



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

MÚSICA E HUMOR NA FICÇÃO AUDIOVISUAL: UM ESTUDO
DE CASO DA SÉRIE *PÔR DO SOL*

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de mestre em Ciências
da Comunicação, vertente Media e Entretenimento

Por

Joana Farrajota Caldeira Guimarães

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2024



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

MÚSICA E HUMOR NA FICÇÃO AUDIOVISUAL: UM ESTUDO
DE CASO DA SÉRIE *PÔR DO SOL*

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação,
vertente Media e Entretenimento

Por

Joana Farrajota Caldeira Guimarães

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação da Professora Doutora Catarina do Amaral Dias
Duff Burnay

Setembro de 2024

Resumo

Com o mercado do entretenimento em constante crescimento, ramos como a ficção têm-se vindo a reinventar, explorando novas formas de ir ao encontro das preferências das audiências. É neste contexto que a música surge como um instrumento capaz de moldar o tom das narrativas e despertar emoções. Ainda assim, o seu papel vai além da intensificação de cenas dramáticas, sendo também uma ferramenta bastante utilizada na produção de uma das mais apreciadas formas de entretenimento: o humor.

O presente estudo surge, assim, da necessidade de compreender o papel da música na produção de humor no contexto da ficção, recorrendo, para tal, a uma das mais recentes e bem-sucedidas séries da estação pública RTP, *Pôr do Sol*, e à sua banda original, os *Jesus Quisto*. Ao definir este objeto de estudo procura-se responder à questão de partida “Qual o papel das canções da banda *Jesus Quisto* na construção da narrativa humorística da série de ficção *Pôr do Sol*?”. Para tal, na parte teórica são abordados conceitos como entretenimento, ficção, humor e comédia musical, que servem de base à parte metodológica do estudo.

Ao realizar duas entrevistas a membros da série e dois grupos de foco para analisar as reações e perspetivas das diferentes audiências em relação aos *Jesus Quisto* e à sua introdução na série, é possível compreender que um dos mais importantes elementos para despertar humor através da música na ficção é precisamente o contexto da narrativa. Conclui-se também que a vertente musical pode efetivamente adicionar valor à produção, podendo mesmo transcendê-la e chegar a novos públicos. A produção de humor através da música não depende, ainda assim, apenas das canções, mas também de um vasto conjunto de elementos, tais como o contexto, as letras, os elementos visuais ou as próprias preferências musicais da audiência. Embora ao desenvolver o *Pôr do Sol* os criadores tenham visto os *Jesus Quisto* como um complemento natural da narrativa, para o público - e especialmente para os fãs - foram mesmo um elemento indispensável que se tornou um fenómeno da cultura pop portuguesa.

Palavras-chave: *Pôr do Sol, Jesus Quisto, humor, telenovela, comédia musical*

Abstract

With the entertainment market constantly growing, fields such as fiction have been reinventing themselves, exploring new ways of meeting the audience preferences. In this context, music emerges as an instrument capable of shaping the tone of narratives and arousing emotions. Even so, its role goes beyond intensifying dramatic scenes, and it is also a tool widely used in the production of one of the most appreciated forms of entertainment: humor.

This study arises from the need to understand the role of music in the production of humor in the context of fiction, using one of the most recent and successful series from RTP, *Pôr do Sol*, and its original band, *Jesus Quisto*. In defining this object of study, the aim is to answer the central question “What is the role of *Jesus Quisto* songs in the construction of the humorous narrative on the series *Pôr do Sol*?”. To this end, the theoretical part addresses concepts such as entertainment, fiction, humor and musical comedy, which serve as the basis for the methodological part of the study.

By conducting two interviews with members of the series and holding two focus groups to analyze the reactions and perspectives of the different audiences about *Jesus Quisto* and their introduction in the series, it is possible to understand that one of the most important elements for awakening humor through music in fiction is precisely the context of the narrative. It can also be concluded that the musical comedy can effectively add value to the series and can even transcend it and reach new audiences. The production of humor through music does not only depend on its songs, but also on a wide range of elements, such as the context, the lyrics, the visual elements or the audience's own musical preferences. Although when developing *Pôr do Sol* the creators saw the *Jesus Quisto* as a natural complement to the narrative, for the public - and especially the fans - they really were an indispensable element that has become a phenomenon in the Portuguese pop culture.

Kew-words: *Pôr do Sol, Jesus Quisto, humor, soap opera, musical comedy*

Agradecimentos

À minha família, que mesmo não sendo Bourbon de Linhaça me deu a oportunidade de começar e terminar esta etapa sempre motivada, em especial aos meus pais e irmãos. Aos meus amigos do mestrado – Constança, Madalena e Pedro –, por compreenderem melhor que ninguém todos os desafios por que passámos. Aos meus amigos, que sempre se oferecerem para me ajudar.

À professora Catarina do Amaral Dias Duff Burnay, por todo o apoio e contributos ao longo da realização desta dissertação.

A todos os participantes dos grupos de foco, cuja colaboração bem-disposta e divertida me permitiu gostar ainda mais de fazer este trabalho e também, claro, aos membros da série *Pôr do Sol*, em especial ao André Pardal, que me “abriu a porta” para aprender com pessoas e profissionais que tanto admiro.

Obrigada a todos.

Índice

Introdução	7
1. O entretenimento de massas: um fenómeno sociocultural e uma forma de produção e receção das artes e dos media	9
1.1. O entretenimento televisivo em Portugal: uma breve análise da programação nacional.....	13
1.2. O humor como fonte de entretenimento e parte integrante das culturas da sociedade.....	16
1.2.1. As três teorias tradicionais do humor	18
Teoria da Superioridade: o humor como um fenómeno comparativo ‘antissocial’	19
Teoria do Alívio: o humor como a libertação de energias reprimidas.....	21
Teoria da Incongruência: o humor como a quebra de padrões e expectativas	22
2. A música e as comédias musicais no audiovisual: uma análise histórica e evolutiva	24
2.1. A evolução da música: uma breve análise do fenómeno da música popular	24
2.2. A música na ficção: dos filmes mudos à telenovela	27
2.3. O humor na música e a evolução do género: da música erudita à música popular	31
2.4. A comédia musical na ficção.....	35
3. Metodologia	38
3.1. Estudo de Caso: <i>Pôr do Sol</i> e <i>Jesus Quisto</i>	38
3.2. Objetivos e pergunta de partida.....	40
3.3. Escolhas metodológicas: entrevistas aos membros da série e grupos de foco	41
4. Apresentação e discussão dos resultados	43
4.1. Análise dos dados das entrevistas aos membros da série.....	43
4.1.1. Análise da entrevista ao realizador e autor Manuel Pureza	43

4.1.2.	Análise da entrevista ao ator Cristóvão Campos.....	45
4.2.	Discussão dos resultados obtidos nas entrevistas	46
4.2.1.	A conceção do <i>Pôr do Sol</i> e a satirização das telenovelas	46
4.2.2.	A estratégia dos <i>Jesus Quisto</i> : uma parte integrante (e indispensável) do universo satirizado	47
4.2.3.	Superioridade e incongruência no cerne da comédia musical da série	48
4.2.4.	Para lá da ficção: o fenómeno dos <i>D'zrt</i> , <i>Just Girls</i> , <i>4Taste</i> e... <i>Jesus Quisto</i> ..	49
4.3.	Apresentação dos dados dos grupos de foco	50
4.3.1.	Análise do Grupo de foco A	51
4.3.2.	Análise do Grupo de foco B	54
4.4.	Discussão dos resultados: comparação entre os dois grupos de foco	58
4.4.1.	A banda sonora como um recurso essencial no audiovisual	58
4.4.2.	Na visão das audiências: <i>Pôr do Sol</i> e a satirização das telenovelas	58
4.4.3.	A importância da narrativa na apreciação dos <i>Jesus Quisto</i>	59
4.4.4.	A paródia e associação ao género rock	60
4.4.5.	Os elementos visuais para a comédia musical na ficção	60
4.4.6.	As referências ao que é nacional e o género pop: a chave para as preferências da audiência da série.....	61
4.4.7.	Além do estilo: do inglês “mal escrito” à importância das legendas	62
4.4.8.	A influência da idade e do género nas perceções e opiniões dos entrevistados ..	63
	Conclusão	65
	Referências Bibliográficas	68
	Anexos	75
	Apêndices	77

Introdução

O mercado dos media e do entretenimento tem vindo a crescer consideravelmente nos últimos anos (Guttmann, 2023; Rezende, 2024), impulsionado pela contínua introdução de novos programas, segmentos e canais naquele que é um dos meios centrais da sociedade contemporânea, a televisão (Gray, 2009). Ao mesmo tempo, o surgimento recente de novas plataformas de distribuição de conteúdos audiovisuais tem vindo a desviar as audiências dos canais tradicionais de televisão (Rezende, 2024; Torres, 2016; Burnay, 2014) para novos conteúdos e formatos, criando uma experiência de visualização única que excede a qualidade e variedade da televisão tradicional (Ergin, 2023). Este panorama tem vindo a promover, assim, uma interação constante entre produtores e audiências (Baptista et al, 2020), onde os primeiros desenvolvem constantemente formatos alternativos que permitam ir ao encontro das preferências dos segundos, nomeadamente no ramo da ficção (Burnay, 2014).

É dentro deste contexto que emerge, paralelamente, um elemento central do ramo do entretenimento: a música. A indústria musical está também a evoluir a uma velocidade nunca antes vista, com o aumento da diversidade de géneros, canções e artistas, divulgados em catálogos quase ilimitados nas plataformas digitais (Bello & Garcia, 2021). Embora o recente fenómeno da digitalização da música promova um aumento da sua circulação para cada vez mais pessoas (Bello & Garcia, 2021), a sua utilização no ramo audiovisual e, nomeadamente, na ficção, é já uma realidade desde o século XX (Hauptert, 2006). De facto, além do seu potencial mercadológico no audiovisual, dado o seu acentuado grau de exposição diária em formatos como séries e telenovelas (Antonietti et al, 2012; Wierzbicki, 2009), por exemplo, a música tem a capacidade de moldar o tom da narrativa, servindo para fins dramáticos ou até mesmo cómicos (Koch, 2017), podendo contribuir para a produção de humor (Mull, 1949).

A temática da música na produção de humor tem vindo, desta forma, a ser parte integrante de meios e produtos de comunicação, tais como a rádio, as séries televisivas ou as longas-metragens (Kitts & Baxter-Moore, 2019). Contudo, não parecem existir, até à data, muitos estudos que a investiguem no contexto da ficção, particularmente nas séries televisivas, o que torna este um campo fértil para investigação. A relevância deste estudo reside, por isso, na necessidade de compreender qual o papel da música na produção de humor na ficção, analisando, para tal, uma produção que demonstrou ter um acentuado

impacto no panorama do entretenimento nacional. A série portuguesa *Pôr do Sol* servirá, assim, como objeto de estudo, constituindo-se uma das mais recentes produções a destacar-se precisamente pelo uso da música para despertar o humor, através da sua banda original, os *Jesus Quisto*.

Neste enquadramento, o tema definido para este estudo foi “A música enquanto instrumento de produção de humor na ficção: um estudo de caso das canções originais da banda da série *Pôr do Sol*”, pretendendo responder à pergunta de partida: “Qual o papel das canções da banda *Jesus Quisto* na construção da narrativa humorística da série de ficção *Pôr do Sol*?”. Para responder de forma completa a esta questão foram ainda definidos três objetivos específicos: (a) compreender o motivo da escolha da música para a produção de humor na série; (b) analisar o processo de criação das canções da banda; e, finalmente, (c) identificar quais os efeitos desta estratégia na audiência. As estratégias metodológicas utilizadas para responder à questão inicial e cumprir os objetivos propostos recaíram na realização de dois grupos de foco a membros da audiência da série e a membros que não viram a série, bem como na realização de duas entrevistas a dois elementos da produção e do elenco do *Pôr do Sol*, Manuel Pureza, criador e realizador da série, e Cristóvão Campos, ator da série e guitarrista dos *Jesus Quisto*.

Esta dissertação divide-se em quatro capítulos, os dois primeiros dedicados a uma revisão de literatura. No primeiro capítulo é explorado o conceito de entretenimento, abordando o entretenimento televisivo em Portugal, o humor enquanto fonte de entretenimento e, finalmente, as três teorias tradicionais do humor, de acordo com autores como Levinson (1998), Morreall (2014) e Lintott (2016). No segundo capítulo é abordada a temática da música e das comédias musicais no audiovisual, através de uma análise histórica e evolutiva.

O terceiro capítulo deste estudo destina-se à metodologia, sendo apresentados o objeto de estudo, a pergunta de partida, os objetivos e as estratégias metodológicas. No capítulo seguinte, o capítulo quatro, são então analisados e discutidos os resultados obtidos através das entrevistas e dos grupos de foco. Finalmente, são apresentadas as principais conclusões.

1. O entretenimento de massas: um fenómeno sociocultural e uma forma de produção e receção das artes e dos media

Enquanto parte integrante das mais diversas culturas – que podem ir desde a altura das pinturas rupestres na Caverna de Chauvet ao momento de criação do primeiro iPad –, o entretenimento tem vindo a ser uma temática estudada por inúmeras áreas e disciplinas (Bates & Ferri, 2010). O conceito de entretenimento tem vindo, por isso, a assumir diversos contornos ao longo dos séculos, estando em constante evolução: hoje, as práticas que podem ser consideradas entretenimento são praticamente intermináveis e variam de pessoa para pessoa (Hauptert, 2006). Por estes motivos, a área de estudo do entretenimento constitui-se, atualmente, como um campo muito vasto, o que aumenta a necessidade de compreender a sua evolução (Hauptert, 2006). Para tal, demonstra-se necessário recuar até aos primórdios do seu estudo (Dyer, 2005).

Uma das figuras-chave no surgimento do entretenimento foi o dramaturgo francês do século XVII Jean-Baptiste Poquelin – mais conhecido como Molière –, que desenvolveu uma nova abordagem para aquilo que o teatro devia ser (Dyer, 2005). Na sua teoria, o principal objetivo das suas peças passavam por proporcionar prazer às pessoas – à sua audiência –, sendo a esta que cabia a responsabilidade de definir aquilo a que assistiam (Dyer, 2005). Mas a abordagem de Molière não foi, inicialmente, bem aceite, suscitando vastas críticas por parte da Igreja, das elites e dos críticos, que consideravam que a abordagem às suas peças se afastava de conceitos como a ‘arte’ ou a ‘diversão de forma educada’, não induzindo ao bem nem à virtude (Dyer, 2005).

Desde o século XVII que o conceito de entretenimento foi sofrendo mutações na sua interpretação. Na verdade, foi apenas dois séculos depois - no século XIX - que a sua definição se pareceu consolidar, relativamente semelhante à que conhecemos hoje, como consequência dos processos de industrialização e urbanização (McKee et al, 2014) das sociedades ocidentais. Os fenómenos de desenvolvimento da indústria e da economia e de migração da população para as áreas urbanas tiveram profundos impactos na estrutura social e cultural das sociedades ocidentais, levando ao surgimento da cultura de massas, fenómeno cultural caracterizado por se destinar a este público, agora urbano, pertencente à classe trabalhadora (McKee et al, 2014).

Com a entrada no século XX, o crescimento da economia e as evoluções tecnológicas promovidas pela industrialização e pela urbanização permitiram aumentar a produtividade e os rendimentos dos trabalhadores, reduzindo cerca de 33% o seu número de horas de trabalho, bem como o tempo necessário para realizar tarefas domésticas (Hauptert, 2006). Estas mudanças libertavam, assim, tempo para outras atividades, o que levou a um aumento do consumo de entretenimento, nomeadamente do ‘entretenimento de massas’: no início do século, as despesas desta classe com entretenimento triplicaram (Hauptert, 2006). Na obra *The Entertainment Industry* (2006), Hauptert destaca, assim, os três principais exemplos do ‘entretenimento de massas’ do século XX, que se mantêm predominantes nos dias de hoje e cujo estudo é extremamente relevante para compreender os moldes do entretenimento atual. Caracterizadas por serem um tipo de entretenimento disponível de forma ampla e acessível e que agrada audiências de várias idades, com níveis de rendimento distintos e de diferentes áreas geográficas, estas formas de entretenimento são, assim, a rádio, a música gravada e a televisão (Hauptert, 2006).

No século XX, a introdução da rádio de forma massificada teve um grande impacto na rotina da sociedade, tornando-se um meio fundamental de informação e entretenimento (Calabre, 2002; Ribeiro, 2010). Ao tornar-se acessível a todas as classes sociais, começou a “dedicar-se sobretudo ao entretenimento, com o objetivo de aumentar a sua aceitação pelas massas” (Ribeiro, 2010, 116), estabelecendo-se, assim, como o principal meio de entretenimento doméstico (Hauptert, 2006, 64). Ao oferecer este entretenimento diário de forma acessível, a rádio transformou-se rapidamente num verdadeiro negócio: em 1922, a atividade radiofónica já movimentava cerca de 60 milhões de dólares anuais só nos Estados Unidos da América, promovendo, pela primeira vez, o entretenimento através dos media (Ribeiro, 2010).

Este tornou-se o primeiro meio de comunicação de massas em Portugal (Hallin & Mancini, 2004), espoletando novos géneros de entretenimento. Entre estes incluíam-se, naturalmente, programas que suscitavam o interesse das massas, tais como concursos, relatos de acontecimentos políticos e desportivos, programas sobre celebridades e emissões musicais (Ribeiro, 2010). Na primeira metade do século XX, a inserção do entretenimento de massas na sociedade através da rádio veio alterar o quotidiano da vida familiar (Ribeiro, 2010), processo que se intensificou, pouco tempo mais tarde, com a introdução da televisão.

Indissociável da rádio, Hauptert (2006) destaca, como segundo exemplo do entretenimento de massas, a música gravada. A relação entre estas gravações de som e a rádio foi, desde o seu início, fortemente marcada por uma ampla dualidade. Por um lado, numa primeira fase, competiam entre si pelo tempo de entretenimento: nesta altura, ouvir rádio significava que não se estava a ouvir música gravada (Hauptert, 2006), dado que as atuações nas estações eram sempre realizadas ao vivo. Contudo, por outro, foi apenas uma questão de tempo até que a rádio se tornasse a principal difusora de música gravada.

A evolução da música gravada enquanto fonte de entretenimento tem vindo a ser bastante visível ao longo dos anos. Os primeiros meios de gravação e de transmissão de som surgiram no século XIX, tendo tido, desde a sua introdução, um acentuado impacto nos hábitos auditivos da sociedade (Morat, 2022). O que começou como um conjunto de minutos pouco perceptíveis de som gravado evoluiu, até aos dias de hoje, para uma das principais formas de entretenimento pessoal, consolidada atualmente pelos dispositivos móveis de música digitalizada (Hauptert, 2006). De facto, o princípio científico básico de transformar o som numa ‘corrente elétrica’ tornou-se numa forte indústria do entretenimento de massas (Hauptert, 2006), absolutamente revolucionária para a transformação das culturas auditivas na era moderna (Morat, 2022).

Como mencionado anteriormente, a rádio tornou-se, de facto, o principal meio difusor de sons e de música gravada. Ainda assim, na verdade este processo foi, de certa forma, complexo. Em meados do século XX, à medida que um grande número de artistas era convocado para a Segunda Guerra Mundial, as estações de rádio viram-se forçadas a arranjar uma solução que substituísse as atuações ao vivo (Hauptert, 2006). Foi neste processo que, ao recorrerem à música gravada, se aperceberam que a audiência era incapaz de identificar as diferenças e que a qualidade das emissões não diminuía (Hauptert, 2006). Com o passar do tempo, a rádio começou, assim, a servir-se desta solução - que implicava, igualmente, uma redução dos custos associados -, substituindo gradualmente as atuações ao vivo (Hauptert, 2006).

Este impacto foi também visível na indústria do cinema. Efetivamente, o mercado da gravação de música foi visto como uma oportunidade para várias empresas do setor mediático no decorrer do século XX (Hauptert, 2006). A título de exemplo, Hauptert destaca a *Warner Bros. Entertainment* que, ao investir num estúdio de gravação em 1930, começou

a produzir a música que utilizava nos próprios filmes, à medida que a divulgava paralelamente nas estações de rádio (Hauptert, 2006). Esta aposta na gravação foi absolutamente revolucionária, permitindo à empresa - anteriormente praticamente falida - obter um lucro de 230 milhões de dólares, apenas três anos mais tarde (Hauptert, 2006).

Nos anos que se seguiram a distribuição de música gravada aumentou consideravelmente, o que permitiu à indústria musical florescer (Hauptert, 2006). Em 1977, só nos Estados Unidos, foram vendidos 3 mil milhões de dólares em gravações (Millard, 2005). As constantes inovações ocorridas ao longo dos anos nesta indústria, que vieram introduzir novos sistemas de gravação, novos tipos de tecnologias e até novos géneros musicais (Millard, 2005), vieram potenciar, assim, este fenómeno de crescimento.

Na segunda metade do século XX a centralidade que a rádio ocupava no quotidiano da sociedade foi sendo substituída pela introdução da televisão (Ribeiro, 2010), à medida que esta se tornava um meio de transmissão de informação, entretenimento e publicidade (Gray, 2009), com recurso ao som e à imagem (Torres, 2016). Cresceu rapidamente, tornando-se o meio de comunicação com mais audiências, através de uma programação concebida para “toda a família” (Torres, 2016). Herdou, de facto, características dos vários meios que já existiam, como a rádio e o cinema, mas promoveu também a introdução de novos géneros, como as telenovelas, as séries, as reportagens, os *reality shows* e os vídeos musicais (Torres, 2016). Estes últimos - os vídeos musicais - resultaram precisamente da convergência entre as gravações musicais e a televisão, que se tornou o meio eleito para a apresentação de novos lançamentos de músicas (Hauptert, 2006). Este fenómeno foi fortemente marcado pelo aparecimento de canais de televisão dedicados exclusivamente à música, como é o caso da MTV, que iniciava, no início dos anos 80, uma nova era do som, em que a música se tornava, também ela, num espetáculo de vídeo (Hauptert, 2006). Este tornava-se, assim, o primeiro canal do mundo dedicado à música, 24 horas por dia, com atuações de bandas e artistas com uma forte componente visual, entrevistas a celebridades, novidades do mundo da música e até concertos ao vivo (Wolfe, 1983).

A televisão por cabo tornou-se o principal meio de comunicação da sociedade de massas, o que levou a que o mercado de consumo de serviços de entretenimento registasse um aumento considerável, crescendo quase 50% só entre os anos de 1986 e 1996 (Earl, 1999). De facto, embora também a informação e a publicidade ocupem, ainda hoje, uma fatia

considerável da programação televisiva (Torres, 2016; Gray, 2009), a verdade é que foi o entretenimento televisivo que veio assumir o lugar universal e familiar (Baptista et al, 2020), anteriormente ocupado pelo entretenimento radiofónico.

Desde o século XIX até aos dias de hoje que o valor do mercado de media e entretenimento tem crescido, assim, através dos diferentes meios, a nível mundial. De facto, estima-se que até 2027 este valor chegue aos 2.78 triliões de dólares (Guttmann, 2023) (Anexo A), o que reforça o impacto económico e cultural desta indústria. O seu crescimento concretiza-se, em muito, através da contínua criação de programas, segmentos e canais televisivos dedicados a entreter (Gray, 2009), que promovem uma interação constante entre produtores e audiências (Baptista et al, 2020).

Em pleno século XXI, o entretenimento constitui-se, assim, como uma das principais formas de produção e receção das artes e dos media, indissociável dos princípios históricos e culturais de cada sociedade (Dyer, 2005). Deve ser, por isso, concebido como um processo comunicacional que chega a um público e que procura proporcionar, de uma maneira geral, uma sensação de prazer (Bates & Ferri, 2010), tal como defendido por Molière no século XVII.

1.1. O entretenimento televisivo em Portugal: uma breve análise da programação nacional

No contexto nacional atual, a televisão é o principal meio de comunicação da sociedade, estando presente em 99,7 % das casas em Portugal (Torres, 2016). Em 2016, cada português passava, em média, cerca de três horas e meia por dia a ver televisão, ou seja, cerca de um quinto do tempo em que está acordado. Este é, efetivamente, o mais importante meio de comunicação ao nível das audiências, dada a sua capacidade de influência política, social e cultural (Torres, 2016), o que faz com que seja de extrema relevância analisar, precisamente, a sua programação (Traquina, 1997). Esta análise demonstra-se particularmente importante nos três canais generalistas de sinal aberto em Portugal – RTP1, de domínio público, e SIC e TVI, ambas estações privadas –, uma vez que, até hoje, permanecem os três canais televisivos mais vistos pelas audiências (Ferreira, 2023).

A paisagem televisiva generalista implica, atualmente, uma abrangência de vários formatos e conteúdos, que vão desde a informação, com os noticiários, ao entretenimento,

com emissões desportivas, concursos televisivos, *talk shows* e, claro, a ficção nacional e estrangeira (Rezende, 2024). É neste panorama que o consumo de entretenimento se tem tornado, desde 2010, uma tendência (Rezende, 2024), dentro da qual se destacam a ficção e, nomeadamente, as telenovelas (Sobral, 2012) que, até aos dias de hoje, continuam a liderar as audiências em Portugal (Rezende, 2024).

As telenovelas assumiram-se, desde cedo, como o formato dominante na televisão portuguesa (Traquina, 1997), sendo caracterizadas por captar a atenção de um público diversificado que tem, através deste produto de ficção, uma nova experiência da realidade, que permite fugir à realidade do quotidiano (Burnay, 2005). Este tipo de conteúdo de entretenimento começou a deixar a sua marca em Portugal em 1977, com as produções brasileiras, surgindo, pouco depois, as portuguesas, em 1982 (Torres, 2016). Cerca de 12 anos mais tarde, em 1994, as telenovelas já ocupavam quase 18% da programação televisiva portuguesa (Traquina, 1997). Este formato ocupa assim, historicamente, o primeiro lugar dos três canais generalistas em Portugal em termos de audiências (Torres, 2016). A telenovela tornou-se, de facto, a pedra de toque das programações destes canais e a principal responsável pela disputa por autores, atores, produtoras, horários e as próprias audiências (Burnay, 2014).

Apesar de muitas vezes o seu valor ser contestado devido às narrativas que desenvolve ou à qualidade dramática, a ficção e, em particular, as telenovelas, permitem recorrer a assuntos primordiais da sociedade e transpô-los para os seus enredos (Torres, 2016), onde as audiências projetam os seus desejos, sonhos, tristezas e angústias (Burnay, 2014). Nos últimos anos, para desenvolver uma relação ainda mais próxima com a audiência, grande parte dos enredos destas produções nacionais são caracterizados pela inclusão de uma “portugalidade”, ao destacarem aspetos e elementos que caracterizam o país e o povo português (Custódio, 2021). Para despertar este “sentimento”, são utilizados recursos como a caracterização das personagens, as localizações e cenários onde decorrem as cenas, a banda sonora ou o tom da narrativa (Custódio, 2021). Alguns exemplos de novelas que seguem este princípio são a novela da SIC *Nazaré* (2019) que “dá a conhecer os hábitos e costumes da região” ou a novela da TVI *Quer o Destino* (2020), que faz menção a uma “portugalidade rural” (Custódio, 2021).

A par deste formato, os programas de entretenimento em geral tiveram, desde cedo, um grande peso na programação nacional, nomeadamente em pleno horário nobre (Traquina, 1997). São casos disso os *reality shows* como o *Big Brother*, que faz, até hoje, parte do horário nobre da TVI (Rezende, 2024) e que, por já ter sido testado noutros países, demonstra captar rapidamente a atenção das audiências (Torres, 2016). Além dos *reality shows*, entre estes ‘programas populares’ encontram-se ainda conteúdos como séries, programas desportivos, *talk-shows* ou concursos televisivos (Traquina, 1997) tais como o programa *Joker*, na RTP, ou o *Vai ou Racha*, da TVI. Desta maneira, o entretenimento e, em particular, a ficção através do formato de telenovelas, ocupam as principais fatias da programação televisiva nos três principais canais de televisão portugueses, a par de programas de carácter informativo (Rezende, 2024; Torres, 2016).

Apesar da elevada mancha que os canais generalistas em Portugal continuam a abranger em termos de audiências, o conjunto de alternativas como canais temáticos, jogos e consolas ou a oferta diversificada da *internet* (que se consolida, hoje, através das próprias plataformas de *streaming*) têm vindo a desviar as audiências destas estações que, há poucos anos, monopolizavam quase todo o tempo dos espectadores (Torres, 2016). Com todas estas alternativas à televisão tradicional e aos canais generalistas, as novas gerações já não assumem, assim, a experiência televisiva da mesma forma que os seus pais e avós (Rezende, 2024; Torres, 2016; Sobral, 2012), fenómeno que tem vindo a resultar numa perda gradual de audiências neste formato (Rezende, 2024).

Atualmente, se, por um lado, o público mais velho continua ligado a formatos televisivos como a telenovela, as gerações mais novas revelam preferência por outros formatos, optando, principalmente, por conteúdos de consumo massivo, distribuídos por plataformas que vão, de forma mais certa, ao encontro das suas preferências individuais (Rezende, 2024; Burnay, 2014). Na verdade, quando questionados sobre o consumo de televisão tradicional, 97% das pessoas com mais de 55 anos (*Boomers*) refere que este consumo é diário, valor que desce para 75% na Geração *Millennial* (nascida entre 1981 e 1996) e para 70% na *Geração Z*, que tem, hoje, entre 16 e 24 anos (Falcão, 2023).

As possibilidades de consumo de entretenimento proporcionadas pelas plataformas emergentes revelam criar uma experiência de visualização única, fornecendo conteúdos exclusivos que excedem a qualidade e variedade da televisão tradicional, tudo através de um

computador (Ergin, 2023) ou de qualquer outro dispositivo conectado à *internet* (Rezende, 2024). Face a esta realidade, os canais generalistas têm vindo, na última década, a procurar seguir as tendências para ir ao encontro do que é procurado pelas audiências, motivo pelo qual se assiste a um aumento da produção de formatos alternativos - como as séries ou as minisséries - e de temáticas contemporâneas e globais (Burnay, 2014).

Quer seja através das novas plataformas ou do consumo de televisão tradicional, é um facto que o mercado dos media e entretenimento se encontra em constante crescimento (Guttmann, 2023): as audiências já se demonstram realmente dispostas a pagar por conteúdos que as entretendam (Torres, 2016). Ora, a verdade é que, em pleno século XXI – e muito anos após o surgimento da televisão enquanto meio de comunicação –, o entretenimento continua a ser uma das peças centrais do conteúdo televisivo e a grande preferências das audiências (Rezende, 2024; Torres, 2016), constituindo-se como um enorme portador de sentido para a sociedade (Baptista et al, 2020).

1.2. O humor como fonte de entretenimento e parte integrante das culturas da sociedade

Como explorado *supra*, a rádio, a música gravada e a televisão tornaram-se as principais fontes de entretenimento da sociedade de massas (Hauptert, 2006), decorrentes de processos como a urbanização e a evolução tecnológica. Contudo, estes fenómenos da deslocação da população para as cidades e da transformação tecnológica não impactaram apenas as três formas de entretenimento mencionados acima. Na verdade, tendo em conta o objetivo deste estudo, é também relevante compreender de que forma estes acontecimentos se fizeram sentir num outro tipo de entretenimento, que remete a um dos costumes mais antigos da humanidade (Dos Santos, 2014): o humor.

A migração da população para as cidades desencadeou o surgimento de uma indústria cultural, característica da sociedade de massas e cujo foco remetia, principalmente, para o lucro (Dos Santos, 2014). Foi neste contexto que o humor se tornou um género amplamente explorado por atores/atrizes e produtores/produtoras, em vários campos da comunicação, tais como o jornalismo, a publicidade, a televisão, o cinema, a rádio ou a música (Dos Santos, 2014). Mas de que forma podemos compreender efetivamente os seus moldes?

Entender o humor passa por interpretá-lo como uma prática performativa constante da vida humana (Reaves, 2001), presente, atualmente, em todas as vertentes das sociedades contemporâneas, nomeadamente na televisão, no cinema (Dos Santos, 2014) e até na própria arte (Reaves, 2001), como a música (Clark, 1970). Indissociável de um vasto conjunto de habilidades comunicacionais, o humor visa chegar a uma determinada audiência, que precisa de acompanhar os quadros cognitivos apresentados pelo ator e seguir o seu processo (Beeman, 1999), para que consiga resultar no riso. De todas as formas de comunicação esta é, por isso, uma das que mais depende da participação cooperativa entre o público e o ator (Beeman, 1999), tendo o objetivo muito claro de entreter e proporcionar um certo tipo de prazer (Wuster, 2018). Constitui-se, assim, uma das várias formas de entretenimento da sociedade (Shaw, 2010).

Mas a perceção do humor enquanto instrumento de entretenimento nem sempre foi a de hoje. O estudo do humor foi, na verdade, ao longo dos séculos, negligenciado, devido à sua conotação negativa na cultura ocidental, que deriva da filosofia grega e do pensamento cristão (Morreall, 2014). Muitos acreditavam que a sua investigação não era digna (Earleywine, 2010), quer fosse no campo da filosofia (Shaw, 2010) da educação (Morreall, 2014), ou até da história da arte (Reaves, 2001). De facto, é precisamente desta perceção negativa que surge, como iremos verificar no próximo subcapítulo, a primeira teoria tradicional do humor, a teoria da superioridade.

No decorrer dos últimos dois séculos, a perceção sobre o humor foi sendo alterada, e o sentido de humor passou a ser considerado um traço atrativo e positivo (Morreall, 2014), o que fez crescer o interesse pelo seu estudo (Shaw, 2010). O aumento do número de artigos e livros publicados sobre o tema conferiu-lhe, assim, um maior valor (Shaw, 2010). Por esse motivo, hoje o humor é visto não só enquanto ferramenta capaz de entreter uma audiência, mas também enquanto processo com um grande impacto na sociedade (Wuster, 2018). É, de facto, um fenómeno social e cultural (Kuipers, 2008): indubitavelmente, não conhecemos culturas onde o humor não seja uma parte integrante (Berger, 1987), onde não haja uma narrativa humorística cujo desfecho seja uma piada (Beeman, 1999) ou onde não exista o próprio costume de contar anedotas (Shaw, 2010). Talvez por isso possa parecer fácil identificá-lo, por derivar de uma multiplicidade de situações e cenários - como os problemas humanos, a obscenidade, o insulto, os ‘disparates’, os jogos de palavras e trocadilhos, entre outros -, podendo ser manifestado através de vários formatos, como as paródias, as sátiras,

os dramas, as músicas ou os desenhos animados (Clark, 1970). Pela sua presença constante nas situações da vida, o humor é, sem dúvida, um conceito familiar a todos (Clark, 1970).

Se já desde o final do século XX o humor se convertia em algo ansiado pelas audiências, que recompensavam prodigiosamente humoristas e comediantes (Berger, 1987), atualmente assume uma importância ainda mais acentuada. Hoje, *talk shows* de base humorística como, nos Estados Unidos da América, *The Daily Show* ou *Saturday Night Live*, desempenham um papel fundamental enquanto instrumento capaz de moldar a percepção dos cidadãos sobre os acontecimentos atuais (Shaw, 2010). Na realidade, em Portugal, no que respeita aos conteúdos televisivos preferidos em matéria de entretenimento, as audiências destacam atualmente, em primeiro lugar, os programas de humor (Falcão, 2023).

Ao mesmo tempo, num panorama cada vez mais digital, o seu consumo tem vindo a aumentar consideravelmente também na *internet*. No segundo semestre de 2023, vídeos de comédia e *memes*¹ foram o segundo tipo de conteúdo em vídeo mais acedido pelos utilizadores na *internet*, sendo destacados por mais de 35% dos inquiridos (Ceci, 2023) (Anexo B).

Apesar da sua predominância no dia-a-dia da sociedade contemporânea, não existe, até hoje, nenhuma fórmula exata que consiga explicar o humor e de que forma faz rir. Efetivamente, mantém-se um campo ainda com muito por desvendar (Berger, 1987), uma vez que os seus resultados nunca são previsíveis: “quem deseja criar humor nunca pode ter antecipadamente a certeza de que o seu esforço será bem-sucedido” (Beeman, 1999, 105). Ainda assim, e dada a relevância do seu estudo, a melhor maneira de o compreender passa, numa primeira fase, por analisar precisamente as suas teorias primárias, estabelecidas com o objetivo de decifrar a sua essência, uma vez que mesmo falíveis, podem ajudar a compilar uma lista de características basilares (Clark, 1970).

1.2.1. As três teorias tradicionais do humor

Tal como referido, devido à complexidade do tema, é um facto que não existe nenhuma teoria do humor que explique todas as suas vertentes e que seja absolutamente

¹ Segundo a definição da infopédia - dicionário da Porto Editora - *meme* é uma “imagem, vídeo ou outro conteúdo de carácter paródico ou humorístico, geralmente resultante da edição de uma versão original, que é copiado e se espalha rapidamente através da *internet*” (Porto Editora, s.d.).

irrepreensível (Berger, 1987). Contudo, é importante compreender que cada teoria contribui, através das suas especificidades, para a compreensão deste tipo de entretenimento como um todo (Berger, 1987). Abordar o tema passa, por isso, por entender, primeiramente, as suas três teorias tradicionais (Levinson, 1998; Lintott, 2016; Scheel et al, 2017; Wilkins & Eisenbraun, 2009), fundamentais para assimilar a sua definição e os seus moldes. São estas a teoria da superioridade, a teoria do alívio e a teoria da incongruência.

Antes de passar à explicação de cada uma das teorias, é importante compreender que o foco de cada uma acaba por divergir. Isto acontece devido aos contextos em que foram desenvolvidas: se, numa primeira fase, há mais de dois séculos, o humor assumia uma conotação negativa (Morreall, 2014), ao tornar-se, posteriormente, num objeto de estudo com mais relevância (Shaw, 2010), é natural que a sua abordagem se tenha alterado e evoluído.

Por esse motivo, é importante destacar que, na verdade, as três teorias tradicionais do humor acabam por se centrar em aspetos diferentes: a teoria da superioridade concentra-se mais nos aspetos emocionais do humor, a teoria do alívio tem como foco os seus efeitos físicos e a teoria da incongruência define como central a sua vertente cognitiva (Lintott, 2016).

Teoria da Superioridade: o humor como um fenómeno comparativo ‘antissocial’

Primeiramente introduzida por pensadores como Platão e Aristóteles e, posteriormente, aprofundada pelo filósofo Thomas Hobbes no século XVII (Lintott, 2016), a teoria da superioridade parte da ideia de que o riso é um comportamento hostil e irresponsável (Morreall, 2014). Esta teoria - associada à ideia primária de que o humor se constituía como uma prática maliciosa (Morreall, 2014) - defende que, quando nos rimos de algo, o fazemos sempre de uma posição superior, julgando o objeto de humor inferior de acordo com um determinado padrão (Monro, 1988). A teoria da superioridade alia, assim, o humor ao enaltecimento e glória de se estar numa posição superior, ao apontar os defeitos ou fraquezas dos outros (Dadlez, 2011). De uma maneira geral, considera que o ridículo e o sentimento de superioridade são componentes essenciais ao humor (Lintott, 2016). Por estes motivos, Morreall (2011) define a teoria da superioridade como uma teoria que considera o humor um processo ‘antissocial’ que prejudica a ordem social, dado que a inferioridade de um contribui para o divertimento e sentimento de glória do outro.

Wilkins & Eisenbraun (2009, 353) reforçam ainda que, na teoria da superioridade, a fonte do humor está naquilo a que chamam a “tolice exagerada do ator”, sendo “engraçada para os espectadores, precisamente porque não fazem parte da calamidade”. É precisamente por isto que, segundo a teoria, nos rimos de situações de incompetência humana, falta de jeito ou azar alheio (Clark, 1970, 20). Wilkins & Eisenbraun (2009) recuperam um exemplo de Marcel Gutwirth (1993), do filme *Limelight*, de Charlie Chaplin:

“O imperturbável Keaton, que tem o único papel cômico no filme, continua a tocar enquanto as partituras se baralham, enquanto o piano se desintegra. A comédia desta cena de catástrofe, claramente ignorada, reside na sua impermeabilidade. Faz da calamidade uma alegria para o espectador”

(Wilkins & Eisenbraun, 2009, 353)

Ainda que a teoria da superioridade explore um tipo de humor com o qual nos deparamos com bastante frequência (Wilkins & Eisenbraun, 2009), existem vários contra-argumentos que explicam que esta nem sempre é aplicável. Por funcionar como uma espécie de método de comparação (Dadlez, 2011) entre o espectador e o objeto de humor, que se encontra numa relação de inferioridade em relação ao primeiro, Levinson (1998) destaca que esta se foca mais na reação humorística do que propriamente no núcleo conceptual do humor. A par de Levinson (1998), também Lintott (2016) refere que, em vez de fornecer uma visão sobre a natureza e o valor do humor, esta é uma teoria que se constitui um alvo fácil para contraexemplos, na medida em que há várias experiências de humor que não se baseiam no sentimento de superioridade do espectador. É, por isso, um tipo de divertimento cômico que podemos ter perante um certo tipo de humor, não sendo totalmente autónoma (Lintott, 2016).

Até meados do século XVIII, a grande maioria das considerações sobre o humor assumiam uma conotação negativa, pelo que a teoria da superioridade persistiu sem qualquer contestação durante muito tempo (Morreall, 2014). Contudo, foi necessária uma primeira crítica ao pensamento de Hobbes para que se comesçassem a desenvolver novas formas de pensar sobre o humor (Morreall, 2014). Surgiram, assim, duas outras teorias alternativas à teoria da superioridade, que não caracterizam o humor como um processo antissocial: a teoria do alívio e a teoria da incongruência (Morreall, 2011).

Teoria do Alívio: o humor como a libertação de energias reprimidas

Criada no século XVIII - a par da teoria da incongruência - para refutar a teoria da superioridade, a teoria do alívio surge focada no fenómeno físico do riso (Morreall, 2011), defendendo que o humor pode, de facto, ajudar a reduzir os efeitos fisiológicos do stress (Wilkins & Eisenbraun, 2009, 352). Amplamente destacada por Sigmund Freud (Gutwirth, 1993), a teoria do alívio caracteriza o humor como tendo um papel de libertação de tensões e energias reprimidas (Lintott, 2016), que se concretiza através do riso.

Morreall, filósofo americano que se dedicou aos estudos do humor, apresenta dois exemplos do fenómeno da teoria do alívio na sua obra *Humor, philosophy and education*, explicando como estas energias reprimidas derivam de imposições de autoridades políticas ou costumes sociais. Num primeiro momento, Morreall (2014) explica, assim, que o riso liberta a energia dos desejos reprimidos. Freud oferece uma formulação mais complexa deste ponto de vista na sua obra de 1905, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, onde explica como os diferentes tipos de humor são capazes de libertar tensões geradas pela mente, que se esforça por inibir os impulsos em momentos de ‘disparate’, brincadeiras infantis ou até demonstrações de agressividade e sexualidade (Shaw, 2010, 117).

Num segundo cenário, Morreall (2014) refere que, muitas vezes, convocamos a energia nervosa para uma emoção, como o medo ou a pena, que, por serem inadequados a uma determinada situação, resultam no riso. Este fenómeno é, portanto, a libertação de uma energia que se tornou supérflua. Para melhor sustentar este ponto de vista, o filósofo elabora um exemplo prático:

“Se, por exemplo, enquanto conduzimos pensamos que estamos prestes a colidir com um carro que vem em sentido contrário, mas depois evitamos a colisão, podemos rir para libertar o nosso medo agora supérfluo”

(Morreall, 2014, 124)

A teoria do alívio tem vindo, contudo, a ser alvo de críticas e desacreditada ao longo do tempo, à medida que o estudo e perceção da suposta libertação emocional aumenta (Morreall, 2014; Shaw, 2010). De facto, a compreensão das emoções como energia acumulada no sistema nervoso tornou-se obsoleta para a maioria dos teóricos (Morreall, 2014) que, por esse motivo, têm vindo a rejeitar esta hipótese. A par disto, a questão do tempo de reação associada ao humor tem vindo também a ser questionada, caracterizando-

se como uma das principais críticas à teoria. Na verdade, muitas vezes reagimos ao humor demasiado depressa para que este possa libertar qualquer energia mental acumulada (Shaw, 2010). Shaw (2010) recorre à abordagem do filósofo americano Noël Carroll (1999), explicando que, por muito que a teoria do alívio possa ser aplicada em situações como anedotas - em que a construção da narrativa cria expectativas que são aliviadas no final -, existem outros tipos de humor em que não é possível construir a tensão necessária para ser libertada, devido à sua brevidade, como é o caso de certos comentários humorísticos desprevenidos.

Concomitantemente, e tal como a teoria da superioridade, a teoria do alívio encontra, no seu âmago, a reação humorística, sendo apenas o seu resultado, e não tanto a essência do próprio humor (Levinson, 1998).

Teoria da Incongruência: o humor como a quebra de padrões e expectativas

Atualmente considerada a mais plausível e aceite das teorias tradicionais do humor (Berger, 1987; Clark, 1970; Morreall, 2014; Shaw, 2010), a teoria da incongruência deriva do pensamento de filósofos como Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer (Attardo, 2009). Segundo esta teoria, as pessoas riem de algo que as surpreende, que quebra os seus padrões e as expectativas (Wilkins & Eisenbraun, 2009; Morreall, 2014), através de um cenário suficientemente próximo da norma para não se tornar ameaçador ou descabido, mas também distinto o suficiente para ser notável (Wilkins & Eisenbraun, 2009, 352). A teoria da incongruência associa, assim, o humor a um processo em que as expectativas do público não são correspondidas e onde se dá uma violação dos padrões estabelecidos. A causa do riso é, desta forma, a perceção súbita da incongruência entre o conceito - definido e apresentado pelo humorista - e os objetos reais, que seriam os esperados logicamente (Clark, 1970).

Estas suas características fazem com que a teoria exija, por parte da audiência, a compreensão dos padrões típicos da realidade e da sociedade (Wilkins & Eisenbraun, 2009), dependendo, por este motivo, de aspetos cognitivos (Lintott, 2016; Wilkins & Eisenbraun, 2009).

Earleywine (2010) apresenta no seu livro, *Humor 101*, um esquema que procura explicar mais detalhadamente o processo de humor defendido por esta teoria (Figura 3). Numa primeira fase, é criada uma expectativa na audiência. Caso esta não seja

correspondida, dá-se o fenómeno de incongruência, que se traduz no sentimento de surpresa: a realidade quebrou o esperado. Posteriormente, e para que a situação desperte o riso, é essencial que o desfecho - ainda que não o esperado pela audiência numa primeira fase - seja plausível e faça sentido (Earleywine, 2010).

Alguns exemplos práticos desta incongruência no humor são a ironia e o sarcasmo (Dadlez, 2011). Na verdade, ambas as figuras retóricas apresentam uma dissonância entre o sentido literal e o sentido pretendido, conceito que se adapta ao que é defendido pelos teóricos da incongruência. (Dadlez, 2011). A par destes, são identificados vários outros exemplos da teoria, como os trocadilhos, que jogam com as normas linguísticas, as imitações, que implicam que uma pessoa assuma a voz e os maneirismos de outra, ou ainda as *'dirty jokes'*, piadas que violam as normas sociais (Shaw, 2010) e que, por isso, não correspondem ao que seria esperado.

Embora considerada a mais completa de todas as teorias e uma das explicações mais viáveis de muito do que acontece no humor (Morreall, 2014), também a teoria da incongruência tem algumas objeções. Em primeiro lugar, é possível que existam circunstâncias em que algo é engraçado, ainda que seja previsível: certas situações podem ter graça mesmo que sejam antecipadas (Shaw, 2010). Da mesma maneira, também determinadas piadas divertem quem as conta, mesmo que já antecipado o resultado que irá provocar na audiência (Shaw, 2010). Paralelamente, outra crítica à teoria da incongruência reside no facto de esta não conseguir justificar a longevidade do humor. Existem, de facto, muitas piadas ou situações que continuam a fazer rir, mesmo depois de repetidas várias vezes (Shaw, 2010). Assim, se de facto o humor dependesse exclusivamente da surpresa da quebra de expectativas e padrões, por que razão continuaríamos a rir depois destas incongruências já não nos surpreenderem?

Por todos estes motivos, é possível perceber que não existe, de facto, um consenso entre filósofos e teóricos, sobretudo a nível histórico, sobre a definição exata do humor (Dadlez, 2011), muito menos teorias absolutamente infalíveis. Destarte, resta assumir as três teorias tradicionais do humor não como rivais, mas sim como complementares (Lintott, 2016), neste que é um campo elementar e universal na sociedade e, no entanto, tão desafiante de analisar (Reaves, 2001).

2. A música e as comédias musicais no audiovisual: uma análise histórica e evolutiva

Compreendidas as principais teorias do humor e o humor enquanto uma das múltiplas formas de entretenimento da sociedade (Shaw, 2010), demonstra-se relevante, nesta fase, abordar também a temática da música no meio audiovisual e, em particular, a comédia musical nas séries de ficção.

Num primeiro momento, demonstrar-se-á de forma breve a evolução da música ao longo dos séculos, partindo da música erudita e chegando até à música popular, caracterizada por ser produzida e distribuída para o público de massas (Kitts & Baxter-Moore, 2019), constituindo-se, atualmente, como um dos géneros mais distribuídos a nível mundial (Fleck & Richter, 2023; Lindner, 2024a; Lindner, 2024b). Pela presença da música no cinema desde os seus primórdios (Miller, 1982) e também no audiovisual, será ainda abordada, neste capítulo, a música na ficção, fazendo uma análise evolutiva dos filmes mudos até à telenovela e às séries de ficção.

Posteriormente, entender-se-á ainda a relação entre o humor e a música, aprofundando o género da comédia musical, que consiste na utilização da música na comédia para entreter o público (Kitts & Baxter-Moore, 2019). Finalmente, será possível analisar, então, de que forma a comédia musical marca presença na ficção.

2.1. A evolução da música: uma breve análise do fenómeno da música popular

Já há vários séculos que a música é considerada uma das mais emblemáticas formas de arte (Kivy, 1991), sendo, atualmente, uma das mais difundidas atividades culturais da sociedade (Iazzetta, 2001). Contudo, ainda que seja um fenómeno comum a todas as culturas, defini-la não se tem revelado um processo unânime (Davies, 2012). Seeger, antropólogo e etnomusicólogo americano, caracteriza na sua obra *Etnografia da música* (2008) a música como um sistema de comunicação entre determinados membros de uma comunidade e a sua audiência, processo que envolve sons produzidos, estruturados (Seeger, 2008) e organizados (Levinson, 1980; Godt, 2005; Davies, 2012): isto é, uma estrutura, sequência ou padrão de sons (Levinson, 1980). Por outro lado, Godt (2005), musicólogo, não só contempla esta definição como apresenta ainda mais nove elementos que considera definir a música de forma simples, tais como: a intenção do criador, que pretende que a obra seja ‘bela’ para o

observador; a participação do intérprete, que pode ser o próprio compositor ou não, e que apresenta a música à audiência; e uma condição necessária - mas não suficiente - da existência humana.

Embora seja possível fazer uma análise histórica para determinar o processo de evolução e definição da música, atualmente o seu estudo pode ser dividido entre aquilo a que chamamos a música erudita e a música popular, separadas por um dos mais impactantes fenómenos da cultura de massas: a evolução tecnológica dos meios de gravação, edição e distribuição de som (Iazzetta, 2001). Se, por um lado, no século XVIII cada música era uma experiência única que exigia a máxima atenção e concentração da audiência, desde o século XX que esta se tornou já quase omnipresente (Iazzetta, 2001). Mas recuando um pouco, o que é esta música erudita? A música erudita pode ser entendida como o tipo de música que percorreu os períodos barroco, clássico e romântico da história, isto é, a música composta entre os anos de 1600 e de 1900 (Young, 2016). É um tipo de música que recorre à composição de prática comum, com recurso a “acordes funcionais, inversão, modulação, movimento contrário, distinção entre tonalidade maior e menor e uma vasta gama de ritmos” (Young, 2016, 539). Uma das principais características destas peças eruditas passa pela reprodução das notas de uma composição “com um tipo particular de fidelidade à história: a partitura, por si só, diz-lhes [aos músicos] exatamente quais as notas a executar” (Parakilas, 1984, 6).

A entrada no século XX veio acompanhada de um conjunto de alterações da “sintaxe do discurso musical”, bem como do próprio papel da música na sociedade, o que promoveu um distanciamento entre a música produzida até aí - a música erudita - e os ouvintes contemporâneos (Iazzetta, 2001). Paralelamente, durante esse mesmo século, a introdução e desenvolvimento de novas tecnologias e técnicas na indústria musical possibilitava a distribuição massiva de música gravada na sociedade (Burgess, 2014), fenómeno que impulsionou o surgimento de novos estilos musicais, tais como a música *country* e os *blues* (Storey, 2021). Estes géneros começavam a ganhar um público cada vez mais vasto, influenciando fortemente aquilo a que chamamos hoje a música popular (Storey, 2021) e, nomeadamente, a música pop, isto é, um subgénero da música popular que recorria a novos métodos de produção musical e que começava a surgir por volta de 1950 (Young, 2016). Este género tornou-se rapidamente num fenómeno pela sua rápida difusão, marcando fortemente a indústria musical (Iazzetta, 2001). Entrava-se, nesse momento, num novo

período da história da música, que se afastava do tipo de música até aí predominante: a ‘música séria’, erudita (Storey, 2021). Enquanto, por um lado, a música erudita mantinha características artísticas muito próprias e diferenciadas, tendo, para muitos, um valor cultural maior, a música popular assumia, por outro lado, funções lúdicas e de entretenimento, marcada por propósitos mercadológicos (Iazzetta, 2001). Tal como referido, este novo tipo de música abandonava, assim, as características da composição erudita comum e incluía novos princípios e métodos (Young, 2016).

A música popular é caracterizada por ser produzida e distribuída para o público de massas (Kitts & Baxter-Moore, 2019), sendo, logo desde o seu início, um género extremamente comercializado, fator que lhe confere esta denominação de ‘popular’, ou seja, que é apreciada por muitos (Kitts & Baxter-Moore, 2019). Este é, assim, um género com características estruturais muito próprias, cuja compreensão é fundamental para a diferenciar da música erudita.

Storey (2021) e Kay (2006) apresentam alguns elementos da estrutura da música popular que lhe conferem esta denominação. De facto, toda a estrutura deste tipo de música é padronizada: o refrão consiste, tendencialmente, em trinta e dois compassos e a sua extensão é limitada a uma oitava e uma nota (Storey, 2021). Uma das principais diferenças que distancia este género da música clássica diz respeito ao ritmo (Young, 2016). O tempo de uma canção popular é, normalmente, sempre o mesmo, do princípio ao fim, enquanto na música clássica, pelo contrário, há, normalmente, um maior dinamismo, que acelera e desacelera (Young, 2016). Além disso, a maioria das canções pop é composta por apenas entre quatro a oito acordes, repetidos indefinidamente, sendo acompanhados, geralmente, pelos tempos marcados pela bateria (Kay, 2006). Estas canções tendem a seguir, na verdade, uma fórmula pré-determinada: “verso um - refrão - verso dois - refrão”, etc. (Kay, 2006). Esta padronização faz com que, neste tipo de música, a audiência consiga prever, de certa forma, a experiência musical (Storey, 2021), compreendendo estas formas musicais e esperando um certo tipo de resolução (Kay, 2006).

Mais recentemente, a digitalização da música com a chegada do CD ao mercado no início dos anos 80 (Barreto, 1995; Hauptert, 2006) e, já no século XXI, de plataformas como o Spotify, tem vindo a estabelecer uma oferta mais diversificada através de catálogos de música quase ilimitados (Bello & Garcia, 2021). Apesar de certos custos e questões

adicionais, tais como os direitos de autor ou as taxas das plataformas de distribuição, esta “música digital” enfrenta menos obstáculos de circulação do que a da era pré-digital (Bello & Garcia, 2021, p.3). Este fenómeno promove, assim, uma maior diversidade e quantidade de consumo de música, com o número de canções, artistas e editoras de vários países nas tabelas de vendas a aumentar consideravelmente (Bello & Garcia, 2021). Surgem continuamente novos géneros musicais, que se tornam cada vez mais predominantes na indústria, como é o caso do hip hop, do K-pop ou da música latina (Lindner, 2024a): de facto, hoje, mais de 60% dos utilizadores do Spotify afirmam ouvir vários géneros regularmente (Lindner, 2024b). Ainda assim, a música pop continua a ser uma das mais transmitidas, tendo tido, em 2020, mais de 286 milhões de ouvintes em todo o mundo (Lindner, 2024a) e sendo, em julho do ano seguinte, o género mais reproduzido no Spotify a nível mundial (Lindner, 2024b). Atualmente, este género posiciona-se, assim, com um número de ouvintes bastante superior ao da música erudita (Fleck & Richter, 2023; Lindner, 2024a; Lindner, 2024b).

Em Portugal, a realidade é semelhante ao panorama mundial, uma vez que, no que diz respeito aos géneros musicais, o pop continua a dominar as preferências dos ouvintes do país, segundo os mais recentes dados da plataforma Spotify (Visão, 2024). Além disso, o crescimento do número de ouvintes de música nacional é também uma realidade, numa altura em que o consumo de música portuguesa aumentou 42% em apenas um ano, de 2022 para 2023 (Visão, 2024).

2.2. A música na ficção: dos filmes mudos à telenovela

Tal como explorado por Hauptert na sua obra *The Entertainment Industry*, a presença da música no meio audiovisual é já uma realidade desde o século XX. Na verdade, ainda muito antes do aparecimento de canais de televisão dedicados a esta forma de arte, como foi o caso da MTV no início dos anos 80 (Hauptert, 2006), desde os primeiros tempos do cinema que os filmes eram acompanhados por música ao vivo (Miller, 1982). De facto, foi logo nos seus primórdios com os filmes mudos que a música no cinema começou a florescer, muitas vezes através de pianistas ou orquestras que acompanhavam as imagens nas próprias salas de cinema com música clássica (Miller, 1982). Além da capacidade de preencher o silêncio característico do cinema mudo - e de aumentar, paralelamente, a reação emocional da audiência -, a sua utilização tinha também o objetivo prático de encobrir o ruído emitido pelo

projektor (Miller, 1982). A música tornou-se, assim, um complemento extremamente valioso para os filmes e, mais particularmente, para os próprios cinemas, que se podiam distinguir dos restantes pela música que acompanhava os filmes em exibição (Larsen, 2007).

A presença de músicos nas salas de cinema tornou-se uma realidade durante os primeiros anos do século XX, mas foi na década de 1920 que a tecnologia evoluiu, sendo determinante para a introdução de bandas sonoras sincronizadas nos filmes (Cooke, 2008). À medida que os anos foram passando e que as próprias técnicas se aprimoraram, deu-se uma standardização das bandas sonoras que moldou as práticas de acompanhamento do filme sonoro (Cooke, 2008). Contudo, este não foi um processo rápido. Nos primeiros anos da sua introdução, as “imagens falantes” geraram um acentuado debate no que respeitava ao valor e potencial da música e do som, com alguns realizadores a recusar-se a permitir que o diálogo alcançasse uma supremacia em relação à imagem (Cooke, 2008).

O processo de aperfeiçoamento da música no cinema foi, de certa forma, demorado, com desafios técnicos que perduravam até ser possível “obter os resultados necessários na gravação do som, sem quaisquer falhas” (Wierzbicki, 2009, 88). A adesão a este novo filme sonoro implicava um conjunto de equipamentos específicos, bem como profissionais técnicos devidamente habilitados para conceber e produzir o filme (Wierzbicki, 2009).

Foi então que, em 1927, as técnicas de produção se otimizavam e o público revelava aceitar, finalmente, o filme sonoro (Wierzbicki, 2009). Surgia, nesse mesmo ano, o primeiro filme sonoro - *The Jazz Singer* - que, com um total de 89 minutos, era composto por porções dedicadas a números musicais em que o som gravado estava sincronizado com a ação no ecrã, não só através de música cantada, mas também através de palavras faladas (Wierzbicki, 2009; Hauptert, 2006). Após o sucesso desta longa-metragem, o investimento neste tipo de produções aumentou, com a construção de edifícios de gravação e de instrumentos necessários à evolução da indústria cinematográfica (Wierzbicki, 2009, 94). Uma das principais pioneiras neste investimento foi, como referido supra, a *Warner Bros. Entertainment*, que ao investir num estúdio de gravação para produzir a música dos próprios filmes, rapidamente lucrou 230 milhões de dólares (Hauptert, 2006).

A idade de ouro de *Hollywood* chegava por volta de 1933, com novas técnicas de sincronização do som e da imagem (Wierzbicki, 2009, 94). O género do cinema sonoro evoluiu e adaptou-se às inovações técnicas, dando lugar aos diferentes estilos daquilo que

poderia ser considerado um novo género: o musical (De Souza, 2005). Este género surgia num dos períodos mais críticos da Europa e dos Estados Unidos, quando a depressão económica mundial começava a instalar-se, perdurando durante os anos 30 (Wierzbicki, 2009). Num momento em que o panorama mundial não se revelava propriamente promissor, o que o público mais procurava - e precisava - era de um tipo de entretenimento que lhe permitisse escapar da realidade, mais otimista e esperançoso (De Souza, 2005; Wierzbicki, 2009). Durante os primeiros anos do filme sonoro, o entretenimento pelo qual o público estava disposto a pagar era, assim, este que permitia escapar da realidade através da música (De Souza, 2005; Wierzbicki, 2009). O filme musical contribuía para a “estabilização da sociedade norte-americana durante a fase mais sombria de sua história” (De Souza, 2005, 15).

Com a introdução do meio televisivo no final dos anos 40, os telespectadores começavam a ver e ouvir uma grande variedade de atuações musicais no ecrã, tais como espetáculos de talentos amadores, espetáculos de dança, *quizzes* musicais, entre outros, que tinham no centro da sua ação a música (Delmont, 2014). Ao mesmo tempo, consolidava-se a criação de um novo tipo de musical - “o musical clássico norte-americano” - onde a música se tornava parte fundamental da narrativa, ao conduzir a história (De Souza, 2005; Wierzbicki, 2009). Até ao final da década de 1950, este tornara-se um dos principais géneros cinematográficos, com mais de 100 musicais originais e adaptações da *Broadway* a marcar presença na televisão norte-americana (Delmont, 2014).

Mas a massificação da televisão na entrada nos anos de 1960 veio trazer a decadência dos grandes estúdios de *Hollywood* (De Souza, 2005). Dava-se a queda do musical clássico, por ser um género que exigia um grande investimento (De Souza, 2005), e desenvolviam-se novos equipamentos de vídeo menos dispendiosos e que fossem portáteis (Delmont, 2014). Estas transformações e mudanças na produção dos filmes abria, desta forma, espaço para a introdução de “novos sons” no cinema (Wierzbicki, 2009).

Nesta altura, a indústria começava, assim, a demonstrar a viabilidade de incluir estilos musicais alternativos, tais como o *jazz*, o *rock* e, principalmente, a música popular (Cooke, 2008). Na sua obra *Film Music: A History*, Wierzbicki (2009) apresenta a perspetiva de David Raksin, compositor norte-americano, sobre as razões desta “infiltração” da música popular nos filmes. Para Raksin (2009), a presença da música *pop* nas produções tinha, num

primeiro momento, o principal intuito de vender gravações, obtendo paralelamente publicidade para o filme (Wierzbicki, 2009). O compositor destaca que a sua utilização surgia pela necessidade de “apelar ao público demograficamente definido”, que, no caso, seriam as gerações mais jovens e as maiores apreciadoras deste género (Wierzbicki, 2009, 191-192). Na ótica de Raksin, muitos realizadores e produtores viviam atormentados pelo medo de não se conseguirem adaptar aos tempos e estilos modernos, o que os levava a incluírem este tipo de música nos seus filmes (Wierzbicki, 2009).

A perspetiva crítica de Raksin pode ser, contudo, discutível. De facto, existiam várias ‘boas’ razões, como questões estéticas ou culturais, para que novos estilos - e, nomeadamente, o pop - passassem a integrar as produções cinematográficas (Wierzbicki, 2009). A verdade é que este género se revelou bastante lucrativo, numa fase em que os músicos se revelavam dispostos “a dar aos estúdios exatamente o que eles queriam” (Wierzbicki, 2009, 193). É um exemplo disso a banda sonora do filme de 1967, *The Graduate*, cujas vendas chegaram quase aos dois milhões de cópias, com o single *Mrs. Robinson*, de Paul Simon e Art Garfunkel, a alcançar mais de um milhão de cópias (Wierzbicki, 2009).

Um pouco antes do cinema, já desde os anos 50 que a televisão ‘celebrava’ o género pop através de programas de música e dança ou de concursos televisivos, tais como o *Festival Eurovisão da Canção* que consiste, até aos dias de hoje, num dos símbolos mais óbvios da celebração televisiva da música pop (Frith, 2002). Ainda assim, foi apenas nos anos 80 com o surgimento da televisão por cabo que a ‘televisão musical’ ganhou destaque, com o canal televisivo MTV, que apresentava às audiências listas de reprodução, novos lançamentos e singles de sucesso (Frith, 2002; Hauptert, 2006).

Por outro lado, além desta ‘televisão musical’ que surgia com a MTV, as canções *pop* eram também utilizadas com o intuito de despertar emoções nas audiências através das bandas sonoras (Frith, 2002) dos programas de ficção, servindo para fins cómicos, dramáticos ou narrativos (Koch, 2017). Com o crescimento do formato da telenovela na televisão portuguesa (Traquina, 1997) - que dava um grande destaque, até ao ano 2000, às produções brasileiras, (Burnay, 2006) - a música integrava efetivamente estas narrativas, servindo não só como pano de fundo para contar histórias, mas também como recurso dramático que pertencia já às próprias cenas (Faria, 2018). No que respeita a produções

portuguesas, um dos principais exemplos da visibilidade da música neste formato foi a série juvenil *Morangos com Açúcar*, que alcançou, em 2004, um enorme sucesso, desencadeando um conjunto de ações que envolveram espetáculos de música e o lançamento de vários CD (Cunha & Burnay, 2006), com canções, artistas e bandas originais.

De uma maneira geral, as bandas sonoras das telenovelas são compostas por um conjunto de músicas previamente estabelecido (Antonietti et al, 2012). Em certos casos, estas dão, inclusive, o próprio nome às telenovelas (Antonietti et al, 2012), marcando presença logo no genérico, como é o caso, em Portugal, de telenovelas como *Mar Salgado* (2014, SIC), *A Única Mulher* (2015, TVI), *Senhora do Mar* (2024, SIC) ou até a própria série da RTP, *Pôr do Sol* (2021, RTP).

Através da seleção das músicas, a telenovela torna-se, assim, um meio próprio de difusão de várias canções, artistas e segmentos musicais (Toledo, 2010). Desta forma, não só servem um propósito dramático-musical, ao contribuírem para o envolvimento do espectador na narrativa, como adquirem também um potencial mercadológico (Antonietti et al, 2012). Dado o grau de exposição diária a um número considerável de espectadores (Silva, 2012), a música neste tipo de produções beneficia de uma promoção subliminar, que se vai introduzindo na narrativa e marcando presença no subconsciente da audiência (Toledo, 2010).

2.3. O humor na música e a evolução do género: da música erudita à música popular

Com a capacidade de despertar um vasto conjunto de emoções nos seus ouvintes - que podem ir desde a felicidade à sensação de medo ou ao amor (Toledo, 2010) -, já há vários anos que compositores têm vindo a destacar também a habilidade da música expressar humor (Mull, 1949).

Ao estimular nos ouvintes, a par de várias outras emoções, um riso involuntário ou uma sensação de diversão (Gilbert, 1926), a temática da música aliada ao humor tem vindo a ser estudada já desde o século XIX, com o principal foco no humor na música erudita. De facto, contributos como os de Gilbert (1926), Mull (1949), Carr (1989) ou Kay (2006) demonstraram-se, ao longo dos últimos anos, bastante relevantes para a compreensão do humor neste género musical.

Cassandra Carr (1989) aborda no seu artigo *Charles Ives's Humor as Reflected in His Songs* a presença do humor nas peças musicais do compositor norte-americano Charles Ives, fazendo uma desconstrução das suas peças para compreender quais os fatores que despertam o humor na música. Em primeiro lugar, Carr destaca que a música pode efetivamente exprimir humor logo num primeiro momento, através dos nomes que os próprios autores atribuem às suas obras (Carr, 1989; Mull, 1949). Contudo, um título humorístico não se revela um componente absolutamente necessário para que a música consiga despertar um riso na audiência, dado que uma música sem título pode, também ela, expressar humor (Mull, 1949).

De uma maneira geral, as composições de Charles Ives reforçam o princípio do humor apresentado pelos filósofos Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer (Attardo, 2009), que consiste na teoria da incongruência. Na verdade, um dos principais vínculos que Ives utiliza para despertar o humor nas suas obras prende-se precisamente por uma composição musical incongruente, muitas vezes através de uma articulação entre a música e as palavras – “a música é inapropriada ao texto” (Carr, 1989, 131) – proporcionando a “justaposição de dois elementos que não costumam, naturalmente, estar juntos”² (Gilbert, 1926, 50).

Esta incongruência, que se reflete ao longo das suas peças clássicas, pode ser também concretizada através de um exagero ou da distorção de vários clichés, tanto através da letra como do instrumental (Carr, 1989). A ‘caricatura’, como Cassandra Carr lhe chama, ocorre na composição ou no estilo da performance, podendo jogar, por exemplo, com o exagero de um estilo mais sentimental (Carr, 1989). É um exemplo disso a peça *Charlie Rutledge*, que ridiculariza as performances amadoras e o género da canção sentimental de *cowboys* através do exagero do sentimento do próprio cantor, que no momento mais intenso e contrastante da canção, fica demasiado exausto para cantar e recorre à declamação do texto (Carr, 1989). Esta imitação do género, que exige um certo conhecimento do estilo que está a ser satirizado, consiste, portanto, na utilização de alguns dos seus elementos característicos de forma humorística (Serra, 2020).

² Citação original: “the humorous in music (...) arises from a juxtaposition of two elements which do not naturally or customarily go together, such as sudden and unexpected rhythmic effects, unusual harmonization (...)”.

Gilbert (1926) apresenta também um exemplo da caricatura ao nível da melodia, recorrendo à ópera de 1875, *Carmen*, onde há uma ridicularização da pomposidade da música militar através da presença de duas flautas *piccolo* (ou flautins) que, numa oitava muito aguda, ou seja, num tom muito agudo, contrastam com a imponência costume de uma música militar. Neste caso, a música joga com os padrões musicais que seriam os esperados pela audiência e quebra as suas expectativas (Kay, 2006). Esta caricatura melódica deriva, assim, do contraste brusco e marcante entre instrumentos (Mull, 1949; Kay, 2006), muitas vezes acompanhado de uma mudança acentuada, inesperada e rápida do próprio ritmo da música (Gilbert, 1926; Mull, 1949). Exemplos destes tipos de contraste são ainda visíveis nas obras de Bach, que frequentemente inclui estilos drasticamente contrastantes na mesma música (Kay, 2006).

Todos estes casos de incongruência resultam uma vez que o ouvido humano tende a seguir um determinado padrão e cria expectativas, aderindo frequentemente às tradições de harmonia do tom (Kay, 2006) e do ritmo (Gilbert, 1926). Na verdade, mesmo sem qualquer formação musical, os ouvintes têm a capacidade de captar as sequências tradicionais dos acordes e de antecipar uma resolução, despertando um certo sentido de satisfação (Kay, 2006). Tendo isto em conta, para concretizar o humor é importante que o compositor tenha a capacidade de não tornar as incongruências demasiado extremas, ao ponto do público considerar os sons absurdos e sem sentido, mas também de assegurar que estas não são demasiado subtis, dado que podem não ser reconhecidas (Kay, 2006).

Contudo, é também relevante destacar que, muitas vezes, o humor da música erudita pode não ser considerado, pela audiência, propriamente engraçado segundo os padrões atuais (Kay, 2006). Na verdade, este é um tipo de humor que não resulta necessariamente no riso, mas antes numa certa sensação de divertimento, interesse e prazer com o resultado final (Kay, 2006; Gilbert, 1926).

Além da música erudita, o humor é também parte integrante da paisagem sonora da música popular, desde os seus primórdios, quer seja enquanto banda sonora num filme, por exemplo, ou em palco, numa atuação ou numa gravação (Kitts & Baxter-Moore, 2019).

Em primeiro lugar, demonstra-se importante distinguir aquilo que é o humor na música popular e a comédia musical (Kitts & Baxter-Moore, 2019). Na obra *The Routledge companion to popular music and humor*, Kitts e Baxter-Moore introduzem a comédia

musical, atribuindo-lhe dois significados. Por um lado, uma comédia musical apresenta-se como uma peça de teatro ou um filme que conjuga o canto, a dança e o diálogo para contar uma história de forma leve, humorística e divertida (Kitts & Baxter-Moore, 2019). São exemplos disso musicais como o *Singin' in the Rain*, *Grease* ou *Mamma Mia* (Kitts & Baxter-Moore, 2019). Por outro lado, os autores revelam ainda uma segunda definição de comédia musical, que consiste na “utilização de música por comediantes profissionais para entreter o seu público”, geralmente de forma satírica (Kitts & Baxter-Moore, 2019, 19). Atualmente, um exemplo deste tipo de comédia musical são os seus espetáculos de *stand-up comedy* do comediante e cantor americano Bo Burnham, que incluem números musicais ao piano que retratam e exageram situações e experiências da sociedade de forma humorística (Campioto, 2023). No contexto nacional, este tipo de comédia com recurso à música é visível no espetáculo do humorista Pedro Teixeira da Mota que, no seu primeiro espetáculo de *stand-up comedy*, *Impasse*, intercala os momentos do espetáculo com três músicas ao piano (Lima, 2017).

A par da comédia musical, em que os humoristas utilizam a música popular como ferramenta para promoverem o seu humor, Kitts e Baxter-Moore (2019) abordam ainda o modo como os músicos utilizam o humor para chegar aos ouvintes e para contarem as suas histórias. Embora este tipo de humor na música seja o mais explorado pelos autores, para o atual estudo o que mais interessa aprofundar é a comédia musical.

À semelhança da música clássica, uma das principais características do humor na música popular e, mais especificamente, na comédia musical, prende-se pelo recurso à paródia (Mera, 2002; Kitts & Baxter-Moore, 2019), a considerada ‘caricatura’, por Carr (1989). A sua definição passa, portanto, pela criação de letras novas e humorísticas que são colocadas em melodias e arranjos originais (Kitts e Baxter-Moore, 2019), semelhantes a estilos e géneros já existentes. Manifesta-se, por isso, como uma prática cultural que imita outra produção ou prática cultural (Gibson, 2011), sendo essencial que haja uma distância entre o que está a ser parodiado e a nova canção, normalmente assinalada pela ironia (Mera, 2002). Tal como explicado por Wilkins e Eisenbraun (2009) na teoria da incongruência do humor, também para compreender a paródia é necessário que a audiência disponha de uma memória social e cultural, que lhe permita estabelecer ligações e compreender as diferenças e semelhanças entre os elementos pré-existentes e as novas obras (Gibson, 2011).

Para Kitts e Baxter-Moore (2019), estas paródias são consideradas, contudo, comédias de ‘baixo nível’, por terem como principal objetivo simplesmente fazer rir. Consideradas de um ‘nível mais alto’, os autores destacam as sátiras, por assumirem propósitos mais sérios, destinados a mudar mentalidades e a incitar a audiência à ação (Kitts & Baxter-Moore, 2019). Este tipo de estratégia de humor é bastante utilizado pelos artistas como uma ferramenta de ‘vingança pessoal’, à medida que competem pela atenção dos fãs (Kitts e Baxter-Moore, 2019). É caso disso a rivalidade entre os artistas de *hip hop* 2Pac (Tupac Shakur) e The Notorious B.I.G. (Biggie Smalls), que se atacavam mutuamente nas suas canções, ou entre John Lennon e Paul McCartney, que se ofendiam um ao outro nos seus álbuns a solo, após a separação dos membros da banda *The Beatles* (Kitts & Baxter-Moore, 2019).

2.4. A comédia musical na ficção

Além de utilizada por comediantes profissionais para entreter o público nos seus espetáculos, a comédia musical pode também ser parte integrante de meios e produtos de comunicação, tais como a rádio, as séries televisivas e as longas-metragens (Kitts & Baxter-Moore, 2019). É importante compreender, contudo, que quando é inserida em programas de ficção, como é o caso das séries televisivas, por exemplo, o humor não depende apenas das composições musicais, mas também da situação e do contexto em que estas são inseridas (Mera, 2002). De facto, nestas situações existe um pano de fundo contextual diferente, em que um conjunto de elementos não musicais contribuem para a construção humorística da cena (Mera, 2002).

Um dos principais exemplos desta comédia musical na ficção é o duo neozelandês *Flight of the Conchords* que, em 2007, teve a sua própria série de televisão na *HBO*, cuja história se centrava na dupla musical que tentava ter sucesso em Nova Iorque (Kitts & Baxter-Moore, 2019). Embora o duo cómico tivesse já algum sucesso antes de estrear a série, foi esta produção que lhe concedeu um culto de seguidores e fãs por todo o mundo (Gibson, 2011). Descrito pelos próprios cantores como o “quarto duo de guitarra *digi-bongo acapella-rap-funk-comedy folk* mais popular da Nova Zelândia” (Kitts & Baxter-Moore, 2019; Gibson, 2011), o grupo foi nomeado para sete *Primetime Emmy Awards* em 2008 e 2009, e ganhou ainda um *Grammy* para Melhor Álbum de Comédia em 2008 (Kitts & Baxter-Moore, 2019).

O sucesso da banda neozelandesa resulta, da perspectiva de Kitts e Baxter-Moore (2019), de uma combinação de elementos de humor característicos da Nova Zelândia com paródias musicais que conseguem também apelar a um público internacional. De facto, as várias canções originais em cada episódio aludem a um conjunto de produtos culturais populares, pessoas e géneros, que vão sendo alternados com os diálogos da narrativa (Gibson, 2011). Tal como referido por Mera (2002), o humor nas canções do duo não é apenas estabelecido através de um conjunto de fatores musicais, mas também através de elementos visuais (Gibson, 2011). Se, por um lado, a letra, os estilos musicais escolhidos (Kitts & Baxter-Moore, 2019) ou a utilização da voz como instrumento ou personagem assumem uma dimensão cômica, por outro fatores como o vestuário, as expressões faciais das personagens, a cinematografia ou a produção são também ingredientes fundamentais para a criação da paródia (Gibson, 2011, 622).

Outro exemplo deste fenómeno são as canções originais da *sitcom* americana *How I Met Your Mother*, que, ao longo de nove temporadas “enriquecem as cenas cômicas da série e enfatizam acontecimentos decisivos na vida das personagens” (Morita, 2019). À semelhança de *Flight of the Conchords*, a *sitcom* inclui também uma artista musical - Robin Sparkles -, associada a canções originais como *Let's Go To The Mall* e *P.S. I Love You* (Morita, 2019). As paródias musicais são, também nesta série, uma estratégia utilizada: na música *P.S. I Love You*, a personagem Robin incorpora uma das canções da artista Alanis Morissette - *Closer Than You Might Believe* - com uma música rock mais sombria e dramática (Morita, 2019).

Na verdade, embora a comédia musical na ficção se possa basear numa certa incongruência, associada a uma das principais teorias do humor, que implica que a audiência disponha de uma memória social e cultural (Wilkins & Eisenbraun, 2009) para compreender, por exemplo, os momentos de paródia, também a ridicularização dos outros, tais como o público, as personagens, o género cinematográfico em si ou até a natureza da própria música cinematográfica (Mera, 2002), é bastante utilizada. Assim, além da incongruência, este processo recorre também, de certa forma, à teoria tradicional da superioridade, em que a fonte do humor está na “tolice exagerada do ator” (Wilkins & Eisenbraun, 2009, 353).

A comédia musical na ficção não está, assim, unicamente dependente das canções em si, mas também do contexto e dos elementos que as envolvem (Mera, 2002). Ainda que

fatores como a paródia, a surpresa, a utilização dos instrumentos e a incongruência possam ser explorados e utilizados para criar humor, existe uma relação muito nítida entre a narrativa da ficção e a música, sendo este ambiente narrativo a peça-chave para a criação do humor (Mera, 2002).

3. Metodologia

Após uma análise teórica da comédia musical no audiovisual, revelou-se relevante explorar de forma mais aprofundada um dos mais recentes exemplos deste fenómeno em Portugal, a série nacional *Pôr do Sol* e, em particular, a sua banda original *Jesus Quisto*. Neste estudo, foi realizada, assim, uma metodologia de estudo de caso, analisando, em primeiro lugar e através de duas entrevistas, o processo de criação e interpretação das canções originais da banda da série, bem como o impacto das estratégias utilizadas na própria narrativa. Posteriormente, com recurso a dois grupos de foco, foram estudados os efeitos da inclusão da banda e das suas canções na perceção da audiência.

3.1. Estudo de Caso: *Pôr do Sol* e *Jesus Quisto*

O estudo teve como base uma metodologia de estudo de caso, analisando as características da série *Pôr do Sol*, tendo em conta a teoria de Robert Yin (2003). A escolha metodológica teve como base este método, uma vez que o seu objetivo passa por compreender fenómenos contemporâneos e acontecimentos da vida real de forma profunda (Yin, 2003), como é o caso da série portuguesa. Importa, por isso, compreender e explorar o objeto do estudo, isto é, a série *Pôr do Sol* e a banda *Jesus Quisto*.

Transmitida pela RTP1 desde 2021, a série de ficção *Pôr do Sol* é uma comédia que conta com um total de duas temporadas e um filme. A série conta a história da família Bourbon de Linhaça, uma das mais influentes famílias de Santarém, dona da herdade do *Pôr do Sol*. Filha dos proprietários da herdade – Eduardo Bourbon de Linhaça e Madalena Bourbon de Linhaça –, Matilde Bourbon de Linhaça (Gabriela Barros) vive uma paixão impossível com um dos empregados, Lourenço Paulino (Diogo Amaral). No meio do romance, surge um antigo segredo que pode deitar tudo a perder: a irmã gémea de Matilde, Filipa Martins, há muito abandonada pela mãe, regressa para destruir a família, juntamente com o tio calculista e sombrio, Simão, que pretende roubar o mais valioso colar que está na família há mais de 3.500 anos: o *Colar de São Cajó*. Na segunda temporada surge ainda uma terceira gémea das protagonistas, Salomé, uma jovem cega que vive no Convento das Carmelitas Peludas. Ao longo da narrativa são explorados, de maneira cómica e satírica, temas como o amor, a paixão, o mistério e a traição.

Os principais momentos musicais da narrativa são introduzidos pela banda original da série, os *Jesus Quisto*, que é composta por quatro elementos. Diogo (Cristóvão Campos) é o guitarrista do grupo, e representa o lado mais negro da banda, pelo seu vício em drogas e raspadinhas. Jimmy (André Pardal), na bateria, é um ativista vegan, que procura a paz e a harmonia. Vera (Madalena Almeida), no baixo, tem uma paixão não correspondida por Lourenço, vocalista da banda e apaixonado por Matilde Bourbon de Linhaça. O grupo apresenta, ao longo da primeira temporada, um conjunto de canções do estilo rock, que vão sendo introduzidas durante os 16 episódios. Canções como *Drug is a pit*, *Holocausto Vegan* e *Beavers in loves*, pertencem, desta forma, ao primeiro EP do grupo, *HITS MY NICE*. Na segunda temporada, após a saída de Lourenço dos *Jesus Quisto*, Johnny (Igor Regalla) substitui o vocalista, mas, pouco tempo depois, sofre um acidente fatal, com a queda de um projetor durante um concerto. É nesse momento que entra Beta (Mafalda Marafusta), a nova voz dos *Jesus Quisto*, que fazem uma transição do estilo rock para um tipo de música “com raízes portuguesas”. Durante a segunda temporada é apresentado o segundo álbum da banda, *Typical Sounds of Nice*, com uma música ainda interpretada por Johnny e outras quatro já na voz da nova vocalista.

Pouco tempo depois de ter sido apresentada ao público, a série *Pôr do Sol* revelou ter “conquistado audiências” com o seu tipo de humor, tornando-se também viral nas redes sociais (Loureiro, 2021). Exibida em horário nobre de segunda a sexta-feira na estação pública, foi ganhando a atenção do público, sendo que foi com a segunda temporada que bateu alguns dos seus maiores recordes. Nos primeiros dois episódios da segunda temporada, só na RTP Play, plataforma online da RTP, “foram registados 32 mil visitantes, 55 mil visitas e 129 mil *pageviews*”. Estes números são os mais altos de sempre de um conteúdo RTP em dias de estreia, sendo que, em comparação com a estreia da primeira temporada, se observou um crescimento de 124% de visitantes, 188% do total de visitas e 202% no número de *pageviews* (Costa, 2022). Além da presença na RTP Play, a série encontra-se ainda nas plataformas de *streaming* Netflix (1ª temporada) e Amazon Prime Video (ambas as temporadas e o filme). A série foi nomeada para a categoria *Comedy Competition*, do festival *Series Mania*, evento internacional dedicado a séries, realizado anualmente em Lille, França (Guerreiro, 2022).

Não só a série foi um sucesso, como também o filme que se seguiu à produção bateu recordes nos cinemas portugueses. *Pôr do Sol: O Mistério do Colar de São Cajó* tornou-se o filme português mais visto nos cinemas em Portugal em 2023, com mais de 115 mil espectadores e uma receita bruta de mais de 693 mil euros (Comunidade Cultura e Arte, 2023).

Paralelamente, também os *Jesus Quisto* foram, desde cedo, revelando ter um grande impacto no panorama do entretenimento nacional. Com presença nas redes sociais e até uma loja online - *Forevers and Evers*, referência à letra da música *Beavers in Loves*, do EP *HITS MY NICE* - com *t-shirts* com frases da banda e da série, os *Jesus Quisto* deixaram a sua marca não só no *Pôr do Sol*, mas também para lá da ficção. Presentes em eventos como o *Festival da Canção 2023*, através de uma atuação com a música original *For Win the Festivals*, criaram ainda uma música de apoio à Seleção Portuguesa no Mundial de 2022 – *Portugals (Let's Win the Victories)* – e realizaram mais de cinco concertos (muitos deles esgotados) pelo país, em palcos como os Coliseus de Lisboa e do Porto, o Teatro Maria Matos, o festival NOS Alive, o Centro de Artes de Águeda e ainda num concerto itinerante em cima de um autocarro, que percorreu as ruas de Lisboa com as suas canções (Caeiro, 2022).

3.2. Objetivos e pergunta de partida

A escolha da série da RTP, *Pôr do Sol*, e da sua banda original, os *Jesus Quisto*, enquanto objeto de estudo para esta dissertação baseou-se no seu acentuado impacto no entretenimento e na ficção nacional, sendo um dos mais recentes fenómenos de sucesso em Portugal a recorrer à música com o intuito de despertar humor na ficção. Ao estudar este objeto de estudo procurou-se, assim, responder à questão central desta dissertação, compreendendo a temática da comédia musical na ficção. Desta forma, foi construída a pergunta de partida, ou seja, o mote da investigação: “Qual o papel das canções da banda *Jesus Quisto* na construção da narrativa humorística da série de ficção *Pôr do Sol*?”.

Para responder de forma completa a esta questão, analisando não só as escolhas dos autores da série, mas também estudando a perceção das audiências, foram ainda delineados três objetivos específicos. Além de compreender o papel das canções dos *Jesus Quisto* na construção da narrativa humorística da série, procurou-se ainda: a) compreender o motivo

da escolha da música para a produção de humor na série; b) analisar o processo de criação das canções da banda; e, finalmente, c) identificar quais os efeitos desta estratégia na audiência.

3.3. Escolhas metodológicas: entrevistas aos membros da série e grupos de foco

Feita uma primeira apresentação da série e da banda original e compreendidos os objetivos deste estudo, a metodologia escolhida para cumprir os objetivos propostos recaiu numa metodologia qualitativa, de forma a compreender efetivamente o papel das canções dos *Jesus Quisto* na construção da narrativa humorística do *Pôr do Sol*. Foram realizadas, assim, entrevistas aos membros da produção e da banda da série, cujo objetivo passou por compreender as estratégias utilizadas para incluir esta vertente musical na narrativa, explorando ainda o processo de composição e de interpretação das canções.

Esta escolha permitiu recolher informações e opiniões de informadores-chave – os criadores e atores da série –, que têm, naturalmente, conhecimentos relevantes neste campo, compreendendo as suas ideias sobre a composição e interpretação das canções, bem como sobre a produção e realização da série (Weiss, 1994; Yin, 2009). Os membros entrevistados foram, assim, o realizador e criador Manuel Pureza e o ator e guitarrista dos *Jesus Quisto*, Cristóvão Campos. Para obter as respostas às entrevistas foi contactada a produtora da série, Andreia Cardoso, que encaminhou as questões a todos os membros da banda - Cristóvão Campos, Mafalda Marafusta, André Pardal, Madalena Almeida e Diogo Amaral -, bem como aos três criadores da série - Manuel Pureza, Rui Melo e Henrique Cardoso Dias. Por uma questão de disponibilidade, foram obtidas as respostas dos dois elementos referidos supra, que permitiram obter uma visão bastante completa da série, da banda e das suas músicas. Por preferência dos entrevistados, a entrevista foi estruturada, uma vez que as questões foram enviadas e respondidas por escrito.

Além das entrevistas aos membros da série, foram também realizados dois grupos de foco, compostos por pessoas com experiências semelhantes (Weiss, 1994): o primeiro grupo com elementos que viram o *Pôr do Sol* e o segundo com elementos que não viram a série. Optar por este método qualitativo possibilitou compreender de forma mais completa as opiniões e experiências de cada entrevistado, apreendendo “as reações de quem foi a audiência” (Weiss, 1994, p.10), através de uma variedade de perspetivas. Cada grupo foi

composto por sete elementos, tendo como base a teoria de Krueger & Casey (2000), que sugere que um grupo de foco deve ter entre seis e oito participantes, um “número suficientemente grande para obter uma variedade de perspectivas e suficientemente pequeno para não se tornar desordenado ou fragmentado” (Rabiee, 2004, p. 656). O método de seleção da amostra foi por conveniência (Clark, 2007), visto que foi possível encontrar participantes que cumpriam os critérios estabelecidos, assegurando uma variedade de idades, localidades e géneros. Garantir esta diversidade foi particularmente relevante para este estudo, uma vez que os dados da audiência da série se encontram igualmente divididos por faixas etárias, géneros e localidades.

O primeiro grupo (Grupo A) foi composto, assim, por um conjunto de membros da audiência da série, que assistiram a todos os episódios, e o segundo (Grupo B) por outros que não viram a série ou que viram, no máximo, um episódio. A inclusão destes dois grupos de foco na dissertação seguiu a teoria de Rabiee (2004), que defende que o objetivo deste método passa por recolher as opiniões, ideias e sentimentos dos participantes sobre um determinado tema – no caso, a presença da banda *Jesus Quisto* na série *Pôr do Sol* –, destacando as diferenças de perspectivas entre os dois grupos: um já familiarizado com a narrativa e a outro alheio à história. Assim, aquilo que se procurou compreender foi se o facto de se ter visto a série influencia a opinião sobre a banda.

Durante a realização destas entrevistas conjuntas, foram apresentados aos participantes pequenos excertos da série acompanhados de certas canções dos *Jesus Quisto*, bem como um conjunto de questões adaptadas a cada grupo. Ambos os grupos de foco foram realizados por videochamada (*Zoom*), por uma questão de disponibilidade dos participantes, e gravados, com a permissão de todos, de forma a proporcionar uma representação mais exata de todas as ideias e opiniões partilhadas (Yin, 2009). No caso dos participantes menores de idade (<18 anos), os respetivos pais concederam também a permissão para a participação nas entrevistas.

4. Apresentação e discussão dos resultados

4.1. Análise dos dados das entrevistas aos membros da série

4.1.1. Análise da entrevista ao realizador e autor Manuel Pureza

Para compreender, em primeiro lugar, qual o público-alvo idealizado pelos criadores aquando da produção da série, foi feita uma primeira questão nesse sentido. Segundo dados das audiências do *Pôr do Sol* fornecidos pela RTP, de 1 de janeiro a 31 de dezembro de 2022, período durante o qual foi transmitida a segunda temporada da série, 29.1% dos espectadores tinham mais de 75 anos e 20.6% entre 65 e 74 anos. Face a estes dados, aquilo que se demonstrou relevante perceber foi se os criadores tinham esse perfil em mente quando produziram a série e compuseram as canções. Na verdade, o criador e realizador Manuel Pureza explicou que ao criarem a série e a banda não tinham idealizado propriamente nenhum público-alvo, embora sempre tenham tido o público, de uma forma geral, em alta consideração. A estratégia passou por não afunilar o produto para nenhuma classe etária em específico, de forma a abrir o espectro ao máximo.

Quanto à decisão de adicionar uma vertente musical à narrativa, Manuel Pureza explicou ainda que a escolha seguiu o princípio de satirizar todo o universo das telenovelas, banda jovem incluída: “Quase todas as novelas portuguesas têm, nalguma das suas *storylines*, alguém que toca uma música, que tem uma banda (sobretudo novelas mais “jovens”) e com isso criam um subproduto que pode ou não tornar-se apelativo e complementar ao fenómeno da novela em si”. O criador da série deu ainda alguns exemplos de bandas que surgiram precisamente neste contexto, tais como os *D’zrt*, as *Just Girls* ou os *4Taste*, da série juvenil *Morangos com Açúcar*, que seguem a lógica de estender o fenómeno da novela para lá da televisão. Ao desenvolverem a série e a banda, os criadores viram, nesta vertente, um terreno fértil para explorar.

Quando questionado sobre qual o motivo que o levou, juntamente com os restantes criadores, a mudar o estilo de música e também o vocalista dos *Jesus Quisto* na segunda temporada, Manuel Pureza referiu, mais uma vez, que seguiram a lógica que muitas vezes é seguida nas novelas. O facto do estilo musical revivalista de uma certa “portugalidade” estar na ordem do dia fez com que a mudança para uma banda com essas características fosse

apenas uma maneira de seguir ainda mais esta tendência das telenovelas. Por esse motivo, os *Jesus Quisto* passaram de uma banda rock para uma banda “com raízes portuguesas”, como os próprios atores descrevem antes de cantarem a música *Sunny beaches & marisque*, satirizando assim este termo da “portugalidade” que, para o realizador, acaba por ser um conceito que se força a ser aplicado quando uma coisa “parece” portuguesa.

A razão da escolha de um inglês mal falado para as letras das canções dos *Jesus Quisto* passou, nas palavras do criativo, por uma “parvoíce internacional”. Além disso, um dos fatores que pode também ter tido algum peso a certa altura foi a ideia ingénuas que muitas vezes se tem de que a internacionalização das histórias portuguesas passa pelos atores a falarem inglês. Ainda assim, o realizador refere que, acima de tudo, ao criarem as músicas acharam muita graça ao facto de terem milhares de pessoas num concerto a cantar as letras sem sentido da banda, tais como “*morning tonight, and screaming be mine, forever..and evers*”, da música *Beavers in Loves*.

Em relação às principais estratégias utilizadas para despertar o humor nas canções, Manuel Pureza referiu que estas foram as mesmas usadas no resto da série: “fazer humor a sério, com um sentido de proximidade grande”. O criador explica que aquilo que procuraram sempre foi utilizar aspetos e fenómenos da vida comum dos portugueses para que as situações retratadas no *Pôr do Sol* fossem facilmente reconhecíveis. O realizador reforçou ainda que se apercebeu que este retrato foi efetivamente fiel à realidade no momento em que o termo “Bourbon de Linhaça” passou a fazer parte da gíria política para apelidar os grandes grupos económicos³. “A cultura pop reconcilia-se com um fenómeno que junta pessoas em torno da mesma graça. Diria que a seriedade com que fizemos este projeto fez com que o reconhecimento fosse, também ele, muito a sério”.

Finalmente, Manuel Pureza esclareceu ainda que as iniciativas que se seguiram após a série, tais como a música do Festival da Canção, a canção de apoio à seleção no Mundial ou os concertos nos Coliseus foram todas a convite das entidades que as promoveram. Sendo o meio pequeno, o realizador referiu que foram desafiados por pessoas que os conhecem: o

³ Em 2022, Catarina Martins, deputada do Bloco de Esquerda, invocou, de forma cómica, a família Bourbon de Linhaça numa intervenção pública, fazendo menção à preocupação da família com a perda do colar de São Cajó (Amaral, 2023).

Festival da Canção, por exemplo, surgiu da piada do final da segunda temporada da série, em que o produtor dos *Jesus Quisto* - Produtor Acácio - recebe uma chamada do *Festival da Canção* a convidar a banda para estar presente. “A organização do festival estava atenta e daí até ao convite foi uma sucessão de surpresas boas”. Os concertos nos Coliseus, por outro lado, vieram a convite de uma produtora de espetáculos, a Força de Produção. De resto, todos os eventos que foram surgindo foram “da inteira responsabilidade de quem os promoveu” - embora o realizador confesse que “tiveram sempre alguma culpa nossa”. Manuel Pureza finaliza reforçando que para os criadores da série estas iniciativas foram uma espécie de episódios especiais do *Pôr do Sol* em realidade aumentada.

4.1.2. Análise da entrevista ao ator Cristóvão Campos

Para conseguir explorar não só o processo de criação, mas também de interpretação das canções, foi ainda realizada uma entrevista ao ator Cristóvão Campos, que interpretou a personagem Diogo, guitarrista dos *Jesus Quisto*.

Em resposta à primeira questão, sobre o processo de interpretação das canções, o ator referiu que este foi, acima de tudo, muito divertido, mas também difícil, uma vez que algumas frases e palavras eram complicadas de dizer na métrica das canções e “naquela língua inventada”, isto é, o tal inglês mal falado. Cristóvão Campos realçou ainda que com o criador e ator Rui Melo, escritor das músicas, cada um foi capaz de encontrar a sua voz na banda. Para o ator, a experiência de personificar o “lado mais punk e rock” da banda através da sua personagem - uma pessoa dada a vícios como a droga e as raspadinhas - foi uma ótima experiência, homenageando e, ao mesmo tempo, satirizando o “estilo” que representou.

Sendo os *Jesus Quisto* uma banda satírica, que brinca com as bandas criadas pelas novelas, para o guitarrista da banda o exagero nunca foi apenas uma estratégia, mas sim “o único caminho possível”. O ator explica que este é um exagero alicerçado num olhar sobre a realidade satirizada que é, para ele, muitas vezes a própria base do humor.

Cristóvão Campos concluiu ao referir que as personagens da banda não existiriam da mesma maneira sem as músicas, explicando que, efetivamente, os *Jesus Quisto* acrescentam um grande valor às personagens. Embora cada um dos elementos da banda tenha a sua história e o seu percurso ao longo da série, aquilo que os une e lhes encerra o sentido são precisamente as músicas e a forma como as habitam nos ensaios e nos concertos durante a

série. Para o ator, a identidade das personagens que integraram os *Jesus Quisto* completava-se nos momentos musicais, que os fizeram, inclusive, continuar mesmo depois da série terminar, com todas as iniciativas e concertos.

4.2. Discussão dos resultados obtidos nas entrevistas

Após analisar as respostas do realizador e do ator da série, é essencial discutir os principais resultados obtidos, de forma a conseguir compreender o motivo da escolha da música para a produção de humor na série e analisar o processo de criação das canções da banda, cumprindo, assim, os objetivos específicos delineados a) e b). Ao longo da discussão irão sendo relacionadas as ideias e teorias apresentadas no enquadramento teórico, permitindo obter, desta forma, conclusões mais completas e sustentadas.

4.2.1. A conceção do *Pôr do Sol* e a satirização das telenovelas

Desde os seus primórdios que o formato da telenovela recorre a assuntos primordiais da sociedade para captar a atenção de um público diversificado e proporcionar às audiências uma nova experiência da realidade (Torres, 2016; Burnay, 2005). Contudo, tal como explicado por Torres (2016), o valor dos conteúdos de ficção da televisão tem vindo a ser contestado pela sua qualidade dramática e/ou narrativas associadas a muitas “repetições de géneros, de estilos e de tiques específicos de linguagem [que] geram cansaço no espectador [e já não o surpreendem] com mais uma telenovela de gémeos separados à nascença” (Torres, 2016, p.37). Foi precisamente neste contexto e com o principal objetivo de satirizar estas histórias que surgiu o *Pôr do Sol*, uma série que recorre às características narrativas deste formato para produzir humor. Nesta produção, não só o enredo de “gémeas separadas à nascença” (Torres, 2016) foi satirizado, através das irmãs Matilde Bourbon de Linhaça, Filipa Martins e Salomé, mas sim todo o universo de uma novela, que inclui também um conjunto de personagens associadas à música, que cantam ou que tem uma banda. Por este motivo, os *Jesus Quisto* surgem como um complemento natural à série.

Mantendo o sentido de proximidade, característico do formato da telenovela, o *Pôr do Sol* procura, assim, recorrer ao que é comum e presente na vida de toda a gente que está em Portugal para produzir humor, usando referências e fatores facilmente reconhecíveis pela audiência, não afunilando, por isso, o produto a nenhuma faixa etária específica. Assim, embora no que respeita às audiências da RTP a geração predominante seja uma geração mais

velha, com mais de 65 anos, não deixa de ser importante ter em conta também as camadas da audiência mais jovens, atualmente mais presentes nas plataformas de *streaming* do que no formato televisivo tradicional (Rezende, 2024; Burnay, 2014). De facto, além da transmissão na estação pública, o *Pôr do Sol* encontra-se também, tal como mencionado supra, na RTP Play, Netflix e Amazon Prime, plataformas que são principalmente utilizadas em Portugal pela Geração Z, entre os 16 e 24 anos, e pela Geração Millennials, entre os 25 e 34 (Falcão, 2023). Face a este fenómeno, demonstra-se relevante ter em conta que os dados da tabela de audiências que indicam que as gerações mais velhas são as que mais viram a série na RTP revelam apenas uma parte da sua audiência, e não a sua totalidade.

Por outro lado, é ainda interessante refletir como a transmissão desta série na RTP em pleno horário nobre confirma a tendência dos canais generalistas de ir ao encontro do que é atualmente procurado pelas audiências, aumentando a produção de formatos alternativos como as séries (Burnay, 2014). Pelos dados e recordes verificados no que toca às audiências, é possível também comprovar que esta foi, efetivamente, uma boa estratégia por parte da estação pública.

4.2.2. A estratégia dos *Jesus Quisto*: uma parte integrante (e indispensável) do universo satirizado

Para os criadores da série, uma vez que o que foi satirizado na série foi todo o universo das novelas, banda jovem incluída, os *Jesus Quisto* são criados como uma parte integrante da narrativa. De facto, o formato da telenovela em Portugal sempre integrou a música nas narrativas, servindo não só como pano de fundo para contar histórias (Faria, 2018) mas também como um meio próprio de difusão de canções, artistas e segmentos musicais (Toledo, 2010). Cientes deste fenómeno, que chega a criar, muitas vezes, um subproduto que se pode até tornar apelativo e complementar o fenómeno da novela em si, os criadores do *Pôr do Sol* viram neste suporte narrativo um terreno fértil para explorar, muito “rico em parvoíce”. Surgem, assim, os *Jesus Quisto*, uma banda que segue a lógica de grupos como os *D’zrt*, as *Just Girls* ou os *4Taste*, retratando-os de forma satírica e humorística.

No que respeita à escolha do estilo de música e posterior mudança na segunda temporada, a escolha seguiu a lógica que muitas vezes é seguida nas novelas. O facto do estilo musical revivalista de uma certa “portugalidade” estar na ordem do dia, com o aumento

de novelas que se tentam aproximar das audiências ao tentar despertar o sentimento “do que é nosso”, ao “apresentar narrativas representativas da realidade do país” (Custódio, 2021, p.31), motivou a mudança para um estilo de música “com raízes portuguesas”, permitindo satirizar assim esta tendência.

Por outro lado, não deixa de ser também curioso refletir sobre a escolha do inglês “mal falado” para as letras das canções dos *Jesus Quisto*. Embora os criadores tenham tomado esta decisão principalmente por considerarem apenas que seria engraçado, a satirização da ideia de que a internacionalização das histórias nacionais passa pelos atores a falar inglês teve também algum peso. Ora, esta ideia “bacoca”, como Manuel Pureza lhe chama, foi precisamente contrariada a partir do momento em que a própria série *Pôr do Sol*, cuja narrativa é toda em português, é nomeada para um prémio internacional (Guerreiro, 2022). Afinal, é mesmo possível levar a uma produção nacional além fronteiras sem ser necessário pôr os atores a falar inglês.

4.2.3. Superioridade e incongruência no cerne da comédia musical da série

Embora Manuel Pureza tenha referido que as escolhas narrativas da série não se tenham baseado propriamente em nenhuma estratégia, foi possível verificar que, para despertar o humor, tanto a série como a banda recorrem a duas das teorias tradicionais do humor apresentadas no enquadramento teórico.

Por um lado, a satirização do género da telenovela, apontando certos defeitos como a natureza repetitiva da narrativa com histórias já “cansativas” ou a necessidade atual de incluir elementos que remetam a uma “portugalidade”, pode ser associada à teoria da superioridade, descrita por Morreall (2014), Dadlez (2011), Wilkins e Eisenbraun (2009), entre outros. Tal como o realizador da série referiu, além da narrativa, no geral, das telenovelas, o suporte narrativo das bandas nestas produções de ficção é quase sempre “muito rico em parvoíce”, o que incentivou os criados a satirizar estes grupos musicais, recorrendo aos seus membros, estilo e à natureza da própria música (Mera, 2002).

Paralelamente, também a teoria da incongruência parece ser aplicada aos *Jesus Quisto* no que respeita ao seu humor. As imitações, ao reproduzir o género rock nas músicas de forma exagerada, personificam este tipo de humor incongruente. Tal como o guitarrista da banda revelou, o exagero deste género foi o que possibilitou ‘brincar’ com as bandas

criadas pelas novelas. Uma vez que a audiência dispõe de uma memória social e cultural (Wilkins & Eisenbraun, 2009), que já está familiarizada com os elementos típicos de uma telenovela, só ao ‘imitar’ o estilo dos grupos musicais que tipicamente marcam presença nestas narrativas é que a audiência consegue compreender os momentos de paródia.

Por estes motivos, é possível compreender que, efetivamente, os momentos de comédia musical da série são marcados por um tipo de humor que recorre tanto à teoria da superioridade como à teoria da incongruência. Neste sentido, é possível comprovar que Lintott (2016) estava certo quando referia que as teorias do humor devem ser assumidas não como rivais, mas sim como complementares.

4.2.4. Para lá da ficção: o fenómeno dos *D’zrt*, *Just Girls*, *4Taste* e... *Jesus Quisto*

Toledo (2010) e Antonietti et al (2012) explicam que a telenovela assume também um papel de difusora de músicas e artistas, que adquirem desta forma um potencial mercadológico. Tal fenómeno é verificado nos *Morangos com Açúcar*, por exemplo, com as bandas e artistas originais como os *D’zrt*, as *Just Girls* ou os *4Taste*, que lançaram CDs e realizaram vários espetáculos de música que foram para lá da ficção (Cunha & Burnay, 2006). Da mesma maneira, também os *Jesus Quisto* se conseguiram tornar uma referência fora dos ecrãs, com vários concertos e participações.

O sucesso da banda ‘para lá da ficção’ demonstra, de facto, a capacidade que a música e, neste caso, a comédia musical tem de marcar uma produção audiovisual. Tal como Cristóvão Campos referiu, foi efetivamente a música que fez os *Jesus Quisto* continuar depois da série terminar, o que, para o realizador da série, serviu como uma espécie de “episódios especiais do *Pôr do Sol* em realidade aumentada”. Este fenómeno é ainda reforçado uma vez que todas as iniciativas que se seguiram, como a música do *Festival da Canção*, do Mundial ou os concertos nos Coliseus, surgem de convites das entidades que os promoveram. É interessante verificar como o potencial dos *Jesus Quisto* foi, assim, ‘detetado’ por produtoras externas à série, que, pela sua experiência e conhecimento da área, acreditaram que este fenómeno poderia mesmo ser um sucesso. A prova de que os *Jesus Quisto* foram efetivamente um êxito para lá do *Pôr do Sol* reside no momento em que mais de três mil pessoas compram bilhete para um concerto no Coliseu para cantar “*morning tonight, and screaming be mine, forever..and evers*”.

4.3. Apresentação dos dados dos grupos de foco

Para realizar, por outro lado, um estudo da perceção das audiências, os participantes dos grupos de foco foram selecionados e caracterizados tendo em consideração fatores como o género, a idade e a localidade. Os 14 participantes - sete do Grupo A e sete do Grupo B - foram, assim, definidos, do mais novo para o mais velho:

Grupo A			
Nome	Género	Idade	Localidade
Participante 1 - P1A	Género feminino	13 anos	Lisboa
Participante 2 - P2A	Género feminino	22 anos	Mafra
Participante 3 - P3A	Género feminino	25 anos	Viseu
Participante 4 - P4A	Género masculino	30 anos	Lisboa
Participante 5 - P5A	Género feminino	54 anos	Lisboa
Participante 6 - P6A	Género masculino	56 anos	Lisboa
Participante 7 - P7A	Género feminino	63 anos	Alcobaça
Grupo B			
Nome	Género	Idade	Localidade
Participante 1 - P1B	Género feminino	17 anos	Lisboa
Participante 2 - P2B	Género feminino	23 anos	Torres Vedras
Participante 3 - P3B	Género feminino	25 anos	Lisboa
Participante 4 - P4B	Género masculino	26 anos	Porto
Participante 5 - P5B	Género feminino	30 anos	Lisboa
Participante 6 - P6B	Género masculino	46 anos	Porto
Participante 7 - P7B	Género feminino	56 anos	Estoril

Tabela 1 - Caracterização dos participantes dos dois grupos de foco

A seleção dos participantes teve como base a caracterização da audiência da série que, segundo dados da RTP1⁴, dispunha de mais mulheres do que homens (56% mulheres e 44% homens). Por esse motivo, revelou-se importante selecionar mais membros do género feminino do que do género masculino. Foram ainda abrangidos participantes de faixas etárias e localidades diferentes, com o intuito de compreender se esses fatores poderiam também influenciar a perceção da série e da banda *Jesus Quisto*.

Realizados por *zoom*, os grupos de foco tiveram ambos pouco menos de uma hora de duração. O primeiro grupo, o Grupo A, foi realizado no dia 6 de agosto e teve uma duração de cerca de 41 minutos. O segundo grupo, o Grupo B, foi realizado a 20 de agosto e durou cerca de 42 minutos. Em ambos os grupos, todos os participantes responderam a todas as perguntas.

4.3.1. Análise do Grupo de foco A

Antes de questionar os participantes do grupo que viu a totalidade da série sobre a narrativa e, mais especificamente, sobre a integração da banda *Jesus Quisto*, foi realizada uma primeira pergunta cujo objetivo passou por compreender, na perceção dos entrevistados, qual a importância da banda sonora numa produção audiovisual (como um filme ou uma série).

Todos os sete participantes revelaram que a banda sonora tem um grande peso quando estão a assistir a um filme ou a uma série, contribuindo para o ambiente dos mesmos. Seis dos sete participantes (P1A, P2A, P4A, P5A, P6A e P7A) partilharam, inclusive, exemplos de filmes e séries que associam a determinadas bandas sonoras, tais como o *Titanic*, *Cinema Paraíso*, *Dias Perfeitos* os filmes do Christopher Nolan, a série *Casos Arquivados*, entre outros, e como isso impactou e impacta positivamente a sua experiência audiovisual. Independentemente do género, que pode ir desde a ação, com os filmes do 007, à animação, com as longas-metragens da Disney, todos os participantes consideram que a banda sonora tem uma grande importância na sua experiência audiovisual. Duas das entrevistadas (P2A e P3A) revelaram ainda que o lançamento de *playlists* com as músicas da produção audiovisual em plataformas como o Spotify, por exemplo, são um auxílio para

⁴ Anexo D

ouvir as músicas da produção. Ainda assim, enquanto para a entrevistada P3A ouvir as músicas antes da experiência audiovisual pode influenciar a sua vontade de ver a série ou o filme, a participante P2A considera que é apenas depois de o ver que vai procurar a banda sonora e as canções que a compõem ao Spotify.

Feita a pergunta introdutória sobre a importância da música no audiovisual, foi então pedido aos entrevistados que caracterizassem o género da série da RTP *Pôr do Sol*. Todos os participantes consideram a série uma comédia satírica, sendo que um dos entrevistados (P4A) revelou ainda que, pelo seu teor, esta condensa “muitos géneros diferentes”, como comédia, sátira e drama. Além disto, os sete participantes referiram ainda que, no que toca à narrativa, esta se assemelha à telenovela, ao ridicularizar as histórias comumente retratadas nas novelas nacionais. Três participantes (P5A, P6A e P7A) mencionaram mesmo a novela *O Diário de Marilu* (1983)⁵, do programa *O Tal Canal*, da autoria de Herman José. Na perspetiva destes entrevistados, o *Pôr do Sol* assemelha-se ao tipo de paródia característica da novela do humorista Herman José. Também o P4A e a P7A deram um exemplo de um outro programa - *Gato Fedorento*⁶ -, por considerarem o tipo de humor e as piadas semelhantes, e o P4A mencionou também a série *Morangos com Açúcar*, “mas em modo comédia”.

Por terem assistido à totalidade da série, os participantes estavam todos familiarizados com a banda original, os *Jesus Quisto*. Foi-lhes, por isto, questionado se a inclusão de uma banda como esta acrescenta valor à série e se a torna mais engraçada. Seis dos sete participantes consideram que a banda valoriza a série, principalmente por ter vindo a ganhar protagonismo com o decorrer dos episódios. Na perspetiva das participantes P5A e P7A, a introdução dos *Jesus Quisto* foi importante para “agarrar um determinado tipo de público, mais jovem”. O entrevistado P4A refere ainda que a banda teve um sucesso maior do que qualquer outro artista de uma série de ficção: “*Além dos Jesus Quisto lembro-me dos*

⁵ O *Diário de Marilu* (1983) foi um dos programas da série *O Tal Canal*, de Herman José, emitido aos sábados, às 20h30. O programa *O Tal Canal* consistia num canal fictício que parodiava vários tipos de programas, entre eles a telenovela portuguesa, com o *Diário de Marilu*.

⁶ O *Gato Fedorento* (2003) foi um grupo de quatro humoristas composto por José Diogo Quintela, Miguel Góis, Ricardo Araújo Pereira e Tiago Dorés que realizavam *stand-up comedy* e programas na televisão portuguesa.

D'zrt, por exemplo, mas acho que tiveram menos protagonismo ao longo da história [dos Morangos com Açúcar]”.

Por outro lado, para a P2A, a segunda participantes mais jovem do primeiro grupo, é a série que valoriza a banda, e não o contrário. A entrevistada de 22 anos refere que sem o contexto da série não iria ouvir as músicas no Spotify, por exemplo. “A série acrescenta valor à banda pelo contexto todo. Saber as histórias das personagens, como a do Diogo, por exemplo, um jovem viciado em raspadinhas, e estar, depois, a ouvir as músicas é o que tem graça para mim. É por isso que eu gosto”, refere a participante. A participante P3A, de 25 anos, considera que “as duas coisas se valorizam mutuamente. O desdobramento que tudo isto teve para concertos e participações em eventos [como foi o caso da canção de apoio à seleção no Mundial de 2022 ou do Festival da Canção 2023] valorizou tanto a banda como a série”, refere.

Para compreender ainda qual o género musical dos *Jesus Quisto* mais apreciado pelos entrevistados e aquele a que achavam mais graça, foram apresentados dois excertos de duas canções da banda, a primeira de um género mais rock - *What?!?!?! -* e a segunda do género mais pop - *Portugals*. Após assistirem aos vídeos, cinco dos sete entrevistados referiram preferir e achar mais piada ao género pop, da música *Portugals*. P1A, P3A, P5A e P7A consideram que este é um estilo de música “mais *catchy* e mais cantável”, que mais facilmente poderiam ouvir no dia-a-dia. O participante P6A também considera o género pop mais engraçado, mas por achar que “a segunda temporada [em que as músicas do álbum *Typical Sounds of Nice* foram divulgadas] teve mais protagonismo do que a primeira e, conseqüentemente, essas músicas também. Sinto que as ouvi mais vezes e acho que foi por isso que me foram ficando mais presentes”. Além disso, este e a P1A referiram ainda que as letras e o estilo das canções da segunda temporada tornaram mais fácil “perceber a piada das músicas”.

Em contrapartida, os participantes P2A e P4A partilharam que, embora achem os dois estilos engraçados, são as músicas mais rock as de que gostam mais. O participante P4A referiu que vê nas canções rock da banda um estilo mais “*nonsense*”, que “torna as próprias canções ainda mais parvas, no bom sentido”. Embora tenha revelado que esta preferência pode estar relacionada com o seu estilo de música pessoal, mencionou também que a caracterização das personagens nessas músicas, com um ar *rockeiro* e maquilhagens mais

negras, acrescentou bastante valor às cenas da banda. A participante P2A concorda, embora admita já ter ouvido mais o segundo EP, e adiciona ainda que, quando as primeiras músicas foram apresentadas na série, eram uma novidade e, por isso, na sua perspetiva, mais engraçadas.

Todos os participantes referiram compreender, “dentro dos possíveis”, as letras das canções da banda. Tanto a P5A como o P6A e a P7A, referem que sentiram que, em algumas canções, houve certas referências que não perceberam imediatamente, mas que conseguiram compreender sempre o conceito geral de cada canção. Apesar disto, para facilitar a compreensão das letras, os participantes P1A, P2A, P5A e P6A referiram que a inclusão de legendas durante as músicas foi absolutamente essencial. De uma maneira geral, todos os participantes concordaram, ainda assim, que o absurdo presente nas músicas se encontra em linha com a narrativa da própria série e revelaram que é a incapacidade de as traduzir à letra que lhes confere piada. O participante P4A realçou ainda que nos próprios títulos das canções, como *Beavers in Loves*, é possível perceber as palavras, mas que o “giro é as frases não fazerem sentido”.

Finalmente, perguntou-se ainda aos participantes se já ouviram as canções dos *Jesus Quisto* em alguma plataforma e/ou se assistiram a algum concerto da banda, fora da série. Todos os participantes revelaram ter assistido à participação da banda no *Festival da Canção 2023*. Além disso, apenas duas participantes - P1A e P7A - responderam nunca ter ouvido as músicas fora da série em plataformas como o Spotify. No que respeita aos concertos, ainda assim, apenas a entrevistada P2A foi ver a banda ao Coliseu de Lisboa, revelando ter considerado o público do concerto “muito heterogéneo, com a presença de muitas famílias e de pessoas de todas as idades”. Embora, “infelizmente”, não tenham conseguido ir a nenhum concerto da banda, os participantes P4A e P6A referiram ter assistido a essa e a outras atuações dos *Jesus Quisto* em plataformas como a *RTP Play* e o *Youtube*.

4.3.2. Análise do Grupo de foco B

À semelhança do Grupo de foco A, no início da entrevista ao Grupo de foco B foi também colocada aos participantes uma questão relativa à sua perceção em relação à importância da banda sonora numa produção audiovisual. De uma maneira geral, todos os participantes consideram que a música desempenha um papel importante quando assistem a

uma série ou a um filme. Todos os sete participantes referiram até que quando uma banda sonora se destaca pela positiva, têm a tendência de a ir procurar posteriormente em plataformas como o Spotify. No caso do participante de 46 anos, P6B, este refere ainda que tem vários CD de bandas sonoras de filmes.

Embora todos os entrevistados considerem a banda sonora importante numa produção audiovisual, verificaram-se algumas diferenças no grau de importância atribuído. Se, por um lado, para os participantes P1B, P6B e P7B a música é crucial para ditar o tom do filme ou da série, sendo capaz de marcar filmes e épocas, para as entrevistadas P3B e P5B esta ganha mais destaque apenas quando é “mesmo muito boa”. As participantes partilharam alguns exemplos de séries que consideram que se destacam por isso mesmo, tais como *Morangos com Açúcar*, *Gossip Girl* ou *Vampire Diaries*.

Quando questionados sobre se já tinham ouvido falar da produção da RTP *Pôr do Sol*, cinco dos seis participantes responderam que sim, sendo que apenas os entrevistados P6B e P7B desconheciam por completo a série. Os cinco entrevistados que conheciam o *Pôr do Sol* - embora nunca tivessem visto - revelaram igualmente já ter ouvido falar da banda original, os *Jesus Quisto*. Entre os contextos em que ouviram falar da banda, os participantes destacaram principalmente as redes sociais, conversas entre amigos e familiares e a participação da banda em concertos como o do Coliseu de Lisboa e o do NOS Alive.

Posto isto, de forma a compreender a reação dos participantes às canções dos *Jesus Quisto*, e uma vez que dois dos participantes não estavam familiarizados com o *Pôr do Sol*, foi feito um pequeno contexto da história e, de seguida, apresentados dois excertos da série. A série foi descrita aos participantes como “uma sátira às telenovelas que conta com uma banda original, os *Jesus Quisto*, que têm um conjunto de canções originais”. Após esta breve introdução, foram, então, apresentados dois excertos aos entrevistados: o primeiro da música *What?!?!?!*, também apresentado ao Grupo de foco A, e o segundo diretamente do 12º episódio da segunda temporada, da música *I Remembers* (do minuto 24:27 ao minuto 27). Ambos os vídeos apresentados mostravam não só as canções como também breves momentos de diálogo que antecederam e/ou precederam o momento musical.

Foi perguntado aos participantes o que acharam das duas canções apresentadas, qual o estilo que preferiram e se consideraram alguma das músicas engraçada. Os participantes

P2B, P4B, P5B, P6B e P7B referiram que preferiram a primeira - *What?!?!?! -* com um estilo mais rock. O participante P4B justificou que, na segunda música, a piada estava mais nas falhas claras do inglês, enquanto “no primeiro [vídeo] achei mais piada ao cenário de *boysband*, a tentativa de gozar com esse género de música. Gostei mais do facto da piada ser o tema em si e não tanto a forma de dizer as letras”. Os participantes P2B, P5B, P6B e P7B concordaram, referindo que a primeira os permitiu divertir-se mais. A participante P7B referiu ainda que achou até que a canção rock pudesse ser uma adaptação de uma música que já existisse, por lhe ter parecido familiar.

Por outro lado, as participantes P1B e P3B referiram gostar mais da primeira canção. Enquanto a P3B refere ter achado graça às duas, mas, em termos de estilo, ter gostado mais da segunda, por se assemelhar mais ao género que ouve diariamente, a P1B refere que, dos excertos apresentados, o segundo foi um pouco mais cómico pelas falhas óbvias no inglês, claramente a “gozar com o inglês mal construído”.

Três dos sete participantes (P1B, P3B e P4B) fizeram questão de referir, ainda assim, que nos vídeos apresentados foram os momentos de diálogo que antecederam e/ou precederam as canções que mais lhes deram vontade de rir. No primeiro vídeo, os três participantes destacam o discurso de Diogo, o guitarrista, após a canção, direccionado aos jovens: “*Eu queria aproveitar esta oportunidade para deixar uma mensagem aos jovens que estão a pensar drogar-se. Posso? Jovens, jovens, nunca se droguem [pausa], sem ser ao fim de semana*”. Além disso, a P1B refere ainda que, nessa canção, o elemento no qual esteve mais focada ao longo da atuação da banda foi a *t-shirt* do guitarrista, que tinha estampada a frase “Não há droga”, com uma cruz por cima da letra H. No segundo excerto, foi a conversa que antecedeu a canção *I Remembers* que deu mais vontade de rir à participante.

Após estarem um pouco mais familiarizados com as canções da banda, foi questionado aos participantes se compreenderam, ou não, o significado das letras das músicas. P3B e P5B responderam que sim, dentro dos possíveis. Por outro lado, a P2B considera que não lhe foi possível perceber totalmente o contexto em que as letras das músicas foram aplicadas, uma vez que não viu a série, apesar de conseguir perceber que têm piada. A entrevistada P5B concorda, mas referiu, contudo, que na primeira música foi necessário menos contexto, enquanto na segunda havia um maior número de versos a remeter diretamente para a narrativa da série: “acho que na segunda havia algumas cenas que

remetiam para a série, imagino eu, para a personagem que morreu, que me fez supor que trabalhava com porcos, por exemplo [a propósito da estrofe “*And I remembers you very sweating taking care of pigs*”]. Os P1B, P4B e P6B partilham a mesma opinião, sendo que o P4B referiu ainda que, na segunda música, foi possível perceber que a cantora se referia a características de que gostava da personagem que morreu, mas que certos detalhes da letra não foram totalmente perceptíveis.

Ainda que, de uma maneira geral, os participantes tenham achado alguma graça a pelo menos uma das canções apresentadas, nenhum dos sete entrevistados se imagina a integrar as canções nas suas *playlists* de música. Da mesma maneira, nenhum deles se imagina a ouvir nenhuma das músicas por iniciativa própria.

No fim da entrevista, foi colocada uma última questão aos participantes: se, após terem ouvido as canções, algum deles pondera ver a série *Pôr do Sol*. O tom das respostas variou entre os entrevistados. Por um lado, para as participantes P2B e P7B, embora as canções tenham alguma graça, não são suficientes para as fazer ver a série. Além destas, a P3B, que já ponderou várias vezes ver o *Pôr do Sol*, revela continuar com algum interesse, mas que este primeiro contacto com as músicas não serviu, para ela, de motivação extra. Um pouco à semelhança da participante de 25 anos, a P5B revelou que também não ficou particularmente interessada, mas admite que já estava relativamente familiarizada com a história da série e o estilo da banda, pelo que as músicas, ainda que engraçadas, “não a surpreenderam muito”.

Por outro lado, para os participantes P1B, P4B e P6B as músicas impulsionaram, ainda que ligeiramente, a sua vontade de ver a série. O P6B, que achou especial piada ao estilo rock da música *What?!?!?!*, revela que ficou com alguma curiosidade em ver a série, devido ao tom alegre e descontraído da canção. O P4B, que já tinha ouvido falar da série e da banda, também ficou com um pouco mais vontade de ver, apesar de não conseguir afirmar com certezas que o irá fazer. Paralelamente, a P1B afirmou que, por perceber que as músicas podem adicionar “alguma piada” à série, ficou com um pouco mais curiosidade. Contudo, a participante reforça que este interesse não se deve necessariamente às músicas em si, mas sim a todo o contexto que está por detrás delas.

4.4. Discussão dos resultados: comparação entre os dois grupos de foco

Analisadas as respostas obtidas nos grupos de foco, demonstra-se relevante realizar uma discussão que permita compreender quais os fatores que justificam as diferenças das percepções e reações dos integrantes dos dois grupos. Desta forma, serão identificados os efeitos da estratégia da inclusão dos *Jesus Quisto* na audiência, cumprido o terceiro objetivo deste estudo. Para tal, foi feita uma análise comparativa entre as respostas dos participantes do Grupo de foco A e as respostas dos participantes do Grupo de foco B, relacionado os resultados obtidos com a revisão de literatura realizada no início deste estudo.

4.4.1. A banda sonora como um recurso essencial no audiovisual

Para os participantes de ambos os grupos, a banda sonora no audiovisual revelou ter efetivamente importância. Embora, de uma forma geral, os entrevistados do Grupo A tenham atribuído um maior destaque a este componente quando assistem a um filme ou a uma série, a maioria dos participantes de ambos os grupos afirma que a música influencia, de facto, a sua experiência audiovisual, podendo ditar o tom do filme ou da série. Tal como Koch (2017) e Faria (2018) referem, para os entrevistados a música no audiovisual serve realmente como recurso indispensável às cenas, cumprindo um fim cómico, dramático e/ou narrativo.

4.4.2. Na visão das audiências: *Pôr do Sol* e a satirização das telenovelas

No que respeita à caracterização da série *Pôr do Sol*, para os participantes do primeiro grupo - que assistiram à produção da RTP -, a narrativa assemelha-se, sem dúvida, à de uma telenovela, ao ridicularizar as histórias comumente retratadas nas novelas nacionais. De uma maneira geral, os entrevistados consideram que a série reproduz de forma satírica todas as novelas portuguesas. Um dos participantes chegou mesmo a referir que considerou o *Pôr do Sol* uma versão humorística dos *Morangos com Açúcar*, mencionando, inclusive, uma das suas principais bandas, os *D'zrt*, como um dos exemplos de artistas que surgiram de uma série de ficção em Portugal.

Tal como Dadlez (2011) aponta, segundo a percepção da audiência da série, o cerne do humor utilizado no *Pôr do Sol* reflete ter como base a teoria da superioridade do humor, que visa apontar defeitos ou erros em algo, no caso, as telenovelas, e satirizá-los. Ainda assim, por outro lado, certas imitações de personagens e situações, que reproduzem as novelas portuguesas a que ‘todos já assistimos’, remetem também para a teoria da

incongruência. Desta forma, é possível apreender que, de acordo com a descrição dos participantes e consequente associação às telenovelas e ao seu gênero, o *Pôr do Sol* tem a capacidade de despertar o humor na audiência através das teorias do humor da superioridade e da incongruência.

4.4.3. A importância da narrativa na apreciação dos *Jesus Quisto*

Em relação à banda original *Jesus Quisto*, seis dos sete participantes do Grupo A revelaram que a sua inclusão na narrativa acrescenta valor à série, tornando-a mais engraçada. Além disso, a maior parte dos participantes deste primeiro grupo refere mesmo que já ouviu as músicas da banda fora do contexto da série. A mesma opinião não é partilhada, contudo, pelos participantes do Grupo B, que embora tenham achado alguma graça a pelo menos uma das canções, não se imaginam a ouvi-la por iniciativa própria.

As dualidades de respostas dos dois grupos confirmam efetivamente que, tal como Mera (2002) explica, a comédia musical na ficção não está apenas dependente das canções em si, mas também do contexto em que são apresentadas. Para os ouvintes que não estão por dentro da narrativa, as canções dos *Jesus Quisto* não vão ter, à partida, tanta graça. Este fenómeno é ainda reforçado quando a maioria (cinco de sete) participantes do Grupo B refere que achou mais graça à música *What?!?!?!?*, canção que, na opinião dos entrevistados, necessitou de menos contexto, pois não tinha tantas ligações à história. De facto, a incapacidade de compreender totalmente a letra da canção *I Remembers*, que continha mais referências à série, demonstrou-se uma barreira para os participantes do Grupo B, que preferiram, na generalidade, a primeira canção apresentada.

Ainda que não tenham achado tanta graça às canções e aos *Jesus Quisto* como os participantes do Grupo A pela falta de contexto da narrativa, tal como mencionado supra os participantes do Grupo B acharam alguma piada a pelo menos uma das canções. Alguns deles referiram até que ver e ouvir os excertos apresentados suscitou um pouco de mais interesse em ver a série. Face a estas respostas, e verificando também que nenhum dos entrevistados deste grupo afirmou ter perdido o interesse em ver a série após a passagem das músicas, é pertinente pensar sobre a forma como a banda e a série se podem valorizar mutuamente, embora de formas distintas.

Apesar disto, não deixa de ser interessante refletir ainda sobre uma observação comum a três dos participantes do Grupo B, que referiram que, embora as canções tivessem alguma piada, os momentos em que mais se riram foram os que antecederam/sucederam o momento musical. Mais uma vez, a questão da narrativa destaca-se como um fator de elevada importância, uma vez que na série *Pôr do Sol* o humor não se encontra apenas presente nas canções, mas também em toda a história.

4.4.4. A paródia e associação ao gênero rock

Não foi apenas o contexto da série que se demonstrou relevante ao analisar as respostas dos dois grupos no que respeita aos *Jesus Quisto*. Kitts e Baxter-Moore (2019) definem a comédia musical como a criação de letras humorísticas colocadas em melodias e arranjos originais semelhantes a estilos e gêneros já existentes. Ao entrevistar os membros dos grupos, foi possível comprovar que este é efetivamente o caso dos *Jesus Quisto*, cujas músicas acabam por parodiar gêneros e imitar estilos que já existem (Gibson, 2011; Mera, 2002).

Este fenómeno demonstrou-se particularmente visível quando o participante do Grupo B, P4B, revelou que aquilo a que achou mais graça na canção *What?!?!?!?* foi a tentativa de gozar com o gênero de música rock, e quando a P7B questionou se essa mesma canção era uma adaptação de uma música já existente. Isto comprova que a audiência dispõe verdadeiramente de uma memória cultural que lhe permite estabelecer estas ligações e compreender as diferenças e semelhanças entre o estilo reproduzido pelos *Jesus Quisto* e o estilo musical rock (Gibson, 2011). Este fenómeno remete, assim, para a teoria da incongruência do humor que, tal como Clark (1970) explica, desperta o riso quando a audiência se apercebe das diferenças entre o que é esperado e o que é efetivamente apresentado. No caso, a audiência esperava ouvir uma música do gênero rock e deparou-se com uma música de humor cuja sonoridade remete para o rock mas em que a letra não faz qualquer sentido.

4.4.5. Os elementos visuais para a comédia musical na ficção

Um dos fatores também destacado por alguns entrevistados de ambos os grupos diz respeito aos elementos visuais da banda. Durante a música *What?!?!?!?*, os participantes P4A, P1B e P4B destacaram como um dos principais fatores de humor determinadas componentes

visuais da banda, tais como a maquilhagem mais negra, o cenário de *boysband* e a *t-shirt* do vocalista. É possível comprovar, assim, que, de facto, as canções de humor na ficção não dependem apenas de fatores musicais, mas também de elementos visuais, tais como o vestuário ou as expressões faciais das personagens (Mera, 2002; Gibson, 2011).

4.4.6. As referências ao que é nacional e o género pop: a chave para as preferências da audiência da série

Para cinco dos sete participantes do Grupo A, grupo já familiarizado com a série e com ambos os estilos musicais da banda, a segunda canção foi a mais apreciada. Embora a canção *Portugals* não tenha propriamente referências à série, a preferência dos entrevistados pode estar relacionada com o género de música que esta representa. São notáveis as diferenças entre os géneros das duas canções apresentadas no primeiro grupo, sendo que, tal como referido, a música *What?!?!?!?* se associa a um estilo mais rock, e a segunda a um estilo mais português, assemelhando-se, para vários participantes, àquilo que é hoje a música pop.

Seguindo a tendência que se tem vindo a verificar um pouco pelo mundo e também em Portugal - de que o pop é o género mais reproduzido (Lindner, 2024b; Visão, 2024) - a preferência da maioria dos participantes já familiarizados com ambas as músicas pode estar relacionada com este fenómeno. Na verdade, e tal como foi mencionado pelas participantes P1A, P3A e P7A, o género da música *Portugals* é considerado um estilo mais pop e *catchy*. Da mesma forma, a preferência da participante do segundo grupo, P3B, está também relacionada com a sua preferência musical “na vida real”, o pop, que fez com que gostasse mais da segunda música apresentada, em vez da música *What?!?!?!?*.

Não só a questão do género da música revelou ter peso nas preferências da audiência, como também as referências ao nacional pareceram ter importância. O facto de a canção *Portugals* mencionar personalidades e costumes nacionais, tais como o treinador Mourinho, os futebolistas Cristiano Ronaldo e Eusébio e as fadistas Amália e Mariza, e o estilo remeter também para algo mais folclórico, associado à música tradicional portuguesa, pode contribuir para a preferência dos ouvintes. Como verificado anteriormente, os portugueses não só consomem cada vez mais música nacional (Visão, 2024), como também estão cada vez mais sujeitos a conteúdos nacionais que procuram remeter a uma “portugalidade” que destaca elementos característicos do país e do povo português (Custódio, 2021).

4.4.7. Além do estilo: do inglês “mal escrito” à importância das legendas

De uma maneira geral, tanto para o Grupo A como para o Grupo B, ainda que com algumas diferenças entre canções, foi possível compreender as letras, dentro dos possíveis. O facto de terem sido compostas num inglês com erros intencionais confere às canções um “sentido *nonsense*”, que os entrevistados consideram ser o próprio objetivo. Embora seja possível perceber as palavras ou o conceito em si, as frases acabam por não fazer sentido, sendo isso que tem piada para vários entrevistados de ambos os grupos.

Ainda assim, vários participantes do primeiro grupo mencionaram que, para facilitar a compreensão das letras, a inclusão das legendas no ecrã ao longo das atuações da banda na série foi muito importante. De facto, esta parece ter sido uma estratégia bastante positiva para a compreensão das canções, especialmente entre as camadas mais velhas, que reforçaram ao longo do primeiro grupo que sem as legendas compreender o significado das letras era mais difícil.

Apesar deste ‘auxílio’, duas das participantes mais velhas do Grupo A (P5A e P7A) referiram que as suas dificuldades na compreensão surgem, em determinados momentos, pela incapacidade de ‘apanhar’ certas referências. Não deixa de ser interessante pensar que, embora os criadores não tenham direccionado a série a nenhuma camada específica tentando tornar a série o mais abrangente possível, as participantes consideram que as músicas permitiram agarrar um público mais jovem, pelo que consideram que certas referências e termos das canções eram efetivamente destinadas a uma audiência mais nova. Apesar da dificuldade em compreender todas as palavras ou referências presentes nas canções, as entrevistadas não deixam de considerar as músicas dos *Jesus Quisto*, e especialmente o género de música do segundo EP, engraçadas.

Foi também interessante o que foi mencionado pelo P4A, quando referiu o título de uma das canções da banda que, na sua opinião, tem graça por não fazer sentido. No título *Beavers in Loves*, o entrevistado refere que, embora perceba as palavras ou o sentido literal (que, no caso, seria “*Castores em amores*”), o facto de parecerem palavras coladas umas às outras é o que tem, na sua opinião, graça. Ora, como Carr destacava já na sua obra *Charles Ives's Humor as Reflected in His Songs*, é possível concluir mesmo que a música pode, efetivamente, exprimir humor logo através dos nomes das canções (Carr, 1989; Mull, 1949).

4.4.8. A influência da idade e do género nas percepções e opiniões dos entrevistados

Quando questionados sobre se já ouviram as canções dos *Jesus Quisto* no Spotify ou em alguma outra plataforma, do Grupo A apenas as participantes mais nova (P1A) e mais velha (P7A) responderam que não. Ora, este fenómeno pode estar relacionado com o facto de serem participantes que não têm tanto contacto com este tipo de plataformas, ou porque ainda não as utilizam, no caso da participante de 13 anos, ou porque não estão totalmente familiarizadas com o uso deste tipo de ferramentas, no caso da participante de 63 anos. Por outro lado, no Grupo B, cujos participantes têm idades compreendidas entre os 17 e os 56 anos, todos referiram que quando gostam muito de uma música de um filme a vão ouvir ao Spotify. Estas respostas dos dois grupos poderão, assim, indiciar que, tendencialmente, as pessoas mais novas (tendo em conta a amostra, até aos 13 anos) e as pessoas mais velhas, com mais de 60 anos, são menos propensas a recorrer a este tipo de plataformas para ouvir canções de produções audiovisuais. Por este motivo, é mais provável que os membros da audiência compreendidos entre estas faixas etárias tenham ouvido mais vezes a banda fora do contexto da série.

Em relação às diferenças das respostas no que respeita ao género, embora não tivessem sido verificadas grandes variáveis neste sentido, não deixa de ser interessante refletir sobre como a maioria dos entrevistados do género masculino (75%) preferiu a música do género rock, enquanto apenas 40% das entrevistadas do género feminino gostou mais deste estilo. Segundo dados estatísticos, há mais fãs de música rock do género masculino do que do género feminino, com 54% dos fãs deste estilo de música a serem homens face a 46% mulheres (Lindner, 2024b), o que acaba por ser, ainda que com uma amostra pequena, confirmado através das respostas dos entrevistados. A preferência de alguns homens pela música *What?!?!?!?* pode, por isso, ser justificada pela preferência do género rock, tal como referiu o P4A, que considera que o seu estilo musical predileto se assemelha mais ao estilo dessa canção.

Embora os participantes tenham sido também selecionados de acordo com as suas localidades, que são igualmente distinguidas nas tabelas das audiências da RTP, não foi possível fazer nenhuma associação significativa entre a localidade e a percepção do

entrevistado. Por esse motivo, a análise e discussão dos resultados não contemplou essa variável.

Conclusão

Os resultados obtidos através das entrevistas aos membros da série *Pôr do Sol* e aos dois grupos de foco permitiram, juntamente com as ideias e teorias apresentadas na revisão da literatura, chegar a um conjunto de conclusões interessantes que contribuem para o estudo da comédia musical na ficção, nomeadamente para a compreensão da temática da música enquanto instrumento de produção de humor nas séries.

Em primeiro lugar, comparando as considerações partilhadas pelo realizador e as respostas dos participantes dos grupos de foco, é possível concluir que a ideia por detrás do *Pôr do Sol*, isto é, da satirização das telenovelas, foi totalmente apreendida pela audiência, que reconheceu sem dificuldades os elementos retratados na série que se associam geralmente a uma novela. No momento em que um dos participantes caracteriza o *Pôr do Sol* como os “*Morangos com Açúcar*, mas em modo comédia”, e o próprio realizador dá precisamente o exemplo desta série juvenil e das bandas que dela surgiram como um dos produtos a ser satirizado, a ideia de que partilhamos, enquanto sociedade, uma memória social e cultural é verdadeiramente confirmada. É possível inferir, por isso, que os criadores da série conseguiram reproduzir com precisão os elementos centrais das telenovelas, permitindo que a audiência reconhecesse de imediato o género que estava a ser representado, adicionando, ao mesmo tempo, o tom humorístico, que deixou claro para o público, independentemente da faixa etária, que se tratava de uma satirização.

No que respeita ao humor que é utilizado no *Pôr do Sol* e também na conceção dos *Jesus Quisto*, embora os criadores da série não tivessem propriamente uma estratégia nesse sentido, além, claro, da satirização de todo o universo das telenovelas, é curioso como o humor utilizado e as escolhas narrativas remetem precisamente para duas das três teorias tradicionais do humor apresentadas no início do estudo. De facto, ao optarem por satirizar as novelas, introduzindo uma banda jovem e imitando de forma cómica os géneros musicais como o rock, por exemplo, os criadores da série estavam a recorrer aos princípios das teorias da incongruência e da superioridade, demonstrando, mais uma vez, a importância de uma complementaridade de teorias para despertar o humor na audiência.

Os *Jesus Quisto* agregam um conjunto de elementos que foram, de uma forma geral, muito bem recebidos pela audiência. A escolha do inglês “mal falado” para as letras das canções, os elementos visuais como as roupas ou as maquilhagens das personagens e a

imitação dos géneros musicais foram efetivamente componentes muito importantes para a audiência, que serviram para a fazer rir. Ainda assim, o elemento que revelou ter mais peso nas reações da audiência foi mesmo o contexto da narrativa. O motivo pelo qual os participantes do primeiro grupo acham mais graça às canções do que os entrevistados do segundo grupo reside, principalmente, no facto da comédia musical na ficção não depender apenas das canções em si, mas também do contexto em que são apresentadas. Ora, face a este cenário, é possível concluir, assim, que a série *Pôr do Sol* cumpre um propósito de acrescentar valor à banda.

Por outro lado, as preferências da amostra no que respeita ao género musical dos *Jesus Quisto* permitiram ainda perceber que, além do peso do contexto da narrativa, as preferências musicais de cada pessoa podem também influenciar a sua perspetiva na apreciação de uma determinada canção da comédia musical. A atual predominância do género pop nas preferências dos ouvintes, nomeadamente em Portugal, parece ter influenciado a escolha das canções do EP *Typical Sounds of Nice* em detrimento do género mais rock. Por outro lado, o inverso também se verificou, especialmente entre os entrevistados do género masculino, cuja música preferida foi a canção *What?!?!?!*. Conclui-se, desta forma, que o sucesso da comédia musical pode também estar dependente da escolha do género de música.

Em tom de conclusão, apesar de os participantes não familiarizados com o *Pôr do Sol* não terem achado tanta graça às músicas dos *Jesus Quisto* como os membros que viram a série, o facto de alguns participantes do segundo grupo se mostrarem mais predispostos a ver a série depois de verem e ouvirem excertos de duas canções demonstra que não só a série valoriza a banda, como também a banda é capaz de valorizar a série.

Retiradas estas conclusões, é possível responder à questão de partida que guiou este estudo, afirmando que os *Jesus Quisto* revelaram ter um papel muito importante na narrativa do *Pôr do Sol*, contribuindo para os momentos de humor da série. Se, para os criadores, se constituíram como um complemento natural do universo satirizado, para o público foram um elemento central na sua perceção da série e do próprio humor. Ao mesmo tempo, todo o desdobramento que a banda teve após o fim da segunda temporada, com concertos, participações e as próprias redes sociais, confirma o fenómeno de que os *Jesus Quisto* conseguiram ir para lá do ecrã, chegando até a quem nunca tinha visto a série.

Ao longo da realização do presente estudo foram surgindo alguns desafios, nomeadamente no que respeita à parte metodológica. Em primeiro lugar, na definição dos elementos do grupo de foco, uma das principais dificuldades recaiu no acesso a membros menores de idade e com mais de 65 anos, que permitissem oferecer uma ainda maior diversidade de perspetivas. De facto, o estudo poder-se-ia ter tornando ainda mais completo caso houvesse pelo menos um participante de cada uma das faixas etárias do perfil das audiências da RTP. Por outro lado, embora os contributos dos membros da série Manuel Pureza e Cristóvão Campos tenham sido absolutamente indispensáveis para conseguir chegar às conclusões do estudo, seria também interessante contar com os contributos de todos os restantes membros da banda e autores.

Para estudos futuros desta temática, pode ser também relevante realizar uma análise comparativa entre o *Pôr do Sol* e uma outra telenovela portuguesa, compreendendo de forma mais aprofundada quais as suas similaridades e, concretamente, quais os elementos narrativos satirizados. Além disto, estudar a comédia musical por si só, nomeadamente humoristas a nível nacional, como Hérmán José, César Mourão ou Pedro Teixeira da Mota, poderá levar a conclusões interessantes sobre a utilização da música por comediantes profissionais nos seus espetáculos, uma área também de grande interesse no ramo do entretenimento.

Referências Bibliográficas

- Amaral, C. J. (2023). O filme de como Pôr do Sol conquistou a cultura pop portuguesa. Público.
- Antonietti, A. C., Ferreira, S. C. N. C., & Carrasco, C. R. (2012). A música nas aberturas das telenovelas da Rede Globo de Televisão no período de 1970 a 2012: funções e dramaturgia musical. *Opus*, 18(2), 237-256.
- Attardo, S. (2009). *Linguistic theories of humor*. Walter de Gruyter.
- Baptista, C., da Silva, M. T., & Ferreira, A. H. (2020). Big Show Cristina Ferreira: emoção e entretenimento na televisão popular portuguesa. *Media & Jornalismo*, 20(37), 165-183.
- Barreto, J. L. (2006). *Música & mass media*. Culturgest.
- Bates, S., & Ferri, A. J. (2010). What's Entertainment? Notes Toward a Definition. *Studies in Popular Culture*, 33(1), 1–20.
- Beeman, W. O. (1999). Humor. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1/2), 103–106.
- Bello, P., & Garcia, D. (2021). Cultural Divergence in popular music: the increasing diversity of music consumption on Spotify across countries. *Humanities and Social Sciences Communications*, 8(1), 1-8.
- Berger, A. A. (1987). Humor: an introduction. *American Behavioral Scientist*, 30(3), 6-15.
- Burgess, R. J. (2014). *The history of music production*. Oxford University Press.
- Burnay, C. D. (2005). *A telenovela e o público: uma relação escondida*. Edições Minerva.
- Burnay, C. D. (2006). Identidade e identidades na ficção televisiva nacional: 2000-2006. *Comunicação & Cultura*, (1), 57-71.
- Burnay, C. D. (2014). *A história na ficção televisiva portuguesa*. Universidade Católica Editora.
- Caeiro, R. (2022). Alerta fãs de Jesus Quisto: a banda vai atuar pelas ruas de Lisboa esta sexta-feira. NiT.
- Calabre, L. (2002). *A era do rádio*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras.

- Campioto, L. F. F. (2023). Bo Burnham e a utilização de músicas como instrumento narrativo: uma análise do poder das canções originais em Inside.
- Carr, C. I. (1989). Charles Ives's Humor as Reflected in His Songs. *American Music*, 123-139.
- Ceci, L. (2023). Top video content type by Global Reach 2023. Statista.
- Clark, M. (1970). Humour and incongruity. *Philosophy*, 45(171), 20-32.
- Clark, R. (2007). Convenience sample. *The Blackwell encyclopedia of sociology*, 1-2.
- Comunidade Cultura e Arte, (2023). Filme que deriva da série “pôr do sol” estreia na RTP1 no início de 2024. Comunidade Cultura e Arte.
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge University Press.
- Costa, R. (2022). Sucesso na tv e na net. “pôr do sol” cresce nas audiências e bate recordes na rtp play. MAGG.
- Cunha, I. F., & Burnay, C. D. (2006). *Ficção televisiva em Portugal: 2000-2005*.
- Custódio, C. M. (2021). *Linha do destino: o regresso das telenovelas portuguesas à matriz clássica do melodrama (Doctoral dissertation)*.
- Dadlez, E. M. (2011). Truly funny: Humor, irony, and satire as moral criticism. *Journal of Aesthetic Education*, 45(1), 1-17.
- Davies, S. (2012). On defining music. *The Monist*, 95(4), 535-555.
- De Souza, C. V. (2005). *O show deve continuar: o gênero musical no cinema*.
- Delmont, M. (2014). Music on television. In *The Sage Handbook of Television Studies* (pp. 287-296). SAGE Publications Inc..
- Dos Santos, R. D. P. (2014). O que te leva a rir? Estratégias de apropriação dos conceitos de humor e de riso pela cultura de massas. *Discursos Fotográficos*, 10(17), 201-206.
- Dyer, R. (2005). *Only entertainment*. Routledge.
- Earl, L. (1999). Entertainment services: a growing consumer market. *Canadian Economic Observer*, 12(6), 3-1.

- Earleywine, M. (2010). *Humor 101*. Springer Publishing Company.
- Ergin, P. (2023). Are video streaming services offering incomplete entertainment?. *Media, Culture & Society*.
- Falcão, M. (2023). *Televisão e redes sociais: as preferências dos portugueses*. Dinheiro Vivo.
- Faria, P. (2018). *Música e Telenovela: Uma Análise a Partir do Enredo de Rock Story*. In *XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste (Vol. 23)*.
- Ferguson, M. A., & Ford, T. E. (2008). Disparagement humor: A theoretical and empirical review of psychoanalytic, superiority, and social identity theories.
- Ferreira, C. (2023). *Audiências TV: Tvi a 1,2 Pontos da sic, Que Lidera pelo 4o ano consecutivo*. ECO.
- Fleck, A., & Richter, F. (2023). *Infographic: America's favorite music genres*. Statista Daily Data.
- Frith, S. (2002). Look! Hear! The uneasy relationship of music and television. *Popular Music*, 21(3), 277-290.
- Gibson, A. (2011). Flight of the Conchords: Recontextualizing the voices of popular culture 1. *Journal of Sociolinguistics*, 15(5), 603-626.
- Giuffre, L., & Hayward, P. (Eds.). (2017). *Music in Comedy Television: Notes on Laughs*. Taylor & Francis.
- Gilbert, H. F. (1926). Humor in Music. *The Musical Quarterly*, 12(1), 40-55.
- Godt, I. (2005). Music: A practical definition. *The Musical Times*, 146(1890), 83-88.
- Gray, J. (2009). *Television entertainment*. Routledge.
- Guerreiro, A. (2022). *Série "pôr do sol" está nomeada para prêmio internacional de comédia*. NiT.
- Guttmann, A. (2023). *Value of the entertainment and media market worldwide from 2018 to 2027*.
- Gutwirth, M. (1993). *Laughing matter: An essay on the comic*. Cornell University Press.

- Hallin, D., & Mancini, P. (2004), *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hauptert, M. J. (2006). *The entertainment industry*. Bloomsbury Publishing USA.
- Iazzetta, F. (2001). O que é música (hoje). *I fórum catarinense de musicoterapia*, 5-14.
- Kay, P. (2006). Music and Humor: What's So Funny?. *Music Reference Services Quarterly*, 10(1), 37-53.
- Kitts, T. M., & Baxter-Moore, N. (Eds.). (2019). *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*. Routledge.
- Kivy, P. (1991). Is music an art?.
- Koch, A. (2017). “Must Hear TV”: *Scrubs and the Pop Soundtrack*. In *Music in Comedy Television* (pp. 88-104). Routledge.
- Kuipers, G. (2008). The sociology of humor. *The primer of humor research*, 8, 361-398.
- Larsen, P. (2007). *Film music*. Reaktion books.
- Levinson, J. (1980). What a musical work is. *The journal of philosophy*, 77(1), 5-28.
- Levinson, J. (1998). Humor. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 4, edited by Edward Craig, 562-567. London: Routledge.
- Lima, J. (2017). Pedro Teixeira da Mota esgota três salas com “impasse”. *Espalha Factos*.
- Lindner, J. (2024a). *Spotify genre statistics: Latest Data & Summary*. WiFiTalents.
- Lindner, J. (2024b). *Statistics about the most listened to genre of Music*. Gitnux.
- Lintott, S. (2016). Superiority in humor theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74(4), 347-358.
- Loureiro, J. (2021). “Pôr do sol”: a sátira ao universo das telenovelas portuguesas que tem conquistado audiências e gerado uma onda de memes. *Visão*.
- McKee, A., Collis, C., & Hamley, B. (Eds.). (2014). *Entertainment industries: Entertainment as a cultural system*. Routledge.

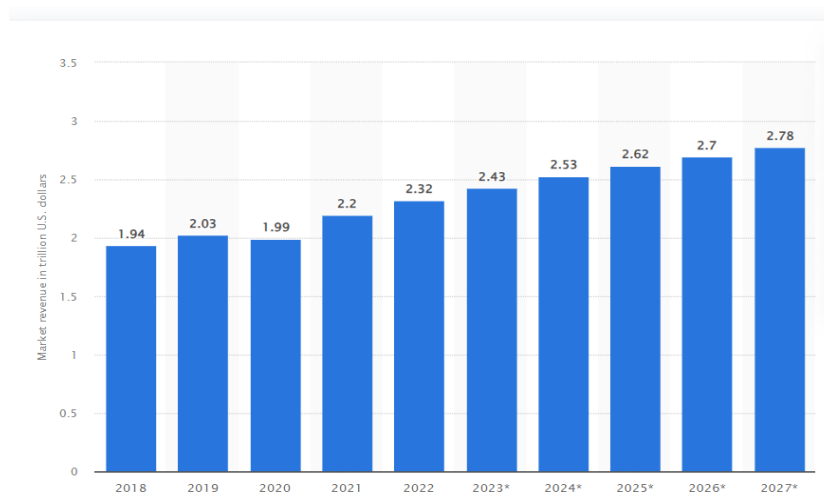
- Mera, M. (2002). Is funny music funny? Contexts and case studies of film music humor. *Journal of Popular Music Studies*, 14(2), 91-113.
- Miller, P. (1982). Music and the Silent Film. *Perspectives of New Music*, 21(1/2), 582–584.
- Millard, A. (2005). *America on record: a history of recorded sound*. Cambridge University Press.
- Monro, D. H. (1988). Theories of humor. *Writing and reading across the curriculum*, 349-55.
- Morat, D. (Ed.). (2022). *Sounds of modern history: auditory cultures in 19th-and 20th-century Europe*. Berghahn Books.
- Morita, J. H. (2019). How I met your mother: 6 momentos musicais mais importantes da série. *Rolling Stone Brasil*.
- Morreall, J. (2011). *Comic relief: A comprehensive philosophy of humor (Vol. 27)*. John Wiley & Sons.
- Morreall, J. (2012). Philosophy of humor. *Stanford encyclopedia of philosophy*.
- Morreall, J. (2014). Humor, philosophy and education. *Educational Philosophy and Theory*, 46(2), 120-131.
- Mull, H. K. (1949). A Study of Humor in Music. *The American Journal of Psychology*, 62(4), 560–566.
- Parakilas, J. (1984). Classical music as popular music. *The Journal of Musicology*, 3(1), 1-18.
- Porto Editora. (s.d.). *Meme*. Infopédia: Dicionários Porto Editora. Consultado a 14 de janeiro de 2024, em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/meme>.
- Rabiee, F. (2004). Focus-group interview and data analysis. *Proceedings of the nutrition society*, 63(4), 655-660.
- Reaves, W. W. (2001). The Art in Humor, the Humor in Art. *American Art*, 15(2), 2–9.

- Rezende, M. (2024). O consumo de ficção nacional por jovens portugueses: um estudo sobre a OPTO SIC [Doctoral dissertation, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa.
- Ribeiro, N. (2010). A emergência da rádio e a vulgarização do entretenimento no lar. *Comunicação & Cultura*, (10), 115-131.
- RTP. (2022a). Jesus Quisto cantam “What?!?!?” e deixam mensagem aos jovens | Pôr do Sol | RTP. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eGRqWON9J90>
- RTP. (2022b). Jesus Quisto - "Portugals" | Pôr do Sol | RTP. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ebQfL9tQ03A>
- RTP Play. (2022). Pôr do sol Ep. 12 | temporada 2. <https://www.rtp.pt/play/p10551/e636613/por-do-sol>
- Scheel, T., Gockel, C., & Scheel, T. (2017). Definitions, theories, and measurement of humor. *Humor at work in teams, leadership, negotiations, learning and health*, 9-29.
- Seeger, A. (2008). Etnografia da música. *Cadernos de Campo* (São Paulo-1991), 17(17), 237-260.
- Serra, E. P. (2020). *Humor e Música: Delineação de Processos Compositivos e a Sua Aplicação na Composição*. Instituto Politécnico do Porto.
- Shaw, J. (2010). Philosophy of humor. *Philosophy Compass*, 5(2), 112-126.
- Silva, H. (2012). Trilhas de Telenovelas Globais e o Mercado Musical nos anos 1980 e 1990. *Logos*, 19(1).
- Sobral, F. A. (2012). *Televisão em Contexto Português: uma abordagem histórica e prospetiva*. *Millenium*, 42, 143-159.
- Storey, J. (2021). *Cultural theory and popular culture: An introduction*. Routledge.
- Toledo, H. M. D. S. (2010). *Som livre: trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música*.
- Torres, E. C. (2016). *A televisão e o serviço público*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.

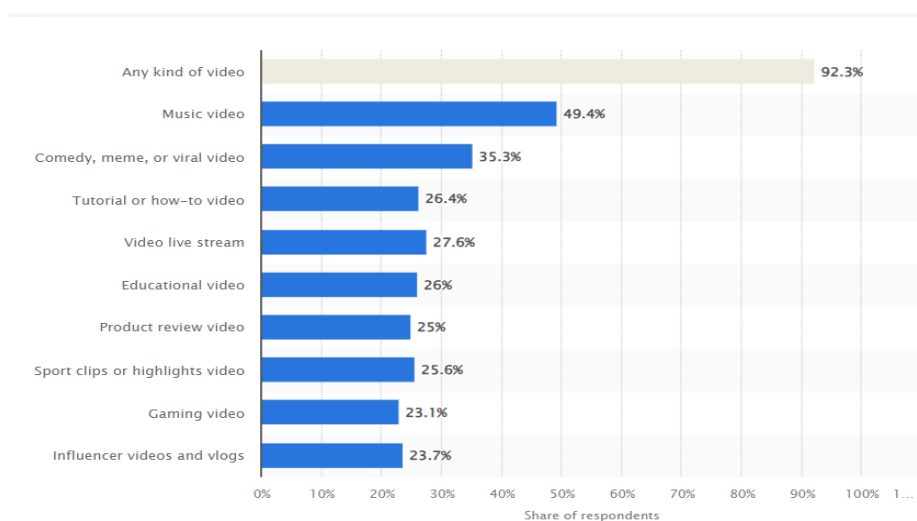
- Traquina, N. (1997). Tendências da televisão portuguesa na nova era da concorrência. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 20(1).
- Visão. (2024). As preferências e as tendências emergentes detetadas pelo Spotify em Portugal em 9 pontos fundamentais.
- Weiss, R. S. (1994). *Learning from Strangers: the art and method of qualitative interview studies*. Nova Iorque. Free Press.
- Wierzbicki, J. (2009). *Film music: A history*. Routledge.
- Wilkins, J., & Eisenbraun, A. J. (2009). Humor theories and the physiological benefits of laughter. *Holistic nursing practice*, 23(6), 349-354.
- Wolfe, A. S. (1983). Rock on cable: On MTV: Music television, the first video music channel. *Popular Music and Society*, 9(1), 41–50.
- Wuster, T. (2018). “Scribbling to excite the laughter of God’s creatures”: Some Thoughts on “Mere” Humor, Entertainment, and Pleasure. *Studies in American Humor*, 4(2), 160–170.
- Yin, R. K. (2003). *Case study research design and methods third edition*. Applied social research methods series, 5.
- Yin, R. K. (2009). *Case study research: Design and methods (Vol. 5)*. sage.
- Young, J. O. (2016). How classical music is better than popular music. *Philosophy*, 91(4), 523-540.

Anexos

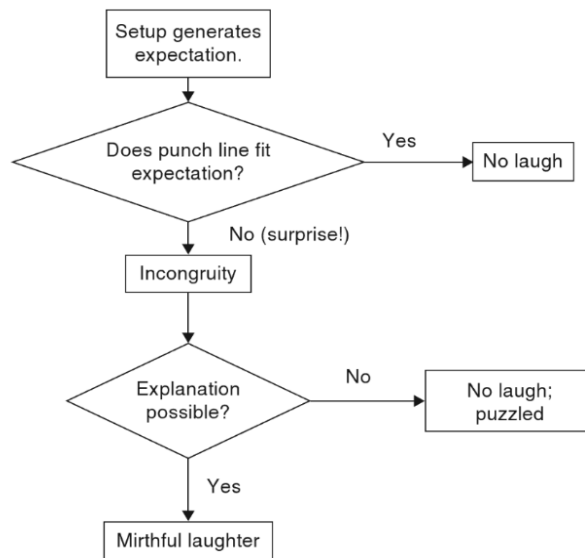
Anexo A - “Valor do mercado global de media e entretenimento, de 2018 a 2027 (em trilhões de dólares)”



Anexo B - “Tipo de conteúdo em vídeo mais popular a nível mundial, no segundo semestre de 2023”



Anexo C - “Versão simplificada de um exemplo do modelo da Teoria da Incongruência”



Anexo D - Perfil da audiência da série *Pôr do Sol*, de 1 de Janeiro a 31 de Dezembro 2022, segundo dados da RTP

	Universo	Norte	Centro	Lisboa	Alentejo	Algarve	Masculino	Feminino	4-14 anos	15-24 anos	25-34 anos	35-44 anos	45-54 anos	55-64 anos	65-74 anos	Mais 75 anos
	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%	adh%
PÔR DO SOL	100,0	35,8	15,2	30,2	15,1	3,8	44,5	55,5	4,1	5,3	5,4	12,8	9,0	13,6	20,6	29,1

Apêndices

Apêndice A - Entrevista ao realizador Manuel Pureza

- 1. Dados das audiências do *Pôr do Sol* revelam que 29.1% tem mais de 75 anos, seguido de 20.6% que tem entre 65 e 74 anos. Quando realizaram a série e compuseram as canções, tinham este perfil em mente?**

R: Não. Em boa verdade as músicas foram um complemento natural à série, na medida em que o que era satirizado era todo o universo das novelas, banda jovem incluída. Em boa verdade acho que nunca pensámos num público alvo, sem ser em nós próprios numa primeira instância. Diria que sempre tivemos o público, de uma forma geral, em alta consideração porque precisamente não afunilámos o produto para nenhuma classe etária em específico. Abrimos o espectro ao máximo.

- 2. Por que motivo optaram por adicionar uma vertente musical à narrativa? Basearam-se em alguma outra série?**

R: Quase todas as novelas portuguesas têm, nalguma das suas storylines, alguém que toca uma música, que tem uma banda (sobretudo novelas mais “jovens”) e com isso criam um sub-produto que pode ou não tornar-se apelativo e complementar ao fenómeno da novela em si. Exemplos como os D’ZRT, as Just Girls ou os 4Taste vêm todos dessa lógica de continuar o fenómeno novela para lá do serão em frente à televisão. Para além disso, o suporte narrativo para esse tipo de situações é quase sempre muito rico em parvoíce, e por isso achámos que era terreno fértil para explorar.

- 3. Por que motivo optaram por mudar o estilo de música da banda e também de vocalista na segunda temporada?**

R: Mais uma vez, seguimos a lógica que muitas vezes é seguida nas novelas. As decisões narrativas são quase todas muito frágeis e ridículas...responder a sério a essa pergunta era estar a inventar razões que, no fundo, só foram curvas que quisemos dar na história. O estilo musical revivalista de uma certa “portugalidade” está na ordem do dia. Foi apenas uma achega nossa.

- 4. Qual o motivo da escolha do inglês (mal falado) para as letras?**

R: Parvoíce internacional. A ideia bacoca de que a internacionalização das nossas histórias passa pelos actores a falar inglês pode também ter tido algum peso a certa altura, mas acho que acima de tudo achámos parvo e incrível ter 3500 pessoas no coliseu a gritar “morning tonight, and screaming be mine, forever..and evers.”.

5. As músicas deste segundo EP apelam muito (ainda que em inglês) a uma certa portugalidade. Foi intencional?

R: Acho que esse termo da “portugalidade” é um conceito que se força a ser aplicado a quando uma coisa “parece” portuguesa. Talvez seja também por isso que andamos divorciados de conteúdos portugueses a maior parte do tempo, para depois os descobriremos através desses rótulos. A pergunta acho que foi respondida antes.

6. Se tivessem de destacar, quais consideram que foram as principais estratégias utilizadas nas canções para despertar o humor?

R: Eu diria que foi a mesma estratégia que usámos para a série toda: fazer humor a sério, com um sentido de proximidade grande, ou seja, criar à volta do que é comum e presente na vida de toda a gente que está em Portugal agora, coisas nossas facilmente reconhecíveis. A novela é o terreno de toda a gente (digam as pessoas o que disserem em relação ao seu consumo do formato). A partir do momento em que os Bourbon de Linhaça passam a fazer parte da gíria política para apelidar os grandes grupos económicos, acho que acertámos em cheio, ou seja, a cultura pop reconcilia-se com um fenómeno que junta pessoas em torno da mesma graça. Diria que a seriedade com que fizemos este projecto fez com que o reconhecimento fosse, também ele, muito a sério.

7. Certas iniciativas que se seguiram (como a música do Festival da Canção, do Mundial ou os concertos nos Coliseus) foram vossas ou a convite de outras entidades?

R: Sempre a convite das entidades que os promoveram. Naturalmente, sendo o meio pequeno, são pessoas que nos conhecem e que nos desafiaram a pensar nisso. O Festival da Canção vem da piada que fizemos no final da segunda temporada em que o Produtor Acácio recebe uma chamada do Festival da Canção a convidar os Jesus Quisto a estarem presentes. A organização do festival estava atenta e daí até ao convite foi uma sucessão de surpresas

boas. Os coliseus vieram a convite de uma produtora de espectáculos, a Força de Produção, e todos os outros eventos que foram surgindo, tiveram sempre alguma culpa nossa, mas foram da inteira responsabilidade de quem os promoveu. Claro que, para nós, foram uma espécie de episódios especiais do Pôr do Sol em realidade aumentada...

Apêndice B - Entrevista ao ator Cristóvão Campos

1. Conseguem explicar-me um pouco como foi o processo de interpretação das canções do EP Typical Sounds of Nice?

R: Acima de tudo, foi muito divertido. Mas também difícil porque algumas das frases e palavras não são muito fáceis de dizer na métrica de uma canção e naquela língua inventada. Em tudo o resto foi como qualquer outra banda, orgulhosa das canções que tem. As músicas foram feitas pelo Rui Melo e com ele cada um encontrou a sua voz no meio da banda. Para mim foi ótimo personificar onlado punk e rock que a banda tem, homenageando e satirizando ao mesmo tempo.

2. Ao interpretar essas canções, a paródia ou o exagero foram, em algum momento, uma estratégia?

R: Está é uma banda satírica. É uma banda que brinca com as bandas criadas pelas novelas. O exagero nunca foi uma estratégia mas sim o único caminho possível. Um exagero alicerçado num olhar sobre a realidade satirizada. Acho que é essa, muitas vezes, a base do humor.

3. De que forma consideram que a banda Jesus Quisto e as canções originais acrescentam valor à história das personagens?

R: Estas personagens não existiriam da mesma maneira sem estas músicas. A identidade delas completa-se nos momentos musicais. Cada um dos elementos da banda tem a sua história, o seu caminho, mas o que as une e lhes encerra o sentido são as músicas e a forma

como as habitam nos ensaios e concertos durante a série. Foi aliás a música que os fez continuar depois da série terminar.

Apêndice C - Grupo de foco A

1. Quando estão a assistir a uma série ou a filme, qual é, para vocês, a importância da banda sonora?

P2A: No final do filme é, para mim, mais importante. Se gostei de uma música, é depois de ver o filme que vou ao Spotify pesquisar. Mas não vou ver um filme só pela banda sonora. Por exemplo, vi recentemente o filme *Dias Perfeitos* e desde aí que estou sempre a ouvir a *playlist* desse filme.

P4A: Eu acho bastante importante também. Certas cenas do cinema até são associadas a músicas. O *Titanic*, por exemplo, ou os filmes do Christopher Nolan, que têm muita música do Hans Zimmer. As músicas “espremem” bem todo o ambiente do filme.

P5A: Também gosto muito, e associo muito as músicas aos filmes ou às séries. Por exemplo, a série *Casos Arquivados* agrega músicas espetaculares de épocas diferentes e isso adiciona muito à série. Acho muito importante.

P7A: [A música] acrescenta sempre, independentemente do género. Aos filmes do Hitchcock, por exemplo, associamos sempre certas músicas. Agora, se me perguntarem se fixo logo as músicas que oiço num filme, não. Tenho dificuldade em lembrar-me exatamente da música durante o filme mas depois, ao pesquisar, chego lá.

P5A: Uma coisa gira é também perceber como a música faz toda a diferença. Há uns tempos vi uma cena que vinha acompanhada de dois tipos de músicas. Primeiro, uma música mais cómica e, depois, uma de suspense. A reação das pessoas era completamente diferente.

P3A: Para mim, quando a banda sonora sai antes de um filme, e as músicas vão saindo em *singles*, isso influencia-me a ir ver o filme. Se souber que na banda sonora está algum artista de que eu gosto, provavelmente vou ter mais vontade de ver o filme ou a série.

P4A: E até acabamos por associar filmes a músicas, por exemplo as músicas dos filmes do 007.

P2A: Exato! Que só se conseguem ouvir nesse contexto.

P6A: O Cinema Paraíso, por exemplo, com músicas do Ennio Morricone.

P1A: E nos desenhos animados, por exemplo, as músicas são também uma parte essencial.

2. Como caracterizariam o género da série *Pôr do Sol*?

P5A: Comédia, sátira.

P7A: Sátira.

P1A, P2A, P3A e P6A: Sim, concordo.

P4A: Sátira, comédia... é difícil associar um género àquilo. É tudo!

3. Consideram que a narrativa se assemelha a alguma história a que já assistiram?

P1A, P2A, P3A, P6A e P7A: Uma telenovela.

P5A: Além de telenovela lembro-me logo também do *Diário de Marilu*, do Herman José!

P7A: Que também já era uma sátira. Mas [o *Pôr do Sol*] reproduz todas as novelas portuguesas que já vimos.

P4A: Sim, concordo. Em termos de piadas, algumas fazem-me também lembrar os *Gato Fedorento*, por exemplo.

P7A: Sim, é um humor muito *Gato Fedorento*.

P4A: *Morangos com Açúcar*, mas em modo comédia.

4. Estão familiarizados com a banda original da série – *Jesus Quisto*?

Todos: Sim.

5. Consideram que a inclusão de uma banda original como os *Jesus Quisto* acrescenta valor à série? E que a torna mais engraçada?

P6A: Sim. Eu até acho que a banda sonora foi ganhando protagonismo ao longo da série, porque começou, acredito eu, a ter mais piada e a ser bem recebida por quem via a série.

P4A: Foi ocupando cada vez mais tempo na série, sim!

P7A: De tal maneira que acabaram a fazer um concerto.

P4A: Acho que os *Jesus Quisto* tiveram um sucesso maior do que qualquer outro tipo de artista de uma série de ficção. Além dos *Jesus Quisto* lembro-me dos *D'zrt*, por exemplo, mas parece-me que tinham menos protagonismo ao longo da história [dos *Morangos com Açúcar*]. Por isso acho que os *Jesus Quisto* foram bastante importantes para a série em geral.

P7A: Eu também acho. E acho que foi importante para agarrar um determinado tipo de público. Não foi por acaso, digo eu, que introduziram a banda. Acho que, apesar de ser uma série muito abrangente, para pessoas de muitas idades e de vários níveis sociais, introduzir uma banda, penso eu, na segunda temporada, que foi, pelo menos, quando senti que ganhou mais protagonismo, possibilitou agarrar um público mais jovem.

P5A: Exato, um público mais jovem.

P4A: Aquilo foi ganhando mais protagonismo. Até com a ida à televisão.

P5A e P6A: Sim, foram ao Festival da Canção até!

P7A: Fizeram a abertura do Festival.

P2A: Eu por acaso penso que é a série que valoriza a banda, e não o contrário. Eu acho que se não tivesse o contexto da série não iria ouvir as músicas no Spotify, por exemplo. Eu acho que a série acrescenta valor à banda pelo contexto todo. Saber as histórias das personagens, como a do Diogo, por exemplo, um jovem viciado em raspadinhas, e estar, depois, a ouvir as músicas é o que tem graça para mim. É por isso que eu gosto, não pela banda só por si.

P3A: Eu acho que as duas coisas se valorizam mutuamente. E acho que depois o desdobramento que isso teve para concertos e isso valorizou tanto a banda como a série, por isso acho que as duas coisas estão juntas.

P1A: Eu concordo com a Rita.

6. Na segunda temporada, deu-se uma mudança nos *Jesus Quisto*, com a alteração não só do vocalista – que passou das personagens Johnny (ator Igor Regalla) e Lourenço (Diogo Amaral) à nova integrante do grupo, Beta (Mafalda Marafusta) –, mas também do próprio estilo de música, que passou de rock a um estilo mais pop, que se assemelha a música tradicional portuguesa.

Foram apresentados aos entrevistados dois vídeos: o primeiro, da música [What?!?!?!?](#) (RTPa, 2022) e o segundo da música [Portugals](#) (RTP, 2022b).

Dos dois vídeos apresentados, qual o estilo que preferem? E, na vossa opinião, qual tem mais graça? Porquê?

P5A: Eu acho mais graça ao segundo estilo de música. É um género mais folclórico e menos roqueiro.

P3A: Eu também, por ser um estilo mais *catchy*, mais pop, mais cantável, que facilmente ouvia no meu dia-a-dia.

P7A: Eu também concordo. Também acho que é um estilo mais *catchy*. Muito mais associado ao próprio género da série.

P4A: Eu por acaso gosto mais da primeira. O rock parece mais *nonsense*, parece ainda mais parvo, no bom sentido. Eles todos pintados, e com um ar mais rock, acho que tinha mais graça. Mas acho que também pode ter a ver com o meu estilo musical, não sei.

P2A: Eu concordo com o Tomás. Por achar que [o primeiro estilo] era uma novidade. Era diferente de tudo. Mas os meus amigos também eram mais fãs do segundo estilo e, por isso, acabei por ouvir mais o segundo. Apesar disso, as primeiras chamaram-me mais à atenção – mas sei de cor as mais folclóricas.

P1A: Eu prefiro o segundo estilo, mais pop.

P6A: Eu concordo com a Marta. Mas acho que tem também a ver com o facto da segunda temporada ter tido mais protagonismo e, conseqüentemente, as músicas também. Parece que ouvia mais essas músicas, que foram mais divulgadas, e acho que por isso me foram ficando mais presentes.

7. Durante a segunda temporada são apresentadas canções como *I Remembers*, *Portugals* e *Sunny Beaches and Marisque*, e na primeira também *Beavers in Loves*, por exemplo. Compreendem as letras das canções?

Todos: *Riem*

P3A: Minimamente, sim. No que dá para perceber.

P6A: Exato.

P5A: Eu por acaso não compreendo todas as canções. O conceito geral percebo, mas não consigo apanhar todas as frases e referências. Algumas palavras que estão escritas de maneira errada, não entendo às vezes qual a ‘palavra correta’.

P6A: O que foi super importante foram as legendas. Sem as legendas não percebia nada.

P2A: Concordo a 100%.

P7A: Sem legendas não ia perceber nada. O que eu acho é que há termos que eu sinto que não percebo porque não conheço, porque são referências que não apanho.

P1A: Eu compreendo mais ou menos. Acho que percebo o sentido, pelo menos. Mas acho que as letras e o tipo de música da segunda temporada tornavam mais fácil perceber a piada.

P4A: Eu percebia as letras, dentro do possível. Muitas das frases são *nonsense* e acho que é esse o objetivo. Mas dentro das canções... *Beavers in Loves*: percebo as palavras, mas acho que é giro é as frases não fazerem sentido, digo eu. Parece até que são palavras coladas umas às outras. Daí ter tanta piada, para mim.

P7A: Eu acho que o absurdo das músicas é em linha com a própria série. As palavras que não fazem sentido traduzidas à letra estão inseridas no contexto da série.

8. Já ouviram as canções da banda no Spotify ou em alguma outra plataforma?

P2A, P3A, P4A, P5A e P6A: Sim.

P7A e P1A: Não.

9. Após a série, assistiram a algum concerto da banda (Coliseu de Lisboa ou Porto, NOS Alive 2023, Centro de Artes de Águeda, Jardim do Torel, Lisboa)?

P1A, P5A e P6A: Vi o filme.

P7A: Eu vi a participação no Festival da Canção.

P3A: Eu vi o último episódio da segunda temporada no cinema e vi o filme também

P4A: Eu infelizmente não os vi ao vivo, mas fui ver o concerto ao Youtube.

P6A: Vi também o concerto ao vivo na RTP.

P2A: Eu fui ao concerto no Coliseu de Lisboa e vi o filme no cinema também. Achei que o público no concerto era muito heterogéneo: tinha pais, avós, crianças, tinha de tudo! E acho que isso é muito giro, até porque havia lá crianças que claramente não percebiam as letras e as referências, mas que estavam a adorar.

Apêndice D - Grupo de foco B

1. Conhecem ou já ouviram falar da série de ficção *Pôr do Sol*? E a banda *Jesus Quisto*?

P6B e P7B: Não.

P1B, P2B, P3B, P4B e P5B: Sim.

2. Quando estão a assistir a uma série ou a um filme, qual é, para vocês, a importância da banda sonora?

P6B: Para mim é muito importante.

P2B: Para mim também. Até acho que pode parecer um elemento no qual nunca se repara, mas quando estamos a assistir a uma produção audiovisual e a música é má, nota-se muito a diferença

P6B: E há músicas que marcam filmes e épocas.

P4B: Sim, também concordo.

P7B: E em séries são muitas vezes também os genéricos, não é, que são muito característicos.

P1B: A banda sonora muitas vezes até é o que dita o tom do filme ou da série. Ajuda a perceber coisas que não estão explícitas na imagem ou no guião. Muitas vezes até vou pesquisar músicas dos filmes que vi, quando me marcam de alguma forma.

P6B: Sim, eu também. Inclusive tenho CDs de algumas bandas sonoras.

P4B: Há filmes com bandas sonoras muito conhecidas, que até vou ouvir depois, mas acho que depende de filme para filme.

P2B: Exato, eu acho que tem de ser uma banda sonora mesmo muito característica que me faça ter vontade de ir depois procurar.

P5B: Eu reparo se for muito boa, mas de resto não é o meu principal foco. Lembro-me, por exemplo, de *Gossip Girl*, que se destaca por isso, ou dos *Morangos com Açúcar*, ou da série *The O.C.*

P3B: Concordo com a P5B, também não reparo muito, a não ser que se destaque mesmo, como os *Morangos com Açúcar* ou *Vampire Diaries*, por exemplo.

P7B: Há imensos filmes em que a banda sonora é mesmo importantíssima, por exemplo os filmes da Sofia Coppola, há mesmo muitos, muito bons. Ouço bandas sonoras inteiras depois de ver os filmes.

P3B: Eu não vou ver *playlists* inteiras, mas músicas específicas sim.

- 3. A série *Pôr do Sol* é uma série de televisão portuguesa transmitida pela RTP1 desde 2021. Com um total de duas temporadas e um filme, é considerada uma comédia dramática e sátira. Dentro da série, há uma banda – os *Jesus Quisto* – que tem um conjunto de canções originais. Passo a mostrar dois vídeos:**

Foram apresentados aos entrevistados dois vídeos: o primeiro, da música [What?!?!?!?](#) (RTPa, 2022) e o segundo da música [I Remembers](#) (RTP Play, 2022), que decorre do minuto 24:27 ao minuto 27:00.

**O que acharam das canções apresentadas? Consideraram alguma engraçada?
Qual o estilo que preferem?**

P1B: Eu preferi a segunda, embora não tenha achado assim tanta piada, talvez por não ter o contexto da série. Na primeira música, foquei-me na *t-shirt* do Diogo – “Não há/à droga” – e achei mais graça a isso do que à música em si. A segunda achei mais graça pela falha no inglês, o não fazer sentido e o facto de estarem claramente a gozar com o inglês mal construído, foi o que achei mais graça no meio de tudo. Eu dei por mim a achar mais graça aos momentos de diálogo do que propriamente às canções em si.

P4B: Eu preferi o primeiro, por acaso. Acho que no segundo a piada estava mais nas tais falhas do inglês e no primeiro achei mais piada ao cenário de *boysband*, a tentativa de gozar com esse género de música. Gostei mais da piada ser o tema em si e não tanto a forma de dizer as letras. Mas o que me ri mais foi mesmo ele a falar no fim, depois de atuarem.

P6B: Concordo com o P4B, também gostei mais da primeira, era mais rockalhada, achei a outra mais melancólica, não sei. Diverti-me mais na primeira.

P2B: Eu também gostei mais da primeira, pelas mesmas razões do P6B. Mas gostei de ambas.

P7B: Eu também gostei mais da primeira, sendo que também tinha imensas falhas no inglês. Até achei que pudesse ser uma adaptação de uma música que já existisse. Não sei, pareceu-me familiar.

P5B: Achei piada às duas, mas acho que achei mais piada à primeira. Para efeitos cómicos, a primeira.

P3B: Eu também gostei das duas, mas, por acaso, gostei mais da segunda, por ser mais o meu género de música na “vida real”. Sendo que na primeira o que achei mais graça foi mesmo ele a falar. Em termos de estilo gostei muito mais da segunda.

4. Compreenderam o significado da letra das músicas?

P3B e P5B: Sim, acho que sim, dentro dos possíveis.

P2B: Eu acho que não dá para perceber muito bem o contexto em que as letras de cada música são aplicadas, apesar de dar para perceber que têm piada.

P5B: Na primeira música era necessário menos contexto, enquanto na segunda havia algumas cenas que remetiam para a série, imagino eu, para a personagem que morreu, que me fez supor que trabalhava com porcos, por exemplo.

P6B: Concordo, deduzi mais a primeira do que a segunda, se calhar por não conhecer o contexto da série.

P4B: Também concordo. Acho que se percebe na segunda que eles estão a falar das coisas de que gostavam da pessoa que morreu, mas sim, acho que há alguns detalhes que não se percebe bem. Pelo que interpretei da primeira, o contexto não me pareceu tão relevante.

P1B: Concordo.

5. Consideram que as canções apresentadas poderiam integrar as vossas playlists de música? Imaginam-se a ouvir estas músicas por iniciativa própria?

Todos: *Risos*

Todos: Não.

6. Após ouvirem estas canções, ponderam ver a série *Pôr do Sol*?

P2B: Eu achei graça, mas não me vai fazer ir ver a série.

P3B: Eu honestamente já tinha pensado em ver a série várias vezes, tenho interesse, mas acho que não é ao ouvir estas músicas que ganho uma motivação extra.

P6B: Achei especialmente piada à primeira música e fiquei com alguma curiosidade para ver a série. Relativamente à segunda, passou-me um bocadinho ao lado, mas gostei da alegria e descontração da primeira.

P4B: Eu acho que fiquei com um bocadinho mais de vontade de ver, não digo que vá ver depois disto, mas se calhar se estiver a passar na televisão já vejo durante um bocadinho mais de tempo e com mais atenção.

P1B: Acho que só pelas músicas não, mas por perceber que podem contribuir de alguma forma para a série ganhar alguma piada, talvez nesse sentido me suscite um pouco mais interesse, mas não necessariamente pelas músicas em si. Acho que é mais pelo contexto.

P5B: Eu acho que não me influencia muito, mas eu também já sabia mais ou menos o que era a série, já sabia da existência da banda, por isso não me surpreendeu muito.

P4B: Por acaso lembro-me de ouvir falar dos *Jesus Quisto* por terem ido ao NOS Alive.

P5B e P3B: Sim, sim.

P3B: E deram um concerto em Lisboa também.

P5B: Mas acho que até foi mais pelas redes sociais e por esse concerto, sim.

P3B: E também por ouvir as pessoas a falar sobre a série.

P1B: Sim, também concordo.