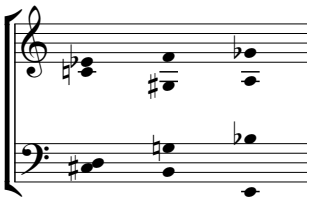



Figura 4.4. Acordes do andamento III do *Quarteto de Cordas*

Na segunda parte do andamento (*meno mosso*, cc. 30–68), o 1º Violino separa-se dos restantes instrumentos, de forma a antecipar mais claramente o temperamento Melancólico, destacando da textura o motivo do *glissando* entre o Fá e o Mi bemol (c. 60), de algum modo já introduzido entre os compassos 5 e 8, que terá um papel relevante para a caracterização da personagem durante os andamentos seguintes.

O quarto andamento é dominado pelo temperamento Melancólico, descrito no constrangimento do registo e da dinâmica em que os instrumentos tocam inicialmente. A textura geral mantém-se desde o andamento anterior, o 1º Violino continua com uma parte solística enquanto os outros instrumentos o acompanham, agora com acordes sustentados e com menos fricção harmónica — não só resultado do aumento de consonâncias dentro dessas estruturas, mas também, em parte, da resolução das dissonâncias entre eles, mesmo

que em instrumentos diferentes. Todo o andamento é uma paródia, ainda que adaptada ao contexto harmónico deste *Quarteto*, do estilo musical do Romantismo Tardio e, em particular, do de Richard Wagner: a melodia principal caracteriza-se, sobretudo, por uma tendência descendente de graus conjuntos interrompida apenas por saltos que inclui o motivo do *glissando* já referido. Este motivo é, essencialmente, uma onomatopeia dum choro, que funciona como uma lamúria da personagem Melancólica. Ainda que só apareça quatro vezes em todo o andamento, é o componente mais peculiar da parte do 1º Violino.

Apesar de a paródia estar presente desde o princípio, só a caminho do final é que se torna percetível o seu sentido humorístico. Essa mudança de perceção é combinada com uma abertura do registo e da intensidade, culminando na secção final (cc. 50–71) com a apresentação da série Melancólica (Figura 4.2) no 1º Violino. Juntamente com o acompanhamento, neste ponto, a harmonia dos quatro instrumentos converte-se numa muito semelhante à do estilo imitado, com as vozes a movimentar-se desfasadamente através de cromatismos que resultam numa sucessão de acordes de sétima da dominante e de sexta aumentada. Esta sucessão é de tal forma ambígua que se torna imprevisível um fim e uma chegada a um centro ou a uma tónica, num sentido lato, que, de facto, acaba por nunca ser alcançada. Aqui, é evidenciada a primeira rutura em relação ao sistema estabelecido pelos temperamentos. Apesar de essa rutura ter um propósito humorístico, recorrendo ao exagero na reprodução dos traços que caracterizam o tópico, esta tem ainda como principal objetivo a representação do carácter Melancólico.

Como referido anteriormente, o quinto andamento é aquele em que os instrumentos reproduzem o carácter que lhes está associado de forma mais independente. O elemento humorístico neste andamento está presente no próprio conflito entre os vários temperamentos que se opõem entre si através das suas características harmónicas, tímbricas, dinâmicas e rítmicas exacerbadas. Dos quatro, o temperamento Sanguíneo é o que serve o propósito humorístico mais naturalmente, devido, em grande medida, à combinação do conjunto de alturas que lhe está atribuído com o *pizzicato*, vulgarizado pela música para cinema como chavão dos filmes de comédia. Por isso, de alguma forma, todas as intervenções dos outros temperamentos tornam-se engraçadas quando lhe são sobrepostas.

As duas primeiras secções do andamento (cc. 1–17 e 18–35) funcionam como já foi descrito, sem desvios a esses preceitos, com exceção de passagens breves do Violoncelo e da Viola em que não tocam *sul ponticello* nem em *pizzicato*, respetivamente. Cada instrumento dispõe dum conjunto de objetos motívicos, além dos atributos mencionados, sendo que alguns deles fazem referência a andamentos anteriores e subsequentes — os Lás agudos da Viola dos compassos 4–7, que voltam a aparecer no sétimo andamento; os ataques curtos e marcados do Violoncelo dos compassos 8–10 em relação aos do segundo

andamento; e o motivo das notas graves e insistentes tocadas com pressão excessiva de arco (e.g. cc. 12–14 no Violoncelo), presente também no sexto andamento (cc. 122–126 entre os dois Violinos e o Violoncelo). Sensivelmente a meio da terceira secção (cc. 36–56), entre os compassos 42 e 47, as alturas são transpostas por uma quarta perfeita acima, de modo a criar alguma novidade. É de notar que esta passagem começa e termina com as duas únicas coincidências de alturas entre instrumentos que existem em todo o andamento, ambas em uníssono — entre a Viola e o 1º Vioino no compasso 42 e entre o 1º e o 2º Violino no compasso 47. Para contrastar isto, esta secção acaba, no clímax do andamento (cc. 54–56), com um dos tetracordes mais dissonantes que existe em abstrato (no que diz respeito, claro, às possibilidades com doze alturas de temperamento igual) e em todo o *Quarteto*: em termos da teoria dos conjuntos de classes de altura, o (0123). No compasso 57, as quatro personagens chegam a um certo consenso e já não reproduzem os seus caracteres em forma de disputa.

O sexto andamento é constituído por uma interpolação de referências a obras do repertório musical. Dos oito compositores citados, é possível distinguir três deles — Dmitri Schostakovich, Ludwig van Beethoven e Gustav Mahler — dos cinco restantes, tanto pela sua importância na estrutura formal, como pela quantidade de passagens dos quais lhes são copiadas e deturpadas. As secções ou os segmentos das obras estruturais, que servem de base fundamental para este andamento são os seguintes (pela ordem em que aparecem):

- Último andamento da 5ª Sinfonia de Schostakovich (1937);
- Primeiro andamento da 6ª Sinfonia de Beethoven (s.d.-c);
- Tema do texto «o glaube» (oh, acredita) do último andamento da 2ª Sinfonia de Mahler (1897);
- Último andamento da 9ª Sinfonia de Beethoven (s.d.-e);
- Tema do texto «auferstehen» (ressuscitarás) do último andamento da 2ª Sinfonia de Mahler (1897);
- Terceiro andamento do 8º Quarteto de Cordas de Schostakovich (1960).

Sobre essa estrutura, são introduzidas, de forma a ornamentar cada passagem, fragmentos das cinco secções das obras seguintes, dos restantes compositores:

- *Les Augures Printaniers* (os augúrios primaveris) de *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky (1965);
- Introdução do 1º Violino do 2º Quarteto de Cordas de Brian Ferneyhough (1981);
- Cadência dos solistas do Concerto Grosso de Alfred Schnittke (1977);
- Introdução de *Also Sprach Zarathustra* (assim falou Zaratustra) de Richard Strauss (1896);
- Ária da 3ª Suíte Orquestral de Johann Sebastian Bach (s.d.).

Para agilizar a exposição da análise, na tabela seguinte (Figura 4.5) estão assinalados os processos de *modificação* que são aplicados a cada citação, juntamente com os outros elementos humorísticos relevantes usados ao longo do andamento.

Excerto Citado	Compassos	Instrumentos	Pa	On	Re	Sq	En	Ex	Ba	Ir	So	Ap	Sp	Jp
Schostakovich, 1937: 198	1–8	todos												
Beethoven, s.d.-c: 3	9–12	todos												•
Schostakovich, 1937: 199	12–14	todos								•				•
Beethoven, s.d.-c: 4	14–22	1º e 2º VL												•
Schostakovich, 1937: 199–200	22–27	todos									•			•
Schostakovich, 1937: 200–201	27–32, 35–40	2º VL, VLA											•	•
Mahler, 1897: 193	29–32	1º e 2º VL, VLA										•	•	
Beethoven, s.d.-c: 4	32–35, 40	2º VL, VLA, VLC					•			•				•
Mahler, 1897: 193	36–40, 41–45	todos				•						•	•	
Schostakovich, 1937: 200–201	41–51	2º VL, VLA, VLC				•	•						•	
Beethoven, s.d.-e: 191–192	46–65	1º e 2º VL, VLA				•		•			•		•	
Stravinsky, 1965: 12	46–64	2º VL, VLA, VLC			•	•					•	•	•	
— (fita manipulada)	65–66, 82–85	todos		•										
Beethoven, s.d.-c: 4	66–79	todos			•					•				
Beethoven, s.d.-c: 4	86–91	todos		•						•	•	•		
— (valsa comum)	93–112	VLA	•							•			•	
Mahler, 1897: 186–187	97–111	todos						•			•	•	•	•
— (valsa comum)	114–133	VLA	•							•			•	
Mahler, 1897: 186–187	115–132	VLC											•	
Ferneyhough, 1981: 1	116, 120–122	2º VL											•	
Schnittke, 1977: 51	116–119, 123–127	1º e 2º VL											•	
Quarteto de Cordas: 60	121–126	1º e 2º VL, VLC											•	
Beethoven, s.d.-c: 4	133–142	todos		•							•	•		•
— (valsa comum)	143–146	VLA, VLC	•											
Schostakovich, 1960: 250	147–163	todos			•		•			•	•	•	•	•
Mahler, 1897: 159–160	163–179	VLA, VLC					•						•	
— (valsa comum)	164–175	VLA	•										•	
Schostakovich, 1960: 250	164–179	1º e 2º VL, VLA			•	•					•		•	
Schostakovich, 1937: 198	174–180	todos											•	
Strauss, 1986: 63	181–188	1º VL, VLC						•			•		•	•
Beethoven, s.d.-c: 4	181–206	todos						•			•	•	•	•
Beethoven, s.d.-a: e.g., 9	190–204	todos	•		•			•						
Bach, s.d.: 21	206–214	todos						•			•			
Schostakovich, 1960: 251	210–227	todos			•						•	•	•	
Beethoven, e.g., s.d.-d: 68	223–231	todos	•										•	
Beethoven, s.d.-c: 4	229–231	todos							•		•			

Legenda das técnicas:

Pa — Paródia
On — Onomatopeia
Re — Repetição
Sq — Sequenciação
En — Enfatização
Ex — Exorbitação
Ir — Interrupção
Ba — Banalização
So — Solecismo
Ap — Apropriação
Sp — Sobreposição
Jp — Justaposição

Figura 4.5. Modificações das citações no andamento VI do *Quarteto de Cordas* (Tabela e Legenda)

Em geral, os processos mais usados têm a ver com a *oposição*, uma vez que, tratando-se de *citações*, os excertos são sempre percebidos como provenientes de sítios diferentes e, por isso, opostos. Em razão disto, a primeira seção deste andamento (cc. 1–26) consiste numa alternância entre excertos da quinta sinfonia de Schostakovich e da sexta de Beethoven, transpostos para Sol menor e maior, em que é mantida a sequência de eventos das versões originais das obras, mas substituindo certos pedaços duma das obras por pedaços da outra. Para além desta *justaposição*, o outro processo usado de forma mais evidente é o de *solecismo* (cc. 25–26) através de desvios cromáticos no 2º Violino e no Violoncelo.

Na segunda secção (cc. 27–65), são aproveitadas as características dos excertos, e as suas respetivas versões *exageradas*, para passar duns para os outros. Por um lado, passando do fragmento da parte final do primeiro compasso do número 99 do excerto de Schostakovich para o motivo do compasso 14 (de Beethoven), para os acordes de Stravinsky, através da *enfatização* do acorde da anacruse do motivo (c. 40). Por outro, passando do motivo de Mahler (cc. 29–31) para o excerto da nona sinfonia de Beethoven. Esta secção acaba abruptamente com a nota aguda do 1º Violino a ficar presa e o motivo dos *pizzicatos* de Stravinsky (cc. 52–54) encravado numa *repetição* (cc. 62–65). Na terceira secção (cc. 66–91) há uma situação semelhante, desta vez com o motivo da sexta sinfonia de Beethoven. Entre os compassos 82 e 83 é *imitada* o som duma fita a ser rebobinada, como que para resolver este problema.

As secções seguintes são orientadas, em grande parte, pela figuração rítmica e harmónica típica de uma valsa (c. 93). Cada um dos restantes excertos é, por isso, convertido à métrica que esse elemento impõe. Num primeiro instante, nas quarta e quinta secções (cc. 93–112 e 114–142), este elemento é introduzido como uma *paródia* ao estilo genérico de uma valsa. Contudo, nas secções subsequentes, é subjugada à *citação* do terceiro andamento do quarteto de Schostakovich. O único exemplo da aplicação de uma *banalização* é o final desleixado, à semelhança do que foi visto no capítulo anteior a propósito da polca de Schostakovich (ver §3.4.1), acompanhado com notas erradas na Viola.

O sétimo andamento funciona como um resumo de todo o quarteto, no que diz respeito aos caracteres, sem que os instrumentos os reproduzam de forma estratificada como acontece no quinto andamento. No entanto, o 2º Violino, que representa o temperamento Fleumático, mantém-se constante, apenas variando ligeiramente as suas intervenções, como é característico da sua personagem. O andamento está dividido em quatro frases: a primeira (cc. 1–8) e a última (cc. 29–38) são protagonizadas pelo carácter Fleumático, a segunda (cc. 11–18) pelo Melancólico e a terceira (cc. 20–27) pelo Colérico, sendo que todas elas são interrompidas pelo carácter Sanguíneo. Para estabelecer uma relação mais direta com os humores, é aproveitado material motívico de andamentos anteriores — os Lás da Viola em

cada final de frase que aparecem brevemente no quinto andamento; as lamúrias Melancólicas na segunda frase; e os ataques Coléricos na terceira frase dos segundo e quinto andamentos.

Em cada uma das frases, o estado de espírito dos instrumentos é transmitido aos restantes, com exceção da Viola, assim como as propriedades definidas para os temperamentos. No entanto, a nível harmónico, em vez de as doze alturas estarem distribuídas pelos quatro sob a forma dos tricordes, não há distinção entre eles e o que é distribuído são as alturas que integram as séries correspondentes a cada temperamento — e.g., na primeira frase, os quatro acordes que existem entre os dois Violinos e o Violoncelo são constituídos pelas quatro transformações do tricorde Fleumático (Figura 4.6). Este

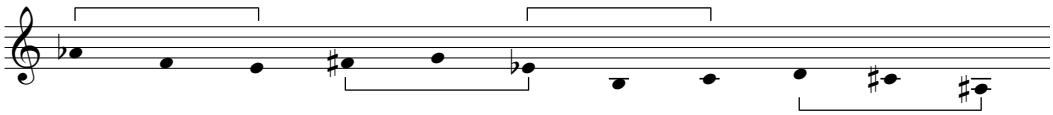


Figura 4.6. Série Fleumática do *Quarteto de Cordas*

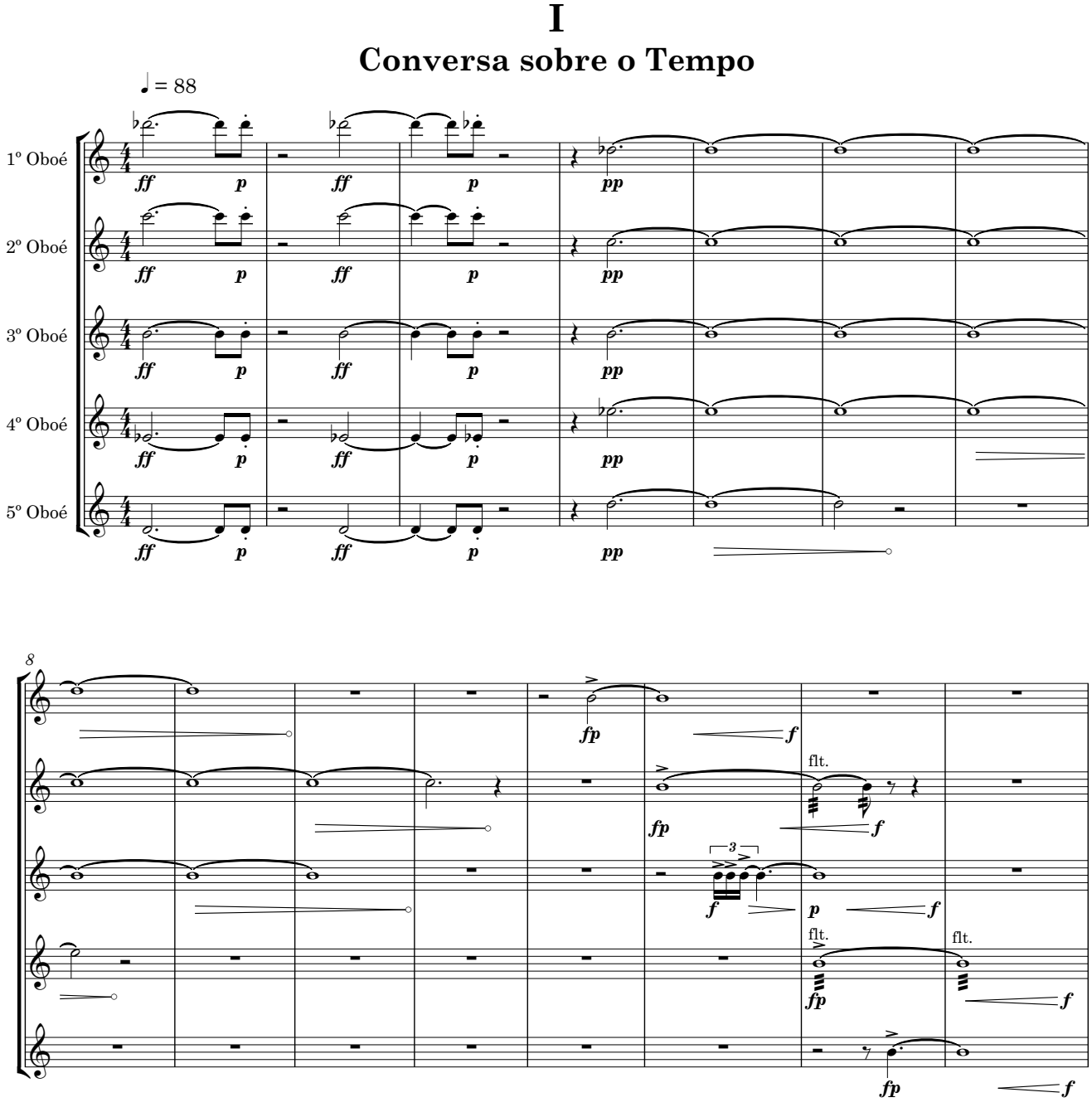
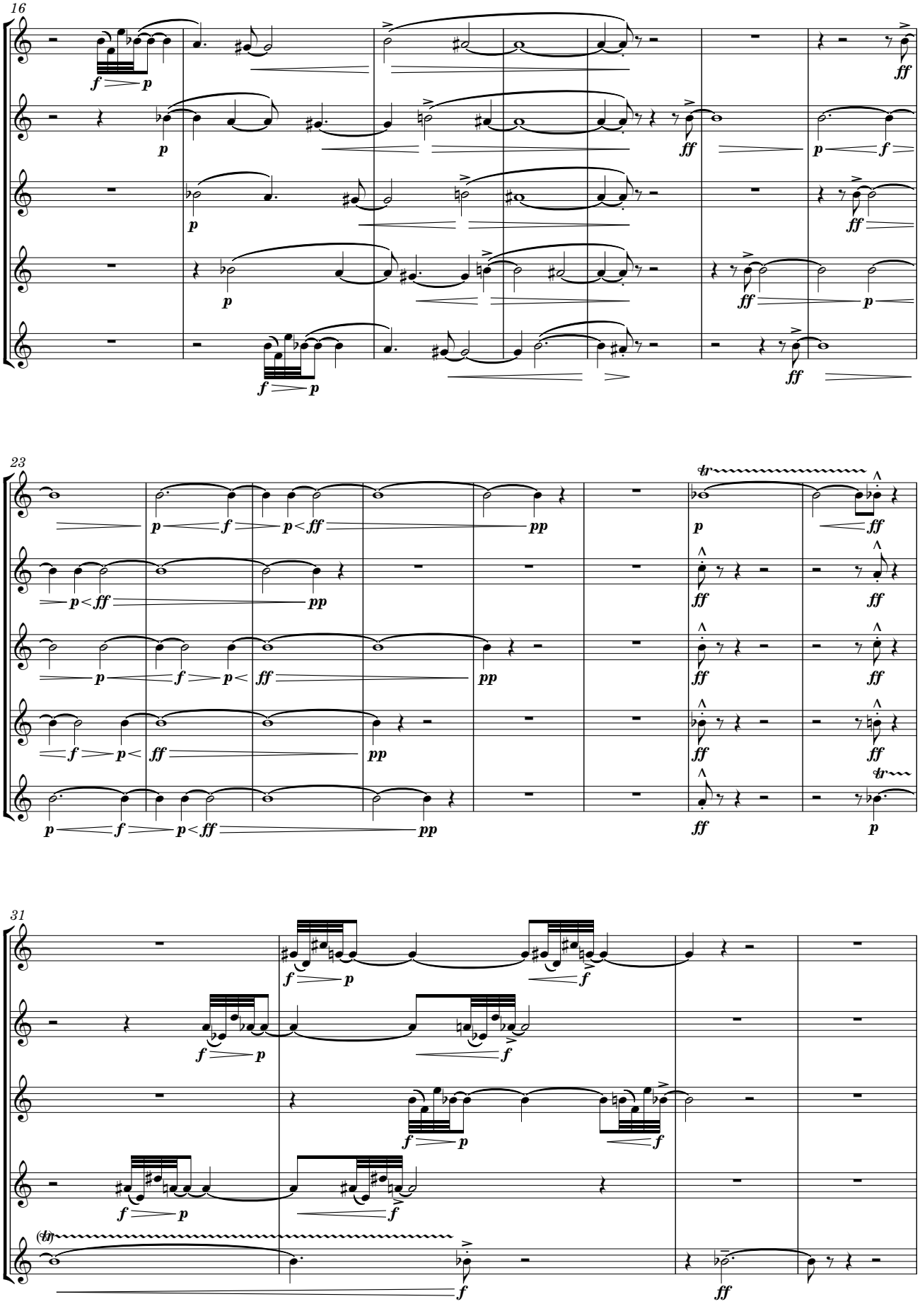
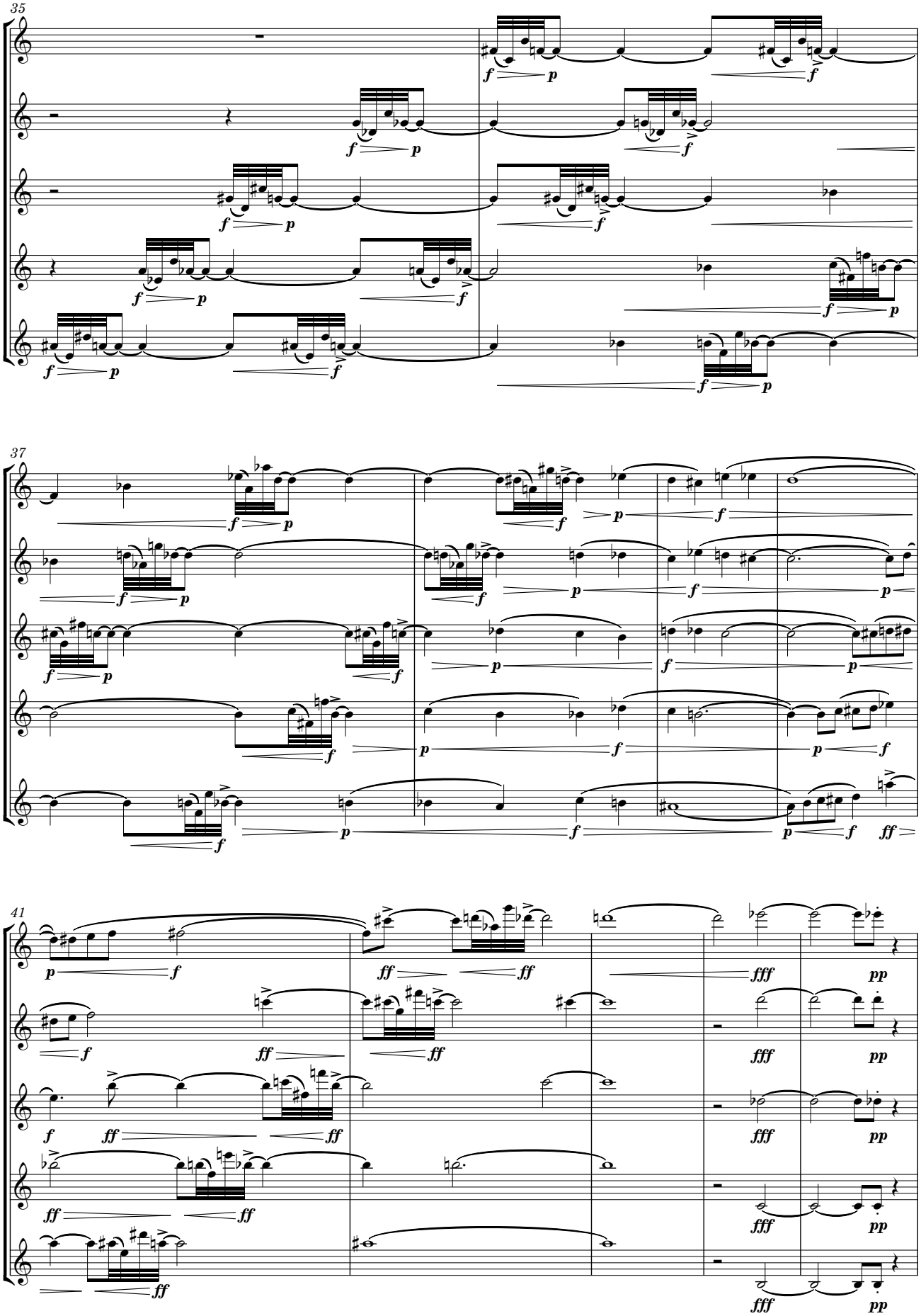
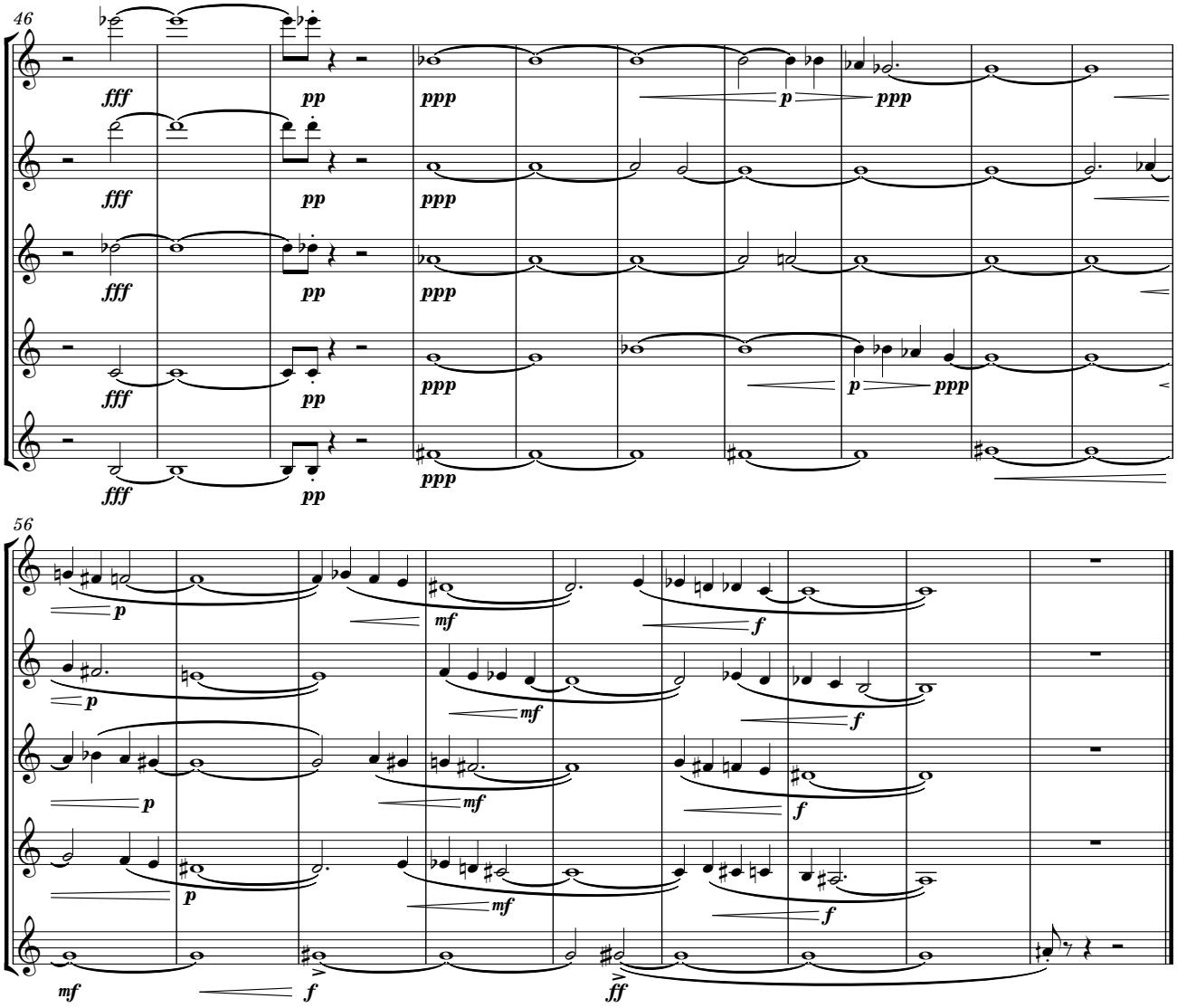
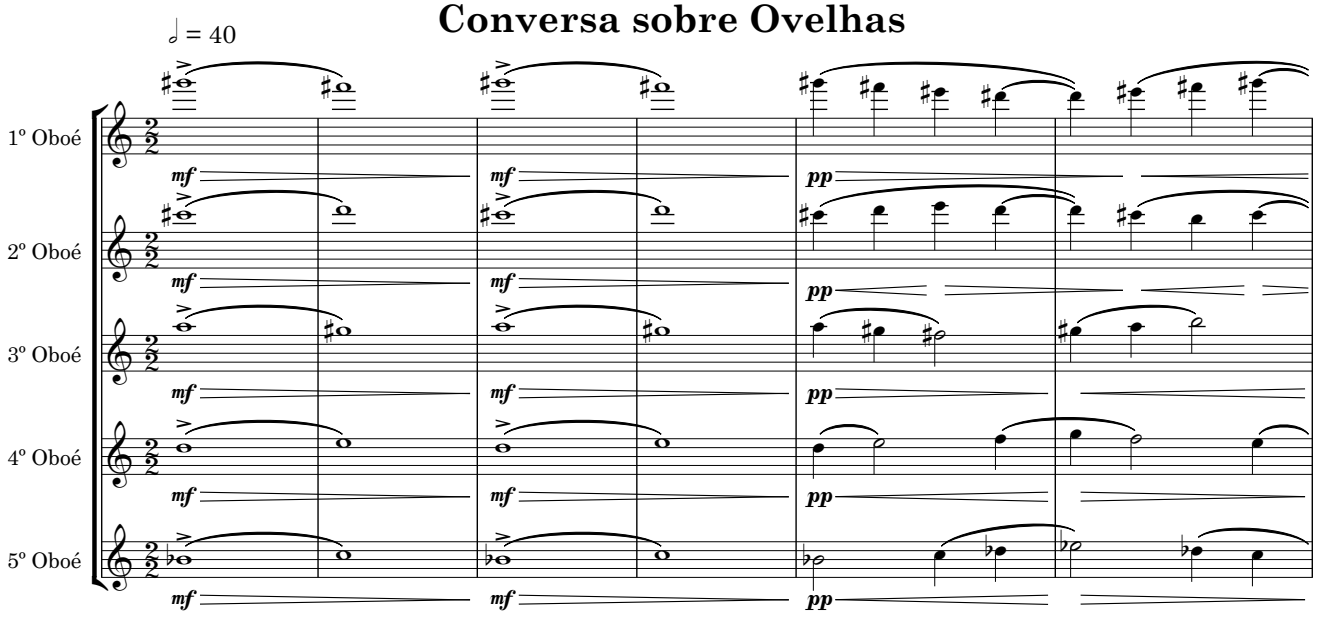
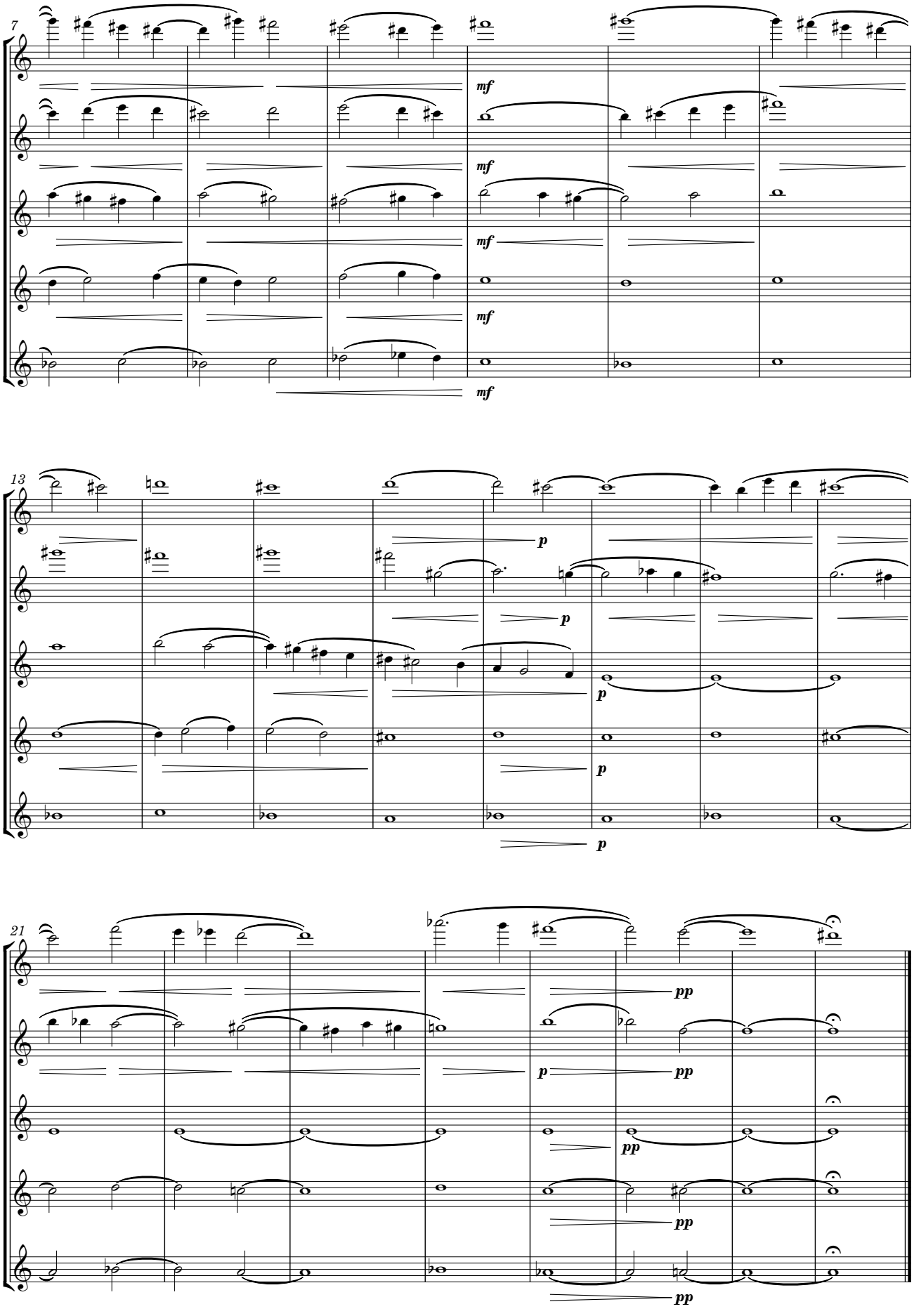
processo é reiterado em todas as frases para cada uma das séries, mas com as notas dos tricordes progressivamente mais desfasados entre os três instrumentos, convergindo novamente na última, o que representa, de certa modo, as diferenças de instabilidade entre os temperamentos: da primeira para a segunda frase, o 1º Violino separa-se dos outros dois, mas apenas com uma divergência máxima duma semínima; na terceira, o Violoncelo afasta-se do 2º Violino e junta-se ao 1º, desta vez com uma distância maior de até dois compassos.

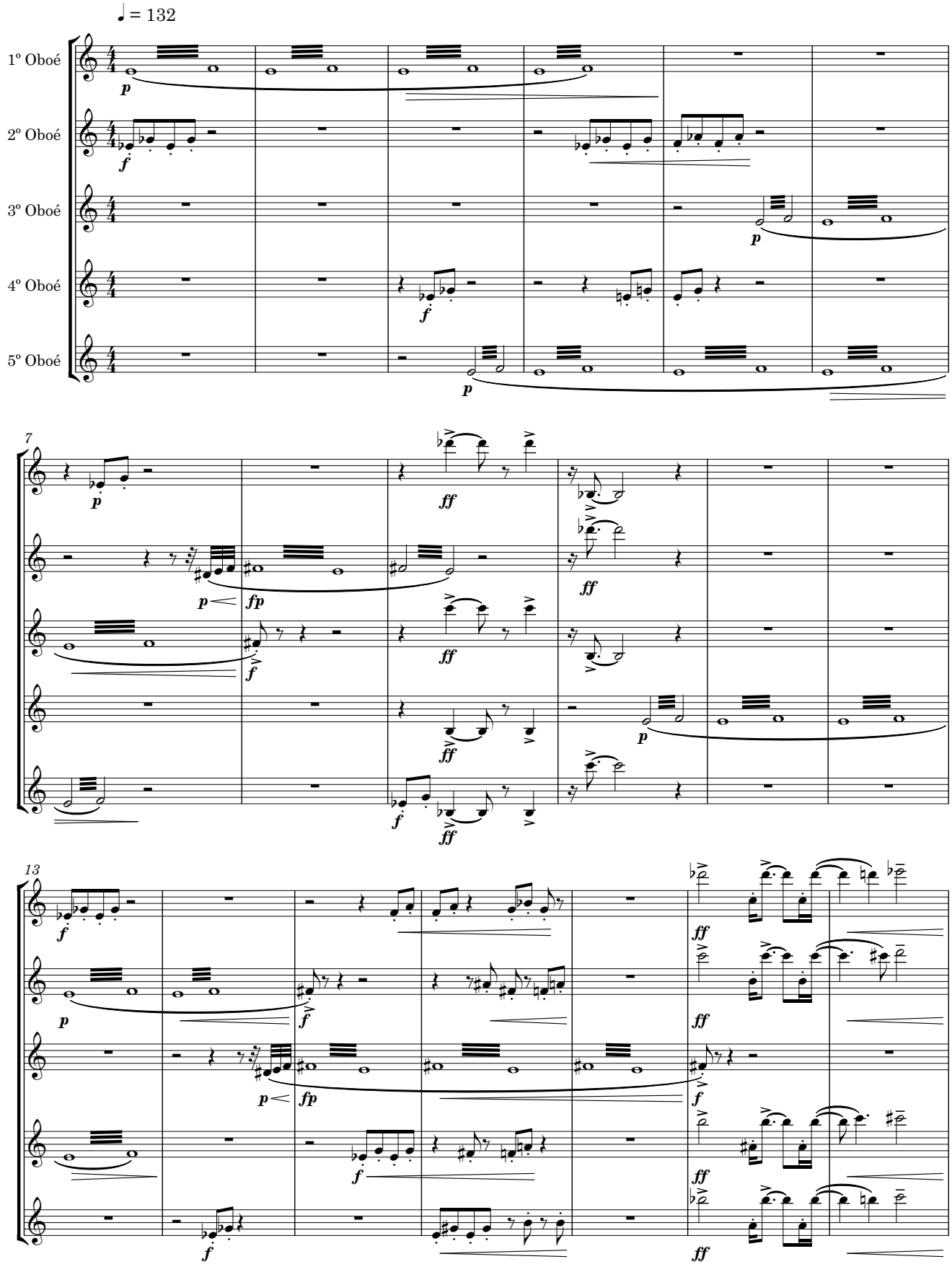
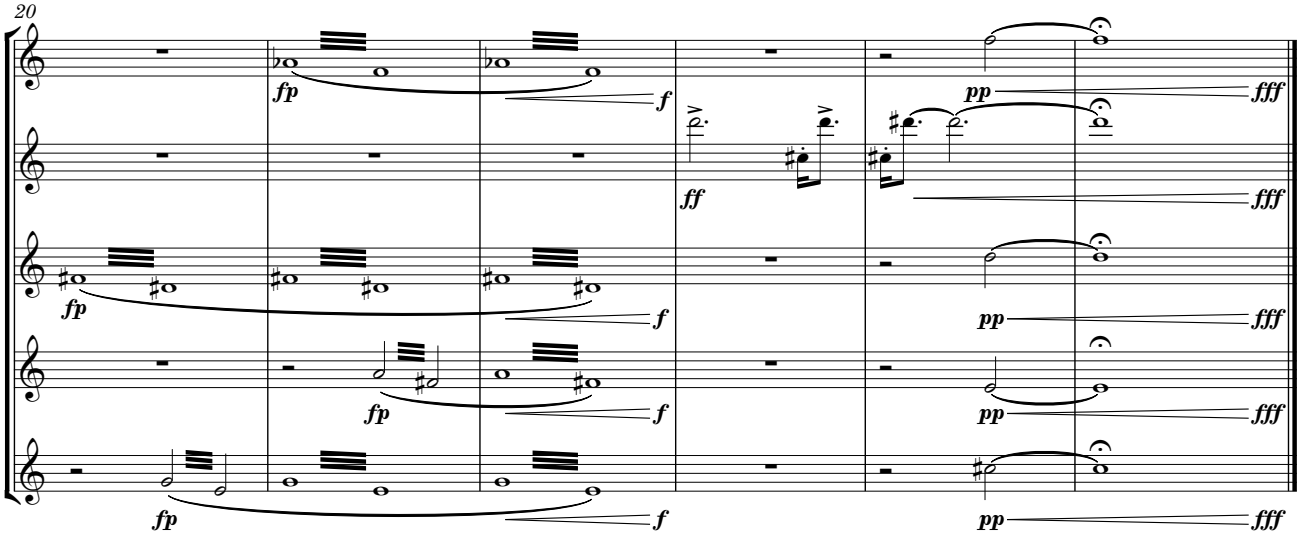
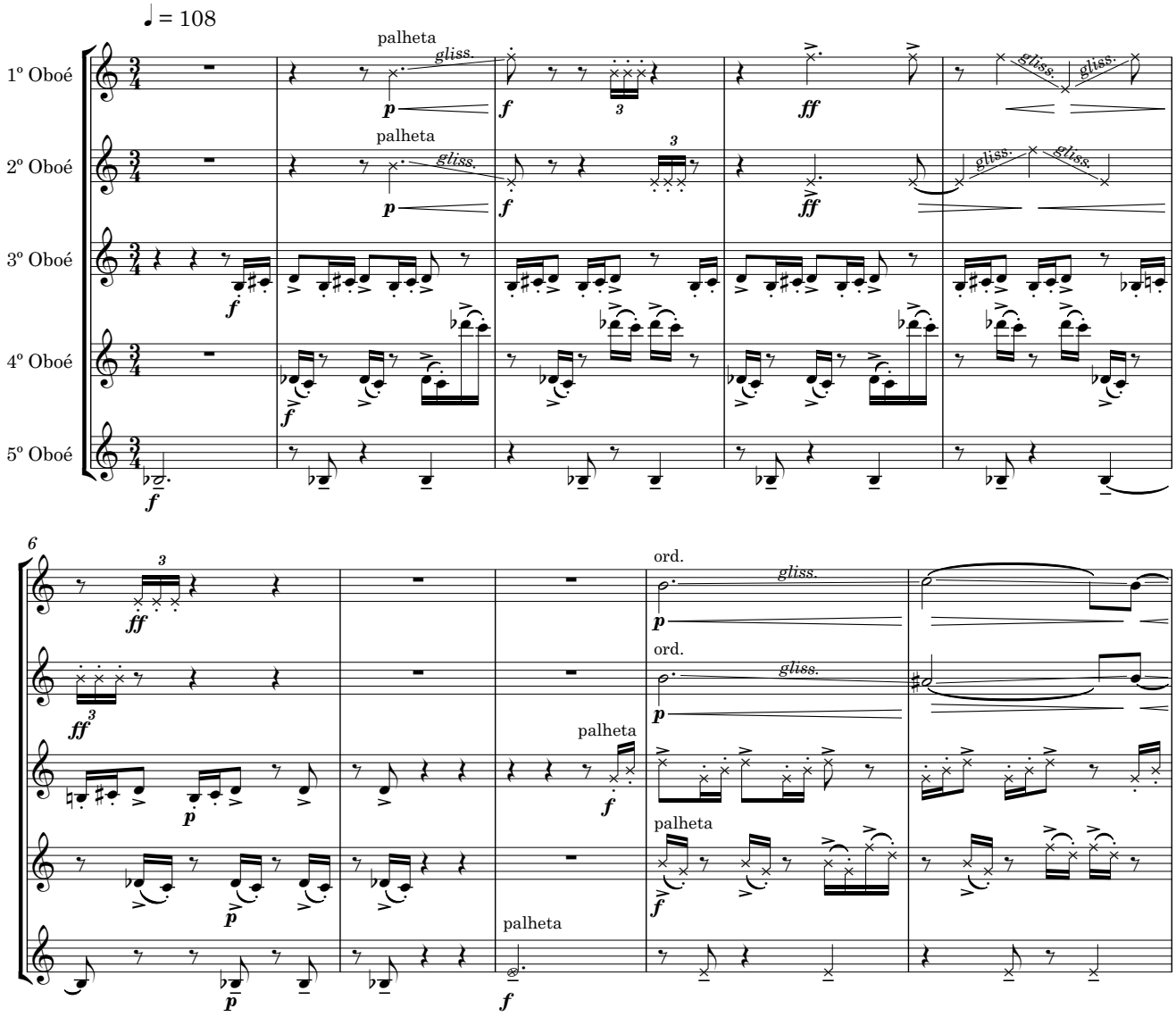
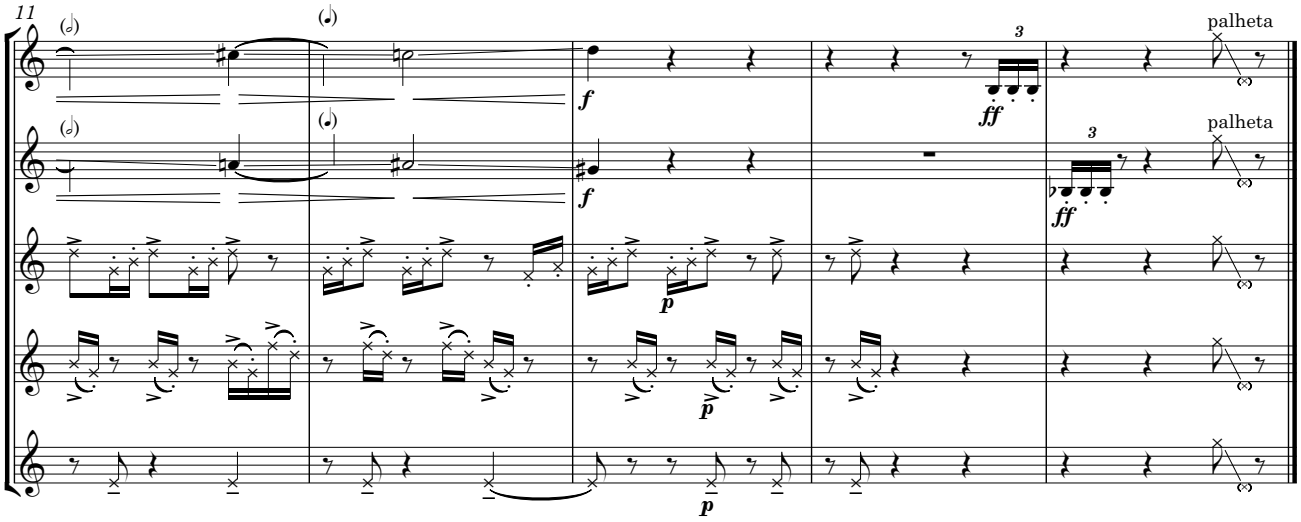
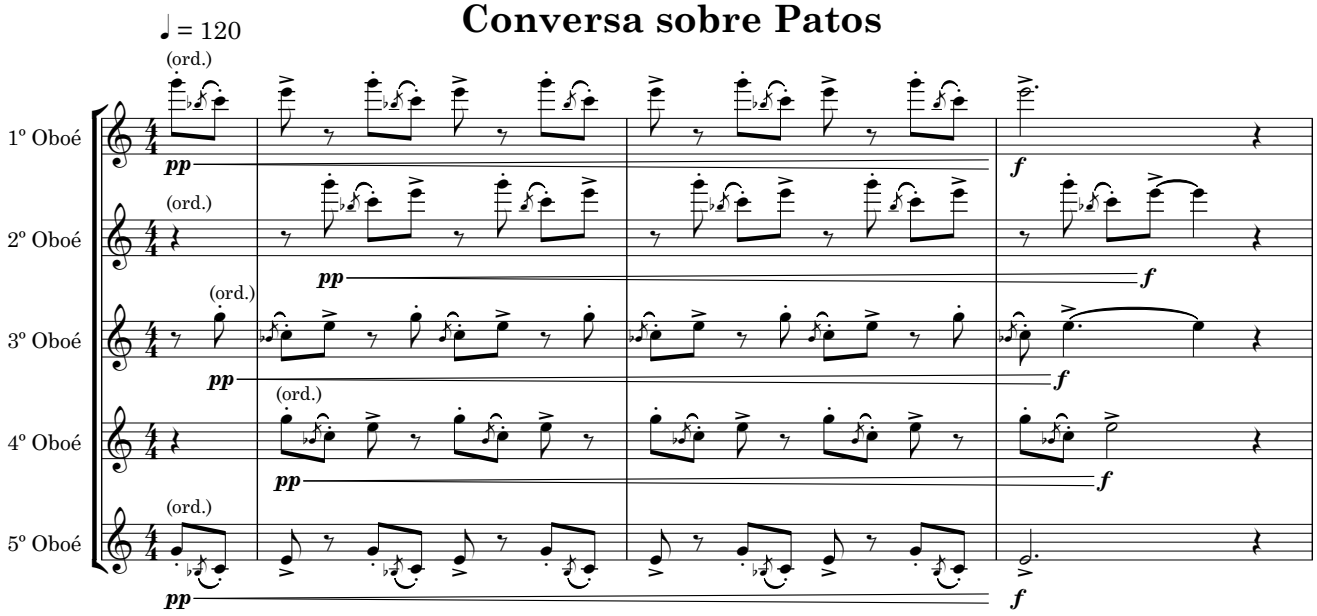
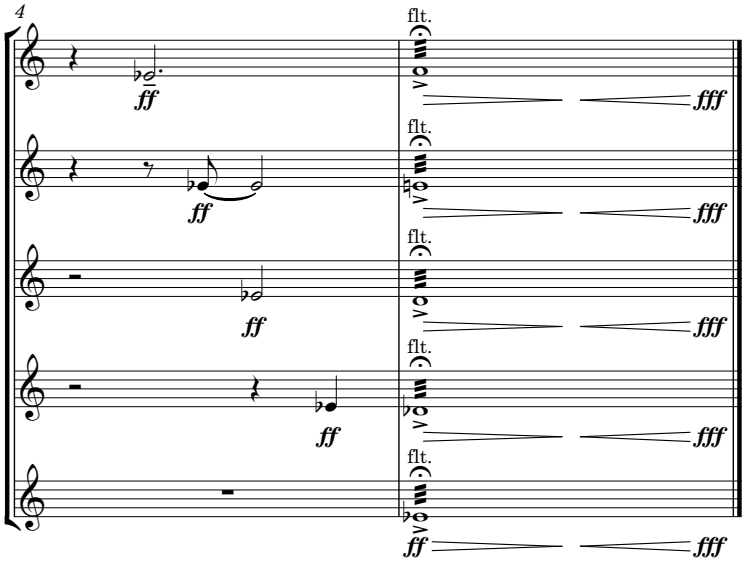
Apesar de as séries se cingirem a apenas onze notas, todas as doze estão presentes em cada frase. A altura que resta — o Lá — é concedida à Viola, que assim se segrega de forma mais imediata, distinguindo-se tanto no plano harmónico em abstrato, como pelo registo, pelo *pizzicato* e pela dinâmica. Contudo, esta oposição só se torna manifestamente humorística a partir do final da frase Colérica (cc. 24–27), quando se confirma que a função da Viola é, de facto, interromper insolentemente a serenidade do carácter Fleumático. Contudo, quando esta interrupção se torna vulgar, é adiada de forma a restituir a surpresa que é causada por esse elemento (cc. 36–38).

O oitavo andamento serve de conclusão errónea em relação ao sistema estabelecido pelos caracteres, como já referido, pela rutura total com os dados da configuração dos temperamentos e pela inclusão de elementos extramusicais — o coelho azul e o jornalista. A notificação da entrada do coelho em palco é enquadrada pela citação tema principal do genérico do Telejornal da RTP 1 entre 2011 e 2016 (cc. 50–56 e 103–109), executado pelo quarteto. De resto, em ambas as partes do andamento (cc. 1–56, 60–109) é parodiado o estilo musical que normalmente acompanha notícias de última hora apresentadas em telejornais.

4.2. Tertúlia Pastoral

Esta obra é um catálogo de conversas entre cinco pastores. Cada *conversa* apresenta temas do quotidiano desses rabadões, representados pelos Oboés, desde o tema transversal dos fenómenos meteorológicos até à particular *Conversa sobre a Alfafa*.

4.2.1. Partitura

16
23
31

35
37
41

II
Conversa sobre Ovelhas

7
mf
mf
mf
mf
13
p
p
p
p
21
pp
p
pp
pp
pp

III
Conversa sobre Alpinismo

IV
Conversa sobre a Alfafa

V
Conversa sobre Patos

4.2.2. Análise

A instrumentação desta obra tem três particularidades: (1) a alusão ao tópico pastoral, cujo instrumento emblemático é, já desde a Grécia Antiga, o Oboé (no sentido lato — incluindo os seus antepassados); (2) a homogeneidade da formação; e, duma perspetiva estatística, (3) a sua originalidade. Por isso, o grupo instrumental já pressupõe em si uma certa índole humorística, devido, em especial, à singularidade tímbrica do Oboé. Ainda que esta sugestão não seja corroborada nas primeiras duas *conversas*, acaba por ser confirmada, de diferentes maneiras, nas três últimas.

Além dos elementos humorísticos que serão abordados em seguida, há duas características comuns entre vários andamentos: a primeira, relacionada com a textura, é relativa ao desfasamento no tempo de movimentos melódicos semelhantes, tanto numa forma estrita de cânone (e.g., cc. 35–43 da primeira *conversa*) como de forma mais livre e flexível (e.g., cc. 18–28 da segunda *conversa* entre os dois primeiros Oboés); a segunda, relacionada com a harmonia, é relativa à saturação cromática do espaço de terceira maior (e.g., c. 4 da primeira *conversa* e cc. 1–7 da quarta). Ainda assim, no plano da textura e da harmonia, as *conversas* são bastante variadas — na primeira predomina o cânone e os *clusters*[41]; na segunda há uma tendência para uma textura homorrítmica e para o uso de estruturas harmónicas construídas maioritariamente sobre intervalos de quinta e de terceira; na terceira e na quarta *conversas* existe uma estratificação de vários elementos. Para além disso, contribuindo para um desconcerto geral no ouvinte, existe uma sucessiva diminuição proporcional entre as durações das *conversas*, correspondendo cada uma das seguintes à metade da anterior.

A primeira *conversa* (sobre o Tempo) está dividida em três secções constituídas por momentos separados por silêncio, sendo que cada uma dessas secções está alicerçada sobre uma nota ou, no caso da segunda, sobre a sucessão de duas (Si e/ou Si bemol). Na Figura 4.7 está descrita a redução do plano harmónico que constitui, sensivelmente, cada momento das várias secções, divididas por barras de compasso. Pode ser visto, por isso, uma alternância estrutural entre o Si e o Si bemol, em torno dos quais a harmonia é desenvolvida, geralmente por meio de *clusters*.

[41] Esta noção de "*cluster*" abrange tanto aglomerados de notas num registo específico como de classes de altura.

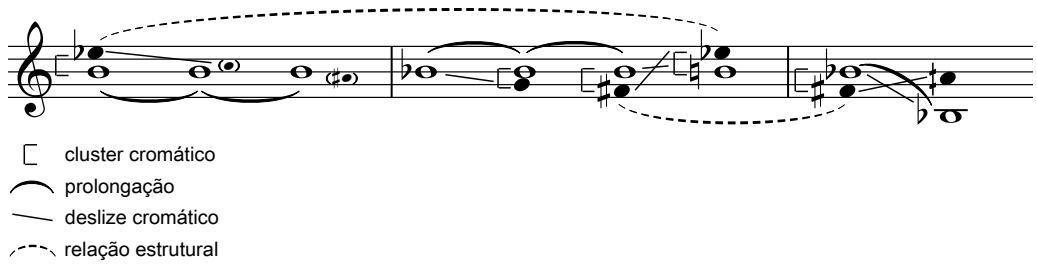


Figura 4.7. Redução da *Conversa sobre o Tempo*
(Figura e Legenda)

As relações estruturais indicadas não são completamente explícitas na fluência sequencial do tempo, remetendo para momentos relativamente distantes da peça. Contudo, são as relações que unem as secções em termos harmónicos. Este plano da harmonia reflete também o plano da tensão da *conversa*. Neste sentido, na segunda secção (cc. 29–48) é atingido o pico da atividade e da dilatação do espaço harmónico — em especial, nos momentos entre os compassos 35 e 48 —, culminando nos acordes em *fortissimo* (cc. 44–48) que relembram os do início da peça (cc. 1–3) e contraindo a tensão, depois, para a quase-oitava de âmbito do final (cc. 63–64). Esta contração, contudo, não chega a um repouso completo, mas serve de ligação para a *Conversa sobre Ovelhas*, com o Si bemol na base do primeiro acorde. Pode ser visto também, desta perspetiva, um deslize cromático estrutural entre as duas primeiras *conversas* da obra.

Num plano mais próximo da superfície, considerando as relações entre os momentos das secções, separadas por silêncios substanciais[42], nota-se uma aceleração na sucessão de momentos: a primeira secção compreende cinco momentos, a segunda compreende três e a terceira apenas um. A distribuição dos momentos no tempo segue uma lógica de proveito de circunstâncias que confiram às descontinuidades entre eles uma implicação de continuidade, uma vez que os silêncios estão posicionados em pontos em que não existe repouso[43]. Desta forma, à semelhança do movimento global da peça entre o Si e o Si bemol, na maior parte dos casos, as tensões só são resolvidas nos momentos seguintes, de maneira a que os repousos estejam sobrepostos com o início dos movimentos seguintes. A título de exemplo, do segundo momento (cc. 4–11) para o terceiro (cc. 12–15), a cadência no Dó através da filtragem das outras notas (c. 11) deixa a frase em aberto. Isto é percebido porque, desde o início do momento, as notas que estão nos extremos são o Si e o Mi bemol e esse processo

[42] Do sétimo (cc. 35–44) para o oitavo momento (cc. 44–48), ao contrário dos outros, o silêncio não é total. Em vez disso, o primeiro Oboé fica despido de base harmónica, o que funciona de forma muito semelhante devido à sua natureza repentina.

[43] Apesar disto, esses silêncios não são *interrupções* no sentido que foi visto no terceiro capítulo (ver §3.4.2). Porque, em especial, já estão presentes desde o início da peça, constituindo parte do seu código estilístico.

de filtragem é feito num sentido descendente, ao que tudo indicaria, em direção ao Si que é alcançado só no momento seguinte. É importante, ainda, referir o seguinte: os papéis dos extremos na textura são essenciais. O que está contido entre eles é apenas percebido como um *cluster*, i.e., um aglomerado de notas próximas praticamente indefinido como um conjunto de eventos singulares.

Apesar de não ter sido assumido, até este ponto, o carácter humorístico da obra, é inserida uma pequena *interrupção* no final da peça (c. 64), quando a nota mais grave do Oboé é atingida vinda dum movimento descendente. Para além disso, no quinto Oboé há um *solecismo* preparado desde o compasso 60, como que para evitar a oitava com o quarto Oboé.

A alternância de dois acordes do princípio da segunda *conversa* (sobre Ovelhas) serve de ideia fundamental para toda a peça — com exceção dos compassos 5 a 9, que, ainda assim, contêm movimentos ascendentes e descendentes, desfasados entre os Oboés, que podem ser considerados uma elaboração dessa ideia. A estas alternâncias de acordes com e sem Si bemol, por assim dizer, são introduzidos fragmentos melódicos conjugados entre os instrumentos.

Na terceira *conversa* (sobre Alpinismo) surgem as primeiras evidências humorísticos da *Tertúlia*. Esta peça consiste numa sucessão de *justaposições* entre dois elementos que se *interrompem* mutuamente. O primeiro elemento, que é apresentado entre os compassos 1 e 9, é constituído por um trémulo de segunda menor que vai sendo dilatado e intervenções esporádicas de terceiras em *staccato*, entre os vários instrumentos, que se vão transpondo por meio-tom acima e que são sobrepostas umas nas outras. A distinção harmónica entre estes constituintes e, em particular, a intermitência e o modo como se desenvolve o das terceiras conferem a este elemento um carácter ansioso que, em geral, espera uma resolução. O segundo elemento, que aparece pela primeira vez entre os compassos 9 e 10, são *clusters* em *fortissimo*. Apesar de este elemento ser, de facto, uma resposta ao primeiro, é claramente uma resolução desproporcionada, criando uma *oposição* entre eles.

Na quarta *conversa* (sobre a Alfafa) existe uma *sobreposição* constante entre a parte dos dois primeiros Oboés e a dos outros três. Da primeira (cc. 1–7) para a segunda secção (cc. 8–15) os três últimos Oboés *apropriam-se* do uso da palheta, até então usada pelos dois primeiros, mantendo as restantes características motívicas.

Finalmente, a última *conversa* (sobre Patos) é constituída por cinco intervenções de cada instrumento com a palavra “oboé”, escrita através da associação de cada letra a uma nota, culminando no “s” (cc. 4–5) que compõe o plural da palavra.

Conclusão

Nos primeiros dois capítulos desta dissertação foram abordadas diversas teorias sobre o humor como um fenómeno cognitivo, estético e social e a sua relação com a música de forma a que fosse elaborada uma coleção de processos composicionais que reflitam essa relação. Assim, ao reunir ideias gerais sobre ambos os fenómenos, pretendeu-se contribuir para o desenvolvimento desta área que ainda carece de estudo tanto do lado do pensamento sobre o humor como do lado do pensamento sobre a música.

As técnicas delineadas no terceiro capítulo e aplicadas nas obras apresentadas durante o quarto servem principalmente a composição musical. No entanto, poderão servir, também, como meio para uma estruturação de ferramentas de análise dos diferentes modos de manifestação humorística na música. Para além disso, este trabalho focado no humor musical poderá ser alargado de modo a incluir, ainda, outras formas de humor ligadas à Composição — em especial, o humor verbal e o visual.

Bibliografia

Anónimos (s.d.). *Carmina Burana* [Canções de Beuern].

Aristóteles (2004). *Ética a Nicómaco* (A. Caeiro, trad.).
Lisboa: Quetzal.

Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor* [Teorias Linguísticas sobre o Humor].
Berlin e New York: Mouton de Gruyter.

Bach, J. S. (1866). Das Wohltemperirte Clavier: Erster Theil [O Cravo Bem-Temperado: Primeiro Caderno] (F. Kroll, ed.).
Bach-Gesellschaft Ausgabe, 14.
Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Originalmente publicada em 1801, escrita em 1722)

Bach, J. S. (s.d.). *III^e Suite* [Terceira Suíte].
Paris: Heugel & C^ie. (Originalmente publicada em 1854, escrita em 1731)

Bergson, H. (1900). *Le Rire: essai sur la signification du comique* [O Riso: ensaio sobre o significado do cómico].
Paris: Ancienne Librairie Germer Baillère et C^ie.

Beethoven, L. van (s.d.-a). *Dritte Symphonie (Eroica)* [Terceira Sinfonia (Heroica)]*, op.67*.
Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Originalmente publicada em 1806)

Beethoven, L. van (s.d.-b). *Fünfte Symphonie* [Quinta Sinfonia]*, op.67*.
Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Originalmente publicada em 1809)

Beethoven, L. van (s.d.-c). *Sechste Symphonie (Pastorale)* [Sexta Sinfonia (Pastoral)]*, op.68*.
Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Originalmente publicada em 1809)

Beethoven, L. van (s.d.-d). *Siebente Symphonie* [Sétima Sinfonia]*, op.92*.
Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Originalmente publicada em 1816)

Beethoven, L. van (s.d.-e). *Neunte Symphonie* [Nona Sinfonia]*, op.125*.
Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Originalmente publicada em 1826)

Bernstein, L. (1959). *Young People's Concert: Humor in Music* [Concertos para Jovens: Humor na Música].

Burkholder, J. P. (2001). Quotation [Citação].
L. Macey (ed.), *Grove Music Online*. 2020-06-15.
doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.52854

Casablancas, B. (2000). *El humor en la música: Broma, parodia e ironía. Un ensayo* [O Humor na Música: Piada, Paródia e Ironia. Um Ensaio].
Kassel: Reichenberger.

Castelões, L. (2009). A Catalogue of Music Onomatopoeia [Um Catálogo de Onomatopeia Musical].
International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 40 (2), 299–347. Disponível em https://www.jstor.org/stable/20696544

Dalmonte, R. (1995). Towards a Semiology of Humour in Music [Em Direção a uma Semiologia do Humor na Música].
International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 26 (2), 167–187. Disponível em https://www.jstor.org/stable/836999

Debussy, C. (1908). *Children's Corner* [O Cantinho das Crianças].
Paris: Durand & Fils.

Eriksen, A. Ø. (2016). A Taxonomy of Humor in Instrumental Music [Uma Taxonomia do Humor na Música Instrumental].
Journal of Musicological Research. doi: 10.1080/01411896.2016.1193418

Ferneyhough, B. (1981). *Second String Quartet* [Segundo Quarteto de Cordas].
London: Edition Peters.

Freud, S. (1905). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [A Piada e a sua Relação com o Inconsciente].
Leipzig e Wien: Franz Deuticke.

Gandini, G. (1984). *Eusebius*.

Gilbert, H. F. (1926). Humor in Music [Humor na Música].
The Musical Quarterly, 12 (1), 40–55. Disponível em http://www.jstor.org/stable/738506

Gordon, M. (2012). What Makes Humor Aesthetic? [O que Torna o Humor Estético?].
International Journal of Humanities and Social Science, 2 (1), 62–70.

Hanslick, E. (2011). *Do Belo Musical*: *Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons* (A. Morão, trad.).
Covilhã: LusoSofia:Press. (Originalmente publicada em 1854)

Hobbes, T. (1651). *Leviathan* [Leviatã].

Huizinga, J. (1949). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* [Homem Lúdico: Um Estudo sobre o Elemento Lúdico da Cultura].
London, Boston e Henley: Routledge & Kegan Paul. (Originalmente publicada em 1938)

Huron, D. (2006). *Sweet Antecipation: Music and the Psychology of Expectation* [Doce Antecipação: Música e a Psicologia da Expectativa].
Cambridge e London: The MIT Press.

Kant, I. (1922). *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da Faculdade do Juízo].
Leipzig: Felix Meiner. (Originalmente publicada em 1790)

Lippitt, J. (1991). *Philosophical perspectives on humour and laughter* [Perspetivas Filosóficas sobre o Humor e o Riso].
Durham: Durham University. Disponível em http://etheses.dur.ac.uk/6201/

Macklay, S. (2014). *Many Many Cadences* [Muitas, Muitas Cadências].

Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll* [Segunda Sinfonia em Dó menor].
Leipzig: Friedrich Hofmeister.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music* [Emoção e Significado na Música].
Chicago: The University of Chicago Press.

Morreall, J. (1987). Funny Ha-Ha, Funny Strange, and Other Reactions to Incongruity [Engraçado, Estranho e Outras Reações à Incongruência].
The Philosophy of Laughter and Humor.
Albany: State University of New York Press.

Morreall, J. (2009). *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor* [*Comic Relief* (alívio cómico): Uma Filosofia Abrangente sobre o Humor].
Chichester: Wiley-Blackwell.

Mozart, W. A. (1878). Sonate nº11, K.331.
Sonaten und phantasien für das pianoforte, 11, 2–13 (118–129)
Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Originalmente publicada em 1784)

Peixoto de Pinho, N. M. (2017). *Processos de Criação e Reutilização Musical a partir da Obra do Compositor Jorge Peixinho (1940–1995)* (Tese de Doutoramento).
Universidade Católica Portuguesa.

Pereira, R. A. (2016). *A Doença, o Sofrimento e a Morte Entram num Bar*.
Lisboa: Tinta-da-China.

Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor* [Mecanismos Semânticos do Humor].
Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.

Schickele, P. (1987). *Quodlibet for Small Orchestra* [Quodlibet para Pequena Orquestra].
Peter Schickele Presents an Evening with P.D.Q. Bach (1807–1742)? [CD].
New York: Vanguard Records. (Originalmente publicada em 1965)

Schimmel, C. (2014). Music [Música].
S. Attardo (ed.), *Encyclopedia of Humor Studies*, 2, 528–534.
Los Angeles: Sage Publications.

Schopenhauer, A. (1913). *Die Welt als Wille und Vorstellung: Zweiter Band* [O Mundo como Vontade e Representação: Segundo Volume].
München: Georg Müller. (Originalmente publicada em 1819)

Schnittke, A. (1977). *Concerto Grosso*.
Wien: Universal Edition.

Schostakovich, D. (1935). *Polka* [Polca]*, soch.22b.*

Schostakovich, D. (1937). *Simfoniya* [Sinfonia] *nº5, soch.47*.

Schostakovich, D. (1960). *Kvartet* [Quarteto (de Cordas)] *nº8, soch.110*.

Schumann, R. (1887). Davidsbündlertänze [Danças da Davidsbündler (Liga de David)], op.6, nº14 (C. Schumann, ed.).
Robert Schumanns Werke, 7, 20 (114).
Leipzig: Breitkopf & Härtel (Originalmente publicada em 1837)

Serra, E. (2016, julho 23). *Gustav Mahler — Symphony no. 2 (Auferstehung)* [Gustav Mahler — Sinfonia nº2 (Ressurreição)] [vídeo].
Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=J690xNQFbpI

Spencer, H. (1891). The Physiology of Laughter [A Fisiologia do Riso].
Essays: Scientific, Political, & Speculative.
London e Edinburgh: Williams and Norgate. (Originalmente publicada em 1860)

Strauss, R. (1896). *Also sprach Zarathustra* [Assim Falou Zaratustra]*, op.30.*
München: Joseph Aibl Verlag.

Stavinsky, I. (1965). *Vesna svyashchennaya/The Rite of Spring* [A Sagração da Primavera].
Moskva: Muzyka. (Originalmente publicada em 1914)

Veatch, T. C. (1998). A theory of humor [Uma Teoria do Humor].
Humor: International Journal of Humor Research, 11 (2), 161–215.

Anexos

Anexo I

Serra, E. (2016) Interessante

Instituto Politécnico do Porto
Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo
Curso de Composição

Interessante

para quatro Vozes

Eduardo Serra

Trabalho realizado para a disciplina de Composição V
Sob a orientação de Eugénio Amorim
03/02/2017

Memória Descritiva

Esta é uma peça para quatro Vozes que, sem consciência nem personalidade, usam a palavra "interessante" para exprimirem vários estados de espírito numa conversa sem motivo nem efeito.

Para além de "interessante" (na sua forma original, como "inter'sante" ou com a acentuação tónica na sílaba errada), uso a palavra "interessantíssimo", as expressões "muito interessante" e "muitíssimo interessante" e a distribuição das sílabas entre as vozes como forma de mutação do material temático, que já vai sendo variado pelos caracteres associados a cada intervenção. Como forma de oposição a esta envolvente algo repetitiva e de evidenciação da ironia da obra, recorro a interjeições como ha, eh e uh, normalmente associados a caracteres de troça.

A peça é essencialmente uma sátira ao uso excessivo da palavra "interessante", que é usada em qualquer situação para descrever qualquer coisa, fazendo com o significado da palavra perca peso, importância e, em geral, relevância num discurso que pretende transmitir informação.

Notas de Execução

A peça deve ser executada a uma velocidade que ronde a estipulada na partitura e é dada uma ligeira liberdade rítmica, valorizando uma articulação natural das palavras.

As alturas aproximadas de cada intervenção devem estar associadas à intenção das indicações expressivas e à dinâmica.

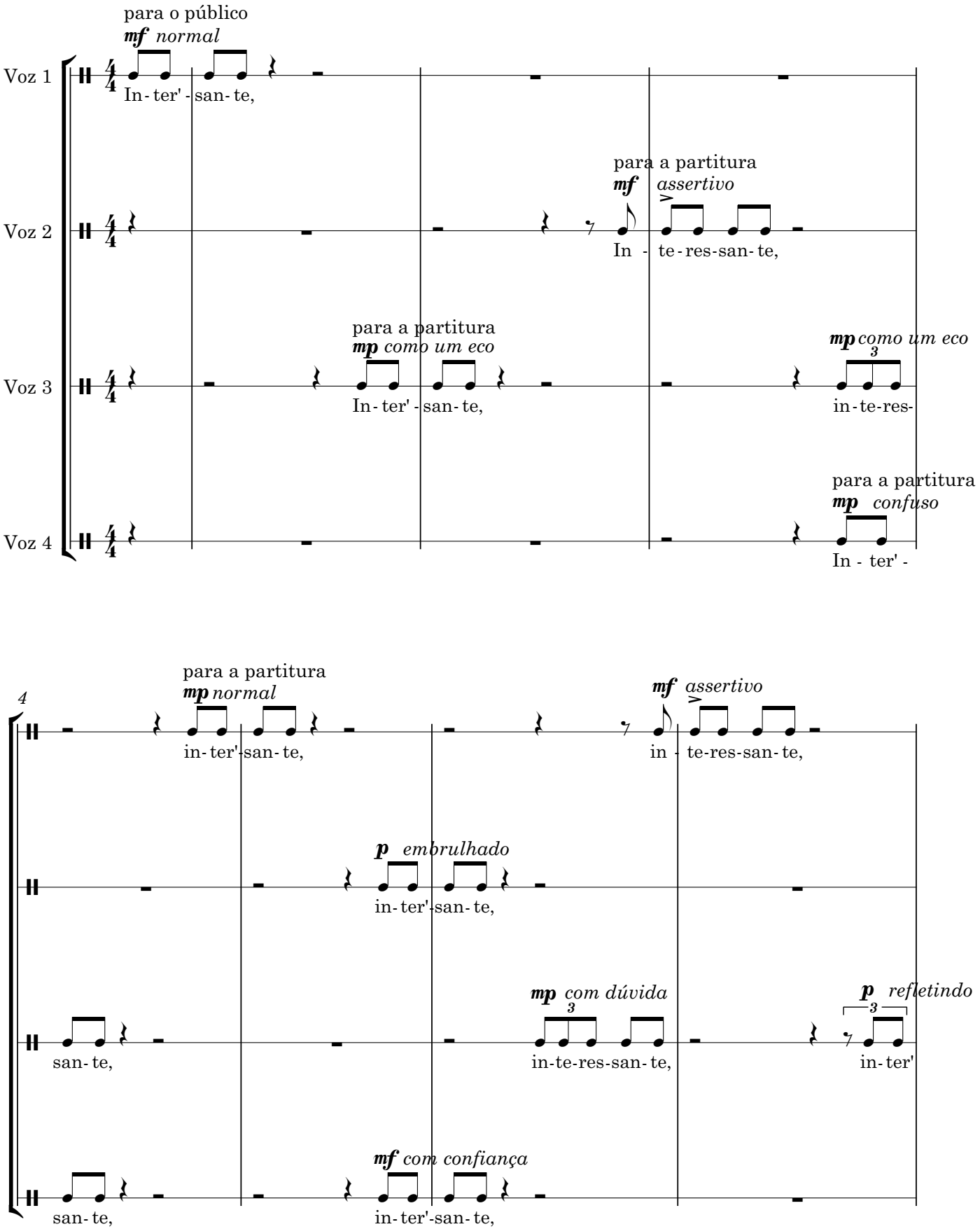
É também dada a liberdade aos intérpretes de realizarem alguns gestos além dos já estipulados para melhor representar o carácter indicado.

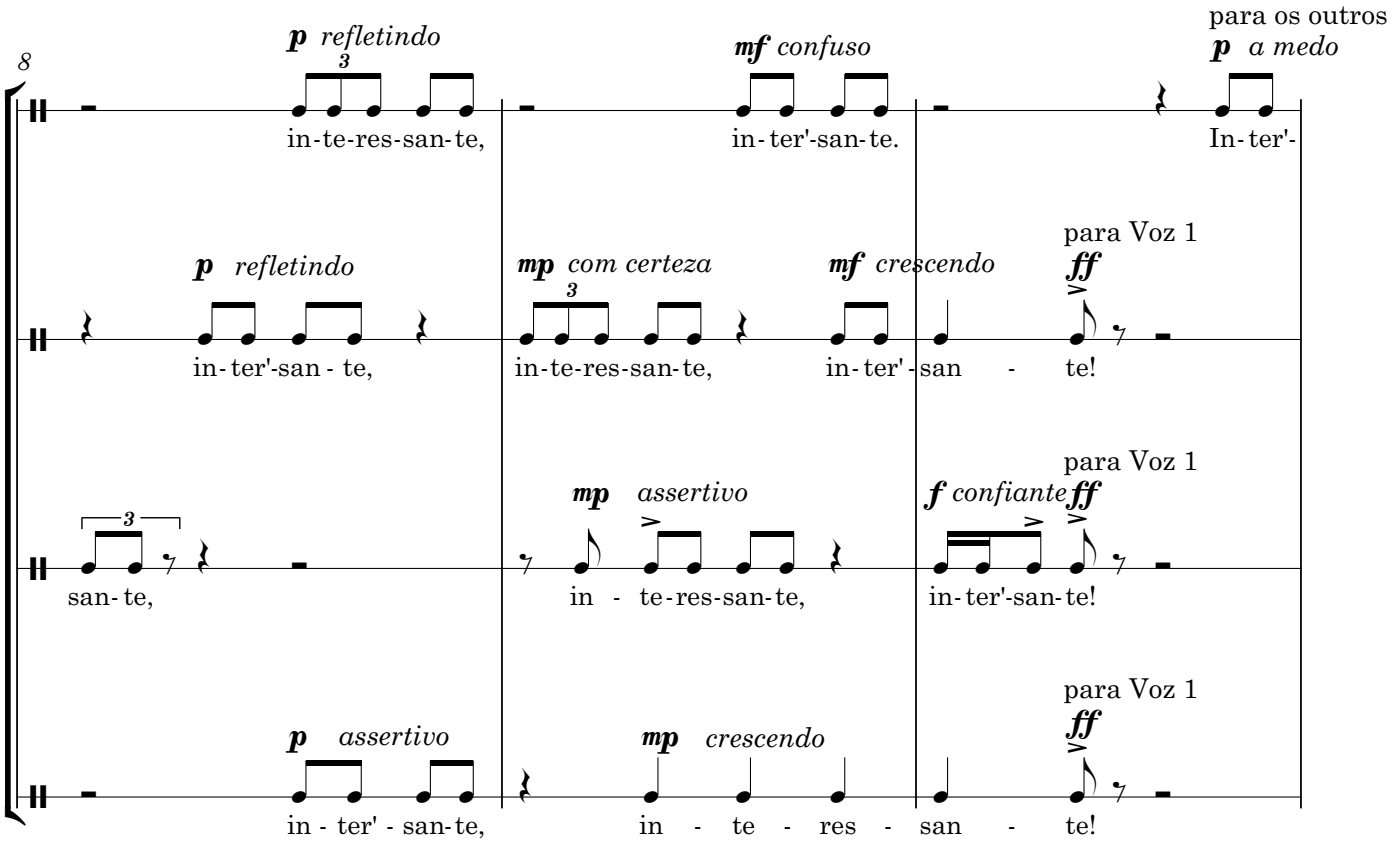
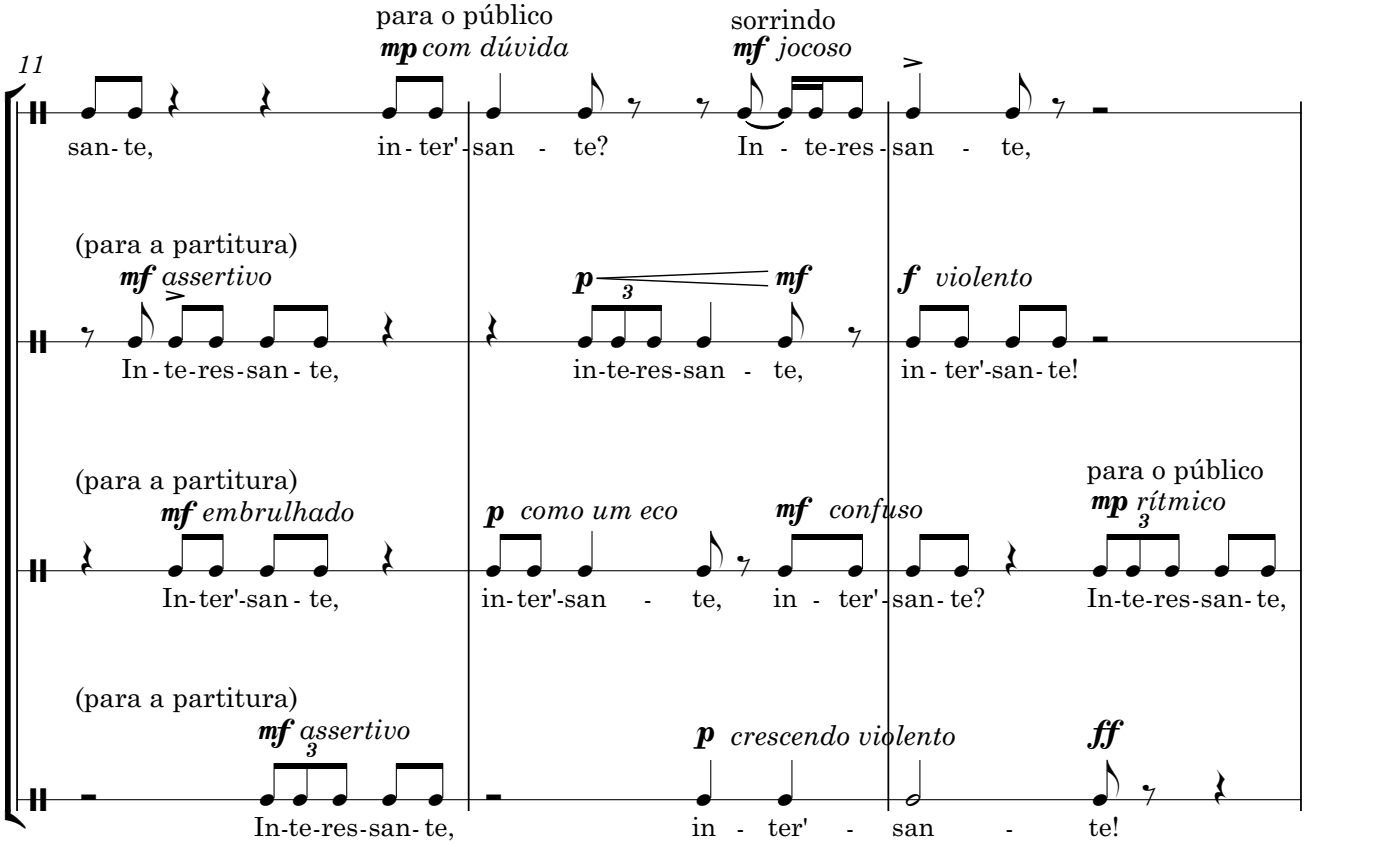
Com exceção de indicações em contrário ("para o público", para outra voz, etc.), os executantes devem falar para a partitura.

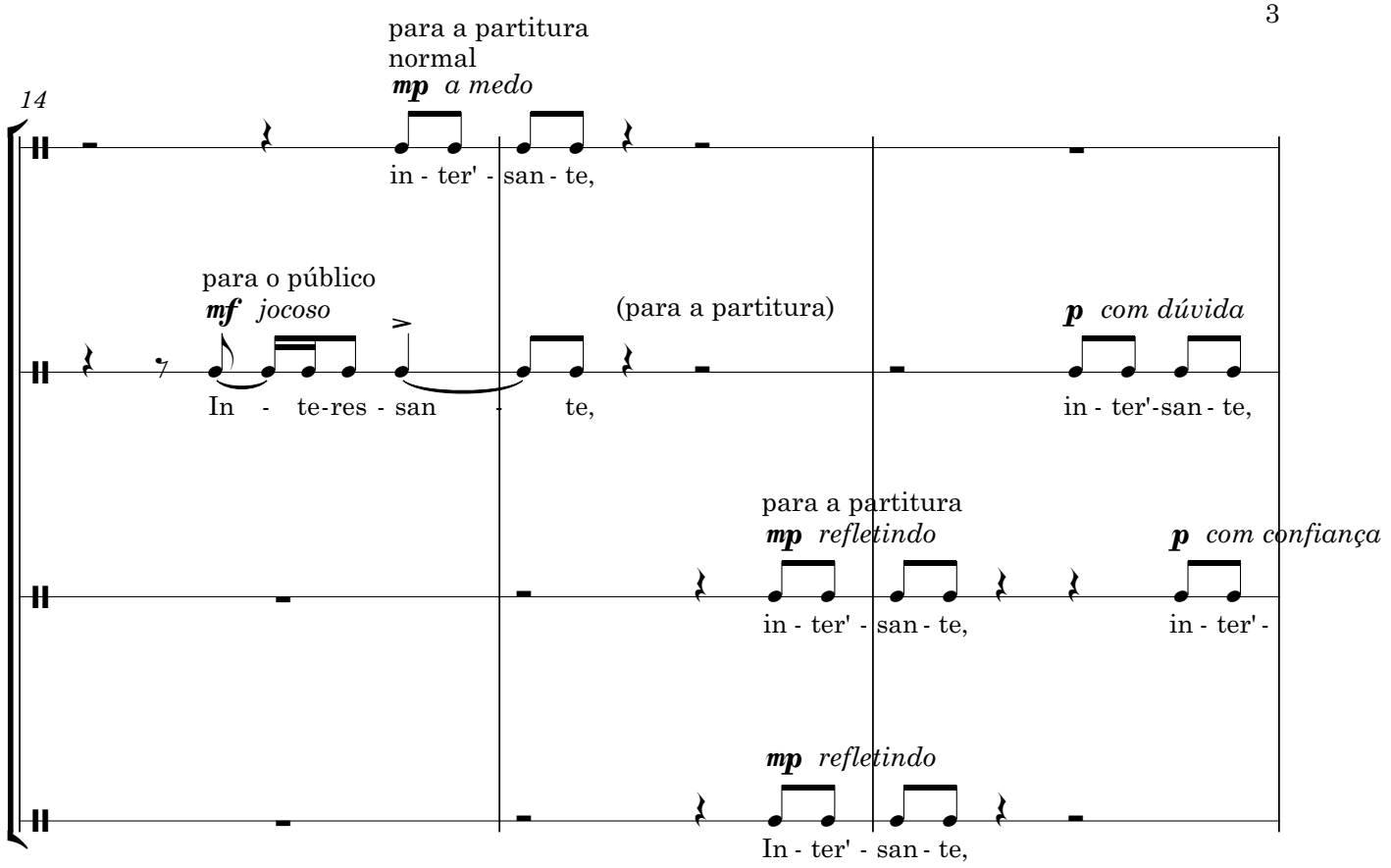
No compasso 62, sob a sugestão de "*mezzo-forte* parvo", a Voz 3 deve reproduzir o riso de Ralph Fiennes no filme *Harry Potter and the Deathly Hallows part 2* quando a sua personagem, Lord Voldemort, anuncia a morte de Harry Potter.

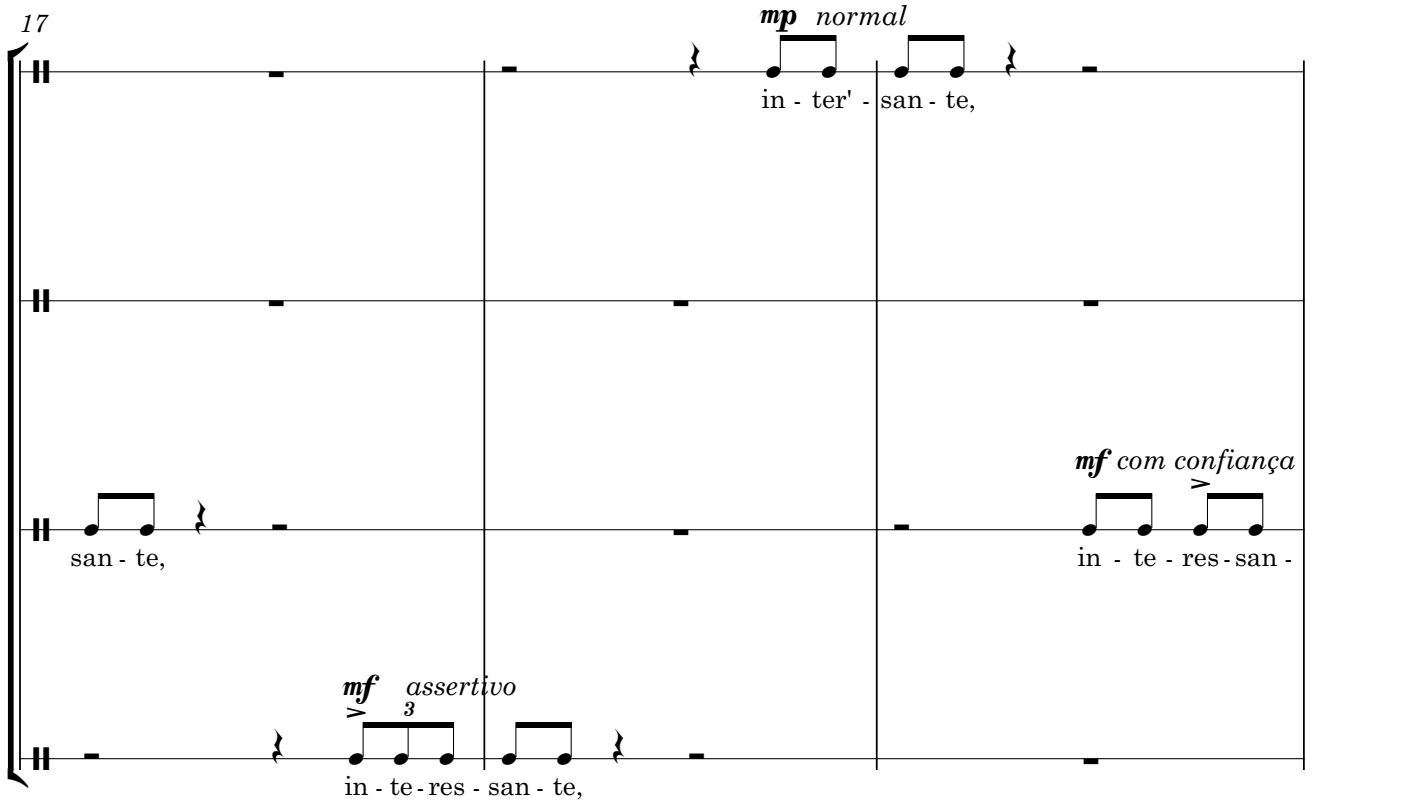
Interessante

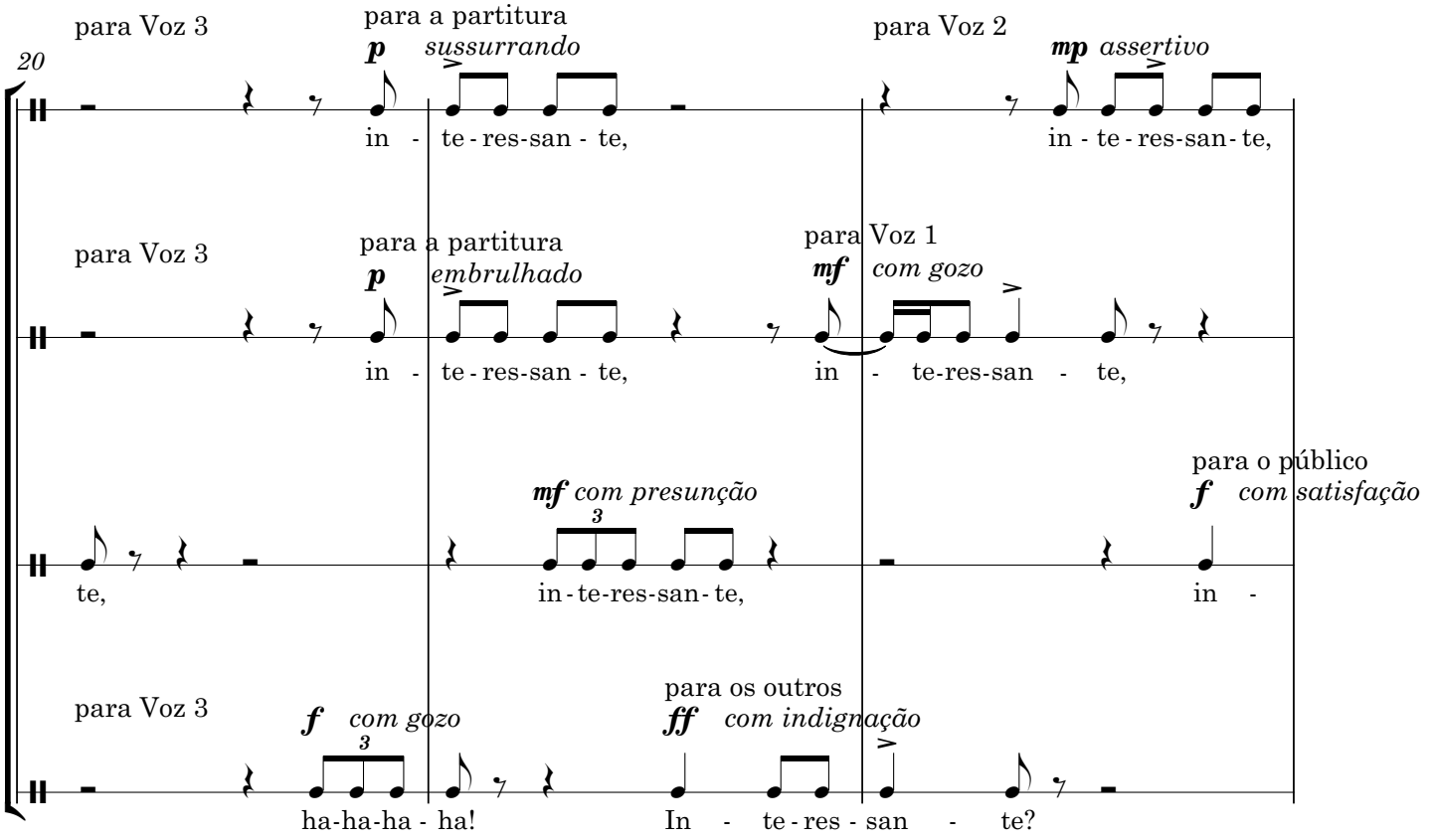
♩ = 110 Ligeiramente Livre

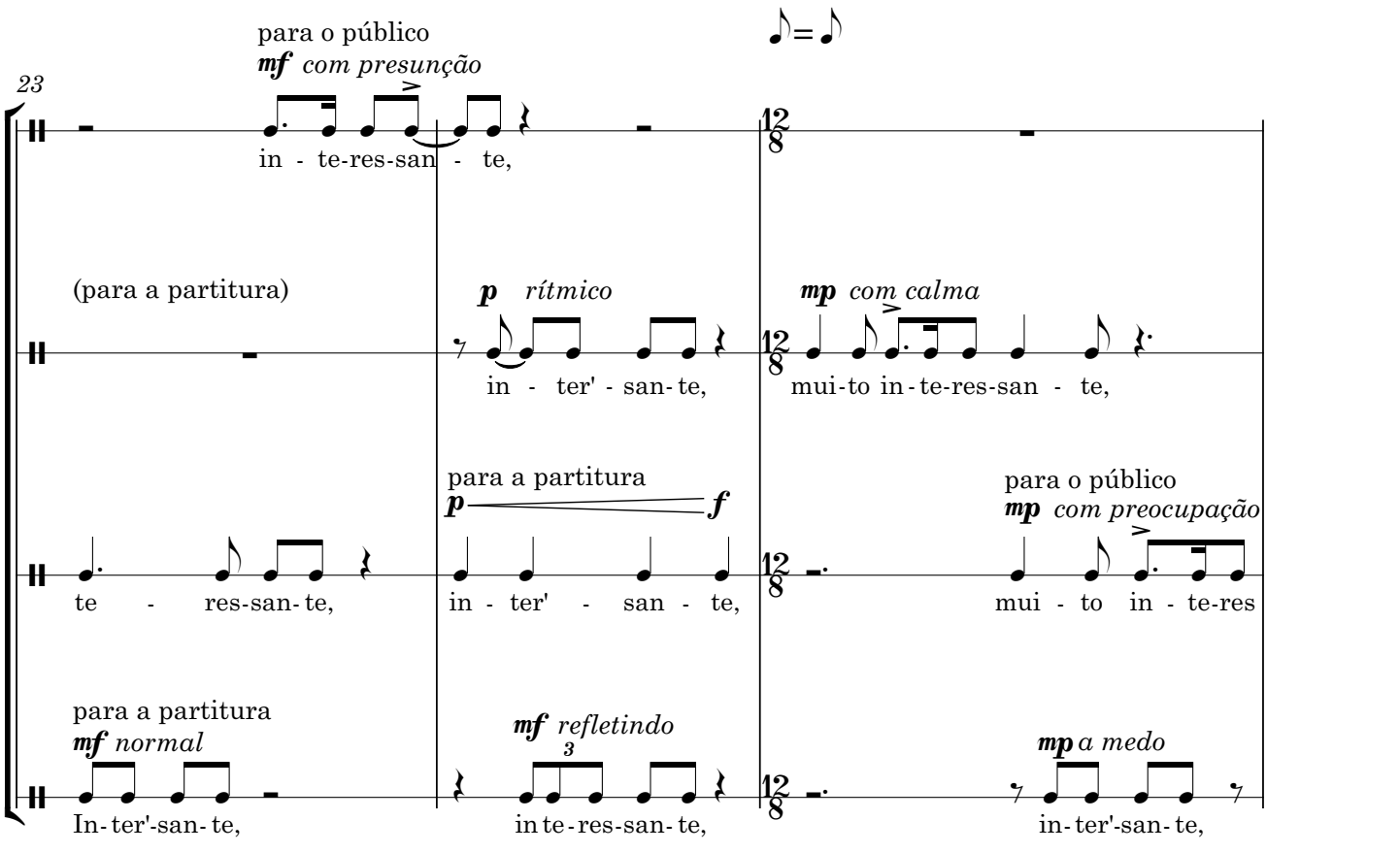


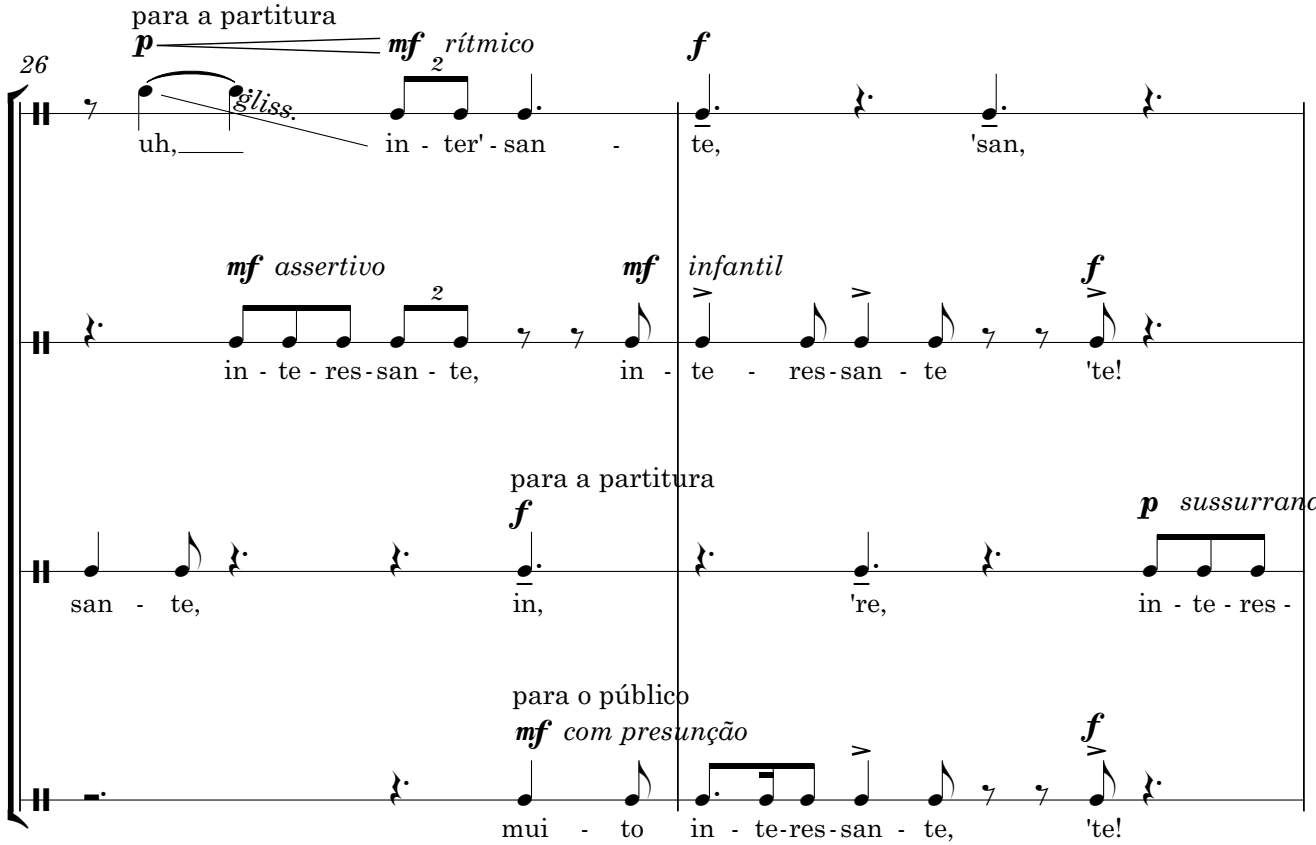

8
p refletindo
in-te-res-san-te,
mf confuso
in-ter'-san-te.
para os outros
p a medo
In-ter'-
p refletindo
in-ter'-san-te,
mp com certeza
in-te-res-san-te,
mf crescendo
in-ter'-san-te!
para Voz 1
ff
san-te,
mp assertivo
in-te-res-san-te,
f confiante
ff
in-ter'-san-te!
para Voz 1
p assertivo
in-ter'-san-te,
mp crescendo
in-te-res-san-te!
para Voz 1
ff

11
san-te,
para o público
mp com dúvida
in-ter'-san-te?
sorrindo
mf jocoso
In-te-res-san-te,
(para a partitura)
mf assertivo
In-te-res-san-te,
p
mf
in-te-res-san-te,
f violento
in-ter'-san-te!
(para a partitura)
mf embrulhado
In-ter'-san-te,
p como um eco
in-ter'-san-te,
mf confuso
in-ter'-san-te?
para o público
mp rítmico
In-te-res-san-te,
(para a partitura)
mf assertivo
In-te-res-san-te,
p crescendo violento
in-ter'-san-te!
ff

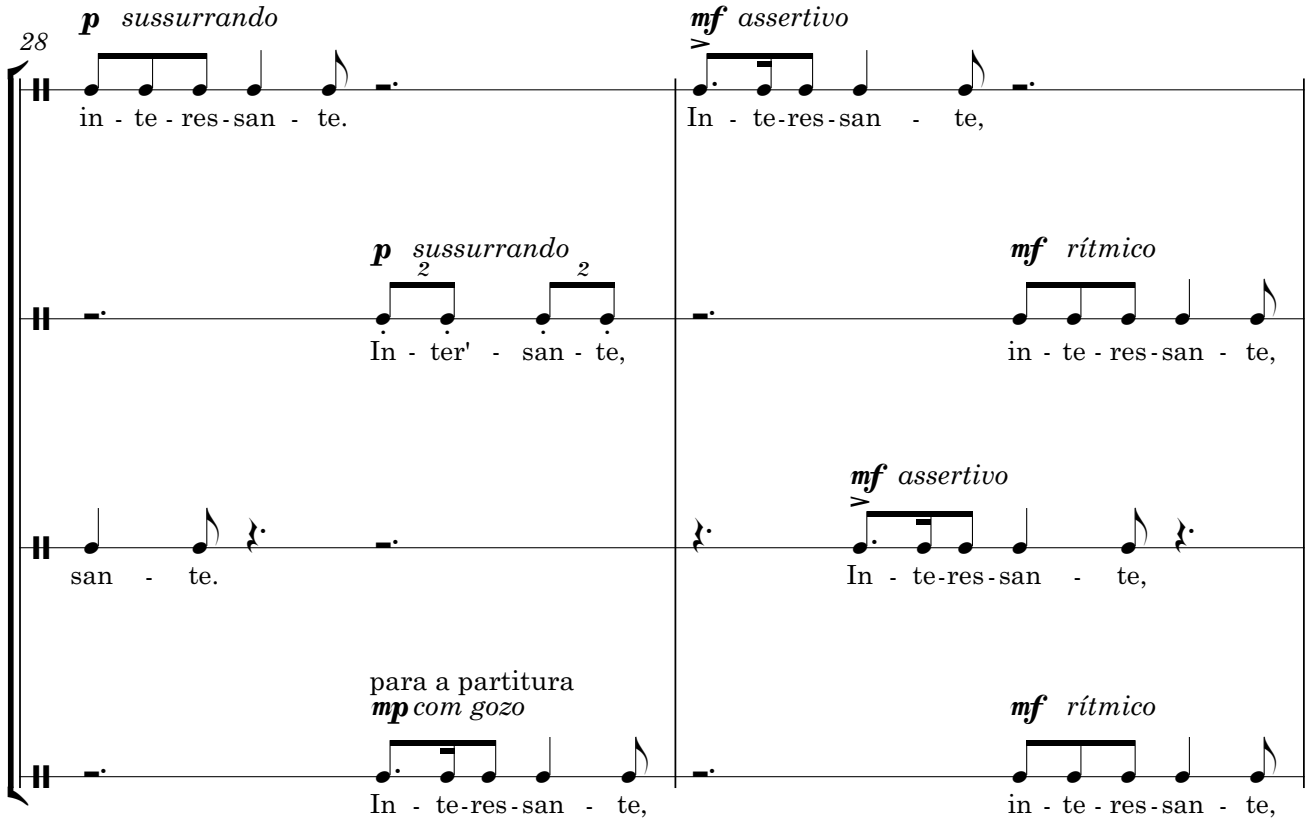
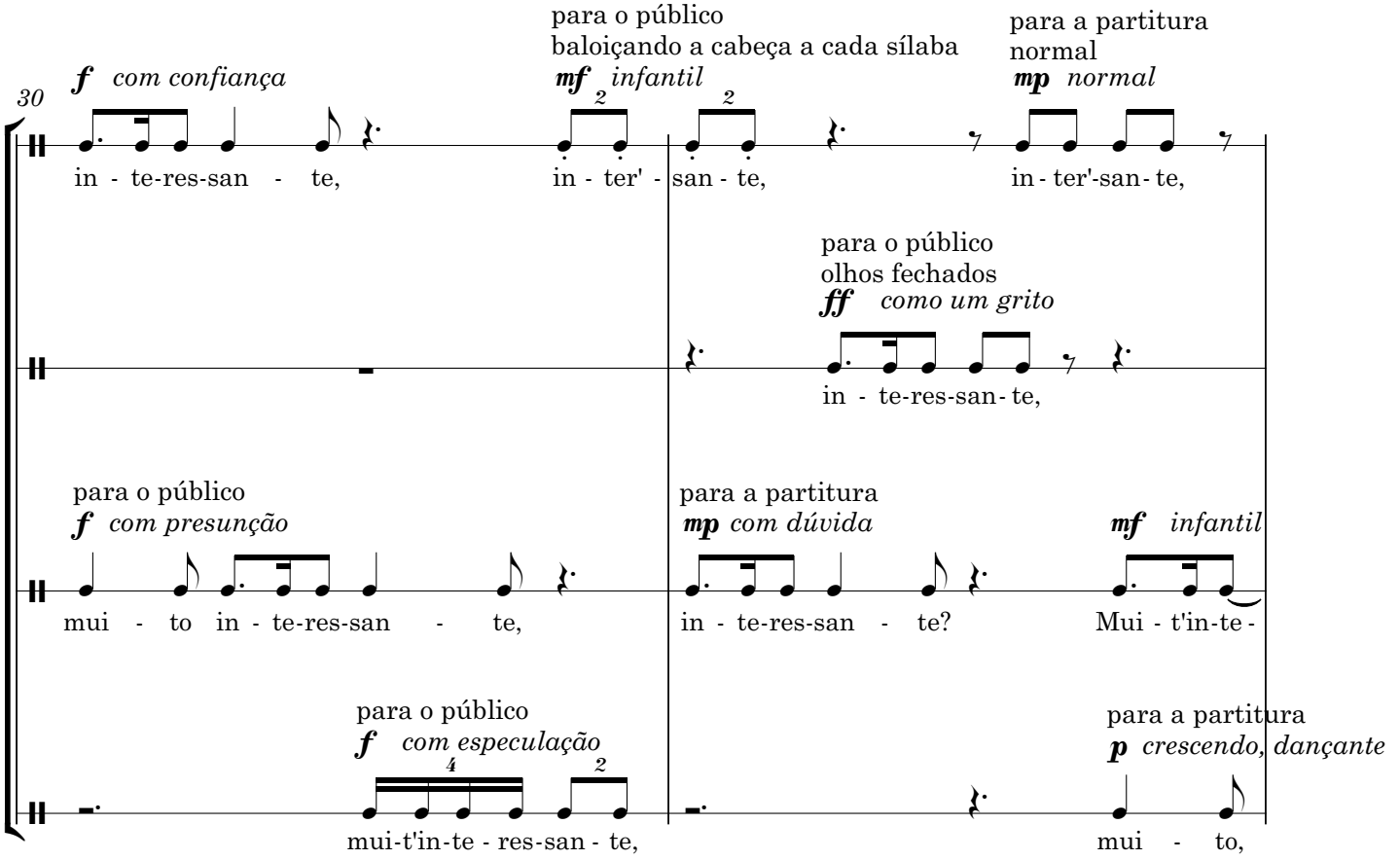

14
para a partitura
normal
mp a medo
in - ter' - san - te,
para o público
mf jocoso
In - te-res - san - te,
(para a partitura)
p com dúvida
in - ter'-san - te,
para a partitura
mp refletindo
in - ter' - san - te,
p com confiança
in - ter' -
mp refletindo
In - ter' - san - te,

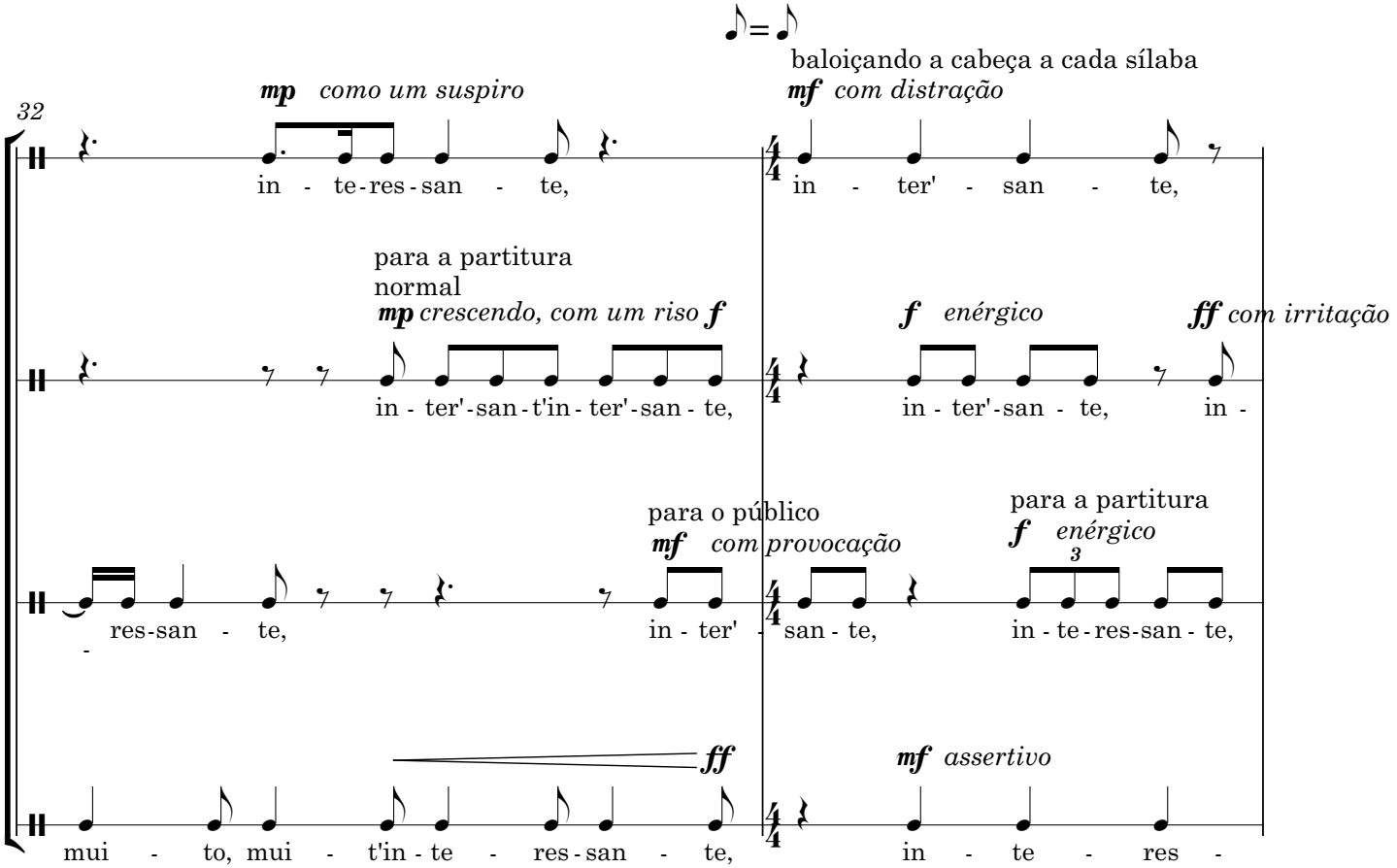

17
mp normal
in - ter' - san - te,
san - te,
mf com confiança
in - te - res - san -
mf assertivo
3
in - te - res - san - te,

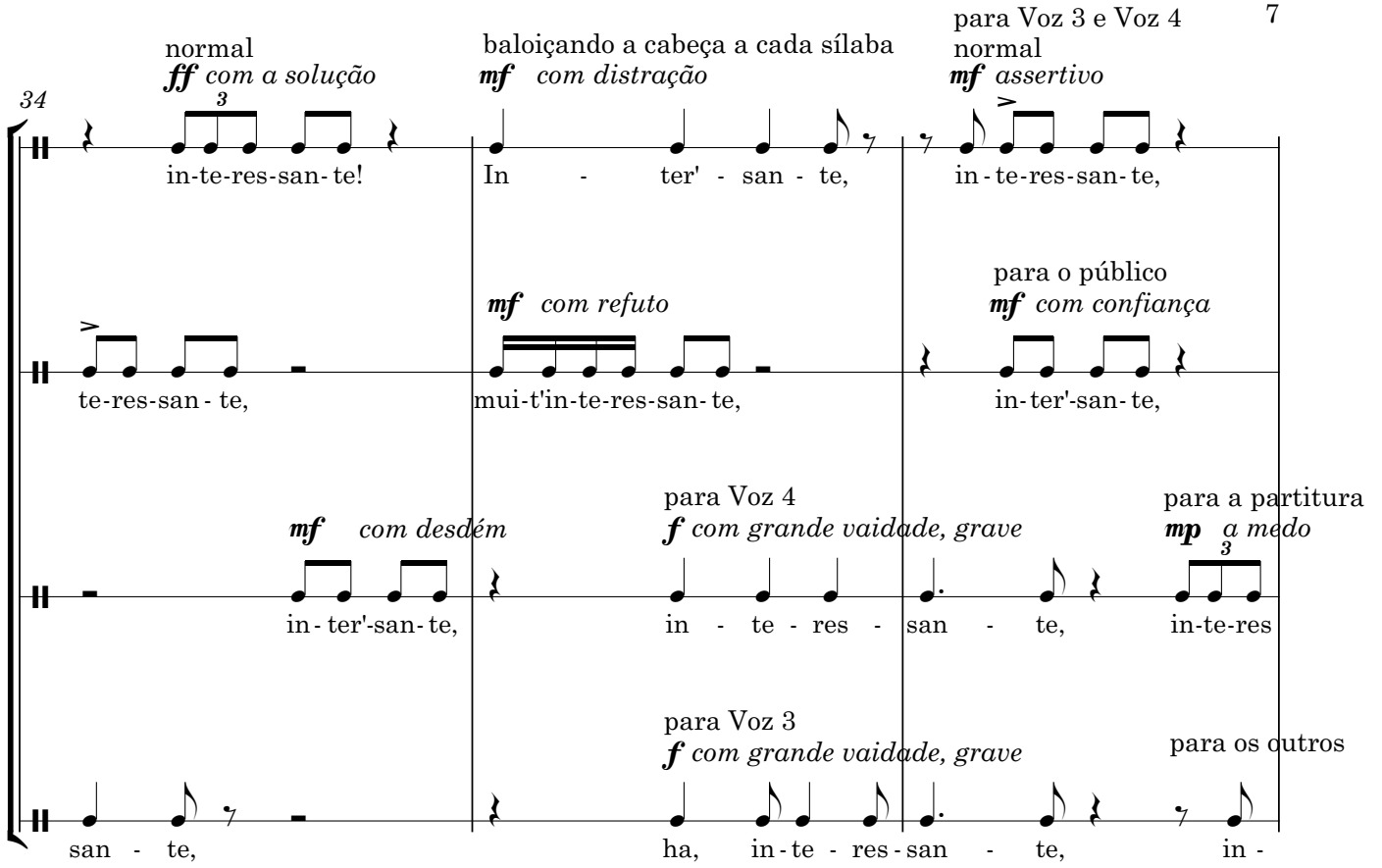

20
para Voz 3
para a partitura
p sussurrando
in - te - res-san - te,
para Voz 2
mp assertivo
in - te - res-san - te,
para Voz 3
para a partitura
p embrulhado
in - te - res-san - te,
para Voz 1
mf com gozo
in - te-res-san - te,
mf com presunção
3
te,
in - te-res-san - te,
para o público
f com satisfação
in -
para Voz 3
f com gozo
3
ha-ha-ha - ha!
para os outros
ff com indignação
In - te - res - san - te?

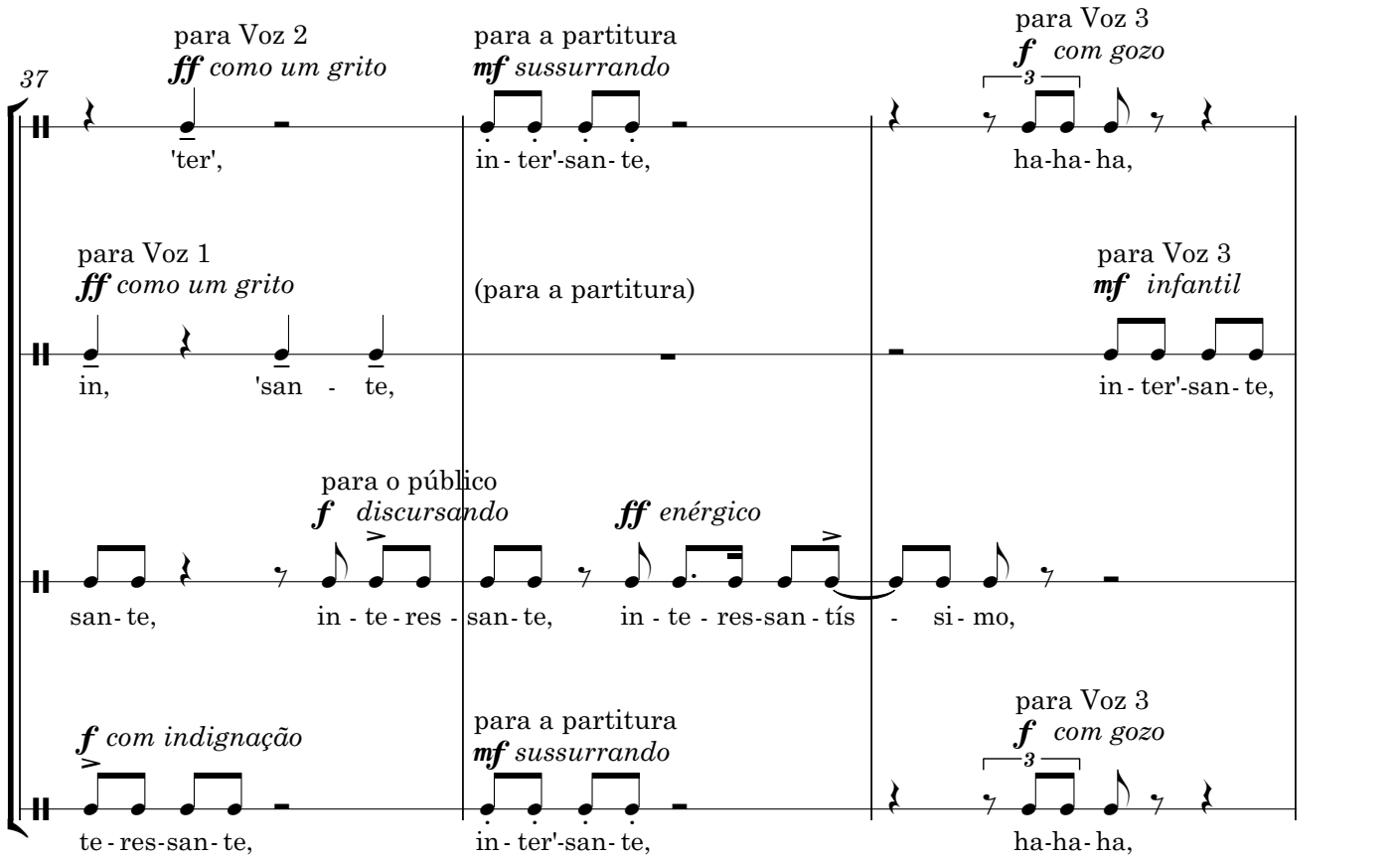

23
para o público
mf com presunção
in - te-res-san - te,
♪=♪
12/8
(para a partitura)
p rítmico
in - ter' - san - te,
mp com calma
mui - to in - te-res-san - te,
para a partitura
p f
te - res-san - te,
in - ter' - san - te,
para o público
mp com preocupação
mui - to in - te-res
para a partitura
mf normal
In - ter'-san - te,
mf refletindo
3
in te - res-san - te,
mp a medo
in - ter'-san - te,

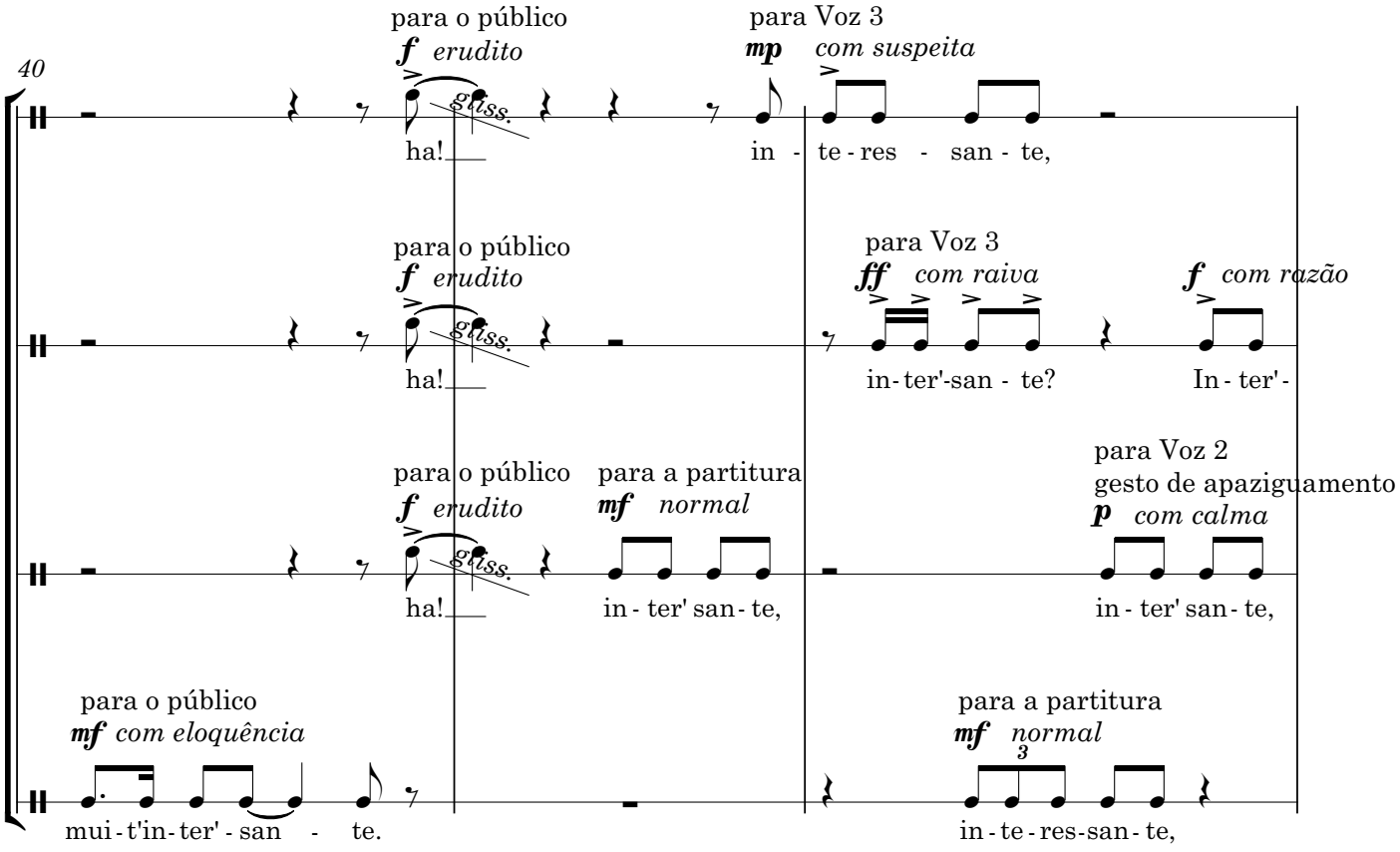

para a partitura
p
mf rítmico
26
gliss.
uh,
in - ter' - san -
f
te,
'san,
mf assertivo
in - te - res - san - te,
mf infantil
in - te - res - san - te
f
'te!
para a partitura
f
san - te,
in,
're,
p sussurrando
in - te - res -
para o público
mf com presunção
mui - to
in - te - res - san - te,
f
'te!

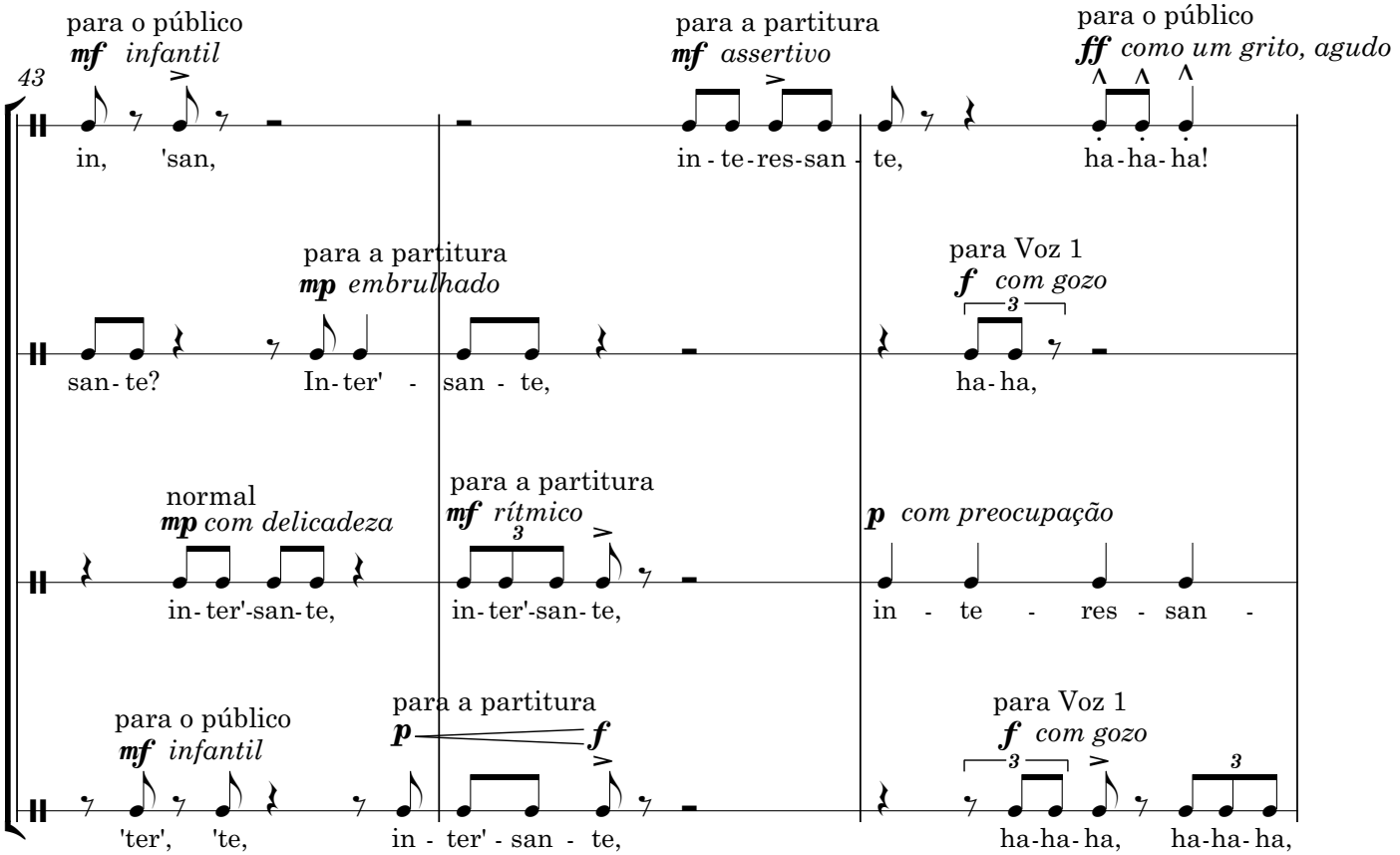

p sussurrando
28
in - te - res - san - te.
mf assertivo
In - te - res - san - te,
p sussurrando
In - ter' - san - te,
mf rítmico
in - te - res - san - te,
san - te.
mf assertivo
In - te - res - san - te,
para a partitura
mp com gozo
In - te - res - san - te,
mf rítmico
in - te - res - san - te,

30
f com confiança
in - te-res-san - te,
para o público
baloiçando a cabeça a cada sílaba
mf infantil
in - ter' - san - te,
para a partitura
normal
mp normal
in - ter'-san - te,
para o público
olhos fechados
ff como um grito
in - te-res-san - te,
para o público
f com presunção
mui - to in - te-res-san - te,
para a partitura
mp com dúvida
in - te-res-san - te?
mf infantil
Mui - t'in-te -
para o público
f com especulação
mui-t'in-te - res-san - te,
para a partitura
p crescendo, dançante
mui - to,

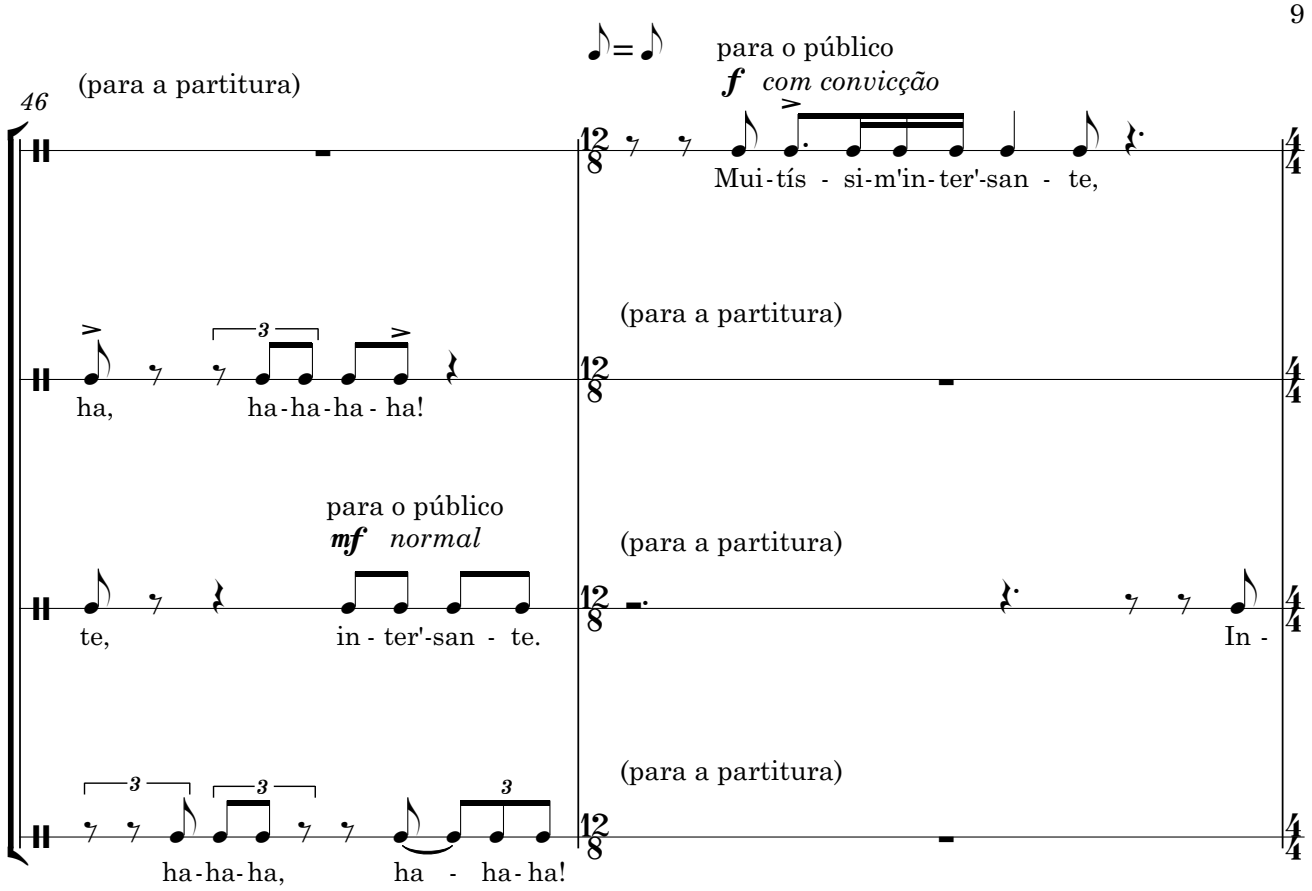

32
mp como um suspiro
in - te-res - san - te,
baloiçando a cabeça a cada sílaba
mf com distração
in - ter' - san - te,
para a partitura
normal
mp crescendo, com um riso f
in - ter'-san - t'in - ter'-san - te,
f enérgico
in - ter'-san - te,
ff com irritação
in -
res-san - te,
para o público
mf com provocação
in - ter' - san - te,
para a partitura
f enérgico
in - te - res-san - te,
ff
mui - to, mui - t'in - te - res - san - te,
mf assertivo
in - te - res -

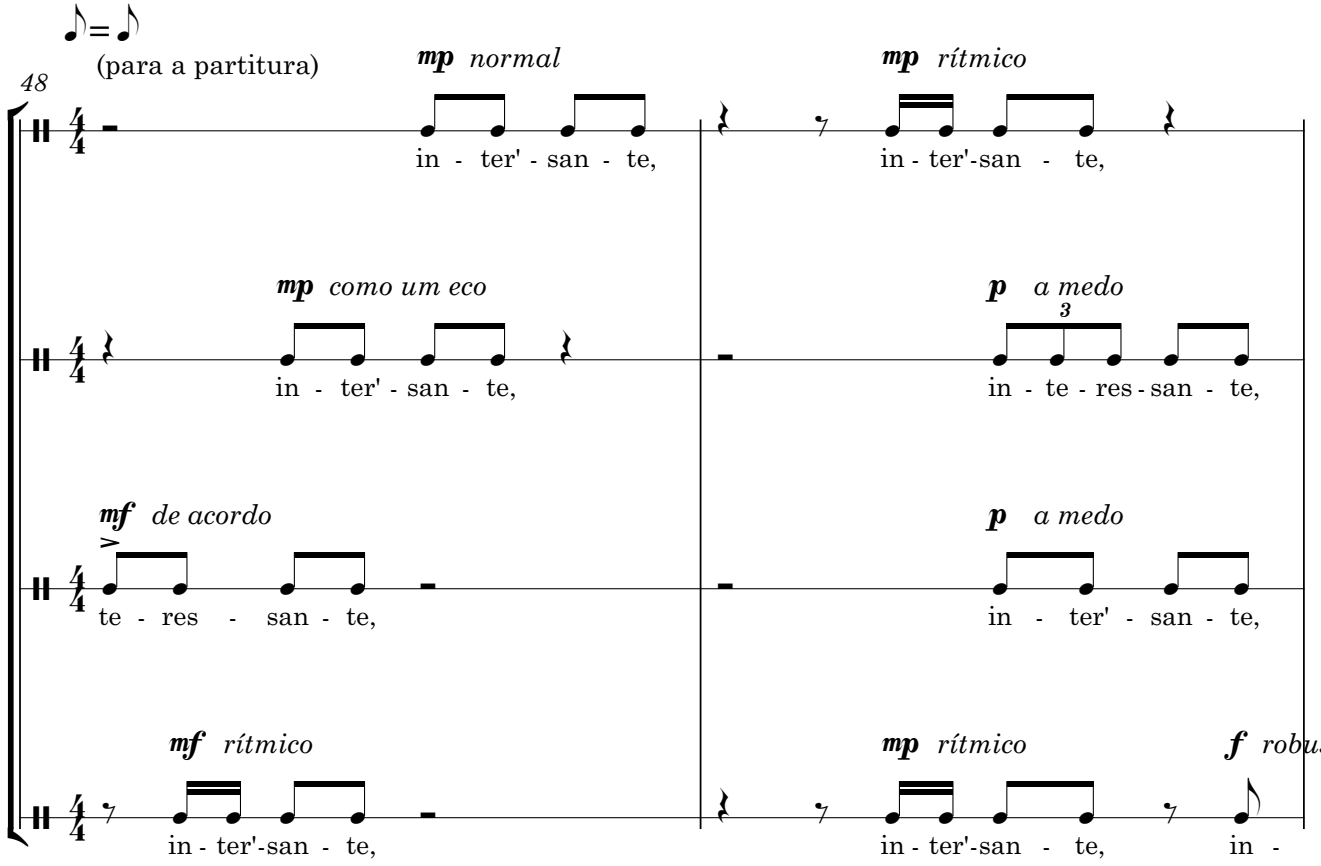

34
normal
ff com a solução
in-te-res-san-te!
baloiçando a cabeça a cada sílaba
mf com distração
In - ter' - san - te,
para Voz 3 e Voz 4
normal
mf assertivo
in-te-res-san-te,
te-res-san-te,
mf com refuto
mui-t'in-te-res-san-te,
para o público
mf com confiança
in-ter'-san-te,
mf com desdém
in-ter'-san-te,
para Voz 4
f com grande vaidade, grave
in - te - res - san - te,
para a partitura
mp a medo
in-te-res
para Voz 3
f com grande vaidade, grave
san - te,
ha, in-te - res-san - te,
para os outros
in -

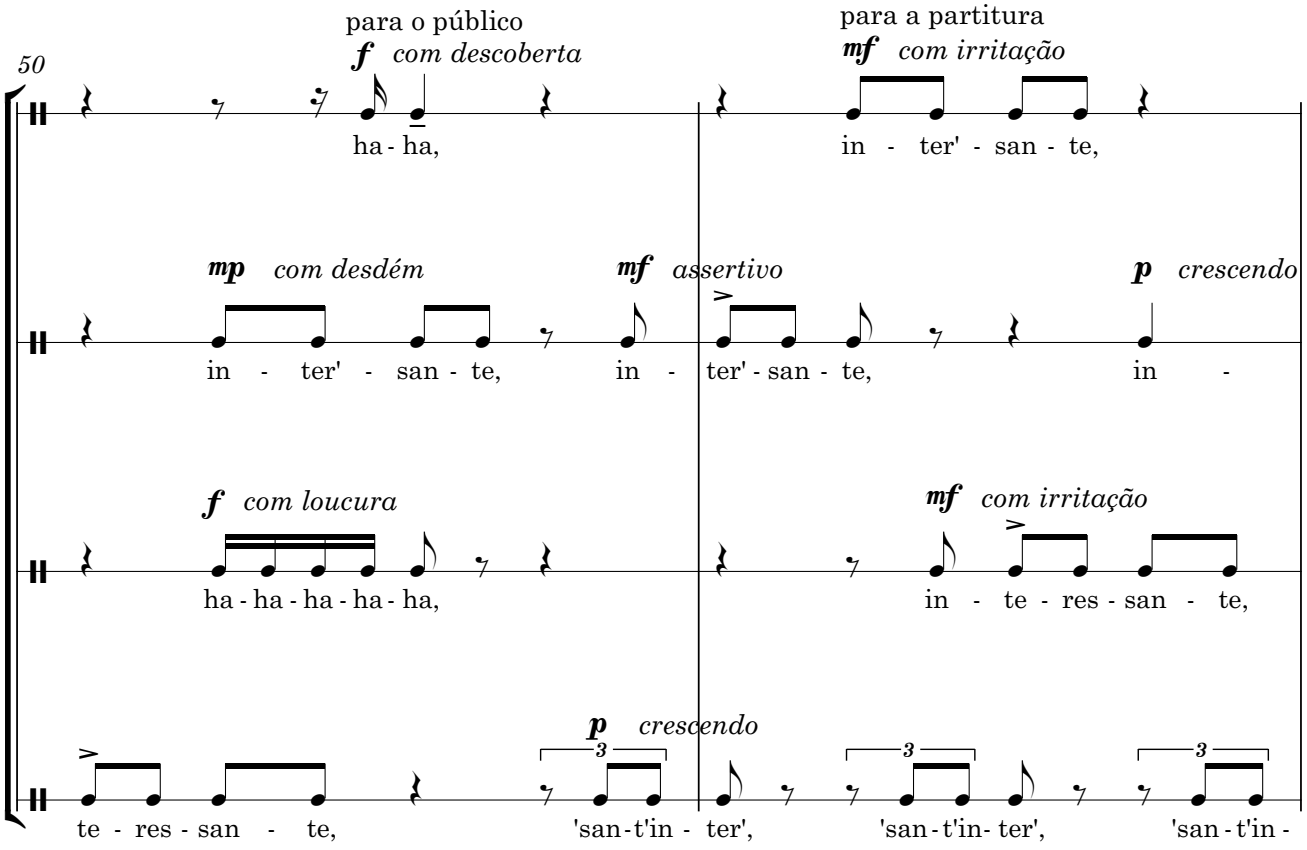

37
para Voz 2
ff como um grito
'ter',
para a partitura
mf sussurrando
in-ter'-san-te,
para Voz 3
f com gozo
ha-ha-ha,
para Voz 1
ff como um grito
in, 'san - te,
(para a partitura)
para Voz 3
mf infantil
in-ter'-san-te,
para o público
f discursando
san-te, in-te-res-san-te,
ff enérgico
in-te-res-san-tís - si-mo,
f com indignação
te-res-san-te,
para a partitura
mf sussurrando
in-ter'-san-te,
para Voz 3
f com gozo
ha-ha-ha,

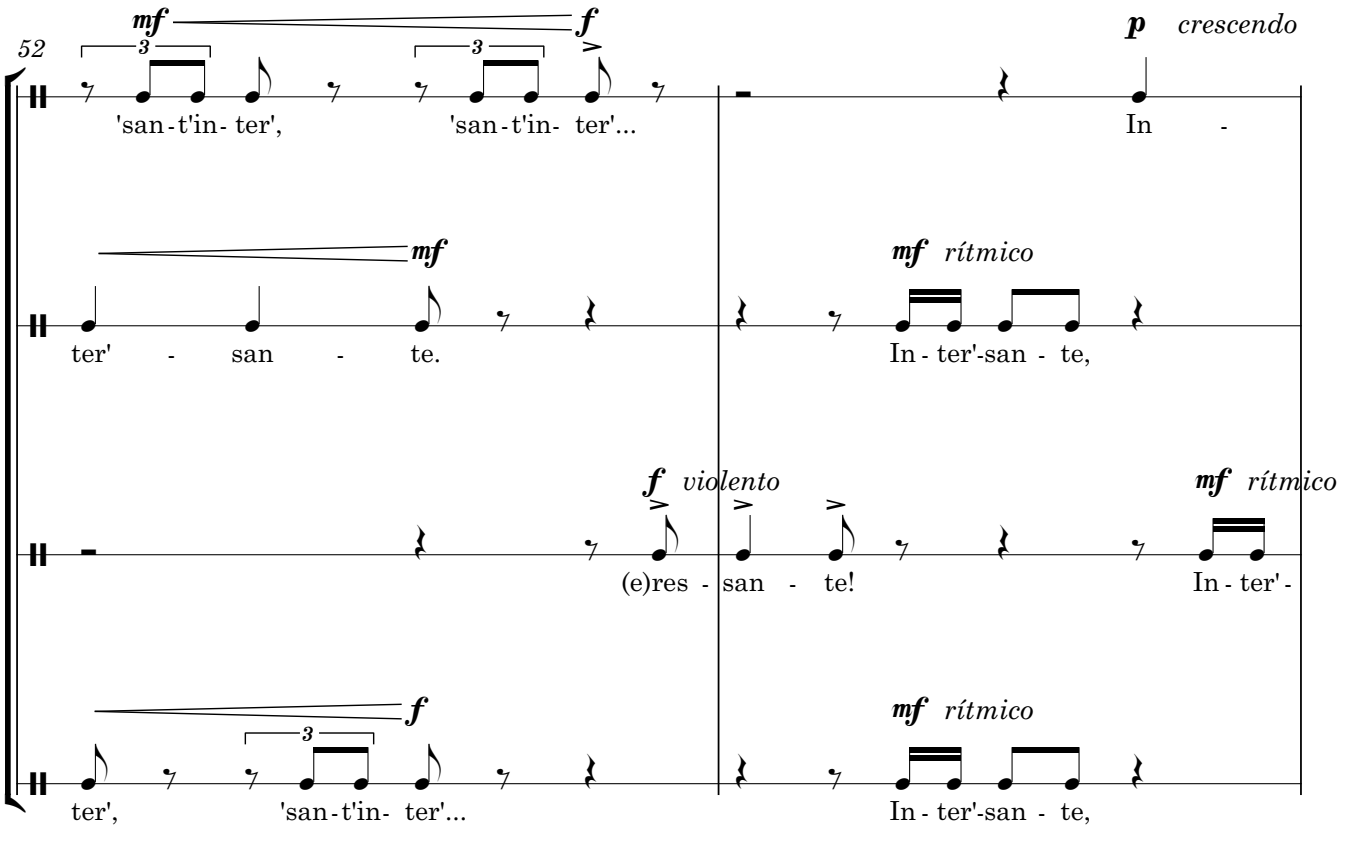

40
para o público
f erudito
gliss.
ha!
para Voz 3
mp com suspeita
in - te - res - san - te,
para o público
f erudito
gliss.
ha!
para Voz 3
ff com raiva
in-ter'-san - te?
f com razão
In - ter' -
para o público
f erudito
gliss.
ha!
para a partitura
mf normal
in - ter' san - te,
para Voz 2
gesto de apaziguamento
p com calma
in - ter' san - te,
para o público
mf com eloquência
mui - t'in - ter' - san - te.
para a partitura
mf normal
3
in - te - res-san - te,

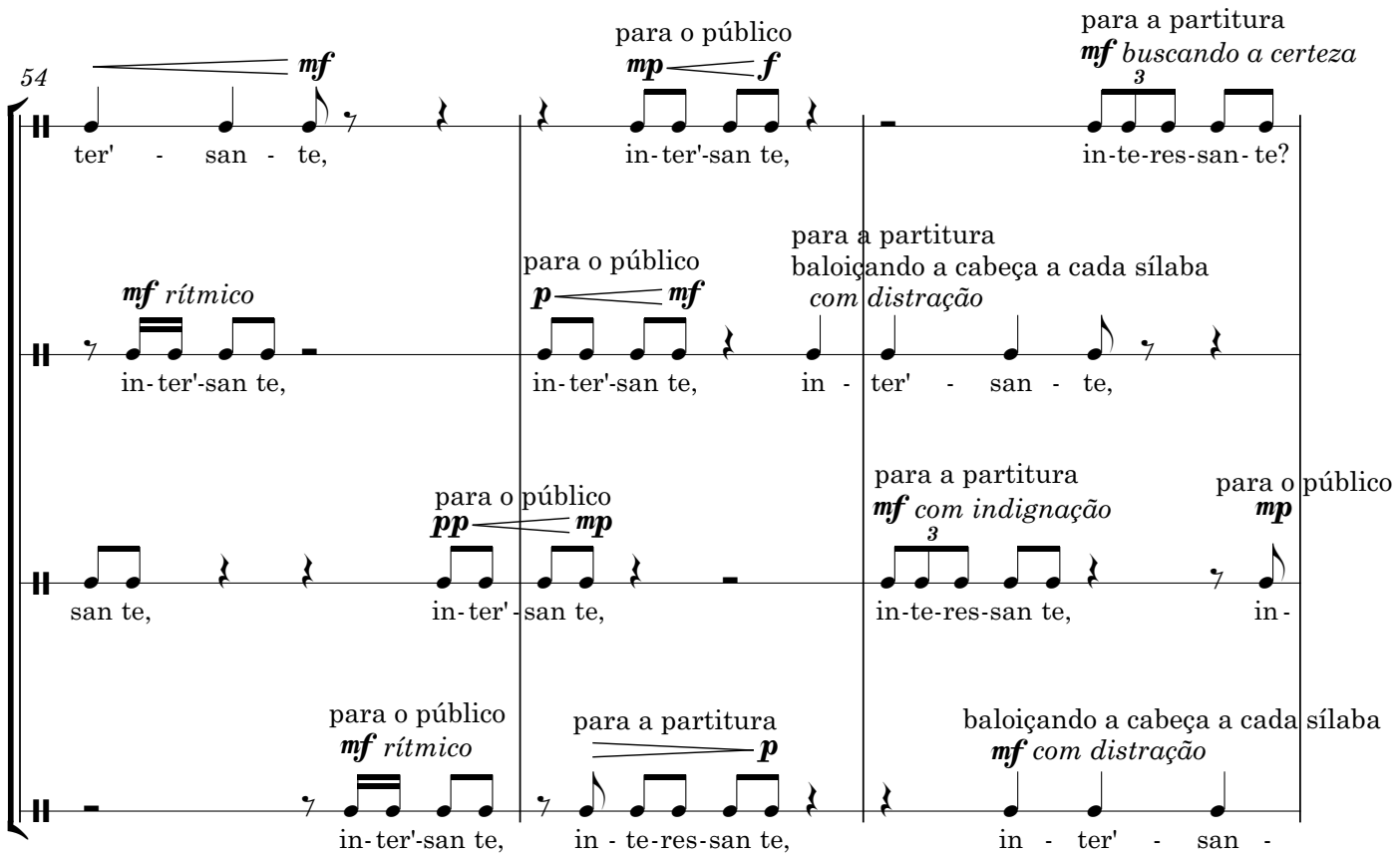

43
para o público
mf infantil
in, 'san,
para a partitura
mf assertivo
in - te - res-san - te,
para o público
ff como um grito, agudo
ha - ha - ha!
para a partitura
mp embrulhado
san - te?
In - ter' - san - te,
para Voz 1
f com gozo
3
ha - ha,
normal
mp com delicadeza
in - ter'-san-te,
para a partitura
mf rítmico
3
in - ter'-san - te,
p com preocupação
in - te - res - san -
para o público
mf infantil
'ter', 'te,
para a partitura
p
f
in - ter' - san - te,
para Voz 1
f com gozo
3
3
ha-ha-ha, ha-ha-ha,

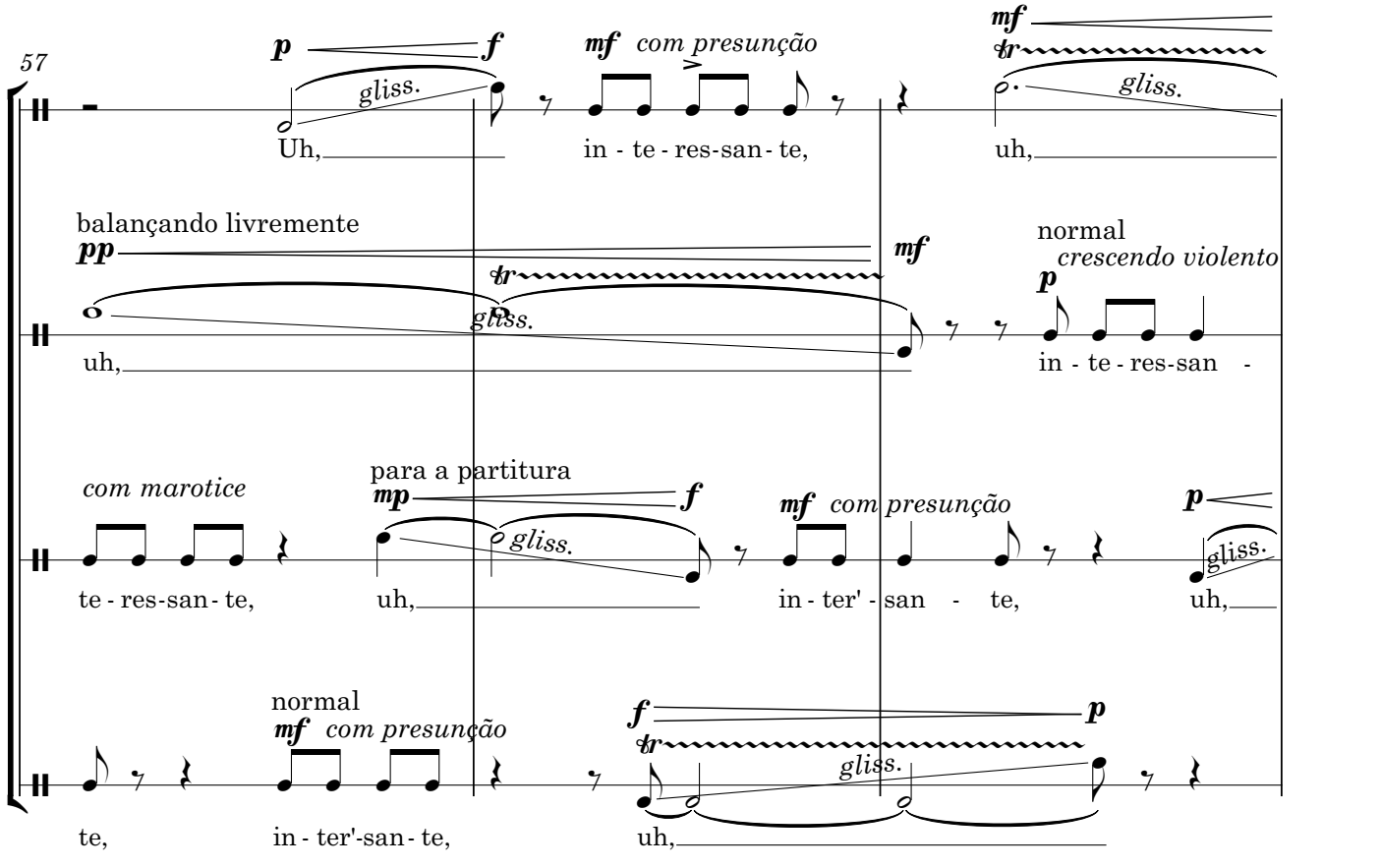

46
(para a partitura)
para o público
f com convicção
Mui - tís - si - m'in - ter'-san - te,
ha,
ha - ha - ha - ha!
(para a partitura)
para o público
mf normal
te,
in - ter'-san - te.
(para a partitura)
In -
ha - ha - ha,
ha - ha - ha!
(para a partitura)

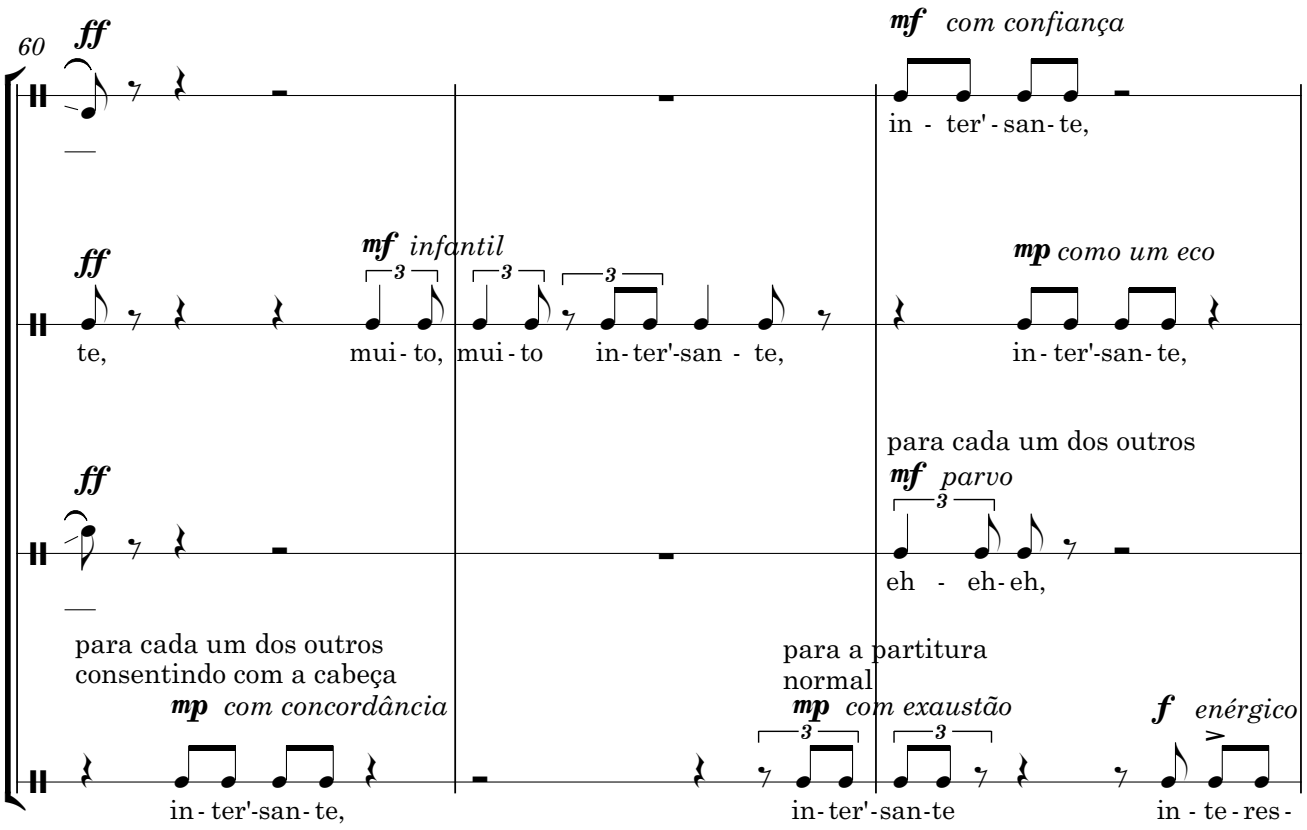

48
(para a partitura)
mp normal
in - ter' - san - te,
mp rítmico
in - ter'-san - te,
mp como um eco
in - ter' - san - te,
p a medo
in - te - res - san - te,
mf de acordo
te - res - san - te,
p a medo
in - ter' - san - te,
mf rítmico
in - ter'-san - te,
mp rítmico
in - ter'-san - te,
f robusto
in -

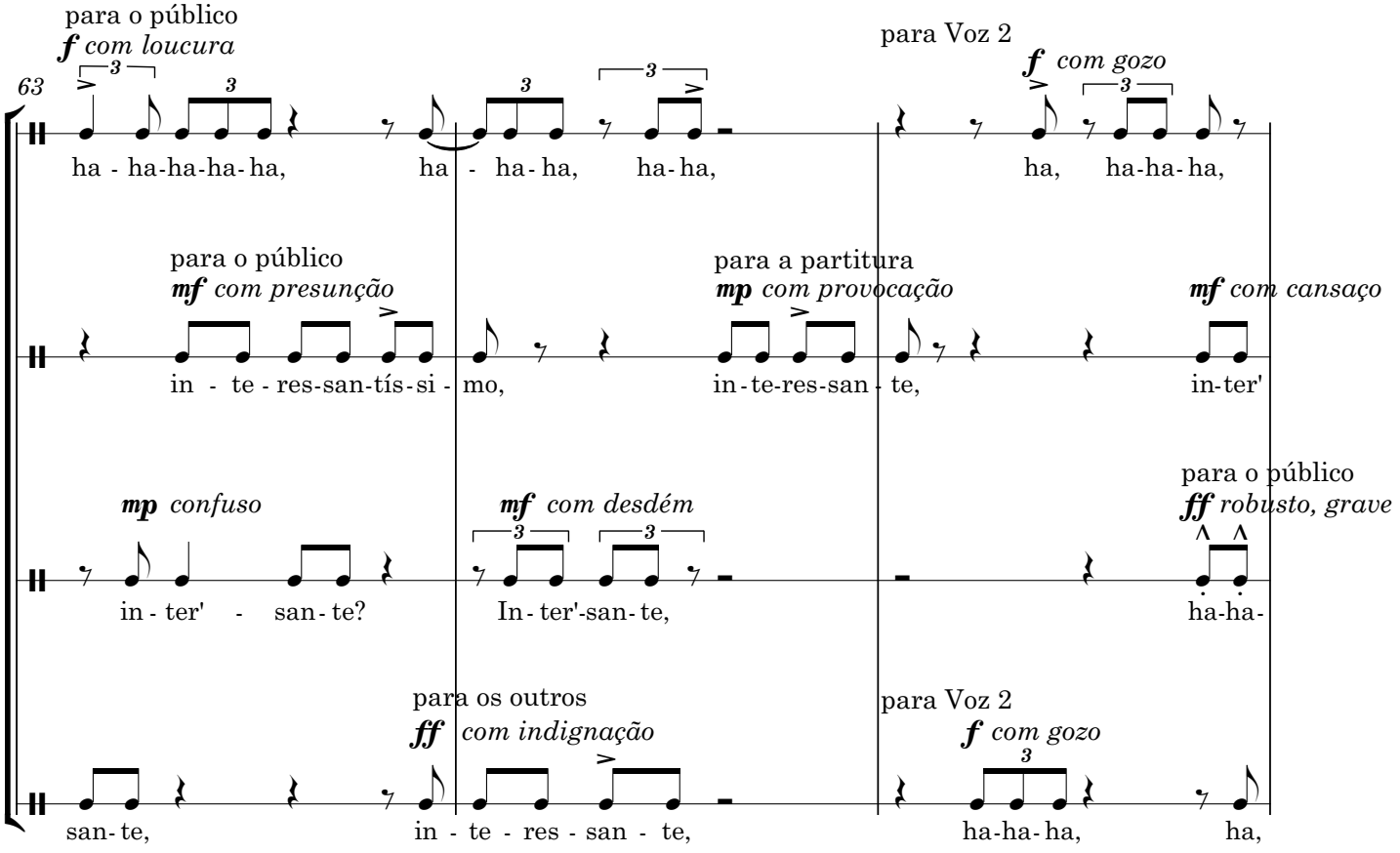

para o público
f com descoberta
ha - ha,
para a partitura
mf com irritação
in - ter' - san - te,
mp com desdém
in - ter' - san - te,
mf assertivo
in - ter' - san - te,
p crescendo
in -
f com loucura
ha - ha - ha - ha - ha,
mf com irritação
in - te - res - san - te,
p crescendo
te - res - san - te,
'san - t'in - ter',
'san - t'in - ter',
'san - t'in -

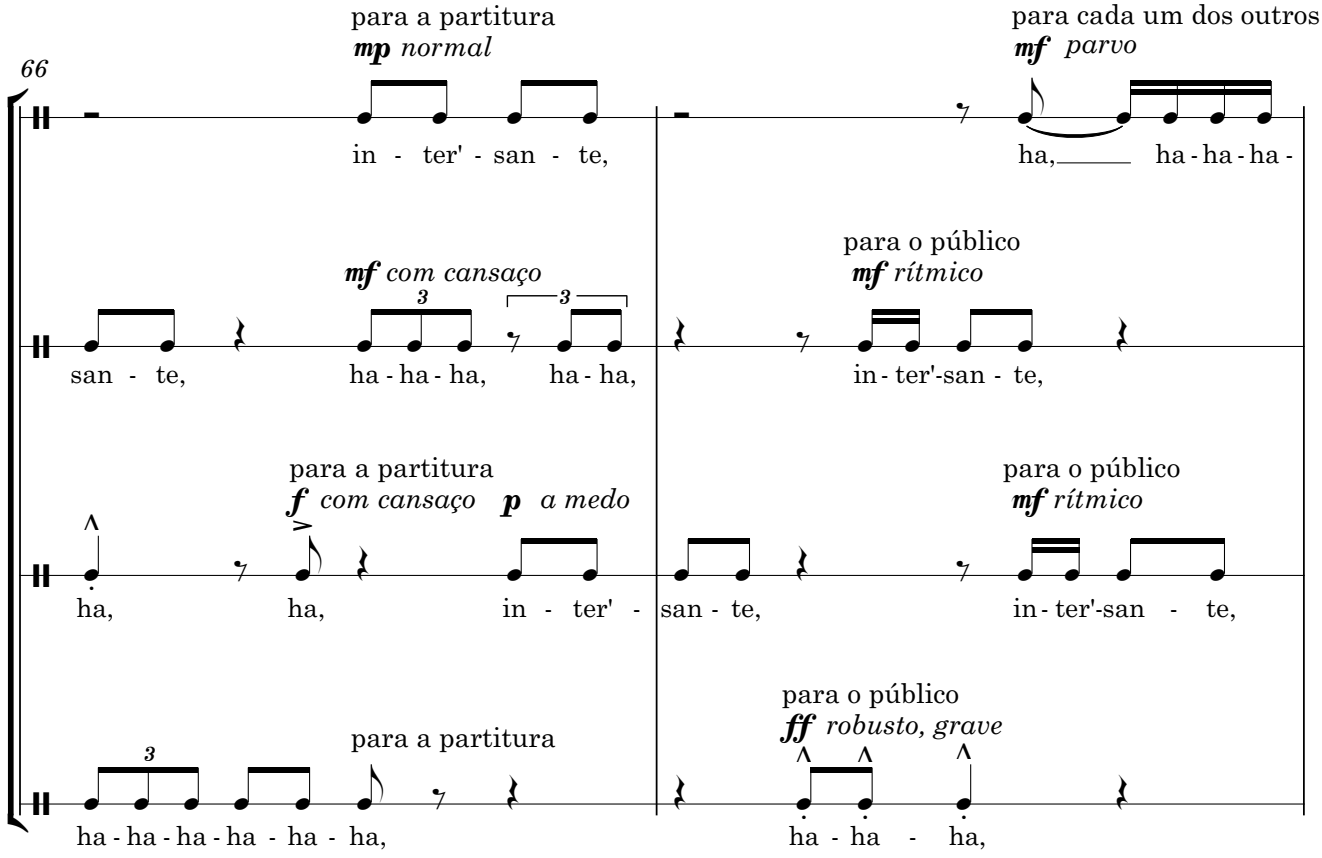

52
mf
f
'san - t'in - ter',
'san - t'in - ter'...
p crescendo
In -
mf
ter' - san - te.
mf rítmico
In - ter' - san - te,
f violento
(e)res - san - te!
mf rítmico
In - ter' -
f
ter',
'san - t'in - ter'...
mf rítmico
In - ter' - san - te,

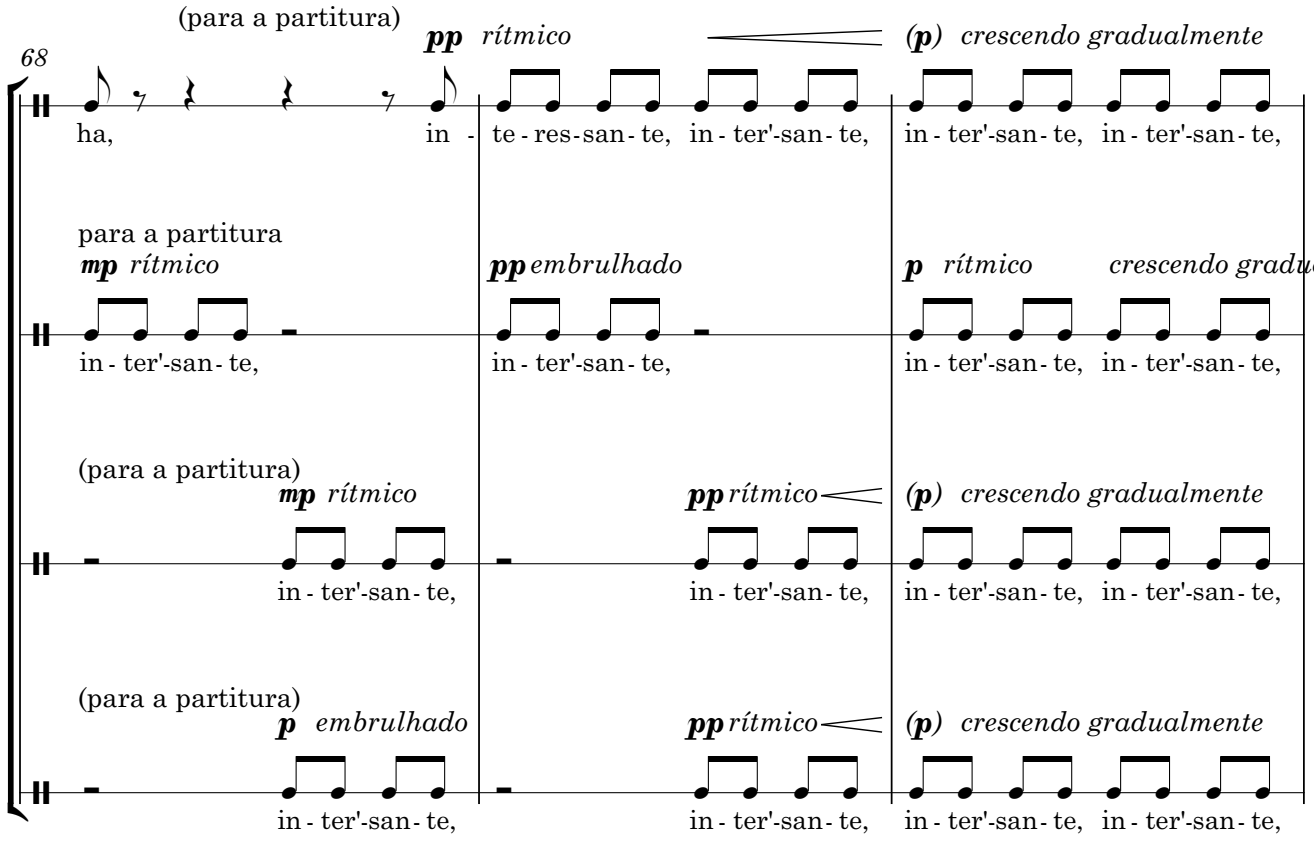

54
mf
ter' - san - te,
para o público
mp f
in-ter'-san te,
para a partitura
mf buscando a certeza
in-te-res-san-te?
mf rítmico
in-ter'-san te,
para o público
p mf
in-ter'-san te,
para a partitura
baloiçando a cabeça a cada sílaba
com distração
in - ter' - san - te,
san te,
para o público
pp mp
in-ter'-san te,
para a partitura
mf com indignação
in-te-res-san te,
para o público
mp
in-
para o público
mf rítmico
in-ter'-san te,
para a partitura
p
in - te-res-san te,
baloiçando a cabeça a cada sílaba
mf com distração
in - ter' - san -

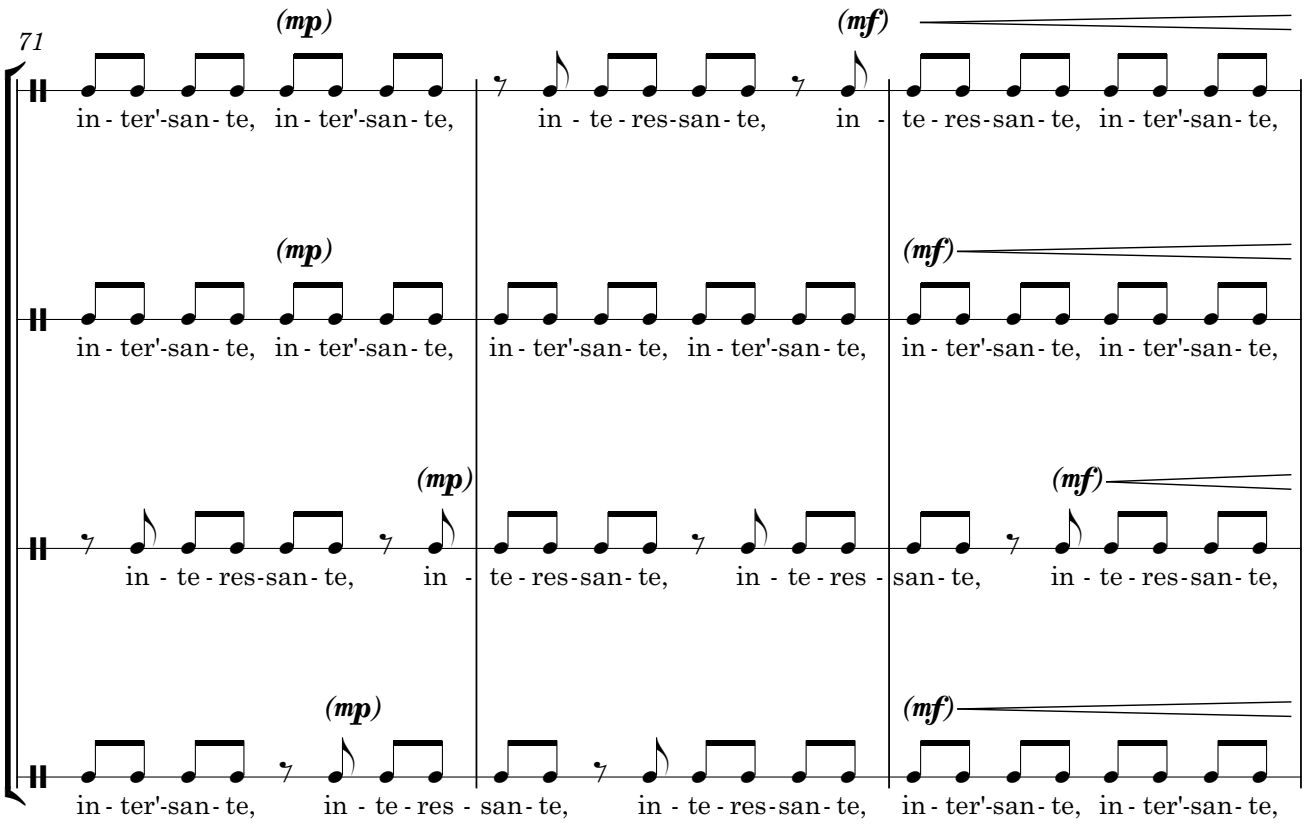

57
p f
gliss.
Uh,
mf com presunção
in - te - res-san - te,
mf
tr
gliss.
uh,
balançando livremente
pp
uh,
mf
normal
crescendo violento
p
in - te - res-san -
com marotice
te - res-san - te,
para a partitura
mp f
gliss.
uh,
mf com presunção
in - ter' - san - te,
p
gliss.
uh,
normal
mf com presunção
te,
in - ter'-san - te,
f p
tr
gliss.
uh,

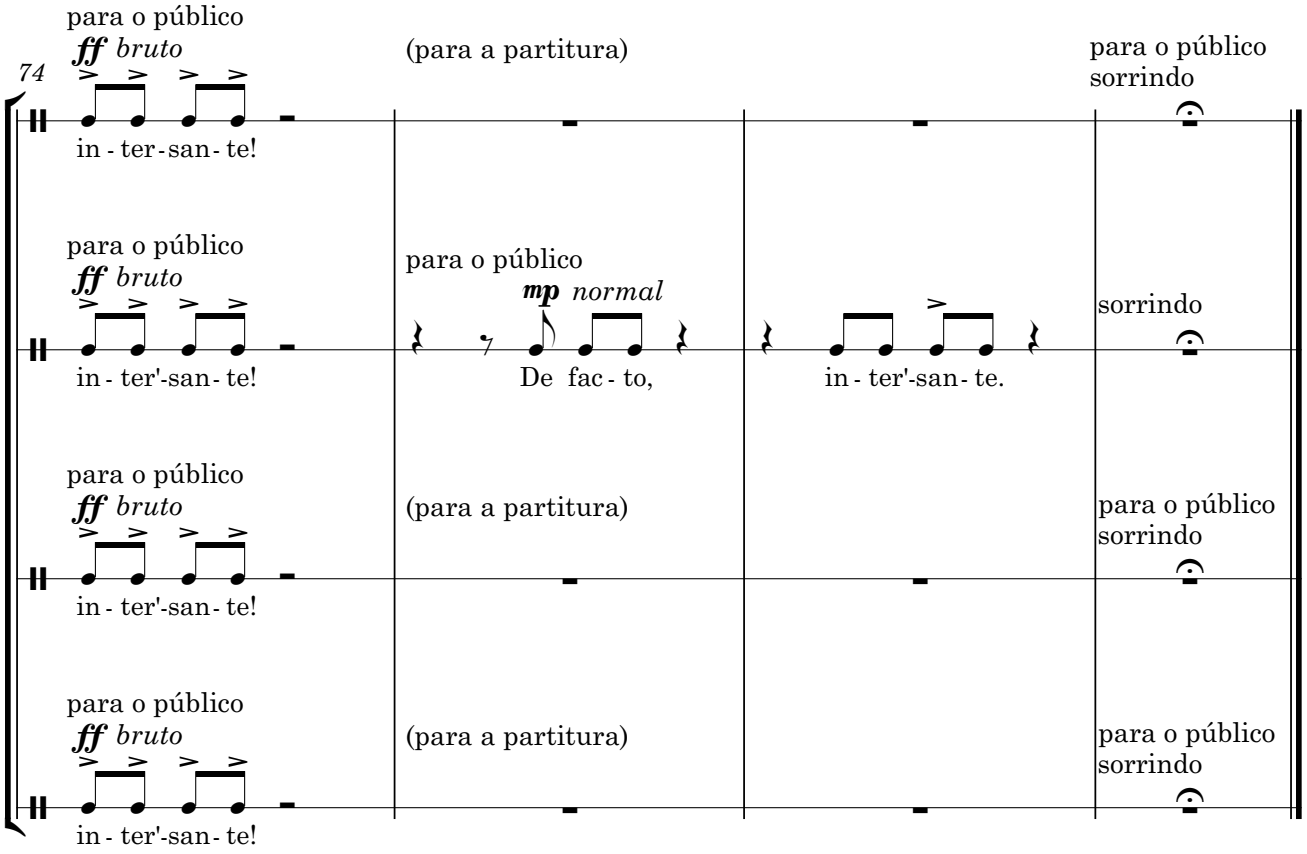

60
ff
mf com confiança
in - ter' - san - te,
ff
mf infantil
mp como um eco
te, mui - to, mui - to in - ter'-san - te, in - ter'-san - te,
ff
para cada um dos outros
mf parvo
eh - eh - eh,
para cada um dos outros
consentindo com a cabeça
mp com concordância
in - ter'-san - te,
para a partitura
normal
mp com exaustão
in - ter'-san - te
f enérgico
in - te - res -


63
para o público
f com loucura
ha - ha-ha-ha-ha, ha - ha-ha, ha-ha,
para Voz 2
f com gozo
ha, ha-ha-ha,
para o público
mf com presunção
in - te - res-san-tís-si - mo,
para a partitura
mp com provocação
in-te-res-san - te,
mf com cansaço
in-ter'
mp confuso
in - ter' - san - te?
mf com desdém
In - ter'-san - te,
para o público
ff robusto, grave
ha-ha-
para os outros
ff com indignação
san - te, in - te - res - san - te,
para Voz 2
f com gozo
ha-ha-ha, ha,


66
para a partitura
mp normal
in - ter' - san - te,
para cada um dos outros
mf parvo
ha, ha - ha - ha -
mf com cansaço
san - te, ha - ha - ha, ha - ha,
para o público
mf rítmico
in - ter'-san - te,
para a partitura
f com cansaço p a medo
ha, ha, in - ter' -
san - te,
para o público
mf rítmico
in - ter'-san - te,
para a partitura
ha - ha - ha - ha - ha - ha,
para o público
ff robusto, grave
ha - ha - ha,

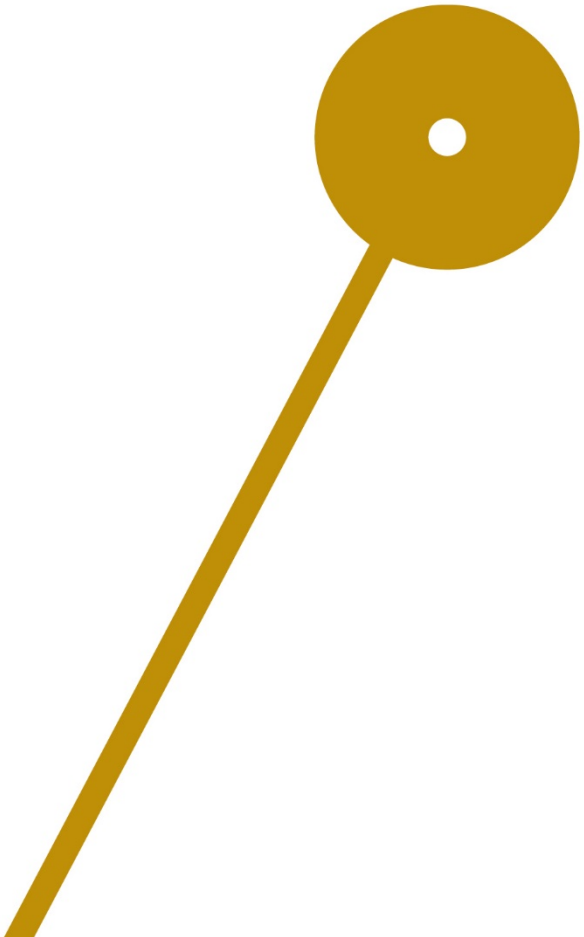

68
(para a partitura)
pp rítmico
(p) crescendo gradualmente
ha, in - te - res - san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te,
para a partitura
mp rítmico
pp embrulhado
p rítmico crescendo gradualmente
in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te,
(para a partitura)
mp rítmico
pp rítmico
(p) crescendo gradualmente
in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te,
(para a partitura)
p embrulhado
pp rítmico
(p) crescendo gradualmente
in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te,


71
(mp)
(mf)
in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - te - res-san - te, in - te - res-san - te, in - ter'-san - te,
(mp)
(mf)
in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te,
(mp)
(mf)
in - te - res-san - te, in - te - res-san - te, in - te - res-san - te, in - te - res - san - te, in - te - res-san - te,
(mp)
(mf)
in - ter'-san - te, in - te - res - san - te, in - te - res-san - te, in - ter'-san - te, in - ter'-san - te,


74
para o público
ff bruto
in - ter - san - te!
(para a partitura)
para o público
sorrindo
para o público
ff bruto
in - ter'-san - te!
para o público
mp normal
De fac - to,
in - ter'-san - te.
sorrindo
para o público
ff bruto
in - ter'-san - te!
(para a partitura)
para o público
sorrindo
para o público
ff bruto
in - ter'-san - te!
(para a partitura)
para o público
sorrindo

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
EM COMPOSIÇÃO

Humor e Música: Delineação de Processos Composicionais e a sua Aplicação na Composição

Eduardo Portela Serra