



**Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu*  
Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação**

Campus Nilópolis

Marcelo Nogueira Mattos

**LINGUAGEM TEATRAL E RECEPÇÃO: o espetáculo musical**

Nilópolis / RJ

2017

Marcelo Nogueira Mattos

## **LINGUAGEM TEATRAL E RECEPÇÃO: o espetáculo musical**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho

Nilópolis / RJ  
2017

Marcelo Nogueira Mattos

## **LINGUAGEM TEATRAL E RECEPÇÃO: o espetáculo musical**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Data de aprovação:

---

Prof. Dra. Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho (orientador)  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)

---

Prof. Dr. João Luiz Guerreiro Mendes  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)

---

Prof. Dr. Jorge Luis Pinto Rodrigues  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)

Nilópolis / RJ  
2017

Este trabalho é dedicado a Deus pela coragem,  
força e determinação durante essa caminhada.

À minha mãe por razões infinitas,  
que só a música e o teatro  
seriam capazes de expressar.

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente, ao teatro e à música pelo poder transformador que vêm fazendo em minha vida, meus afetos, e crescimento como ser humano e artista.

À Professora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho,  
pela excelente orientação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pela excelência das disciplinas ministradas.

Ao Marcelo Rocha pela parceria e incentivo, pelos comentários e revisões, pela dedicação, ajuda e carinho de sempre.

Ao Djalma Thürler, pelos ensinamentos e pelas informações especializadas que contribuíram para esse trabalho.

À Glória Calvente, pelas partituras e demais informações especializadas.

Ao Roberto Bahal pelas revisões e comentários musicais.

À Luciana Correa pelas fotos e pela ajuda de sempre.

Aos meus alunos, pela troca e ensinamentos valiosos.

Ao Noel Rosa (*In Memoriam*) pela magnífica contribuição à Música popular Brasileira.

Coração, grande órgão propulsor,  
Transformador do sangue venoso em arterial  
Coração, não és sentimental,  
Mas entretanto dizem que és o cofre da paixão.  
Coração não estás do lado esquerdo,  
Nem tão pouco do direito,  
Ficas no centro do peito, eis a verdade.  
Tu és pro bem-estar do nosso sangue  
O que a casa de correção  
É para o bem da humanidade.  
(Coração) – Noel Rosa

MATTOS, Marcelo Nogueira. *Linguagem Teatral e Recepção: O Espetáculo Musical*. Trabalho de Conclusão de Curso. Programa de Pós-graduação em Linguagens Artísticas, Educação e Cultura, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ, 2017.

## RESUMO

Este estudo destinou-se a investigar a linguagem teatral, mais especificamente o teatro musical através da opereta *A Noiva do Condutor* de Noel Rosa, percebendo o teatro popular como um meio de resgate da memória afetiva, histórica e cultural das pessoas e dos grupos sociais. A pesquisa foi desenvolvida através de uma análise da obra escrita como fonte documental primária e bibliográfica de diversos autores sobre o tema. O objetivo principal foi refletir sobre o caráter dialógico, polifônico e de reconstrução de sentidos da montagem atual, 80 anos depois de escrita. O estudo contou com entrevistas semiestruturadas, observando a recepção por parte dos criadores e crítica especializada situados na cidade do Rio de Janeiro. Apontamos nessa pesquisa alguns motivos para uma nova estética construída, além de analisar representação cênica atualizada. Vale destacar que essa prática teatral musical, a princípio vista como forma de uma reconstrução histórica, memória e resgate da obra de um compositor, pode se tornar um importante veículo para a reconstrução de sentidos, ressignificações e estímulo para uma nova linguagem e recepção.

**Palavra Chave:** Teatro musical. Opereta. Noel Rosa. Linguagem teatral.

MATTOS, Marcelo Nogueira. *Linguagem Teatral e Recepção: O Espetáculo Musical*. Trabalho de Conclusão de Curso. Programa de Pós-graduação em Linguagens Artísticas, Educação e Cultura, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ, 2017.

## **ABSTRACT**

This study aimed to investigate the theater language, more specifically musical theater through the operetta *The Bride of the Noel Rosa Conductor*, perceiving popular theater as a means of rescuing the affective, historical and cultural memory of people and social groups. The research was developed through an analysis of the written work as primary and bibliographic source of several authors on the subject. The main objective was to reflect on the dialogical, polyphonic character and reconstruction of the senses of the current montage, 80 years after writing. The study had semi-structured interviews, observing the reception by the creators and specialized critics located in the city of Rio de Janeiro. We point out in this research some reasons for a new aesthetic constructed, besides analyzing updated scenic representation. It is worth mentioning that this musical theatrical practice, initially seen as a way of a historical reconstruction, memory and rescue of a composer's work, can become an important vehicle for the reconstruction of meanings, re-significances and stimulus for a new language and reception.

**Keywords:** Musical theater. Operetta. Noel Rosa. Theatrical language.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Matéria da Revista “O Teatro” sobre Jacques Offenbach	17
Figura 2: Anúncios na Revista “O Teatro” sobre Opereta	18
Figura 3: Noel Rosa, em 1931	22
Figura 4: Foto do compositor Arnold Gluckmann	24
Figura 5: LP <i>A Noiva do Condutor</i>	26
Figura 6: Cartaz do musical <i>A Noiva do Condutor</i>	35
Figura 7: Anfiteatro - cena com a proposta de recepcionar o público	37
Figura 8: Joaquim, como advogado, conquista Helena	43
Figura 9: Helena e Dr. Henrique vêem Joaquim, como condutor	43
Figura 10: Joaquim é revelado como milionário	44
Figura 11: Joaquim positiva sua figura de malandro	45
Figura 12: Músicos em cena	47
Figura 13: Cena de abertura	49

## SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. Memória e Produção Teatral	13
3. Opereta	16
3.1. Noel Rosa e suas Operetas	21
4. Montagem atualizada de <i>A Noiva do Condutor</i>	33
4.1 Motivos para uma nova estética construída	36
4.1.1 Vila Isabel, Botequim e samba	38
4.1.2 Ser <i>flâneur</i> para Noel Rosa e João do Rio	39
4.1.3 Em busca da uma brasilidade	40
4.1.4 A poética do malandro em Noel	42
4.2 Estética da representação cênica teatral	46
4.2.1 Do Saral a Jam Session	46
4.2.2 Rearranjo	49
4.2.3 Dialogismo e intertextualidade entre Noel Rosa e Wilson Batista	53
4.3 Recepção da Crítica especializada e criação	56
5. Considerações finais	62
Referências Bibliográficas	63
Anexos	65

## 1. INTRODUÇÃO

“A memória é o perfume da alma” – Georg Sand.

Sabemos que a memória vem carregada de afeto construído pela vivência do indivíduo ou do grupo que está inserido e pode ser construída de várias formas. A história, assim como a arte, reconstrói essas lembranças através da tradição, de elementos simbólicos, de identidades. Segundo Volpe (2012) a vivência ou sobrevivência de determinado patrimônio material ou imaterial, tradição performática, memória, depende da sua continuada prática nos espaços sociais, assim como as tradições musicais e processos criativos estão ligados a certa negociação de poder dos diversos grupos sociais, culturais e políticas públicas e privadas.

Assim o teatro, mais especificamente o teatro musical brasileiro, além de divertir, constitui-se como espaço de criação e investigação, contribuindo com a possibilidade para o público construir novos significados. Nesse estudo investigamos a linguagem do teatro musical como espaço social para a prática dessas construções e desconstruções, realizado através da opereta *A Noiva do Conductor* de Noel Rosa, na qual analisamos a obra textual original, sua atualização na contemporaneidade e recepção da crítica especializada e também pelo olhar da criação, em que as exigências e necessidades para a realização de um produto cultural interferem direta ou indiretamente no produtor de criação, na escolha e no resultado final. Sabemos também que o teatro ainda é um espaço possível de se propor ao espectador algo como maior liberdade de criação, fora dos padrões exigidos pela indústria cultural, possibilitando desta maneira certa autonomia no consumo da arte.

Destaco várias motivações que me levaram a escolher o tema do teatro musical. Como sou produtor cultural, professor e músico, venho observando a necessidade de investigar essa realidade e as significações do teatro musical brasileiro como linguagem, além da recepção por parte do público que frequenta regularmente os espaços de teatro e que opta por esse gênero específico, por vezes sem a participação de alguma celebridade do audiovisual e ou ainda não influenciado pela massificação da indústria cultural, por interesses capitalistas e de mídia por parte das empresas patrocinadoras. Esse projeto também contribui para uma discussão da recepção deste público em relação ao teatro musical brasileiro contemporâneo.

Com base nesse estudo acerca da memória como fenômeno atual, do teatro musical como espaço de interação, reflexão, estimulação para a criação de novas linguagens e conhecimentos culturais e intelectuais, e do estabelecimento da opereta na *Belle Époque* do Rio de Janeiro e no cenário atual, tratamos dos seguintes

capítulos: Memória e produção teatral, Opereta, Montagem atualizada de *A Noiva do Condutor*, Recepção da Crítica especializada e criação.

No segundo capítulo, exploramos como a memória auxilia na construção da história, ratificando a necessidade das práticas artísticas como fortalecimento de tradição e campos simbólicos, levando em consideração a recepção tanto da criação como do público.

No terceiro capítulo, um breve panorama do surgimento das operetas francesas no Brasil, Rio de Janeiro, como se deu a recepção por parte do público e dos artistas da época, principalmente na transformação e recriação das operetas de Noel Rosa.

No quarto capítulo, abordamos em primeiro lugar, a montagem atualizada da Opereta *A Noiva do Condutor*, apontando os motivos para uma nova estética construída, como o dialogismo, o acréscimo de novos textos e músicas para falar da geografia, do social, das influências, da poética da malandragem, da “brasilidade” na obra do compositor. A seguir, falamos da estética e da representação cênica, citando o Sarau ou Jam Session como espaço propício para a celebração e para o encontro, o rearranjo musical, além da intertextualidade entre Noel e Wilson Batista.

Por último, destacamos alguns comentários sobre a recepção dos críticos especializados em teatro, além da visão do diretor artístico nas ressignificações e atualização de nossa montagem.

## 2. MEMÓRIA E PRODUÇÃO TEATRAL

“A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p.9).

Nos dias atuais, algumas questões estão presentes nos debates acerca da articulação entre cultura e memória social. As diversas formas de produção das manifestações culturais assumiram novos significados através das interfaces entre a indústria cultural e a tradição das culturas locais. Sendo assim, vale problematizar algumas questões: Qual o significado da memória das tradições culturais regionais e locais? Qual o significado de redescobrir o passado ou ainda, perceber o passado no presente?

A memória sobrevive no calor da tradição, nos costumes, na repetição, no sentimento histórico profundo. Segundo Nora (1993), fala-se de memória porque ela não existe mais. Na história encontram-se os lugares onde a memória se cristaliza e o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais, e estes se apresentam porque não há meios de memória. Desta forma, surgem as questões: Onde está esse momento de ruptura com o passado? Onde começa o despertar e o reconhecimento dessa memória? Onde ou como se apresentam esses agentes e objetos da sua reapresentação?

A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Hallwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p.9).

Com a Revolução Industrial o mundo passou por um processo de aceleração através de fenômenos como a mundialização, democratização, massificação e a mediatização. Desta forma, foram muitas mudanças e readaptações que a sociedade teve que enfrentar, tanto no nível econômico, como no social e também no cultural.

Algumas sociedades, chamadas de sociedades-memória, onde assegurava a conservação e a transmissão de determinados valores com forte bagagem de memória e fraca bagagem histórica, substituíram sua herança de memória pelas características da sociedade que se instalou neste novo modelo no cenário mundial.

Toda a tradição histórica apresenta certa preocupação em reconstruir seu passado imbuído por um sentimento de nação positivista e unilateral dos fatos e acontecimentos. Nesse sentido interrogar uma tradição e revisita-la é reconhecer a necessidade de compreender a cultura em seus conceitos, procedimentos, produção por outro olhar, pela própria reconstrução da memória. De acordo com Meneses (1992) a memória surge como algo concreto, definido, cuja produção e acabamentos se realizaram no passado, mas que nos transporta para o presente.

Embora, para muitos, a memória se encontra enraizada no passado, é no presente que ela é elaborada, justamente para dar respostas às questões atuais. É fato, que no presente a memorização encontra incentivo e condições para se efetivar. O presente pode inverter totalmente o valor e o significado de um objeto passado. Sendo assim, podemos perceber que a memória não dá conta do passado e nem de suas múltiplas facetas e desdobramentos. Sendo assim, para Meneses (*op. cit.*) a memória auxilia na orientação, na assimilação do novo, nos códigos para classificação e intercambio social.

Fazendo um contraponto ao enfoque dado entre memória e passado, Vieira (2015) destaca a existência de um paradoxo, visto que cada vez é mais comum críticos acusarem a cultura da memória contemporânea de amnésia, apatia ou embotamento e salientam, ainda, a incapacidade de lembrarmos de fatos marcantes do passado, caracterizando-se como uma perda da consciência histórica.

Halbwachs (2004) afirma que há uma relação intrínseca entre sociedade e memória. Para o autor, sempre que precisamos resgatar um evento, do qual já temos alguma informação, recorreremos aos nossos testemunhos para fortalecer ou debilitar nossos dados memorísticos.

Durante o curso de minha vida, o grupo de que fazia parte foi o teatro de certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci senão pelos jornais ou depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Ocupam um lugar na memória da nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros. [...] Uma memória emprestada, que não é minha. [...] Por uma parte de minha personalidade, estou engajado no grupo, de modo que nada do que nele ocorre, nada do que o transformou antes que nele entrasse me é completamente estranho. Mas se quiser reconstituir em sua integridade a lembrança de tal acontecimento, seria necessário que juntasse todas as reproduções deformadas e parciais de que é objeto entre os membros do grupo (HALBWACHS, 2004, pp. 54-55).

Halbwachs (*op. cit.*) destaca também que só somos capazes de lembrar algum acontecimento quando assumimos o ponto de vista de um ou mais grupos sociais e nos situamos em uma ou mais correntes do pensamento coletivo. Desta forma, reforça-se o valor que o autor chamou de memória coletiva. Entretanto, Meneses (1992) salienta que para dar conta da problemática social da memória faz-se necessário considerar o sistema, ou seja, mecanismos e suportes/vetores/referenciais, os conteúdos (as representações) e também os agentes sociais e suas práticas.

O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e que gostaríamos de ser. As histórias que relembramos não são representações exatas de nosso passado, mas trazem aspectos deste passado e os moldam para que se ajustem as nossas identidades e aspirações atuais (THOMSON, 1997, p.57).

De acordo com Pinto (1998) a memória, constantemente relacionada ao passado, não reside apenas nos textos. Seu resgate pode ocorrer em outros lugares, que não apenas nas matrizes textuais. Segundo o autor, a materialização do passado se dá na tensão entre indivíduo e coletivo. Essas ideias corroboram o que Halbwachs (2004) chamou de memória coletiva. Para o autor, o passado materializado em uma atmosfera coletiva viabiliza que todos, quando desejarem, possam visitar os tempos remotos.

Na sociedade ocidental, o acelerado ritmo de trabalho somado à praticidade e agilidade dos meios de comunicação colocam o indivíduo frente a uma quantidade enorme de informações. Essa situação cria para o homem contemporâneo uma obrigação de consumir a informação de forma acrítica, sem filtros, perdendo-se assim uma das mais relevantes funções da memória humana – a capacidade seletiva. A perda do poder de selecionar criticamente as informações se constitui o fator primordial para a formação do que alguns autores chamam de sociedade do esquecimento.

Nesse sentido, Rabetti (2000) argumenta que na sociedade moderna, a cultura popular identifica-se com um conjunto de manifestações que preservam aspectos de valores das culturas tradicionais. Para ela, tais culturas são, hoje, contadas e cantadas, sobrevivendo consistentemente às rememorações. Ratifica-se, então, a importância que o espaço das lembranças desempenha para o fortalecimento de campos simbólicos, englobando desde o produtor até o receptor das manifestações artísticas em geral. Rabetti (*op cit*) afirma que muitos artistas que geram suas obras

embebem-se em fontes imemoráveis, revelando a relevância dos vestígios da tradição, ainda presente nos dias atuais.

Paradoxalmente, tornou-se um desafio lidar com a memória e a cultura dentro do contexto sócio-cultural contemporâneo, uma vez que tem crescido o fascínio pela modernização e globalização. Esse fato demanda lucidez para lidar com as novas exigências do mercado. Muitos consideram o Brasil, uma nação sem memória, um povo sem amor a suas raízes e cultura. Sendo assim, o desafio maior é resgatar aspectos da memória social e cultural de um povo. Por isso, alguns produtores têm investido em produções teatrais que resgatam personagens importantes do cenário cultural de nosso país.

### 3. OPERETA

Segundo Andrade (1967) *apud* Maciel e Rabetti (2010), a partir de meados do século XIX surgiram condições para o desenvolvimento da música no Brasil. Em virtude da mudança do cenário político a partir do Segundo Reinado, os espetáculos líricos retornaram aos palcos sublinhando o gosto pela ópera italiana da corte portuguesa, além do aparecimento das casas de espetáculos e de instituições públicas e privadas de formação musical.

Apesar dos protestos de jornalistas e intelectuais, o teatro cômico e musicado começa a ganhar espaço na produção dos palcos cariocas. Para Maciel (2012), a presença da música em cena revela um terreno fértil para a recepção das operetas importadas da Europa, a partir de meados XIX. O repertório francês era apresentado em sua língua original por atrizes francesas que se instalavam para temporadas no Brasil, principalmente “com o surgimento do Alcazar Lyrique – espécie de cabaré em estilo francês instalado na cidade do Rio de Janeiro -, muitas companhias francesas de opereta e vaudeville chegaram à cidade” (STEVES, 2015, p.25).

O novo gênero (opereta) abriu caminho para um período bastante intenso da história do teatro brasileiro. Na década de 1880 a opereta teve grande efervescência, multiplicando-se o número de casas de espetáculos do Rio de Janeiro, e sendo também encenada nas províncias, para onde circulavam as companhias mais famosas. Era um teatro que à época gerava grande controvérsia entre os críticos e literatos, por ser popular e fugir ao que a elite letrada considerava esteticamente melhor para a arte brasileira (NEVES, 2015, p.61).

A opereta é caracterizada como uma “pequena ópera” de “efervescente comicidade, com melodias irresistíveis e muita dança”, como apontam Riding e Dunton

Dowener (2010, p.207) trazendo certa leveza tanto nos temas como na dramaturgia, de caráter híbrido e fluido, onde há certa mistura de canto, dança e fala.

O destino da produção do teatro brasileiro, no final da segunda metade do século XIX, deveu-se à estreia, em fevereiro de 1865, da opereta *Orphée Aux Enfers* com música do Alemão Jacques Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, abrindo caminho para mais duas operetas (Fig. 1). Os produtores viram-se estimulados a traduzir, adaptar e escrever obras para esse gênero musical que o público do Rio de Janeiro acolhia com grande receptividade, consolidando assim a produção do teatro musical brasileiro do século XIX (BRITTO, 2012).



Figura 1: Matéria da Revista “O Teatro” sobre Jacques Offenbach, 1911  
Fonte: Acervo pessoal

O teatro criado com base na cultura popular sempre fez parte de manifestações de ruas. Como afirma Neves (2006), no final do século (XIX), as peças com alta carga de brasilidade, além de serem apresentadas nas ruas ganharam espaço nos edifícios teatrais, quando estes passaram a encenar as operetas.

As operetas francesas faziam tanto sucesso que levou alguns autores e artistas brasileiros a se apropriarem do modelo. Mantinham as partituras, mas adaptavam os enredos para a realidade brasileira, além de dialogar com outras áreas como a dramaturgia, a composição musical, a encenação, a cenografia, a interpretação, a produção (Fig. 2). Diante dessa realidade, podemos indagar: como se estabelecem em nosso cenário atual a percepção das diferenças ou semelhanças entre as operetas brasileiras e as francesas para a produção e para o público?

### THEATRO LYRICO

Temporada de 1911  
Compagnie du Theatre Chatelet de Paris  
— M. LAJUNESSE — Directeur —  
ELENCO ARTISTICO:  
*M. René Gervais — M. Emile René*  
Mlle. Blanche Dellys— Mme. Duberry  
Mr. Hautefeuille— Mme. Marco  
Moreau, Duberry, Brebion, Lejeune, Almeida, Dupoy, Larroque, Martin, Ducot, Mabire, Verliat, Rouzenn, Fichel, Ferrat, Hístria, Heine, Begus, Provost, Garnier, Robin, Clovis  
**Mlle. VILAINE**  
Première danseuse étoile du THEATRE DU CHATELET  
**16 DANSEUSES**  
Chef d'Orchestre: MR. FRANÇOIS MASTIN  
**L'Elephant dressé CYPSE**

Repertoire

Le tour du monde en 80 jours, Michel Strogoff, Scherlok Holmes, Les pirates de la Savane, L'Arlesienne, Napoleon, Les Misérables, Les deus Orphelines.

PREÇOS - Frazas 500, camarotes 200, portões 60, cadeiras 30, galerias 25  
Bilhetes à venda na agência PAK, edição do "Jornal do Brasil", Avenida Central, 112

ESTREIA - Sexta-feira, 9 de Junho de 1911 - Com a peça de grande espectáculo  
**MIGUEL STROGOFF**

### CIRCO SPINELLI

Companhia Equestre Nacional  
da Capital Federal  
Boulevard de S. Christovam - Director e proprietario: -  
AFFONSO SPINELLI - - - -

HOJE HOJE

**Quarta - feira, 7 de Junho**  
SUCESSO! SEMPRE SUCESSO!  
ESPLINDIDO ESPECTACULO DA MODA  
no qual se representam mais uma vez a  
**MALA MYSTERIOSA**  
grande acto de ILLUSIONISMO pelos applaudidos artistas Mmes:  
**EMERITA e EGOCHAGA**  
executando com a MAIOR RAPIDEZ excellentes actos de ACROBACIA EQUESTRE e GYMNASTICA e na 2ª parte será representada a excellent e espiritoso burleta  
**Uma para tres**  
de BEJAMIN DE OLIVEIRA  
Tomam parte nesta funcção os notaveis e applaudidos artistas Lailiana, Mme. Emerita Egochaga, Família Galina, Família Norky, Família Tereza, os applaudidos excelsivos Cardona, Egochaga e Guilherme.

AMANHÃ - Grande funcção

---

### CAXAMBU

A soberana das aguas de meza

FRONTÃO NICTHEROY  
67 RUA VISOONDEDO RIO BRANCO 67

DOMINGO  
AO MEIO DIA

Partidos de paleta e quiniellas sob a direção do ex-pilolari RUIZ.

A'S 2 HORAS  
Quiniella dupla em 8 pontos

HERMENEGLD - SANCHEZ  
SOLOZABA - CAPIVARA  
VERGARA - HONOR  
GOGORZA - LAGARTIJO  
GOENAGA - IRUN

Quarta e sexta-feira, funcção com partido, ás 3<sup>h</sup> 17<sup>m</sup>.

Entrada franca

### THEATRO RECREIO

Tournée PALMYRA BASTOS

Companhia TAVEIRA do Theatro da Trindade

HOJE - EXITO SEM PRECEDENTES - HOJE

9 Representação da famosa opereta em 3 actos

## AMORES DE PRINCIPE

Sucesso colossal! —

— Enchentes consecutivas! —

O trabalho de PALMYRA BASTOS no papel de Princeza Nathalia é maravilhosa criação desta notavel artista.

Figura 2: Anúncios na Revista "O Teatro" sobre Opereta, 1911  
Fonte: Acervo pessoal

Segundo um levantamento preliminar realizado por Maciel e Rabetti (2010) acerca da produção de fontes primárias (partituras e libretos), junto aos acervos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, constatou-se uma quantidade de títulos aparentemente desconhecidos sobre a história do teatro brasileiro. Sendo assim, infere-se que existiu uma gama de grandes autores e obras que permaneceram inexploradas. Nesse sentido se faz necessário compreender a maneira pela qual esses dados pesquisados informam sobre o passado, já que estes permitem observar

a existência de constantes e possíveis variações e transformações, apesar de existir resistência ao exercício da organização e montagem classificatória de partituras, textos e libretos.

Sabemos que a história do teatro brasileiro geralmente constitui suas narrativas a partir das obras de determinados autores, com certa notoriedade, que elegem determinados gêneros musicais, teatrais, estilo ou movimento. Na pesquisa também se observa que a produção musical é marcada por uma ausência de fronteira entre gêneros e pela presença de uma circulação de autores, arranjadores, procedimentos de escrita musical e teatral.

O teatro ligeiro brasileiro caracteriza-se por ser uma constante mistura, já que muitos registros de partituras de um mesmo título indicavam um pertencimento a vários gêneros como a ópera-cômica, ópera-bufa, ópera burlesca ou a opereta.

Segundo os arquivos pesquisados por Maciel e Rabetti (*op. cit*), foram totalizados 176 registros de partituras com 53 operetas, enquanto de libretos temos 26 operetas. Esse número mostrou-se superior aos dados citados pela historiografia do teatro brasileiro, que totalizou 16 títulos de operetas, sendo um número pequeno diante da grande popularidade que o gênero opereta tinha na história do teatro musical ligeiro no Brasil.

Esse modo de produção ligeira marca a própria recepção das operetas europeias pelos autores brasileiros que se valem de expedientes como tradução livre, paródia, adaptação, imitação, paródia fantástica, em virtude dos distintos procedimentos de composição e escrita adotados, a mobilidade, o re-aproveitamento (MACIEL e RABETTI, 2010, p.4).

Assim na produção musical desse período, era muito comum a criação de paródias ou adaptações de operetas consagradas por autores brasileiros, oferecendo ao público um cardápio variado de atrações francesas e versões brasileiras, marcando um momento de transição entre a importação e a produção nacional.

Segundo Braga (2003), o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX foram também um período bastante fértil para a produção teatral, contrariando muitas afirmações de estudiosos por se tratar de uma fase “dramatúrgica decadente”, só voltando a ressurgir na década de 40 do século XX. De acordo com seu levantamento das obras encenadas à época, para confrontar através de sua análise, as causas da teoria da “decadência” do teatro Brasileiro a partir do final do Império, foi delineado um painel geral da dramaturgia da *Belle Époque* brasileira com autores

menos reconhecidos. A partir da década de 80 do século XIX o palco era ocupado basicamente pelo teatro musicado, em geral pelas revistas.

Os dramas, melodramas, e comédias escritos e representados no espaço de tempo compreendido entre o final do império e a revolução de 30, [...] revelam constantes tentativas de aprimoramento da arte dramática tanto quanto de busca de expressões dramáticas que expressem os sentimentos nacionais diante das transformações por que passavam o país e o mundo (BRAGA, 2003, p. 21).

Em sua leitura de dramas e comédias da época, Braga (2003) faz um levantamento das obras encenadas de autores como Claudio de Souza, Coelho Neto, Gastão Tojeiro, Júlia Lopes de Almeida, Oduvaldo Viana (pai), Oscar Lopes, sinalizando que esses autores poderiam ser colocados lado a lado com os mais conhecidos nomes da história teatral. Ressaltamos que em sua metodologia foram descartadas as obras que segundo a autora não passaram, em seu tempo, pela avaliação de seus contemporâneos. Considera ainda, que os textos “levados à cena são os que refletem - senão a própria sociedade, seus gostos, hábitos e costumes – uma opção estética desta sociedade” (BRAGA, 2003, pg. 2).

Vale destacar que as operetas e as revistas eram um gênero bastante popular e que refletiam a realidade da época, como são hoje o teatro musical genuinamente brasileiro, (seja biográfico ou não) que ainda são reféns de grande preconceito nos dias atuais, com julgamentos equivocados por parte de alguns críticos, artistas de outros gêneros, júris de prêmios, avaliadores individuais e comissões de editais culturais, por ainda tratar o musical como algo sem relevância artística. Poderíamos dizer que o gênero teatro musical surge para “substituir” as operetas e revistas, como uma linha de continuidade do teatro de cunho popular. Para Braga (2003) a questão do ponto de vista da formação cultural excludente da temática nacional vem de longa data:

Desde os tempos do império esteve subjacente ao conceito de civilização das plateias brasileiras o mito da erudição europeia, ou seja, descende da aristocrática Corte Imperial a tendência à depreciação, por parte de nossas elites, do produto nacional levado à cena, independentemente da qualidade que pudesse apresentar (BRAGA, 2003, p. 6).

Nas produções acadêmicas e didáticas, foram divulgadas a busca pela modernidade europeia representada pela expressão *Belle Époque*, momento que contribuiu para o pensamento das elites, intelectuais e dirigentes do período, “voltado para os valores externos e investido na europeização dos costumes, das cidades e

dos estilos artísticos” (AREU, 2011, p. 74). Segundo a autora, o sistema teria buscado caminhos para um branqueamento da população e das práticas culturais, com ações de repressão às expressões populares e negras pelas autoridades policiais e jurídicas, no sentido de esquecer a cultura africana do país. Sendo assim, intui-se que este seja um dos motivos pelo qual a opereta *A Noiva do Conductor* tenha ficado tantos anos no anonimato.

As buscas e iniciativas intelectuais e artísticas que valorizavam as expressões nacionais e populares eram reconhecidas como exóticas, porém o gênero popular consegue ganhar espaço na produção artística brasileira ao longo dos anos e vai ampliando a sua identidade como nação e como resistência.

Sabemos que a construção do teatro brasileiro, ao longo da formação cultural do nosso país, passava por adaptações populares das obras estrangeiras e reguladas aos moldes europeus, principalmente o modelo francês. Com o surgimento da República, a valorização do produto nacional era vigente, a busca pela brasilidade norteou a criação de diversos autores brasileiros como Martins Pena, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, entre outros que se inspiravam na dramaturgia vinda da Europa. Porém, uma questão enfrentada pela sociedade carioca era certa dicotomia no reconhecimento dos valores nacionais por parte da elite urbana que buscava criar certo distanciamento entre o brasileiro comum e a massa populacional. Nesse sentido, Braga (2003, p. 10) afirma que:

...o movimento dramático se dá a partir da reflexão a propósito das questões sociais que lhe são contemporâneas, é natural que a reação sistemática de apologia do que era nacional fosse transposta para o palco e se fizesse, entre outros fatores, pela defesa da própria língua portuguesa.

### **3. 1. NOEL ROSA E SUAS OPERETAS**

O samba, a prontidão e outras bossas,  
São nossas coisas... São coisas nossas!

Noel Rosa (1910-1937) viveu 26 anos e, nesse curto período de tempo, compôs cerca de 300 canções (Fig. 3). Com vários pontos que permitem costurá-las e dar-lhe unidade, no seu conjunto, constitui uma verdadeira obra; fruto de aproximadamente oito anos de trabalho, que vai de 1929 até o ano de sua morte, em 1937.



Figura 3: Noel Rosa em 1931

Fonte: Noel Rosa – uma biografia de João Máximo e Carlos Didier, 1990.

Iniciava-se por volta de 1930, uma demanda no primário mercado de música no Brasil, principalmente no eixo Rio - São Paulo, o que contribuiu para que muitos compositores de música popular compusessem com mais regularidade, dentre eles Noel. Gravadoras, como a Victor, produziam e vendiam os discos para um público consumidor que se formava; e veículos de comunicação de massa, como o rádio, jornais e revistas, tratavam da veiculação e promoção das músicas e seus autores.

Diferente dos compositores contemporâneos, que transitavam no campo do “folclorismo”, das modinhas e do romantismo açucarado, Noel tem como força motriz de seu trabalho temas que apontam para o perene e o universal. E são estes motivos, que certamente ajudaram a popularizar suas músicas. Destacam-se como os mais constantes a mentira, a perda, o dinheiro (a falta e o mal adquirido), o samba e o amor.

Em 1935, ao voltar de um período de tratamento de saúde em Belo Horizonte, Noel foi contratado para o *cast* da Rádio Clube do Brasil para cuidar da discoteca, escrever *sketches* humorísticos, texto publicitários, além de adaptações e paródias de óperas famosas, prática muito em voga nas rádios do Rio de Janeiro na época. A ideia consistia em escolher uma música de compositor conhecido e colocar uma nova letra em português que tratasse de assuntos do cotidiano ou da política da época, como foi o caso de “*O Barbeiro de Niterói*”, opereta em 4 atos, que não passou de um esboço de projeto para fazer parte de um programa semanal de meia hora para o Rádio Club do Brasil, chamado “*Como se as óperas célebres do mundo houvessem nascido aqui*,”

no Rio...”. A proposta era apresentar pequenas óperas bufas cariocas “com humor e deboche, os textos inspirados nos enredos e personagens das óperas clássicas, mas os números musicais não passando de paródias de canções populares brasileiras” (MÁXIMO, 1990, p.375).

Nessa primeira produção do gênero, Noel aproveita o enredo da ópera, mas substitui a música de Rossini por um repertório de compositores brasileiros, como por exemplo, as valsas *Teus Ciúmes* e *Boneca*, além de utilizar seu próprio samba-canção *Cordiais Saudações*. Ele aponta nessa obra alguns temas tabus na sociedade da época como o português que explora a mulata, a avareza, a cobiça, a posituação de personagens como o bicheiro que se torna herói na trama, além de chamar a atenção para sua habilidade em parodiar, quando o personagem “o bicheiro” diz que “a música é boa e a letra é melhor ainda”.

Outra opereta em 2 atos, que não saiu do papel, foi *Ladrão de Galinha*. Esta seria a primeira tentativa de Noel Rosa para escrever uma peça original, indicando assim sua vocação para o teatro musical. Já nessa obra, Noel recorre à música popular brasileira como a marcha *Ganhou, mas não leva* e *Marchinha do grande galo*, e uma música de sua própria autoria, *Palpite Infeliz*, corroborando assim a fala de Máximo:

Nas situações cômicas, no perfil dos personagens, na construção dos diálogos, na maneira como as canções são interpoladas à ação, mais do que indícios há a certeza de que Noel poderia ser um excelente autor de músicas, letras e textos para o palco. Naturalmente, se quisesse seguir por esse caminho. E se houvesse no Brasil mais tradição do gênero. Se os ingleses criaram e ainda mantêm vivo o seu *music hall*, os franceses a sua *revue*, os espanhóis a sua *zarzuela*, os americanos a sua *musical comedy* e quase todos os europeus a sua *operetta*, nós, além de não possuímos uma forma própria de teatro musical, as que importamos acontecem de modo descontínuo, muito hoje, nada amanhã. E preferimos copiar a criar, montar espetáculos nos moldes Moulin Rouge ou do Lido de Paris a deixar que Luís Peixoto leve adiante seu projeto de escrever revistas formalmente brasileiras, ou traduzir *A Viúva Alegre* a dar a Lamartine Babo oportunidade de ver em cena uma das tantas operetas que tem na cabeça. Luiz Peixoto, Lamartine, Noel. Que interessante teatro musical poderíamos ter se ao menos essas três vocações se consumassem! (MÁXIMO, 1990, p.383).

Diferente das demais paródias operísticas, uma terceira obra, que vem a ser o objeto de nossa pesquisa, *A Noiva do Condutor* tem enredo e músicas inéditas e originais escritas por Noel Rosa e Arnold Gluckmann. A opereta conta a história de um condutor de bondes, chamado Joaquim, que se faz passar por um advogado para conquistar o coração de sua amada Helena. A história segue com a oposição da família de Helena ao referido namoro e as peripécias de Joaquim para conseguir o seu

objetivo, qual seja, casar com Helena. O enredo coloca em xeque os valores morais dos personagens, revelando o apego ao dinheiro e ao *status* social. Com humor e fina ironia, características fundamentais de toda a sua obra, Noel cria uma opereta tipicamente carioca onde os valores mudam a todo instante, de acordo com a conveniência do momento.

Nesse sentido percebemos nestas três produções de Noel Rosa uma modificação evolutiva, pela tomada consciente de um determinado estilo ou obra, com o propósito de superar-se ou suplantar a referência. O caminho percorrido através de uma apropriação pelas influências, empréstimos, linguagens comuns, estilos, paródias, convenções, rearranjos, até chegar a uma proposta mais original, com composições próprias.

É possível observar que na primeira proposta *O Barbeiro de Niterói*, foi utilizada a estrutura da ópera de Rossini; no enredo, os personagens ganham nomes abrigados, porém a música é substituída por canções populares de compositores brasileiros, já no segundo trabalho *Ladrão de Galinha*, Noel busca escrever uma peça mais autoral, com canções brasileiras, porém os personagens mantêm nomes operísticos (Genoveva, Josefina). Na terceira obra, *A Noiva do condutor*, o autor se arrisca e escreve uma opereta original, com texto e música compostas em parceria com o pianista, compositor e regente, Arnold Gluckmann, que era diplomado em conservatório Europeu (Fig. 4).



Figura 4: Foto do compositor Arnold Gluckmann  
Fonte: Noel Rosa – uma biografia de João Máximo e Carlos Didier, 1990.

*A Noiva do Condutor* se destaca por ser, em si, uma espécie de síntese das características de um dos mais autênticos compositores cariocas, talvez ninguém

tenha falado tanto do/sobre o Rio de Janeiro quanto Noel. É uma “(des) ópera”, um deboche ao colonialismo elitista da sociedade carioca de então, se vale da alcunha de *opereta* para apresentar o mais autêntico ritmo brasileiro, fruto da mistura, do trânsito, do qual Noel era grande representante. Luiz Tatit confirma essa impressão quando diz que para Noel

Samba não era apenas um gênero, um ritmo, uma batida [...], samba era uma conciliação de tendências opostas: de um lado, a complexidade da vivência pessoal e seu relato preciso e aperiódico, de outro a pulsação regular e os apelos reiterativos das melodias visando a memória do ouvinte e à ginga do corpo. [...] Noel impressiona pela altivez com que tratava o samba. Nunca pôs em dúvida o valor do sambista. Seu orgulho vaza pelos textos e convence o ouvinte pela compatibilidade que mantém com as respectivas melodias (TATIT, 1996, p.29).

E é assim, com vigor, inquietação e criatividade que Noel Rosa compôs *A Noiva do Condutor*, que de alguma forma transita por muitos gêneros musicais de seu tempo, como a toada, a valsa, o *fox-trot*, a embolada, a marcha e, claro, o samba, gênero do qual foi também uma espécie de mediador entre o “samba do asfalto” e o “samba de morro”. Noel fez parceria com mais de 60 compositores, mostrando sua capacidade de se adaptar aos mais diferentes estilos. Compôs, também por encomenda para atender cantores, produziu para o rádio, cinema e ainda fez uma paródia-bufa e duas revistas radiofônicas.

*A Noiva do Condutor* é o exemplo de como o compositor estendeu seu talento para outros gêneros, construindo letras adequadas, junto com melodias simples ou sofisticadas, num conjunto harmônico, rico e único, antecipando-se à Bossa Nova, quando colocou em prática dissonâncias, acordes invertidos e modulações de tom. Nas letras trabalhou de maneira surpreendente e original, dando enfoque despojado de ornamentação parnasiana e mantendo o ser humano, ou a crítica a ele, como objeto central de sua produção.

*A Noiva do Condutor* como estrutura dramática é tradicional, como a ópera, que contém uma história baseada num drama, numa intriga, uma história que encadeia causas e efeitos. A obra de Noel Rosa é um verdadeiro marco divisor na música popular brasileira que, nos anos 30, ainda apresentava o romantismo açucarado e modinhas envelhecidas típicas da cultura do século XIX, onde prevalecia a imitação da natureza, numa relação hegemônica de verossimilhança. Por mais interessante e criativa que esta opereta fosse, e por maiores que fossem os empenhos de seus autores para levar ao ar, *A Noiva do Condutor* não foi montada, nem gravada, nem apresentada, esperando meio século para ser conhecida.

A obra permaneceu inédita até 1985 quando, por iniciativa do selo Eldorado, comandado por Aluizio Falcão, ganhou gravação em disco LP, depois transformado em CD (Fig. 5), com Marília Pêra interpretando a noiva; Caola, o condutor; Grande Otelo, o pai dela; e Oscar Bolão, o pai dele. A partir daí pequenos grupos teatrais encenaram a peça em palcos pelo Brasil afora, em tímidas iniciativas que não chegaram ao conhecimento de um grande público (ROSA & GORSKI, 2010, p. 46).



Figura 5: LP A Noiva do Condutor

Fonte: <https://www.discogs.com/Mar%C3%ADlia-P%C3%A4ra-Grande-Otelo-Noel-Rosa-A-Noiva-do-Condutor-Opereta-In%C3%A9dita-de-Noel-Rosa/release/7547332>

*A Noiva do Condutor* não vem a ser uma paródia ou uma “opereta vienense” como as “revistas radiofônicas” anteriores de Noel Rosa. Nos dias de hoje poderíamos classificá-la como uma comédia musical. O texto original da obra foi iniciado no ano de 1935 e terminado em 1936, composta de oito números originais, apresentando a forma de opereta com as fórmulas clássicas (prelúdio e finaleto). Escrito a quatro mãos, juntamente com o maestro Arnold Gluckmann.

A história e todo o texto são de Noel Rosa. Todas as letras também. Duas das músicas, a mesma coisa. Meros aproveitamentos de melodias que ele tinha feito já há algum tempo: *Cansei de Pedir* e *Tipo Zero*. Essa última, ainda inédita, é um samba de ritmo movediço e letra provocante (MÁXIMO, 1990, p. 384).

Noel reaproveita a melodia de *Cansei de Pedir* que passa a se chamar *Cansei de Implorar*, ganhando uma nova letra com a colaboração orquestral de Gluckmann. A união de sua música com a poesia de Noel tem um caráter híbrido, “a tradição centro-

européia de um somando-se à “carioquice” do outro, resultou numa obra curiosa, original” para a época (MÁXIMO, 1990).

A seguir transcrevemos a obra na íntegra para efeito de comparação com a nova adaptação e por se tratar de um texto relativamente curto.

### **A NOIVA DO CONDUTOR (Texto Original)**

#### **1° ato**

Helena - Meu querido! Já faz um mês que nos amamos e tu ainda não me disseste o teu nome, nem a tua profissão!

Joaquim: Não te disse porque isso pra mim não tem importância! Mas se queres saber.... Eu me chamo Joaquim.

Helena: Joaquim? Joaquim de quê?

Joaquim: Joaquim Barbosa, brasileiro, solteiro, com 22 anos, vacinado, reservista e advogado, com escritório à Avenida Rio Branco, número 1960, 29º andar.... Estás satisfeita agora, queridinha?

Helena: Então tu és advogado e tens escritório a Avenida Rio Branco, hein? Eu bem que desconfiava, mas o que eu mais desconfio é da sinceridade do teu amor...

Joaquim: Tu não tens razão para duvidar de mim.... Fica sabendo que eu dou a vida pelo teu amor!

Joaquim canta o samba-canção ***Tudo pelo teu amor.***

Helena, linda flor de Cascadura,  
Escravo sou da tua formosura  
Por ti serei poeta e trovador  
Eu dou a vida pelo teu amor.

Helena, minha deusa encantadora,  
Tu és a minha musa inspiradora  
Por ti serei mendigo e até ladrão  
Eu dou a vida por teu coração

Por que desconfiar de mim, Helena?  
Por que me maltratar assim, morena?  
Juro pela falsidade das mulheres  
Que faço tudo aquilo que quiseres.

Helena, anjo de candura,  
Helena, flor de Cascadura,  
Por ti serei poeta e trovador  
Eu dou a vida pelo teu amor.

Morena, flor de sonho e de ventura  
Escravo sou da tua formosura  
Por ti serei poeta e trovador  
Eu dou a vida pelo teu amor.

Morena, minha deusa encantadora,  
Tem pena desta alma sofredora  
Tu és a minha única ilusão  
Eu dou a vida por teu coração

Por que desconfiar de mim, Helena?  
Por que me maltratar assim, morena?  
Juro que tu és a rainha das mulheres  
E por teu beijo farei tudo que quiseres.

Morena, anjo de candura,  
Tem pena desta desventura  
Por ti serei poeta e trovador  
Eu dou a vida pelo teu amor!

Barulho de trem.

Dr. Henrique: (zangado) Minha filha! O que você faz aqui com esse desmiolado? Você bem sabe que eu não quero você fora de casa depois das dez horas da noite.

Helena: Calma pai! Não há motivo pra você ficar tão zangado! Eu fui ao cinema e este rapaz veio me acompanhar até aqui.

Dr. Henrique: Qual cinema, qual nada, minha filha. Já estou cansado de ouvir mentiras. Este rapaz é o seu namorado, toda a vizinhança sabe disso...

Joaquim: Dr. Henrique, permita que eu me apresente...

Dr. Henrique: Eu dispenso a sua apresentação, Vá-se embora! Suma-se daqui.

Joaquim: Mas... Dr. Henrique! Eu me chamo Joaquim e sou advogado...

Dr. Henrique: Já cansei de pedir pra você sumir daqui...

Doutor Henrique canta o samba **Cansei de Implorar**

Já cansei de implorar  
Pra você desguiar  
Dizendo que a minha filha  
Ainda é muito moça para namorar  
Meu Deus, que teimosia!  
Desista de insistir  
Na delegacia você vai residir.  
Casar sem exhibir credenciais  
E sem dizer o nome dos seus pais  
Não pode ser conversa para mim,  
Que sou doutor,  
Vá-se embora, por favor!  
Quem casa sem ter casa não se cria  
Amor sem nota não tem mais-valia  
Você me diz que é advogado de valor  
Mas eu também sou doutor.

Helena: Papai! É inútil o senhor desfeitear o Joaquim! Eu gosto dele e não me casarei com outro!

Dr. Joaquim: Ah, ele se chama Joaquim? Mas.... Joaquim de quê? Onde trabalha?

Joaquim: Joaquim Barbosa, advogado com escritório à Avenida Rio Branco, nº 1960, 29º andar!

Dr. Henrique: Mas eu ignoro as suas intenções com a minha filha!

Joaquim: As minhas intenções com a sua filha são as melhores possíveis...

Joaquim canta a valsa **Boas tensões**

Saiba primeiro que o senhor não tem direito  
De duvidar do meu amor  
Eu sou um rapaz bem-educado  
Tenho dinheiro e sou advogado.  
Meu coração pulsando diz  
Que sua filha vai comigo ser feliz  
Eu sou um rapaz cuja família  
Além de dote, vai te dar mobília.

Agora, espero que o senhor  
Faça o favor de não negar  
A bela mão e o coração  
Da sua linda morena, Helena!  
Já declarei minhas tenções  
Foi o senhor que assim quis  
Mas não terá desilusões:  
Helena há de ser bem feliz.

Dr. Henrique: Como é para o bem de todos nós e.... felicidade completa de minha filha Helena... eu consinto que ela seja sua noiva!  
Mas olhe lá...

Doutor Henrique canta a marcha ***Para o bem de todos nós***

Foi para o bem de todos nós que consenti  
Que o senhor namore Helena  
E entre sempre aqui  
Eu não gostava do namoro no portão  
Porque em frente não existe lampião  
Se os vizinhos virem vocês dois a sós  
Vão escrever para os jornais  
Falando mal de nós...

Joaquim e Helena juntam-se ao Doutor Henrique e cantam a segunda parte da marcha ***Para o bem de todos nós***

Agora que se dane a vizinhança  
Porque não temos medo de lambança  
Quem quiser falar mal de nós.... Bum!  
Vá falar mal dos seus avós... Bum!

O inventor da intriga é o diabo  
Macaco, nunca olhe pra seu rabo  
E dizemos a uma só voz.... Bum!  
Que ninguém bota rabo em nós!

**Fim do primeiro ato**

**Segundo ato.**

Helena e Doutor Henrique entram no bonde.

Joaquim (Conduzindo o bonde): Olha à direita! À direita!!

Dr. Henrique: Não olhe, não, minha filha. Deixe lá essa carroça!

Helena: Por que você quer ir ao escritório do Joaquim? Vai consultá-lo?

Dr. Henrique: Não vou procurá-lo como cliente! Apenas quero ver o seu escritório.

Helena: Ora essa, papai! Você desconfia do Joaquim?

Joaquim: Faz favor...? A sua passagem... Faz favor?

Helena depara-se com Joaquim conduzindo o veículo

Helena: Oh! Que horror! Olhe, papai!! O Joaquim!!!

Dr. Henrique: O quê, minha filha?

Helena: O Joaquim é condutor! Que falso, que miserável! Bem que papai tinha razão!

Helena canta a marcha **O Joaquim é condutor**

Veja, papai!

Veja, papai!

O Joaquim é condutor

Quase que a cara me cai

Estou mudando de cor.

Veja, papai!

Veja, papai!

O Joaquim é condutor

No bonde agora ele vai

Sempre a dizer "faz favor!"

Ele se dizia advogado

Mas não passa de um descarado

Vamos chamar o investigador

Para agarrar esse falso doutor.

Ele se dizia advogado

Dr. Henrique (cantando): Ele se dizia advogado!

Helena (cantando): Mas não passa de um descarado.

Dr. Henrique (cantando): Mas não passa de um descarado!

Helena e Dr. Henrique (Cantando): Vamos chamar um investigador.  
Para agarrar esse falso doutor!

Joaquim: Quero te dizer ao menos três palavras...

Helena: Não quero mais nem te ver... Quanto mais te ouvir!

Joaquim: Helena, por favor! Deixa que eu te fale, nem que seja pela última vez!

Joaquim canta o fox-blue **Perdoe este pecador**

Helena, meu bem

Não tenho ninguém

Que goste de mim.... De mim

Eu sou condutor

Mas não há doutor

Que te ama assim... Assim

Helena, peço por favor:

Perdoa este pecador

Que tanto padeceu por ti

E volta bem humilde aqui

Se és boa, por favor, perdoa

Helena, peço por favor

Perdoa este condutor

Que é um pobre pecador

E sofre pelo teu amor

Helena, por favor, tem pena!

**Fim do segundo ato.**

### Terceiro ato.

Helena e Doutor Henrique estão no portão quando Joaquim chega à residência.

Dr. Henrique: Vá para dentro, Helena!

Joaquim: Boa noite, Doutor Henrique. Como tem passado?

Dr. Henrique: Se tenho passado bem ou mal, não é da sua conta!

Joaquim: O senhor não me conhece mais?

Dr. Henrique: Não conheço, não quero conhecer e tenho raiva de quem conhece!

Joaquim: Então o senhor tem raiva de si próprio, porque o senhor está cansado de me conhecer...

Dr. Henrique: Cansado de aturar o seu cinismo! Nunca o vi mais gordo!

Joaquim: Então o senhor já lembra que eu era magro. De fato, eu nunca estive tão gordo.

Dr. Henrique: (exaltado): Se você é gordo ou magro, não me interessa!

Joaquim: O senhor me faz lembrar uma fita que vi hoje.

Dr. Henrique: Que fita?

Joaquim: A fita do Gordo e do Magro.

Dr. Henrique: Que Gordo e Magro?

Joaquim: Da fita.

Dr. Henrique: Você está e querendo fazer de palhaço?

Joaquim: Por falar em palhaço, o senhor gosta de charuto?

Dr. Henrique: Que charuto?

Joaquim: Palhaço.

Dr. Henrique: Que palhaço?

Joaquim: Charuto Palhaço.

Dr. Henrique: Qual charuto, qual nada! Eu dou é um cachimbo de turco a você para você nunca mais me amolar!

Joaquim: Não sabia que se comprava cachimbo a prestação!

Dr. Henrique: Mas... que prestação?

Joaquim: De cachimbo!

Dr. Henrique: Que cachimbo?

Joaquim: Cachimbo turco!

Dr. Henrique: Por falar em turco, o senhor é mais cacete do que o turco da prestação!

Joaquim: Que prestação?

Dr. Henrique: De bofetão.

Joaquim: Que bofetão?

Dr. Henrique: Bofetão na cara dos tipos incorrigíveis como você!

Joaquim: Pelo que vejo o senhor gosta de uma palestra.

Dr. Henrique: Isso de palestra é jogo para São Paulo...! Você é um tipo que está em toda parte sem ser nada em parte alguma! Você é capaz de trair um amigo por causa de 200 réis e de matar uma família inteira por causa de uma média com pão com manteiga. Você é um tipo que não existe nem nas tipografias. Você é um tipo que não tem tipo. É um tipo desclassificado. O seu nome devia ser "Tipo Zero"!

Doutor Henrique canta o samba **Tipo Zero**.

Você é um tipo que não tem tipo

Com todo tipo você se parece

E sendo um tipo que assimila tanto tipo

Passou a ser um tipo que ninguém esquece.

Quando você penetra no salão

E se mistura com a multidão  
Você se torna um tipo destacado  
Desconfiado todo mundo fica  
Que o seu tipo não se classifica  
E você passa a ser um tipo desclassificado.

Eu até hoje nunca vi nenhum  
Tipo vulgar, tão fora do comum  
Que fosse tipo tão observado  
Você ficou agora convencido  
Que o seu tipo já está batido  
Mas o seu tipo é o tipo do tipo esgotado.

Entra m cena Jota Barbosa, o pai de Joaquim.

Jota Barbosa: Ó Joaquim, Joaquim meu rico filho! Ando à tua procura há três dias. Soube que eras condutor! Estás maluco?

Dr. Henrique: Quem é o senhor?

Jota Barbosa: Eu sou banqueiro e me chamo Jota Barbosa! Eu sou pai de Joaquim!

Helena: Jota Barbosa? Ah! Conheço de nome. O senhor é dono de vários cinemas na Europa, não é?

Jota Barbosa: Perfeitamente, senhorita. E agora estou para comprar uma mina de bronze na China!

Dr. Henrique: É melhor o senhor comprar o bonde do seu filho.

Helena: Então o Joaquim quis ser condutor de bonde para contrariar o senhor?

Jota Barbosa: Justamente, senhorita. Nós discutimos e ele resolveu sair de casa dizendo que não precisava nem de mim e nem do meu dinheiro.

Dr. Henrique: Por que brigaram?

Jota Barbosa: Porque o Joaquim queria se casar com uma tal de Helena...

Helena: Tudo por minha causa, Joaquim? Dessa vez quem te pede perdão sou eu.

Joaquim: Tu não tens culpa, queridinha!

Dr. Henrique: Os senhores não desejam entrar para tomarmos chá?

Jota Barbosa: É muito incômodo! Já é muito tarde.

Helena: Aceite, Senhor Barbosa! O prazer é todo nosso.

Jota Barbosa: Nunca pensei que a senhorita fosse tão gentil e... tão bonita!

Dr. Henrique: E eu nunca pensei que minha filha tivesse um sogro tão amável e... tão rico!

Helena: Tenham a bondade de entrar. Não façam cerimônia. Façam de conta que estão em casa!

Helena, Joaquim, Doutor Henrique e Jota Barbosa cantam a marcha  
**Tudo nos une.**

Todos sabem que a felicidade  
Não depende da nossa vontade  
Pra se realizar nosso ideal  
Basta amizade e algum capital

Discutir e brigar sempre não convém  
Hoje tudo nos une tão bem  
Não há mais quem consiga nos separar  
Nós havemos de cantar.

Quem se reúne, quem se reúne

Pra tomar um chá ou conversar  
Tudo nos une! Tudo nos une!  
Não há quem nos possa separar!

Joaquim, Helena e Doutor Henrique cantam, seguindo a melodia de  
***Tudo pelo teu amor***

**Joaquim**

Helena, linda flor de Cascadura  
Escravo sou da tua formosura  
Por ti serei poeta e trovador  
Eu dou a vida pelo teu amor

**Helena**

Meu belo condutor de Cascadura  
Bancaste muitas vezes cara-dura  
Por ti fujo da casa do meu pai  
E vou casar contigo no Uruguai  
Bem que desconfiei de ti, sabido,  
Mas a meu pai nunca dei ouvido.

**Doutor Henrique**

Juro pelos niqueis que você matou  
Que não há pai mais mole do que eu sou.

**Joaquim**

Helena, anjo de candura  
Helena, flor de Cascadura

**Helena**

Eu fui a noiva de um condutor  
Prefiro um bobo rico a um doutor

**Joaquim, Helena e Doutor Henrique**

Barbosa é um grande milionário  
Já sabe que nasceu pra ser otário  
Faz tudo por seu filho Joaquim  
No mundo não existe sogro assim!

Nós vamos ter mobília primorosa  
Oferta grandiosa do Barbosa  
As joias ele vai nos dar depois  
Por isso, viva Deus e chova arroz!

**Fim**

#### **4. MONTAGEM ATUALIZADA DE A NOIVA DO CONDUTOR**

Em 2014, *A Noiva do Condutor* com texto e música de Noel Rosa, em sua gênese concebida para ser realizada num programa de Rádio com duração de 30 minutos, recebe nova adaptação e direção de Djalma Thürler, direção musical e novos arranjos de Glória Calvente, cenografia de José Dias, figurinos Carol Lobato,

idealização e produção de Marcelo Nogueira. Esta obra já tinha sido anteriormente montada e apresentada em 2012 pelo Grupo Tarde com direção de Márcia Hentschel e em 2013 sob a direção de Neyde Veneziano.

Essa nova montagem comemora 80 anos desde que foi escrita e 30 anos depois da gravação em LP com Marília Pêra e Grande Otello. A obra foi contemplada no II Programa de Fomento Carioca à Cultura Carioca 2014 e no edital de patrocínio dos Correios (2014), possibilitando assim uma ressignificação de espaço, sendo reestruturada para o palco.

O espetáculo foi realizado no Centro Cultural Correios de 17 de setembro a 13 de dezembro de 2015, no Rio de Janeiro, ganhando boas críticas. Atingiu um público aproximado de 7.000 pessoas. Nesta obra de inegável valor histórico, encontramos vários discursos muito comuns em nossa sociedade atual, como choque de gerações, diferenças de classes sociais (rico-pobre), desvalorização e preconceito contra um trabalho sem *status* social, a hipocrisia e a utilização de máscaras sociais.

Voltando a Noel, há quem considere a figura do compositor popular, aquele que faz da criação o seu ofício profissional, nasce com ele. Foi ele também o principal responsável por trazer para a canção a linguagem coloquial e os assuntos do cotidiano. Sai o empolado e entra o simples, o direto, o que se fala na rua. A donzela de cabelos de seda deu lugar à operária da fábrica de tecidos, à dama do cabaré, ao malandro, às coisas do povo, aos modismos reinantes, aos novos costumes. A mudança da ortografia, a mudança para Copacabana, a chegada do cinema falado e do telefone, a influência dos idiomas estrangeiros, a mudança da hora em função do horário de verão (sim, nos idos de 1930 já havia horário de verão): tudo está registrado na crônica musical que Noel fez de seu tempo [...] E a característica mor de seu texto reside na ironia, no humor crítico, às vezes moleque, galhofeiro, numa filosofia muito própria que embaralha com elegância as palavras para dar um sentido muito particular às coisas (NOEL & GORSKI, 2010, p. 48).

O espetáculo *A Noiva do Condutor* (Fig. 5), além de trazer as excelentes canções de Noel Rosa busca contribuir para uma discussão sobre o teatro musical contemporâneo que tem oscilado entre as importações estrangeiras colonizadas, os que aproveitam a estética colonizada, mas impõem temática genuinamente brasileira e, mais tardiamente, os que têm devorado o Norte e criado uma obra tropicalista, opondo-se ao *mainstream*. Além de ser uma homenagem a um dos mais talentosos compositores cariocas da música popular brasileira.

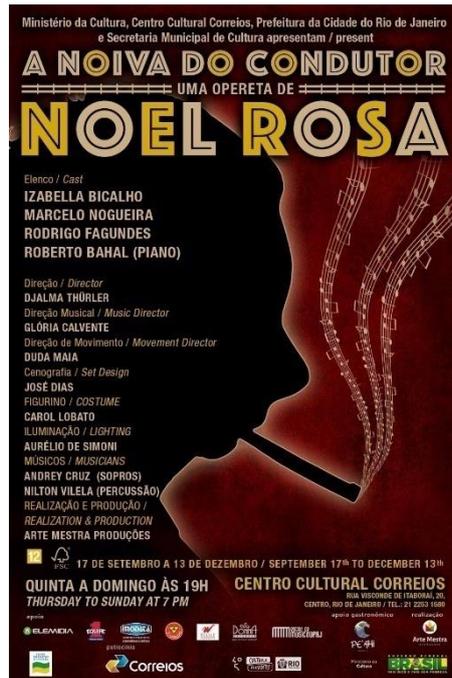


Figura 6: Cartaz do musical *A Noiva do Condutor*  
 Fonte: acervo de Arte Mestra Produções

O distanciamento de Noel Rosa deste modelo é notório, e a prova disto é a forte marca de modernidade que suas composições trazem para a música popular. Essa característica, também marca o referido projeto, que aproveita um Noel vanguardista, que através da linguagem de invenção, abandona a sintaxe parnasiana e a morfologia redundante, para dar conta de um Brasil encoberto pela versão oficial da história. Nesse sentido é que faz a diferença na equipe de criação, a direção de Djalma Thürler, que tem se debruçado nos últimos anos sobre discussões acerca da visão oficial da história, da história contada através do centro hegemônico. Para isso é necessário não apenas a representação dos fatos, mas sim, trazer para o texto e para a música a própria significação destes, através de uma linguagem cheia de novos agenciamentos sociais.

Assim, o condutor de bondes, Joaquim, é concebido, não mais como o ingênuo apaixonado que mente pelo amor de Helena. Em *A Noiva do Condutor*, ele passa a ser encarado como um sujeito social que desafia, desarticula e ressignifica os sentidos dados às identidades abjetas pela mentalidade capitalista, mostrando que seus valores nada têm de naturais, são invenções, ficções que podem ser reescritas. Esse, talvez, seja o impacto da montagem, que se preocupa com a memória da cultura brasileira, ao apresentar uma opereta pouco conhecida de um dos maiores compositores brasileiros, mas não se esquece de seu papel crítico e político, o da formação de público ciente do seu papel transformador.

Observamos que a opereta original possuía 10 canções (Anexo 1), nessa nova montagem acrescentamos mais 16, totalizando 26 canções (Anexo 2). O intuito dessa ampliação do roteiro musical seria ir além da estrutura original da obra e (re) apresentá-la com uma nova linguagem. Diferindo-se dos maneirismos de uma interpretação mais tipificada, acrescentando textos sobre o Rio de Janeiro, sobre a Vila Isabel, e sobre os tipos e hábitos existentes na sociedade carioca, como também inserir o próprio autor dentro da trama, ganhando uma intertextualidade com sua biografia e textos de autores da *Belle Époque* brasileira.

Diante do exposto, essa pesquisa se propõe fazer uma análise, em partes, da atualização textual da obra *A Noiva do Condutor*, apresentando alguns motivos para a nova estética construída, (re) adaptada para o teatro musical, com ampliação do texto original, acréscimo de outras referências, novos textos e letras de músicas. Além de destacar a estética desta representação teatral através da observação dos elementos cênicos existentes na montagem, como iluminação, figurinos, atualizações musicais, adereços e objetos cênicos. Por último destacaremos a recepção por parte de crítica especializada e do público.

#### **4.1 Motivos para uma nova estética construída**

O espetáculo inicia-se com o acréscimo de um Prólogo, sendo dramatizado no anfiteatro, com a proposta de recepcionar o público por um viés mais afetuoso e divertido (Fig.6). Foram pesquisadas frases usadas no início do século XX e incorporadas a nova produção textual, recebendo uma atualização e dialogando com o tempo e o espaço da apresentação cênica atual.

Na introdução deste novo trabalho, destacamos algumas camadas intertextuais referentes às variações de linguagem no tempo e no espaço, como frases da época onde se utilizava o bonde como transporte público, frases de segurança que a aeromoça fala antes da decolagem de um avião, como também a criação de frases com referência à estrutura cênica e textual, e do espaço do Centro Cultural Correios. A exemplo, destacamos, respectivamente, “Motorneiro cuidadoso, não conversa em serviço”, “O encosto de sua poltrona deve ser mantido na posição vertical...” e “boas-vindas a nossa viagem com destino a Cascadura e parada exclusiva em Vila Isabel”.

Prólogo.

Ator 1: Senhoras e senhores, boa noite. Meu nome é Joaquim Barbosa. Sou o condutor deste bonde. Em nome de toda nossa tripulação, venho dar as boas-vindas a nossa viagem com destino a Cascadura e parada exclusiva em Vila Isabel. Por favor, não

ultrapassem a faixa amarela e não coloquem a mão no trilho. Prevenir acidentes é dever de todos!!

Ator 2: Dá choque!

Ator 1: Após a partida, prestem atenção... e por favor não peguem o bonde andando. Cartões com instruções detalhadas da viagem encontram-se neste programa, localizado na porta de entrada. Como medida preventiva, o banheiro pode ser usado nos próximos 10 minutos. O encosto de sua poltrona deve ser mantido na posição vertical para evitar o famoso cochilo. Em nosso carro cabem cinco pessoas em cada banco, senhores!

Ator 2: Aperta que dá!

Ator 1: Lembramos que é proibido fumar nesse carro! Respeitem as regras, ou pulem do bonde! Motorneiro cuidadoso, não conversa em serviço. Obrigado a todos por terem escolhido a nossa companhia e tenham todos uma ótima viagem. (Tempo) Cavalheiro, por favor, não esqueça de pagar o condutor!



Figura 7: Anfiteatro - cena com a proposta de recepcionar o público  
Fonte: Acervo Pessoal

Foram utilizadas algumas canções que não estão no roteiro original, como é o caso da música de abertura *Noel, Rosa do samba* de Johnny Alf com Paulo César Pinheiro gravado em 1977, que traz duas representações: primeiramente, por se tratar de uma composição que apresenta elementos significativos do universo e da obra de Noel Rosa. No mais, Alf e Pinheiro trazem recortes das letras de músicas de Noel, títulos de suas obras, citações da geografia (Vila Isabel, a calçada, o botequim), de gênero musical e a instrumentação (samba, violão) característica do compositor.

Destaca-se ainda, o fato que une Noel e Johnny Alf: nasceram e cresceram em Vila Isabel, e a família de criação de Alf teve relações de amizade com a família de Noel (RODRIGUES, 2012).

No Brasil um botão de rosa é semente do samba  
Que brotou do chão das calçadas de Vila Isabel  
Um feitiço da Vila que cai no arvoredo que dança

Mas se cai, cai no samba que sai do violão de Noel  
De conversa de botequim nasce um samba e um poema  
Em feitiço de oração pra quem é bacharel.

Um palpite infeliz é às vezes o “x” do problema  
E orvalho caindo é um samba a molhar meu chapéu.  
É uma rosa, é uma rosa, é uma rosa na terra do samba  
E quem morre no samba, doutor, vai direto pro céu

Diz Noel que o samba é a corda e ele a caçamba  
Pois o samba agradece a quem foi menestrel  
E é por isso que eu presto homenagem ao gênio do samba  
Com uma rosa, uma rosa de versos dos sambas de Noel...

De conversa de botequim nasce um samba e um poema

#### 4.1.1 Vila Isabel, Botequim e samba

Algumas outras canções conhecidas foram inseridas na dramaturgia original, como um recurso de linguagem, proporcionando mais fluidez ao novo contexto. Sob a perspectiva bakhtiniana, o dialogismo é realizado entre o texto original e o atualizado, a partir de vozes monológicas como a canção, a poesia, depoimentos do próprio Noel, como vemos na seguinte passagem descrita abaixo. Destacamos o trecho a seguir, onde Noel registra nas falas e na letra da música *Eu vou pra Vila*, aspectos do bairro Vila Isabel, suas idas à Rua Barão do Bom Retiro, seus prazeres e compromissos sociais, a perseguição policial aos batuqueiros, compositores e cantores de samba. (MÁXIMO, 1990, p. 137-138).

ATOR 1/NOEL: O botequim é mesmo uma entidade integradora (dose para o santo) E altamente democrática (bebem). Se você for ver, é a instituição que mais serviços comunitários presta aos homens do bairro.

ATOR 2/NOEL: As meninas do bairro já não tinham os amantes da tela de cinema como único assunto. O rádio começava a dominar. Falavam nos ases e eu era um deles. Um astro do microfone. As mocinhas bonitas – e as feias também – ouviam-me o dia inteiro e quando encontravam-me nas ruas, cravavam em mim o olho curioso, tinham de mim mesmo uma boa impressão... De qualquer modo tornara-me conhecido.

ATOR 3/NOEL: Recebia convites para festas. Acumulava um número apreciável de fãs. (Atores assobiam introdução da música *Eu vou pra*

Vila). Às vezes vinha pra casa altas horas da noite, nem viva alma, só a emoção das estrelas no alto. De repente, numa esquina qualquer, desembocava um vulto assobiando *Eu vou pra Vila*. Eu me sentia feliz. Tinha entrado no coração da cidade, compreendia a sensibilidade carioca, sabia me comunicar com o povo. Esse meu destino de criador parecia-me o destino ideal...

#### EU VOU PRA VILA

Não tenho medo de bamba  
Na roda do samba  
Eu sou bacharel  
(Sou bacharel)  
Andando pela batucada  
Onde eu vi gente levada  
Foi lá em Vila Isabel...

Quando eu me formei no samba  
Recebi uma medalha  
Eu vou pra Vila  
Pro samba do chapéu de palha.  
A polícia em toda a zona  
Proibiu a batucada  
Eu vou pra Vila  
Onde a polícia é camarada.

Aonde o samba é da coroa.  
Pois quem é bom não se mistura.  
Pro samba do chapéu de palha.  
Eu vou pra Vila

#### 4.1.2 Ser *flâneur* para Noel Rosa e João do Rio

A palavra flanar vem do verbo francês *flâneur* que significa: andar sem rumo, de modo ocioso, passear sem coisas com as quais se preocupar, ser vagabundo, vadio, preguiçoso. Algumas características de Noel, como o amor e louvação às ruas e o ato de flanar que estão presentes também na obra de João do Rio. Ambos os autores criam novos sentidos e signos para descrever as suas próprias percepções de tempo e espaço, positivando assim, algo que era antes considerado como inapropriado e leviano. Como afirma Nova (2007, p. 109):

O próprio ato de flanar em João do Rio está ligado ao regime de imagens que obedece aos fluxos de significação, mostrando o caráter subjetivo despertado pelo objeto. Todos os signos da rua produzem e criam sentidos – pode-se dizer que se trata mesmo da descoberta do sentido como presença (e não como ausência), e o jogo no ato de descrever faz o aparecimento e o desaparecimento das ruas, de lugares e sítios criando sentidos, ou seja, dando alma, segundo o autor, aos signos visíveis.

Portanto, o texto atualizado de *A Noiva do Condutor* traz a inserção de um trecho da obra de João do Rio, *A alma encantadora das Ruas*. Fizemos a transcrição

da parte escolhida para o espetáculo, por representar a prática de Noel em relação à coleta do material humano que muito contribuía para a construção do seu discurso. Além de destacar alguns comentários, com caráter mais didático, interpretado pelos atores/narradores. Nesse sentido, características comuns à obra desses dois autores, são pinçadas como elementos que apresentam um dialogismo, como o ato de flunar e a louvação à rua.

ATOR 1/COMENTADOR: Tudo o que Noel Rosa via nas ruas do Rio, e principalmente da Vila Isabel, bairro que ele amava “praticar”, transformou-se em material para suas músicas, verdadeiras crônicas da cidade.

ATOR 2/COMENTADOR: Nelas estavam presentes personagens típicos, como o garçom, o trabalhador, a dona de casa, o estudante, o seresteiro, o bicheiro, o desempregado, além, é claro do malandro.

ATOR 3/COMENTADOR: Noel se ajustou perfeitamente àquilo que João do Rio chamou de *flâneur*, um carioca a percorrer todos os cantos da cidade, espiando, farejando, perguntando, ouvindo, intuindo, conjecturando, descobrindo gente e aprendendo assim a psicologia das ruas.

[ATOR 1 lê no livro de João do Rio com *Feitio de oração* ao fundo] “para compreender a psicologia das ruas não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar. Flunar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. O *flâneur* é ingênuo quase sempre, é o eterno “convidado do sereno e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos acaba com a vaga ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia no Castelo, sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo. E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical e ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas...”

#### **4.1.3 Em busca da uma brasilidade**

A busca de uma expressão puramente nacional, a dita “brasilidade” nas manifestações artísticas, sempre foi um dos ideais cultuados por intelectuais e artistas, ao longo da formação cultural de nosso país. Porém, a questão nacionalista traz uma ambiguidade que reflete na produção cultural: de um lado um país de tradição agrária

e por outro as exigências impostas pela modernidade, com um novo comportamento social.

A ausência de brasilidade essencialmente na formatação, ou seja, na construção das obras dramáticas de então (criadas a partir de uma eventual utilização de modelos dramáticos e parâmetros europeus, principalmente franceses), não apenas refletia o eterno mito da época, como ainda deu-se, em alguns casos, tão-somente como a inspiração inicial para a construção de estruturas absolutamente nossas... (BRAGA, 2003, p.100).

Em relação às mudanças que sofrera o Brasil, alguns elementos importados foram se transformando em produtos brasileiros. Noel Rosa estava atento a esse cenário de representações simbólicas, como vemos em sua composição *Coisas nossas* (1932), onde “faz uma lista irônica de traços brasileiros que se imprimem em gestos, hábitos, situações, objetos, convergindo para o clássico refrão: o samba a prontidão e outras bossas/ são nossas coisas/ são coisas nossas” (WISNIK, 2008, p. 34).

Noel, através de um discurso coloquial, demonstra consciência em sua proposta estética pelo distanciamento crítico que faz em relação às diferenças sociais. Exalta as profissões da classe baixa da população, como coisas brasileiras (o baleiro, o jornaleiro, o motorneiro, condutor de bondes, prestamista); além de positivar alguns instrumentos da música popular como o pandeiro e o violão, quando deseja até mesmo ser “pandeiro pra sentir o dia inteiro a tua mão na minha pele a batucar”. Algumas manifestações populares eram, em geral, desvalorizadas pelo meio intelectual. O gênero samba consegue ocupar um espaço, historiográfico e político, de resistência, também como um símbolo de brasilidade, já que o país, na década de 1930, passava por um momento de estabelecimento de uma Identidade Nacional.

ATRIZ/NOEL: Em quantos bairros será possível encontrar, convivendo nas mesmas ruas, bebendo nos mesmos botequins tantos e tão diferentes espécimes da chamada “fauna carioca”? Em que outro bairro se verá elenco tão numeroso de homens e mulheres a representar, na ribalta das esquinas, o drama, a tragédia, a farsa de todos os dias?

#### COISAS NOSSAS

Queria ser pandeiro  
Pra sentir o dia inteiro  
A tua mão na minha pele a batucar  
Saudade do violão e da palhoça  
Coisa nossa, coisa nossa

O samba, a prontidão  
E outras bossas,

São nossas coisas,  
São coisas nossas!

O samba, a prontidão  
E outras bossas,  
São nossas coisas,  
São coisas nossas!

Baleiro, jornalista  
MOTORNEIRO, condutor e passageiro,  
Prestamista e o vigarista  
E o bonde que parece uma carroça,  
Coisa nossa, muito nossa

O samba, a prontidão  
E outras bossas,  
São nossas coisas,  
São coisas nossas!

Ainda sobre os efeitos do caráter intertextual encontrado na atualização da obra *A Noiva do Condutor*, citamos, como exemplo, a colagem de uma parte da canção do compositor Roberto Frejat do grupo Barão Vermelho “*Por você eu dançaria tango no teto, eu limparia os trilhos do trem...*”. Vale destacar ainda a substituição da palavra “trem” por bonde, já que estávamos nos referindo ao condutor de bondes.

Joaquim: Tu não tens razão pra duvidar de mim... Por você eu dançaria tango no teto, eu limparia os trilhos do bonde, eu iria a pé do Rio a Salvador. Fica sabendo que eu dou a vida pelo teu amor, vem, deixa o teu rosto coladinho ao meu.

#### 4.1.4 A poética do malandro em Noel

Outro momento que merece ser apontado é a contribuição da poesia “*Malandro não cai, nem, escorrega*” de Pedro Amorim, conhecido como o poeta dos vaqueiros - que apresenta um dos mais citados personagens simbólicos da cultura carioca – o malandro. Esse arquétipo está presente em muitas canções de Noel. Em nossa opereta é representado pelo personagem Joaquim (Fig. 7), que se faz passar por um advogado (para conquistar sua amada), mas está por hora como condutor de bonde, quando na verdade é um milionário, reforçando a questão da utilização das máscaras sociais e o fato de a sociedade estar mais preocupada em “ter” do que “ser”. Noel desenrola uma trajetória marcada pela ironia e pelas tensões sociais. Como afirma Pinto:

O viés crítico tanto do humor quanto da ironia será a tônica de uma enunciação marcada pela oposição sistemática aos valores dominantes. Os valores econômicos, por exemplo, são expostos a um constante deboche de sua cultivada importância social, o que acontece geralmente por intermédio da voz de personagens que

estão fora do padrão oficial da boa conduta – o sambista, o malandro, o vagabundo... (PINTO, 2012, p. 19).



Figura 8: Joaquim, como advogado, conquista Helena.  
Fonte: Acervo pessoal

Nesse sentido, Joaquim, como advogado, possibilita Helena ter uma boa condição financeira, adequada com os valores econômicos e sociais urbanos. Já com a revelação da sua “real profissão” de condutor de bondes, o futuro promissor cai por terra. Helena e seu pai cortam as relações com esse aparente “malandro, mentiroso e aproveitador” (Fig. 8). A farsa é revelada ao final do espetáculo, e o milionário Joaquim é desvelado, mudando completamente a aversão que o pai e Helena tinham por ele, passando para uma abordagem lisonjeira e interessada (Fig. 9).



Fig. 9: Helena e Dr. Henrique vêem Joaquim, como condutor.  
Fonte: Acervo pessoal



Fig. 10: Joaquim é revelado como milionário.  
Fonte: Acervo pessoal

A poesia de Pedro Amorim, além de reforçar a figura do “malandro”, ironiza a construção dos valores sociais e econômicos, fundamentados na aparência do vestuário, do comportamento, elementos que constroem uma representação social. Dr. Henrique faz acusações a Joaquim através da canção *Tipo Zero*. Na voz de Joaquim, a poesia é colocada como uma resposta às acusações do pai da noiva, portanto configura-se o choque de classes sociais e trava-se o embate. O malandro, no caso Joaquim, positiva sua própria figura (Fig. 10). Sandroni discute sobre a aceitação e a valorização desse arquétipo onde “a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente” (SANDRONI. 2001, p. 168). Como demonstra a colagem da poesia de Amorim no texto de *A Noiva do Condutor*:

Meu terno branco, linho S 120 foi cortado com requinte pelo meu alfaiate inglês. Camisa de seda pura, pescoço desocupado, bigode bem aparado... um lado de cada vez. Pisante de duas cores, mas feito sob encomenda para que a oposição entenda que a maré pra mim tá boa. Não é à toa que uso esse chapéu quebrado para defender o telhado da friagem da garoa. Chego assim mais esticado do que coro de cúica, que a primeira impressão é que fica e eu chego querendo ficar. Não sou malandro, porque malandro é de morte, estou no mundo por esporte só quero o leite e o mel. Não sou malandro mas tenho o meu santo forte, sou um otário com sorte, sou zona norte, sou Vila Isabel.



Fig. 11: Joaquim positiva sua figura de malandro.  
Fonte: Acervo pessoal

O bonde para Noel não seria apenas um precário transporte público, mas sim, um produtivo espaço social para demonstração de suas habilidades como artista, algumas brincadeiras nem tão inocentes, ganhando a formação de uma plateia móvel.

O bonde não é apenas o trapézio de suas acrobacias. É também o picadeiro de suas graças imaginativas, debochadas, marotas, inoportunas, obscenas. Quando não está no balaústre, o espaço final do primeiro carro, mais conhecido por “cozinha”, é o preferido. Ali, viajando quase sempre de pé, costumava apoquentar os passageiros com seus arremedos de ventríloquo, ou provocar os que estão no ponto, quando o bonde para [...] Vez por outra promove concursos inusitados, desenhando um pênis gigante numa folha de cartolina. A cada detalhe do desenho corresponde um número que repete em pedaços de papel, dobrando-os e colocando-os dentro do quepe. Em seguida, pede que cada colega tire e vai cantando, alto, o “prêmio” que cabe a este ou aquele. (MÁXIMO, 1990, p. 66).

Em algumas outras ocasiões, Noel recitava poemas bocagianos que ele criava para alardear a qualidade do prêmio. A opção foi inserir no texto essa prática bastante comum na vida do compositor, através de um novo texto criado, além de um de seus poemas. Segue abaixo a inserção do texto atualizado:

ATOR 2/COMENTADOR: Jesus.... Que arranjo lindo, que triste. Mas isso era muito raro em Noel, um dos seus traços mais marcantes é o humor, ele gostava de rir, de satirizar a sociedade com ironia, com malícia ...

ATRIZ/COMENTADOR: E ele era um gozador, tão irreverente, reza a lenda que Noel nesses saraus que ele participava, promovia uns concursos inusitados, ele desenhava umas pirocas gigantes numa folha de cartolina e, a cada detalhe do desenho correspondia um número que repetia em pedaços de papel, dobrando-os e colocando-os dentro do quepe. Em seguida, pedia que cada colega tirasse um

papel e vai cantando, alto, o "prêmio" que cabe a este ou àquele amigo: número cinco! Fica com os pentelhos. Outro pedaço de papel: número três! O cabresto... ou ainda: número quatro! Leva os bagos. Isso aos gritos, para que toda a vizinhança ouvisse.

ATOR 1/COMENTADOR: E era meio Gregório de Matos também, ele escrevia poemas para alardear as qualidades do prêmio em disputa:  
O caralho é o pai de todos os mortais  
Consolador de pombas e bocetas  
Alma dos cus e coração das gretas  
Ele é meu pai, seu pai,  
Pai do soneto, Pai da puta que o pariu.

## **4.2 Estética da representação cênica teatral.**

Em relação à estética de representação cênica do espetáculo *A Noiva do Conductor* destacamos alguns momentos a seguir para demonstrar as características de transição da opereta radiofônica para o teatro musical, assim como a construção do cenário e adereços adequados à utilização do espaço cênico. Vale destacar que a encenação foi feita a partir da obra textual atualizada pela direção do espetáculo. A utilização das gravações originais de Noel Rosa, assim como o LP do selo Eldorado e partituras serviram como material para pesquisa e referência dos novos elementos como: o rearranjo, a cenografia e objetos cênicos, a composição dos atores, a metalinguagem, a interação com a plateia, o jogo cênico.

### **4.2.1 Do Saral a Jam Session <sup>1</sup>**

No Brasil e no mundo, assim como no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, não havia rádio; os discos eram raros e o cinema mudo. Isso obrigava as pessoas ao "fazer musical", ao encontro, à troca. Nas casas urbanas do início do século, havia o interesse dos serões em família, dos sarais: tocava-se, cantava-se, recitava-se com fundo pianístico, dançava-se (MURICY, 1963). Em consequência disso, havia mais socialização, a interação e a comunicação entre os grupos, diferentemente do que acontece nos dias atuais, quando notamos certo isolamento social por conta do interesse pelas mídias digitais.

<sup>1</sup>Expressão usada pelo autor no sentido de demonstrar uma relação dos sarais do início do século com a Jam Session na atualidade, onde os dois, mesmo com nomes diferentes, em épocas distintas, promovem o encontro social.

Em nosso espetáculo, recriamos essa atmosfera dos sarais, das serenatas nas ruas, que havia na época de Noel. Sendo assim, nossos portões são abertos para que a plateia ingresse para seus assentos já com um clima previamente estabelecido. Antes mesmo de o primeiro espectador adentrar ao teatro, os músicos já estão apostos e tocando a primeira música de Noel Rosa, *Tarzan – O Filho do Alfaiate*. A ideia de uma abertura instrumental ou *overture*, foi a opção escolhida para recepcionar o público de uma forma agradável e participativa, como uma *Jam Session*, buscando trazer essa memória afetiva e histórica a que nos referimos anteriormente.

Além da presença do elenco em cena, que se posiciona livremente para dar as boas-vindas ao público (ora se comunicando, acenando, cumprimentando ou simplesmente presente e receptivo), também temos a presença dos músicos em cena (Fig. 11), contrariando uma prática estética bastante comum aos musicais brasileiros, onde os músicos estão “fora de cena”, onde o som expressa apenas a parte que se ouve, distanciado da performance e da presença física dos corpos materiais. Para Fernando Lazzetta:

Um exemplo da força que existe nessa conexão entre o som e as imagens que acompanham a geração desse som está no artifício da utilização do “músico fora de cena” que tem sido usado desde os mistérios sacros da Idade Média, até as sinfonias de Mahler ou os dramas de Wagner. Ao se criar uma situação anormal, quase fantástica, fazendo com que se ouça o som sem que se veja o corpo que o produz, é realçado o caráter mágico da ligação entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê. (LAZZETTA, 1997, p. 29).



Fig. 12: Músicos em cena.  
Fonte: Acervo pessoal

Vale destacar que a gravação de 1985 em LP da obra *A Noiva do Condutor* foi realizada por uma orquestra, já em nosso espetáculo teatral musical, a opção foi uma redução para 3 (três) músicos que são multi-instrumentistas, por questões orçamentárias e por conta das pequenas dimensões do palco onde foi encenado nosso espetáculo:

- a) músico 1 – Piano, saxofone, violão;
- b) músico 2 – Sopros (Sax tenor, sax soprano, flauta) e tamborim;
- c) músico 3 – Percussão (tumbadora, surdo, caixa, pandeiro, prato e efeitos)

Para a *Jam Session* foi definida uma lista de 4 músicas a serem executadas. De acordo com a variação da quantidade de público do dia da apresentação, esse pequeno roteiro inicial poderia ser tocado na íntegra ou não, podendo também ser repetido parcialmente o ciclo das 4 peças musicais ou mais eventualmente tocar uma parte do roteiro;

1. Tarzan (O Filho do Alfaiate) – samba-choro (1936) - de Noel Rosa - Oswaldo Gogliano.
2. Conversa de Botequim – samba (1935) de Noel Rosa – Oswaldo Gogliano
3. Palpite Infeliz – samba (1935) – de Noel Rosa.
4. Com que roupa (Noel Rosa) – Samba (1929)

A recepção dada à plateia pelos artistas, somada a *Jam session*, são diluídas em transição cênica, que encaminham para o número musical de abertura do espetáculo, onde os atores cantam um rearranjo da música de homenagem a Noel Rosa, chamada *Noel, Rosa do Samba* (1997) de Johnny Alf e Paulo César Pinheiro (Fig. 12). Vale destacar também a não utilização tradicional dos três sinais de alerta para início dos espetáculos, pelo fato de a direção optar por não interromper o fluxo de interação estabelecido com a plateia, atores e músicos.



Figura 13: Cena de abertura  
Fonte: Acervo pessoal

#### 4.2.2 Rearranjo

Para Horkheimer et al (1985), o verdadeiro princípio do arranjo é impedir que exista algo tal como que é em si, onde tudo deve ser reajustado, com certa aproximação de algo já conhecido, não pretendendo criar nenhuma distância para o ouvinte. Os rearranjos permitem soluções criativas, onde uma criação particular pode se tornar pública e perdurar no tempo. O contato com os recursos utilizados pelos arranjadores ajuda a desvelar a criação musical, onde uma determinada música pode perdurar no tempo atualizada.

As análises que apresentaremos a seguir foram todas baseadas na escuta das gravações em áudio do LP *Marília Pera e Grande Otelo* apresentam a opereta inédita *A Noiva do Condutor* gravado em 1985 e lançado em 1986 pelo selo da Eldorado; que faz parte da discografia completa, lançado pela Fundação Nacional das Artes / VELAS, em 2000 sobre a obra de Noel Rosa, tendo como suporte as partituras que fazem parte da coleção dos três volumes (*songbooks*) de Noel Rosa, idealizado, produzido e editado por Almir Chediak pela editora Lumiar.

A utilização dessas referências serviu como base para a construção dos novos arranjos do espetáculo *A Noiva do Condutor*. Nessa pesquisa, iremos destacar três músicas da Opereta: *Boas Tenções*, *Para o bem de todos nós* e *O Joaquim é Condutor*. Apontamos a seguir uma análise dessas modificações realizadas pela diretora musical e arranjadora Glória Calvente em comparação com a referência em áudio e partitura, apoiada em uma entrevista realizada com a referida diretora.

Vale destacar que o processo de construção dos arranjos teve a colaboração e a participação, em parte dos atores, músicos e direção artística no que diz respeito às ideias, improvisos e execuções vocais e de instrumentos, construídos nos ensaios e

reuniões. Visto que os arranjos eram muitas vezes definidos de acordo com a necessidade da encenação.

De acordo com a gravação em LP da música *Boas tensões* (Anexo 3), interpretada por Carlos Didier (Caola), podemos notar que se trata de uma valsa lenta (compasso ternário), com andamento “Andante”, onde a melodia é cantada pelo personagem condutor (Joaquim) para o pai de Helena (Dr. Henrique). O arranjo original tem instrumentação orquestral com tonalidade em Si b Maior, permitindo que a voz do cantor fique menos impostada, próximo da fala, com uma altura em região confortável para o intérprete.

Segundo a diretora musical, não houve rearmornização para o novo arranjo (Anexo 4), apenas a “introdução original foi modificada, tendo em vista a necessidade da passagem de cena anterior para essa música ter agilidade”. A mudança mais aparente se dá pelo acréscimo de uma segunda voz para a personagem Helena, com estrutura polifônica, em alguns pontos específicos da música, representando comentários da personagem feminina, num elaborado desenho melódico. A tonalidade sobe dois tons acima, indo para D (Ré Maior), estabelecendo uma tessitura confortável para as vozes dos atores-cantores (Tenor e Mezzo-soprano). Calvente afirma ainda que houve uma “valorização da presença de Helena nesta cena” em virtude do acréscimo da segunda voz.

A instrumentação escolhida, de acordo com a configuração estabelecida anteriormente pela produção, foi a da flauta, por ter uma sonoridade mais delicada e estabelecer a função de uma terceira voz dentro da formação do arranjo. O piano faz uma base harmônica completando, assim, o clima romântico que a cena pedia.

A estrutura formal da gravação é (INTRO - A - A - B - A'- Coda)<sup>2</sup> sendo executado por uma orquestra, sendo mantida a forma na versão atualizada.

O título da valsa *Boas Tenções* tem uma referência à palavra “intenções” ou “tenções” fazendo alusão ao “intento”, “propósito” do personagem Joaquim, às boas intenções do condutor em relação à Helena, a noiva.

Em relação à gravação de *Para o bem de todos nós* (Anexo 5), cantada por Grande Otelo, Marília Pera e Caola, podemos perceber que se trata de uma marcha de andamento *Allegro* em compasso binário, remetendo a uma atmosfera circense. Otelo, que interpreta Dr. Henrique nesta música com tonalidade de Si b Maior, opta por fazer a primeira parte da letra da música mais declamada, descontraído em sua brejeirice de ator cômico.

<sup>2</sup> Forma Musical - refere-se a estrutura de uma peça musical específica.

Uma melodia mais elaborada é executada paralelamente pelo piano, que fica um pouco mais atrás junto com a orquestra. A frase melódica é mais elaborada e de difícil execução vocal, talvez seja um dos motivos da preferência de Otelo declamar o texto. Percebemos uma estética mais caricatural e ingênua.

Em reuniões sobre a nova estética, Thurler, diretor artístico, aponta uma necessidade de tratar os personagens e a história sob uma ótica mais realista, fugindo de uma estrutura cômica. O que levou Calvente a pensar outras alternativas para a criação do arranjo como vemos em sua fala:

Eu e o Djalma conversamos longamente sobre essa trilha sonora original antes inclusive de eu começar a trabalhar, e ele me falou de uma certa rejeição que ele tinha à essa estética, tendo em vista que ele gostaria de tratar os afetos dos personagens de um modo mais realista, menos caricatural, como ele sentia a interpretação de Marília Pera e de Grande Otelo na versão original. Para ele, o gênero "cirquinho" estava ali para trazer um humor, uma coisa burlesca, que ele considerava que não cabia na ideia de sua montagem (CALVENTE, 2016).

Calvente que já participou do "Rio Maracatu" em sua trajetória como músico, trouxe essa experiência para o novo arranjo. Sua primeira opção de rearranjo em *Para o bem de todos nós* (Anexo 6), foi uma mudança na estrutura rítmica, no gênero original, passando da marcha circense para uma levada de samba "funkeada" misturado com células rítmicas do maracatu, embora o andamento do novo arranjo tenha ficado um pouco mais lento. Vale destacar que a sonoridade do "rap" influenciou a concepção do arranjo.

Além de aproveitar os atores para tocar instrumentos de percussão durante alguns momentos específicos do espetáculo, como foi o caso deste arranjo, que foi bastante oportuno para aumentar a possibilidade do set instrumental e chegar à sonoridade desejada.

Em relação à rearmonização, o arranjo se manteve na tonalidade original, porém com mudança de alguns acordes e o acréscimo de um arranjo vocal que permitiu uma sonoridade mais brilhante de notas agudas, como vemos em suas afirmações:

O arranjo vocal buscou trazer as tonalidades mais para o agudo, para dar mais densidade às texturas melódicas em conjunto com essa levada percussiva. Houve rearmonização, com a utilização de acordes de 4ª suspensa (Xsus4), para dar um toque "blues", para modificar um pouco o encaixe da melodia com a harmonia. Prefiro o pandeiro na mão do percussionista à caixa, buscando um pouco da ideia do samba funk de Fernanda Abreu. O sax tenor pareceu o melhor timbre para as linhas compostas para o sopro, trabalhando na mesma ideia de contraponto juntamente com as vozes, que é em geral uma marca do meu trabalho de arranjo. O andamento ficou um pouco mais lento do que a versão original, resolvendo melhor a

articulação e clareza dos textos e o "swing" da levada rítmica proposta (CALVENTE, 2016).

Por último, na gravação de *O Joaquim é Conductor* (Anexo 7), temos uma marcha também no mesmo estilo circense cantada por Marília Pera que representa a noiva do condutor. De acordo com seu registro vocal, podemos classificá-la como soprano. A música está em tonalidade de Sol Maior e também tem um arranjo instrumental para orquestra em andamento *Allegro*, com a forma (INTRO - A - A - B - B - A - A)<sup>3</sup>. Essa música, da maneira que foi composta, estava inadequada para essa atualização, pois a busca seria por uma estética mais realista, por um viés mais dramático do que humorístico. Nessa cena, Helena e o pai, Dr. Henrique, acabam de flagrar Joaquim trabalhando como condutor de bonde, pois ele "se dizia advogado". Para a direção artística, a música no arranjo original não servia ao propósito da cena construída, sendo indispensável pensar em algo com mais dramaticidade e que ajudasse no clima necessário para a cena e para os atores-cantores.

Calvente comenta quais foram suas influências para o rearranjo (Anexo 8) dessa música nessas condições:

Lembrei-me da canção *Me deixa em Paz*, gravação antológica de Alaíde Costa, e de como o samba lento tinha servido tão bem a trazer a dramaticidade para aquela letra (Se você não me queria, não me devia me procurar, não devia me iludir nem deixar eu me apaixonar). A ideia do samba lento trouxe também o surdo como um elemento de marcação, de ênfase desse momento dramático, aonde o surdo, marcado no segundo tempo de cada compasso, seria o início e o fim da narrativa musical. Logicamente, para trazer um clima do "brazilian jazz", tão característico da música instrumental brasileira década de 80, aonde me inspirei (principalmente em *Partido Alto*, do Azimuth, que tem grande afinidade com essa gravação de *Me deixa em Paz*).

Segundo Calvente a ideia seria modificar radicalmente a harmonia que passou para um tom menor, (relativo do tom da gravação que era Sol Maior), ganhando algumas tensões nos acordes e na melodia o que levou a um estilo jazzístico aplicado ao samba e também a forma foi reduzida (INTRO - A - A - B – Coda):

A harmonização partiu de um tom menor, relativo do tom original, agregando tensões características da linguagem jazzística para esse tipo de acordes menores; depois disso, agreguei tensões também à melodia, modificando, por exemplo, a nota de término da primeira frase para a 9ª da escala, ao invés da 3ª maior, como era a proposta. A métrica original para a melodia também foi radicalmente modificada, colocando-a mais dentro da nova proposição estilística e estética para a música.

<sup>3</sup> Forma Musical - refere-se a estrutura de uma peça musical específica.

O sax tenor mais uma vez foi considerado o melhor parceiro do piano nesse caso. A última frase da melodia, cantada duas vezes, termina em um tom falado: "vamos chamar o investigador, para agarrar esse falso DOUTOR... dando passagem para o surdo terminar a narrativa como instrumento solista, entrando por dentro do final desta cena, que era passagem do segundo para o terceiro ato (CALVENTE, 2016).

#### 4.2.3 Dialogismo e intertextualidade entre Noel Rosa e Wilson Batista

Sabemos que Noel utiliza o humor e a ironia como marcas principais em suas músicas. Nelas, os valores econômicos estão expostos a um constante deboche por conta da importância social cultivada. A voz poética que canta, são os personagens que não se enquadram no padrão exigido pela sociedade, estão geralmente em oposição aos valores dominantes, cercados de preconceito e intolerância por parte das classes mais favorecidas. São eles o malandro, a meretriz, o vagabundo, o gigolô, o sambista. Noel fala criticamente da necessidade da utilização de máscaras sociais, como "manual de sobrevivência" aos valores da burguesia. Ele também aborda o samba no sentido de defender seus aspectos positivos fugindo de alguns estereótipos.

Em nossa montagem acrescentamos o discurso musical do compositor Wilson Batista, que foi conterrâneo de Noel Rosa - lembrando a famosa polêmica que envolve os dois compositores, sem anunciá-la, inserindo na dramaturgia do terceiro ato da obra, quando Joaquim, já desmascarado como condutor, chega à residência de Helena e Dr. Henrique. Do resultado deste encontro trava-se uma disputa cênico-musical entre os dois personagens masculinos.

No livro *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni (2001) aborda a disputa de Wilson e Noel, onde os dois compositores fazem um duelo musical, através de suas composições de sambas, discutindo a questão da malandragem como definição identitária.

Criamos assim, camadas intertextuais e sobrepostas de Joaquim e Dr. Henrique para Noel e Wilson Batista, manipulados pelos atores, que constroem seus personagens amparados também pelo acréscimo da poesia *Malandro não cai, nem, escorrega* de Pedro Amorim e o rearranjo que intercala os dois sambas, *Feitiço da Vila* de Noel Rosa e *Conversa Fiada* de Wilson Batista. Transcrevemos abaixo o trecho a que referimos, a fim de possibilitar uma maior compreensão para o leitor:

(Helena e Dr. Henrique estão no portão quando Joaquim chega à residência)  
Dr. Henrique: Helena, sai de cena que a coisa aqui não vai ficar boa!  
Vá para dentro.

Joaquim: Dr. Henrique, como tem passado?

Dr. Henrique: Se tenho passado bem ou mal, não é da sua conta!

Joaquim: O senhor não me conhece mais?

Dr. Henrique: Não conheço, não quero conhecer e tenho raiva de quem conhece!

Joaquim: Então o senhor tem raiva de si próprio, porque o senhor está cansado de me conhecer...

Dr. Henrique: Cansado de aturar o seu cinismo, isso sim. Nunca o vi mais gordo!

Joaquim: Então o senhor já lembra que eu era magro. De fato, eu nunca estive gordo.

Dr. Henrique: (exaltado) Se você é gordo ou magro, não interessa, seu malandro, seu desclassificado, abjeto, malandro, vil, pulha! Tipo que está em toda parte sem ser nada em parte alguma! Você é capaz de trair um amigo por causa de 200 réis e de matar uma família inteira por causa de uma média de pão com manteiga. Você é um tipo que não existe nem nas tipografias. Você é um tipo que não tem tipo, um tipo desclassificado. O seu nome deveria ser "Tipo Zero".

#### *Canta Tipo Zero*

Você é um tipo que não tem tipo  
Com todo tipo você se parece  
E sendo um tipo que assimila tanto tipo  
Passou a ser um tipo que ninguém esquece  
O tipo zero não tem tipo  
Quando você penetra no salão  
E se mistura com a multidão  
Você se torna um tipo destacado  
Desconfiado todo mundo fica  
Que o seu tipo não se classifica  
E você passa a ser um tipo desclassificado  
Eu até hoje nunca vi nenhum  
Tipo vulgar, tão fora do comum  
Que fosse um tipo tão observado  
Você ficou agora convencido  
Que o seu tipo já está batido  
Mas o seu tipo é o tipo do tipo esgotado.

Joaquim: Como vulgar?

Olha o "Meu terno branco, linho S 120 foi cortado com requinte pelo meu alfaiate inglês. Camisa de seda pura, pescoço desocupado, bigode bem aparado... um lado de cada vez. Pisante de duas cores, mas feito sob encomenda para que a oposição entenda que a maré pra mim tá boa. Não é à toa que uso esse chapéu quebrado para defender o telhado da friagem da garoa. Chego assim mais esticado do que coro de cuíca, que a primeira impressão é que fica e eu chego querendo ficar. Não sou malandro, porque malandro é de morte, estou no mundo por esporte só quero o leite e o mel. Não sou malandro mas tenho o meu santo forte, sou um otário com sorte, sou zona norte, sou Vila Isabel."

*Canta Feitiço da Vila*

Joaquim  
Quem nasce lá na Vila  
Nem sequer vacila  
Ao abraçar o samba  
Que faz dançar os galhos,  
Do arvoredo e faz a lua,  
Nascer mais cedo.  
Lá, em Vila Isabel  
Quem é bacharel  
Não tem medo de bamba.  
São Paulo dá café,  
Minas dá leite,  
E a Vila Isabel dá samba.  
A vila tem um feitiço sem farofa  
Sem vela e sem vintém  
Que nos faz bem  
Tendo nome de princesa  
Transformou o samba  
Num feitiço descente  
Que prende a gente

Dr. Henrique  
É conversa fiada dizerem que o samba na Vila tem feitiço  
Eu fui ver para crer e não vi nada disso  
A Vila é tranquila porém eu vos digo: cuidado!  
Antes de irem dormir deem duas voltas no cadeado

Joaquim  
O sol da Vila é triste  
Samba não assiste  
Porque a gente implora:  
"Sol, pelo amor de Deus,  
não vem agora  
que as morenas  
vão logo embora  
Eu sei tudo o que faço  
sei por onde passo  
paixão não me aniquila  
Mas, tenho que dizer,  
modéstia à parte,  
meus senhores,  
Eu sou da Vila!

Dr. Henrique  
Eu fui à Vila ver o arvoredo se mexer e conhecer o berço dos  
folgados  
A lua essa noite demorou tanto  
Assassinaram o samba  
Veio daí o meu pranto

### 4.3 Recepção da Crítica especializada e criação

O teatro musical é um fenômeno popular e urbano que tem seu espaço simbólico e real. Uma síntese de dança, dramaturgia, texto, interpretação, música e cenografia como elementos, combinando com índices de modernidade onde tudo se mistura.

Destacamos a seguir alguns comentários feitos por críticos especializados em teatro em relação à recepção e às ressignificações da nossa montagem. Destaca-se nesta análise a memória e o resgate, a atualização textual, a metalinguagem e reconstrução cênica, a inserção de canções e poesias, a cenografia e adereços utilizados e por último a recepção dos críticos e da criação artística. Essas informações foram coletadas pesquisando-se nos blogs dos críticos Gilberto Bartholo, Marcelo Aouila, Renato Mello, Rodrigo Monteiro e Wagner Correa. No caso do diretor artístico Djalma Thürler, foi utilizada uma entrevista, que após a transcrição serviu como base para esse estudo.

Sobre memória e resgate através da obra de Noel Rosa, alguns críticos observaram na opereta a existência de um discurso baseado na experiência do próprio autor. A voz noelina expõe a condição da sociedade brasileira, tanto em seus valores afetivos quanto sociais, apresentando uma relação direta com a história da cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX.

A Noiva do Condutor mostra que a moral varia de acordo com o dinheiro no bolso. Estamos vendo nosso país ser partilhado por partidos que exigem ministérios em troca de aprovação de emendas e vetos. Ou seja, o toma-lá-dá-cá é histórico e enraizado... Noel Rosa, com seu sábio bom humor nos faz rir desta falta de decoro do brasileiro, do carioca. Aplausos de pé para a produção deste espetáculo. Que tenha vida longa, pois é de espetáculos elegantes, históricos e de qualidade como este que nosso teatro carioca precisa! (AOUILA, 2015)

Na proximidade do *alter ego* do compositor, o libreto revela, em seu sotaque confessional, suas costumeiras aventuras sentimentais, entre as mágoas das descobertas do amor, ao lado da caracterização, de irônica crítica, do tempo e costumes de um Rio nostálgico (CORREA, 2015).

Para o diretor Artístico Djalma Thürler a opereta traz uma possibilidade de apresentar novos discursos históricos, relacionados principalmente com a cidade do Rio de Janeiro, expondo toda a diversidade existente nela, através de um novo olhar e ressignificações presentes dessa sociedade.

...pensei em falar da cidade do Rio de Janeiro e o fiz como nos indica Calvino (2005), ou seja, pensar a cidade que é tecida pelos discursos, seus estilhaços de 'acontecimentos-cenas', e seus múltiplos terrenos "materiais e emocionais, que sugerem encontro e desencontro, ordem e desordem, moral e transgressão, afeto e dor, erótica e evitamento" (MENDES JÚNIOR, Walcler, 2007, p.27) ou, ainda, a cidade como texto, como uma textualidade da nossa atualidade, certa forma de leitura das coisas imediatas que se apresentam na intempestiva experiência mundana e isso requereria trazer nossos corpos e vivências e isso requeria lançar nosso olhar sobre a cidade do Rio de Janeiro, uma urbe cheia de contradições, encantos e conflitos, cidade mergulhada no medo, no ódio, na intolerância, no ressentimento, na indignação, e também em certos afetos e revide político, ali a algures, e para aqueles que circulam por ruas, praias, becos e vielas (THÜRLER, 2016).

No que diz respeito à atualização da obra, os críticos se posicionam sobre a necessidade de uma retomada histórica de questões que trazem uma discussão de temas para a contemporaneidade, através de assuntos ainda hoje discutidos como, por exemplo, preconceito e diferenças de classes sociais.

A montagem em cartaz no Centro Cultural dos Correios tem entre seus grandes méritos atingir o espírito de uma época revestida por uma série de temáticas que se mantêm atualizadas, como o jogo de interesses e de aparências, numa sociedade mais preocupada em "ter" do que "ser". (MELLO, 2015)

"Além de tudo isso, podemos considerar a obra bastante atual, pois, nela, já são constatados problemas e temas que estão presentes no cotidiano hodierno, tais como diferenças e injustiças sociais, preconceitos, conflitos de gerações, hipocrisia..." (BARTHOLO, 2005)

Além disso, foi observado tanto pelos críticos como pelo diretor artístico a relevância de trazer materialidade, ampliando a obra que foi originalmente criada para o rádio e agora transposta para o teatro musical, como vemos nas seguintes falas:

Mas ainda faltava à obra (original) alguma materialidade, que só agora, graças a um perfeito entendimento do papel que o artista e o produtor devem ter como agentes fomentadores da nossa cultura, assim Marcelo Nogueira percebeu sua relevância e dimensão histórica para finalmente transportá-la para um palco de teatro. (MELLO, 2015)

A opereta, originalmente, representou um número para o rádio, ou seja, ela, em sua essência era para ser ouvida e, talvez, por isso mesmo, era tão curta para um espetáculo teatral, mas "A noiva do condutor" tem um destaque grande na obra de Noel, porque é uma espécie de síntese das suas características estilísticas e temáticas e foi daí que partimos para ampliar a obra original porque, talvez, ninguém tenha falado tanto do/sobre o Rio de Janeiro quanto Noel (THURLER, 2016)

A ideia de montar a opereta na sua versão original foi logo abandonada, uma vez que o seu tempo de duração ultrapassava, talvez, pouco mais de trinta minutos, o que seria impraticável, em se tratando de uma montagem teatral. Então, surgiu a brilhante ideia de mesclar o texto original, a íntegra da história, com cenas que homenageassem e exaltassem Noel e sua importantíssima obra, além da utilização de algumas de suas canções, tudo inserido no contexto da obra. (BARTHOLO, 2005).

Em relação à metalinguagem e reconstrução cênica do espetáculo musical *A Noiva do Conductor*, destacamos alguns comentários dos críticos, que apontaram os recursos de encenação utilizados na nova montagem, como pontos que contribuíram para um resultado positivo para a obra.

O emprego da metalinguagem, no espetáculo, fez com que ele atingisse um tempo de duração excelente, suficiente para os dois objetivos: apresentar uma opereta e homenagear um de seus autores, dos mais importantes para a Música Popular Brasileira. (Gilberto Bartholo, 2005).

Pela simplicidade de um espetáculo, em que vozes, intenções, gestos e música ressoam num acertado dimensionamento emotivo, sem os equívocos da grande pretensão, e onde está reflexionada, enfim, a própria filosofia musical do Poeta da Vila. (CORREA, 2015).

Djalma Thürler foi bastante feliz e eficaz no modo como se apropriou desses princípios em sua obra, sabendo desenvolver a construção cênica com enorme leveza, acertando inclusive na forma descontraída como deixava seus atores “brincarem” com a metalinguagem e sair da estrutura da peça, na medida certa e com equilíbrio. Djalma Thürler soube trabalhar todos os detalhes e departamentos para a construção de um todo, explorando de maneira eficiente cada intenção contida nos versos de Noel, resultando num cativante espetáculo teatral. (MELLO, 2015).

Na fala de Thürler, a metalinguagem utilizada para a reconstrução cênica da opereta de Noel, traz certa contemporaneidade à cena e permite a apresentação de um novo olhar artístico, uma desconstrução do que já está convencionalizado na tradição do “espetaculoso” teatro musical.

A metalinguagem é um recurso contemporâneo que acontece na medida em que se evidencia no palco, através das personagens, a maneira como são constituídos e manipulados os enredos teatrais, desde a “construção da personagem” até as manipulações feitas em cena, seja para a mudança de cenários ou figurinos. Em nosso caso, serviu também como ironia, que potencializa o efeito de desconstrução espetacular sem qualquer tipo de hierarquias, mas, sim, uma simbiose profunda, marca inescapável da arte contemporânea. (THÜRLER, 2016).

Para o crítico Rodrigo Monteiro a metalinguagem do espetáculo, estabelece um interessante recurso cênico, criando uma cumplicidade entre a plateia e os atores. O diretor Thürler acrescenta também que sua prática enquanto diretor é pela busca de um teatro performático que contribua para a relação do espectador com os atores, sem construir uma ilusão cênica.

Um dos aspectos mais interessantes da encenação de *A noiva do condutor* é o modo como os atores e o público estabelecem e defendem o contrato de narrativa. Marcelo Nogueira, Izabella Bicalho e Rodrigo Fagundes, ao lado dos músicos Rodrigo Bahal (piano), Andrey Cruz (sopros) e Nilton Vilela (percussão), atuam em um lugar sensível entre o que é ficção (a história narrada) e o que não é (o momento presente) (MONTEIRO, 2015).

Tenho pensado e praticado ao longo dos anos o que alguns historiadores têm chamado de teatro performativo, aquele que não visa construir ilusão cênica para o espectador, mas, ao contrário, “descrever” os acontecimentos da ação cênica, mostrar em cena, sem mediações, o que é visto pelo espectador o que “acontece” no momento presente diante do espectador (THÜRLER, 2016).

Sobre a inserção de canções e poesia, alguns críticos destacaram que esse recurso trouxe aspectos positivos e de humor para a nova construção cênica da opereta, ganhando maior fluxo para a ação, como é o caso do poema “bocageano” criado por Noel Rosa

O que é “extra opereta” é de excelente qualidade, uma vez que foram selecionadas algumas das mais representativas canções de NOEL e criados pequenos textos sobre detalhes de sua curta, porém profícua, passagem nesta vida. Ficou ótima, por exemplo, a inclusão de um poema erótico-pornográfico, recitado por MARCELO NOGUEIRA (não por JOAQUIM) e a utilização das canções, para costurar as cenas, mantendo-se, perfeitamente, a unidade do espetáculo. Isso é muito importante num musical, para que não fique evidente o ato de se interromper um texto, uma cena, para a inserção, sem pé nem cabeça, de uma canção. Aqui, tudo está no seu devido lugar, à hora certa” (BARTHOLO, 2005).

“Sabemos ainda, durante este espetáculo, que Noel Rosa primava por seu bom humor e ironia. A cena em que se recita um poema “fálico” é hilária” (AQUILA, 2015).

A respeito da cenografia e adereços do espetáculo podemos destacar, segundo a fala dos críticos, que aparece certo despojamento pela escolha dos elementos utilizados como o bondinho, as cadeiras, as bandeirinhas coloridas, possibilitam assim, algum tipo de memória e representação simbólica

A cenografia de José Dias é criativa, bem confeccionada e deixa o palco livre para que a peça seja contada, os atores possam dançar e

se movimentar com espaço. José Dias criou cadeiras-escadas, um painel surpresa no fundo do palco, colocou um bondinho sob trilhos, que passam até por uma maquete dos Arcos da Lapa, resumindo num único objeto cênico toda uma malandragem carioca, e ainda tem bandeirinhas de festa de São João (alusão à música Último Desejo). Aplausos para esta cenografia (AOUILA, 2015).

...uma cenografia que prima pela simplicidade e praticidade, deixando bastante liberdade, no palco, para o deslocamento dos atores. Utiliza poucos recursos cênicos, apenas o suficiente para servir de base à ação dos atores, como cadeiras, que se transformam em pequenas escadas; mesas de bar; e uma cortina, tipo persiana, no fundo, tomando todo o palco. Para ilustrar a cena em que uma canção alude às chamadas festas juninas, é utilizado um cordão, com bandeirinhas coloridas. Mas a grande sensação da cenografia é um bondinho de brinquedo, de controle remoto, circulando por um trilho, que toma toda a borda do palco, movimentando-se num vai e vem constante. (BARTHOLO, 2015).

A cenografia proposta por José Dias está embutida de um despojamento necessário para deixar o espaço correto para uma contínua movimentação por parte dos atores. Elaborou um projeto com cadeiras, mesas, elementos do Rio antigo, dos quais se destaca os trilhos do bondinho que atravessa em diversas ocasiões o palco e o painel que vai se transformando ao longo do espetáculo. Em harmonia com a proposta. (MELLO, 2015).

Para Thürler, os motivos pela opção dos elementos cênicos do espetáculo refletem a necessidade de ampliação de alguns aspectos lúdicos, deslocando das convenções teatrais, possibilitando outros efeitos e significações para o público que assiste.

Nesse tipo de teatro, todos os elementos têm propriedades do acontecimento e, de alguma forma, ampliam os “aspectos lúdicos” dos elementos colocados em cena, fugindo do mimético dos espetáculos convencionais. O ator, nesse caso, joga com os códigos e convenções teatrais habituais ao espectador, que também é convidado a encontrar, por si próprio, o sentido do que está sendo oferecido ao seu olhar. (THÜRLER, 2016).

Quanto à recepção dos espectadores, os críticos observaram uma significativa cumplicidade da plateia em relação ao espetáculo. Além disso, destacaram a participação efetiva e descontraída para celebração do teatro musical e promoção do encontro, que foi um dos objetivos principais dessa montagem.

.. a comunicação com a plateia é imediata desde o momento em que o condutor nos busca no saguão, convidando a todos a embarcar no bonde-espetáculo. (AOUILA, 2015).

Também aplaudo sua capacidade de dirigir atores, de modo a gerar uma boa cumplicidade com a plateia, a começar pela ideia de colocar Marcelo Nogueira e Rodrigo Fagundes já caracterizados,

ainda fora do teatro, convidando o público a embarcar numa “viagem”. Descontraí e aproxima palco e plateia. Funciona muito bem! (BARTHOLLO, 2015).

Nesse sentido, o espetáculo, em diálogo franco com a plateia, oferece um clima pronto para a celebração, mas também para o divertimento. Destaca-se a participação do público, cantando junto com o elenco algumas canções mais conhecidas. Uma festa! (MONTEIRO, 2015).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atualização da Opereta *A Noiva do Condutor* para o teatro musical, que em sua gênese foi concebida para o rádio, afirma-se como um espetáculo contemporâneo e performático, que promove o encontro e efetiva a relação palco/ plateia.

Através de uma desconstrução de elementos cênicos já estabelecidos no teatro e com a utilização de outros estilos e linguagens como a citação, a colagem, a intertextualidade, o dialogismo, a polifonia, buscamos construir uma metalinguagem para recontar essa história.

*A Noiva do Condutor* como teatro popular ou comédia musical ou simplesmente musical, configura-se um meio de resgate da memória afetiva, histórica e cultural das pessoas e dos grupos sociais, visando à reconstrução de sentidos, contribuindo para ampliar uma discussão sobre o teatro musical contemporâneo que tem oscilado entre as importações estrangeiras colonizadas e os que aproveitam a estética colonizada, mas impõem temática brasileira opondo-se ao *Mainstream*.

Nessa pesquisa, concluímos a existência de múltiplas possibilidades, visões e recepção para a reconstrução de uma obra musical, tanto para os criadores como para os formadores de opinião. Para Geertz (2008) a cultura é essencialmente semiótica, como uma ciência interpretativa a procura de significados. O significante, portanto, seria qual a importância e o que está sendo transmitido, com a sua ocorrência, podendo dar vários sentidos e ações simbólicas para um mesmo evento.

Por isso se faz necessário uma (re) atualização da opereta *A Noiva do Condutor* no sentido de perceber os motivos que levaram o compositor Noel Rosa a realizar tal obra, tomados por elementos simbólicos, nacionais e estrangeiros, no emaranhado de tradição e de modernidade, de sua geografia, mostrando traços de brasilidade ou não. Assim se configura uma necessidade de compreender porque uma obra ficou tanto tempo guardada e como é recepcionado pelo público e por artistas nos dias atuais.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Histórias Musicais da Primeira República. *ArtCultura*, Uberlândia, v.13, n.22, p. 71-83, 2011.

BÉHAGUE, Gerard. Música erudita, folclórica e popular do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. *Revista de Música Latinoamericana*, v.27, n.1, p. 57-68, 2006.

BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRITO, Rubens José Souza. O teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas In: FARIA, J. R. (org.). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edições SESC, 2013.

DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. Google, Inc. 2013. v. 11.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HORKHEIMER, Max, et al. "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas." *Dialética do esclarecimento* (1985): 113-156.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LAZZETTA, Fernando. *A música, o corpo e as máquinas*. *OPUS-Revista Eletrônica da ANPPOM*, v.4, p. 27-44, 1997.

MACIEL, Paulo; RABETTI, Maria de Lourdes. O teatro de opereta no Brasil: gênero e história. *Anais... XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO – Memória e Patrimônio*. 2010.

MÁXIMO, João. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília. Gráfica Editora, 1990.

MENESES, Ulpiano Bezerra. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Rer. Inst. Est. Bras.*, n. 34, p. 203-211, 1992.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/Unicamp, 2006.

ROSA, Noel; GORSKI, Laura. *A noiva do condutor*. São Paulo. Editora Terceiro Nome, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Proj. História*. v.10, p. 55-84, 1993.

NOVA, Vera Casa. João do Rio: uma alma encantada pelas ruas do Rio de Janeiro. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. v.14,p. 105-111, 2007.

PINTO, Julio Pimentel. Os muitos tempos da memória. *Proj. História*. v.17, p. 55-84, 1998.

PINTO, Mayra. *Noel Rosa: o humor na canção*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2012.

RABETTI, Bete. *Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas*. In: O Percevejo. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000. p. 3-18.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guia Ilustrado Zahar de Ópera*. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe. *Coleção Aplauso Música*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Zahar, 2001.

STEVES, Gerson. *A Broadway não é aqui – Panorama do teatro Musical no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Giostri, 2015.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória: questões sobre a relação entre História Oral e as memórias*. *Proj. História*. v.15, p. 55-84, 1997.

VIEIRA, Itala Maduell. *A memória em Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michael Pollak*. *Anais... I Encontro Regional Sudeste de História Oral*. Universidade Federal Fluminense, 2015.

VOLPE, Maria Alice. *Prefácio. Patrimônio Musical na Atualidade*. Rio de Janeiro, 2012.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestan*. São Paulo. Publifolha, 2008.

## ANEXO 1

### ROTEIRO MUSICAL ORIGINAL

1 A noiva do condutor (Prelúdio)  
(Arnold Gluckmann)

2 Tudo pelo teu amor  
(Arnold Gluckmann, Noel Rosa)

3 Cansei de implorar  
(Noel Rosa)

4 Boas tensões  
(Arnold Gluckmann, Noel Rosa)

5 Para o bem de todos nós  
(Arnold Gluckmann, Noel Rosa)

6 Joaquim é condutor  
(Arnold Gluckmann, Noel Rosa)

7 Perdoa este pecador  
(Arnold Gluckmann, Noel Rosa)

8 Tipo zero  
(Noel Rosa)

9 Tudo nos une  
(Arnold Gluckmann, Noel Rosa)

10 Finaleta  
(Arnold Gluckmann, Noel Rosa)

## ANEXO 2

### ROTEIRO MUSICAL ATUALIZADO E INSTRUMENTAÇÃO

1. **Tarzan** (o filho do alfaiate) - flauta, piano e pandeiro.
2. **Conversa de Botequim** - flauta, piano e pandeiro.
3. **Palpite Infeliz** - sax, piano e pandeiro.
4. **Com que roupa** - sax, piano e pandeiro.
5. **Noel, rosa do samba**- sax, pandeiro, piano e 4 vozes.
6. **Eu vou pra Vila** - pandeiro, piano, ganzás e 4 vozes.
7. **Feitio de Oração**-piano, surdo e tamborim.
8. **São Coisas Nossas** - piano, pandeiro, flauta e 4 vozes.
9. **Tudo Pelo Teu Amor** - flauta, pandeiro e piano.
10. **Já cansei de implorar** - sax tenor, piano, pandeiro.
11. **Boas Tenções** - piano, flauta, caixa e efeitos.
12. **Para o Bem de Todos Nós** - sax tenor, piano, pandeiro, alfaia, agogô e tamborim.
13. **Pastorinhas** - sax soprano, piano e caixa.
14. **Tenho Novo Amor** - sax soprano e piano.
15. **Joaquim é condutor** - piano, sax tenor e surdo.
16. **Seja Breve** - piano, percussão (dois pandeiros, dois ganzás e pandeiro).
17. **Perdoa este pecador** - piano, sax tenor e caixa.
18. **Voce Só...Mente**- piano, sax e caixa.
19. **Ultimo Desejo** – violão e piano.
20. **Pela Primeira Vez** - sax soprano, piano, percussão, caixinha de fósforo.
21. **Pierrô Apaixonado** - piano, 4 vozes e pandeiro.
22. **Tipo Zero** - flauta, piano e pandeiro.
23. **MEDLEY**  
**Feitiço da Vila**– pandeiro e piano.

**Conversa Fiada:** tamborim, surdo e piano.

**24. Tudo Pelo seu Amor 2** - piano, pandeiro, flauta e 4 vozes.

**25. Tudo nos Une** - flauta, piano, caixa e 4 vozes.

**26. Para o Bem de Todos Nós-** piano, sax, pandeiro, alfaia, agogô, tamborim.

ANEXO 3

A noiva do condutor

Lyrics by:

BOAS TENÇÕES

Music by: Noel Rosa/ A. Gluckman

Arranged by: Gloria Calvente

Soprano

8

14

21

27

34

40

47

54

61

sai - ba - pri -  
mei - ro que se nhor não tem di rei - to de du - vi - dar do meu a -  
mor eu sou um ra - paz bem e - du - ca - do te - nho di - nhei - ro e  
sou a - d - vo - ga - do meu co - ra - ção pul - san - do diz que su a fi lha  
va ser co mi go bem fe liz eu sou um ra paz cu ja fa -  
mí - lia a - lém do do te vai te dar mo bí - lia a -  
go - ra es - pe - ro que o se - nhor fa - ção fa - vor de não ne gar  
a be - la mão eo co - ra - ção da su - a lin da mo re  
na He le na já de cla rei mi - nhas ten - ções foi o se nhor  
que as sim quis mas não te rá de si - lu sões He le

Chords: Bb/F, Bb dim/E, A dim/Bb, Bb/F, F, F, Bb, Bb, F7, Bb, Bb, Gb/Bb, Gb/Bb, Bb, Gb/Bb, Gm, C7, C7, Gm, C7, F7, Bb, F7, Bb, Gb/Bb, Gb/Bb, Bb, G, Cm, Gb, Bb, Gm, C7, F7, Bb, F7, Bb, F7, Dm, G, Cm, Eb, Gb dim, Gm, Cm, F7, Bb, F7, Bb, F7, Bb, Cm, Eb, Ebm, Bb, G

©arrangement Gloria Calvente

2

A noiva do condutor

S

68

F7 Ebm Ebm Bb

— na de ser — bem fe liz —

# ANEXO 4

Score

## Boas Tenções

Noel Rosa e Arnold Gluckman

Gloria Calvente

Soprano

Tenor

sai-ba-pri - mei-ro queo se

S

T

o meu a-

nhor não tem di rei-to de du-vi dar do meu a - mor

S

T

mor um ra - paz bem e-du - ca - do

eu sou um ra - paz bem e - du - ca - do te-nho di - nhei - ro e

19

S

a - d - vo - ga - do

T

E7 A7 D A7

sou a - d - vo - ga - do meu co - ra - ção pul - san - do diz que su a

19

24

S

su - a fi - lha vai ser bem fe - liz

T

D Bb/D D B

fi lha vai ser co - mi go bem fe liz eu

24

30

S

um ra - paz - cu - ja fa - mi - lia do - te

T

Em Bb D Bm E7

sou um ra paz - cu ja fa - mi - lia a - lém do do te vai te dar mo

30

36

S  
T

mo - bí - lia a - go-ra es - pe-ro que o se - nhor fa - çao - fa -  
bí - lia a - go ra es - pe-ro que o se - nhor fa - çao fa -

A7 D A7 D A7 F#m

36

43

S  
T

vor de não ne-gar a mão co - ra - ção  
vor de não ne gar a be - la mão eo co - ra-ção

B B7(b9) Em G Bbdim

43

50

S  
T

lín - da He - le - na  
da su - a lin da mo re na He le na já de cla rei

Bm Em A7 D A7

50

56

S

T

D A7 D F#m B7 Em

mi - nhas ten - ções foi o se - nhor que as - sim quis

56

62

S

T

G Gm D B A7 A7

mas não te rá de - si - lu - sões He - le - na de ser - bem fe - liz

62

68

S

T

Gm Gm D

de ser - bem fe - liz

68

## ANEXO 5

Score

# A noiva do condutor

## Para o bem de todos nós

Gloria Calvente

Soprano

foi pa-rao bem de to dos nós que con sen ti que o se nhor na mo reHe le nae en tre

7 sem prea qui eu não gos ta va do na mo ro no por tão por que em fren te não e

15 xis te lam pi ão se os vi zi nhos vi rem vo cês dois a sós vão es cre ver pa raos jor

22 nais fa lan do mal de nós a go ra que se da vi zi nhan ça por

30 que não te mos me do de lam ban ça quem qui ser fa lar mal de nós vai fa-

38 lar mal dos seus a vós O in ven tor dain tri gaé o Di a bo ma

46 ca co nun ca o lhe pra seu ra bo E dí ze mos a u ma só voz

53 que nin guém bo ta ra boem nós a

Chords: F7, Bb, F7, Bb, F7, Bb, F7, Bb, F7/Eb, D°, Eb, F7/Eb, Bb/D, Bb, C7, F7, Bb, Bb, Bb, Bb, Cm, Bb, Bb, Bb, Bb7, Eb, Em7(b5), Bb/F, F7, Bb

© Gloria Calvente



Para o bem de todos nós

**System 1 (Measures 12-16):**

- Soprano (S):** sós???! mal
- Tenor 1 (T1):** sós???! mal mal mal
- Tenor 2 (T2):** ver pa-raos jor-nais fa-lan-do mal fa-lan-do mal mui-to mal de
- Chords:** B $\flat$ sus4, B $\flat$

**System 2 (Measures 17-21):**

- Soprano (S):** la-go-ra que se da-nea-vi-zi-nhan-ça por-que não te-mos me-do de lam-
- Tenor 1 (T1):** [Silence]
- Tenor 2 (T2):** nós fora!
- Chords:** F $\sharp$ sus4, F7, B $\flat$ sus4, B $\flat$ , B $\flat$ sus4

**System 3 (Measures 22-26):**

- Soprano (S):** ban-ça quem qui-ser fa-lar mal de nós vai fa-lar seus a-vós o
- Tenor 1 (T1):** [Silence]
- Tenor 2 (T2):** [Silence]
- Chords:** B $\flat$ , C $\flat$ m, B $\flat$ , B $\flat$ sus4, F $\sharp$ sus4

Para o bem de todos nós

3

27

S *B♭sus4* *B♭* *B♭sus4* *B♭7* *E♭* *E°*  
 in-ven-tor dain-tri-gaé o di - a-bo ma - ca-co nun-ca o-lha prá seu ra-bo e di - ze-mos a u-ma só

T 1

T 2

27

32

S *B♭/F* *Cm* *Fsus4* *B♭sus4* *B♭sus4* *B♭* *Fsus4*  
 voz que nin-guém bo - ta ra - boem nós \a -

T 1

T 2

32

38

S *B♭sus4* *B♭* *B♭sus4*  
 go - ra que se da - nea - vi - zi - nhan - ça por - que não te - mos me - do de lam -

T 1

T 2

38

a - go - ra que se da - nea - vi - zi - nhan - ça por -

Para o bem de todos nós

41

S  
ban - ça quem qui - ser fa - lar mal de nós vai fa - lar mal \_\_\_\_\_ o

T 1  
ban - ça quem qui - ser fa - lar mal de nós vai fa - lar mal \_\_\_\_\_ o

T 2  
que não te - mos me - do de lam - ban - ça vai fa - lar mal dos seus a - vós

41

S  
in - ven - tor dain - tri - gaé o di - a - bo ma - ca - co nun - ca o - lha prá seu ra - bo e di -

T 1  
in - ven - tor dain - tri - gaé o di - a - bo ma - ca - co nun - ca o - lha pra seu ra - bo

T 2  
o in - ven - tor dain - tri - gaé o di - a - bo prá seu ra -

46

S  
ze - mos a u - ma só voz \_\_\_\_\_ que nin - guém bo - ta ra - boem

T 1  
e di - ze - mos a u - ma só \_\_\_\_\_ que nin - guém bo - ta ra -

T 2  
bo e di - ze - mos que que nin - guém bo - ta ra - boem

50

50

ANEXO 7

Score

A NOIVA DO CONDUTOR  
O JOAQUIM É CONDUTOR

Gloria Calvente

Soprano

9  
ve ja pa pai ve ja pa pai o Jo a quim é con du tor

17  
qua se quea ca ra me cai es tou mu dan do de cor

24  
ve ja pa pai ve ja pa pai D7 o Jo a quim não é dou tor

32  
no bon dea go rae le vai Gem pre di zer faz fa vor

40  
e le se di zi aa d vo ga do mas não pas sa de um des ca ra do

48  
va mos cha mar um in ves ti ga dor pa raa gar rar es se

55  
fal so dou tor

Chords: E°, G/D, Am, D7, G, G, Am, D7, G, F#7, F7, E7, Am, D7, G, G, Am, D7, B7, B7/A, G#°, A7, A7, G, G, D7, G, Am, G7, C, C#°, G/D, G, Am, D7, G

## ANEXO 8

Score

# O Joaquim é condutor

Noel Rosa e Arnold Gluckman

surdo começa antes....

Gloria Calvente

Soprano

ve - ja ve-ja meu pai

S

O Jo-a-quim é con du \_\_\_\_\_ qua se quea ca \_\_\_\_\_ ra me cai \_\_\_\_\_

S

es tou mu dan do de cor \_\_\_\_\_ ve - ja ve-ja meu pai

S

O Jo-a-quim não é dou tor no bon dea go rae le vai \_\_\_\_\_

S

sem pre di zer \_\_\_\_\_ faz \_\_\_\_\_ fa vor e - le se di-zi-aa-d-vo-

©

S

39 F7M(#11) Em7 F7M(#11) G#° Am7  
 ga - do mas não pas-sa de um des-ca - ra - do va - mos cha-

46 Bb° G/D E7/G# Am D7 Em7  
 mar o in - ves - ti - ga - dor pa - raa-gar - rar es - se fal - so dou - tor

53 E7 Am Bb° G/D E7/G# Am  
 va - mos cha - mar o in - ves - ti - ga - dor pa - raa-gar -

59 D7 Em7 Em7  
 rar es - se fal - so dou-tor

surdo mantém-se até a marca do texto