



# Representações da sociedade brasileira em *A noiva do condutor*

Marcos Hidemi de LIMA <sup>i</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-9762-1775>

## Resumo

Este artigo analisa as letras do compositor carioca Noel Rosa (1910-1937), feitas para a opereta *A noiva do condutor*, de Arnold Glückmann (1894-1951). Ao pôr em cena a relação entre a elite financeira e uma família de classe média da sociedade brasileira da década de 1930, as canções desta opereta efetuam uma forte crítica à hipocrisia dos relacionamentos amorosos pautados pelo interesse econômico. O aporte teórico às reflexões aqui empregadas baseia-se sobretudo na biografia de Noel (João Máximo; Carlos Didier, 1990), nas categorias “ordem/desordem” (Antonio Candido, 2015), “nebulosa” (Roberto Reis, 1987) e “ralé” (Jessé Souza, 2017) – as duas primeiras pertencentes às discussões sobre literatura; a última à esfera da sociologia.

**Palavras-chave:** Noel Rosa; Arnold Glückmann, *A noiva do condutor*.

## Representations of Brazilian society in *A noiva do condutor*

**Abstract:** The article analyzes Noel Rosa’s lyrics for Arnold Glückmann’s operetta *A noiva do condutor*. On stage the relationship between the financial elite and a middle-class family from Brazilian society in the 1930s. In the lyrics of this operetta, a strong criticism of the hypocrisy of romantic relationships based on economic interest. The theoretical contribution used here is mainly based on the biography of Noel (João Máximo; Carlos Didier, 1990), on the literature categories “order/disorder” (Antonio Candido, 2015) and “nebula” (Roberto Reis, 1987), and “rabble”, a sociological category used by Jessé Souza (2017).

**Keywords:** Noel Rosa; Arnold Glückmann; *A noiva do condutor*.

<sup>i</sup> Professor Doutor de Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), campus de Pato Branco, Paraná, Brasil.

e-mail: marcos\_hidemi@yahoo.com.br

## Prólogo

O compositor carioca Noel Rosa representa, para a canção urbana brasileira da década de 1930, aquilo que o Modernismo significou para nossa literatura: a forte presença do cotidiano nas artes. Na literatura, os rapazes iconoclastas de 1922 deram um basta na estética parnasiana e outros cacoetes *belle époque*; no universo da canção popular, coube, sobretudo a Noel, renovar o samba, que ainda mantinha certo ar *amaxixado* herdado da infância e juventude na casa de Tia Ciata, incorporando as inovações de Sinhô e outros compositores do bairro Estácio de Sá.

Importa, porém, as letras que Noel fez para as próprias melodias e para as de outros compositores. Nesta seara, o Poeta da Vila compôs, entre 1928 a 1937, mais de duzentas letras para sambas, marchas, marchas-rancho, valsas, emboladas, toadas, foxtrotes e outros ritmos musicais (JUBRAN, 2000). Uma produção vertiginosa na qual não estão contabilizadas as letras perdidas, as vendidas a "compositores" e tantas outras que fez (parcial ou totalmente) para qualquer um que lhe pedisse sem que fizesse questão de que seu nome constasse nos créditos.

As letras das composições noelinas põem, na ordem do dia, de maneira sistemática, o cotidiano da sociedade brasileira de 1930 como nunca havia sido feito antes. Pelas ondas do rádio, Noel torna-se o cronista do Rio de Janeiro, ou melhor, ele obtém o posto de cronista do Brasil se for levado em conta que a então capital do país era também o centro irradiador da cultura nacional. Como aponta Luiz Ricardo Leitão (2011, p. 112), "Noel circula por aquele território indiviso em que a poesia, a música popular e a moderna crônica se fundem". Nas suas canções, estão presentes, entre outras temáticas, os dilemas socioeconômicos pelos quais passavam os brasileiros, a corrupção, a novidade do cinema falado, o espaço democrático do bar, a assimilação pela classe média do samba (considerado um ritmo negro e proletário), as relações afetivas entre homens e mulheres.

Outro Noel, porém, está em foco aqui. Trata-se de um Noel menos conhecido: o compositor de operetas<sup>1</sup>. A ideia de fazer "pequenas óperas bufas

---

<sup>1</sup> De acordo com Neyde Veneziano (2006, p. 75-76), "*Opereta* é um musical mais lírico, que tem história brejeira numa linha de equívocos e situações imprevistas até o reencontro e o final feliz. Misto de comédia e melodrama, o qual era sempre levado na brincadeira, entremeada de números musicais (que iam da valsa ao canção, evidentemente), a opereta referia-se, também, a assuntos do cotidiano imediato. Sob uma aparente aura sentimental (nesse sentido é evidente a diferença com a revista) ela poderia ser também ferina, crítica, mordaz. Mas o amor era o seu tema central e o *allegro-vivace*, o seu andamento.



cariocas” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 375) fora concebida por Almirante (Henrique Foreis Domingues), nos idos de 1935, com o título de “Como se as óperas célebres do mundo houvessem nascido aqui, no Rio...” e proposta ao incansável parodista que era Noel desde os bancos escolares. Recém-contratado da Rádio Club do Brasil, Noel se sentiu à vontade para dar vazão a seu humor. Segundo Almirante (1963, p. 129), “entusiasmou-se com o tema e graças à sua proverbial versatilidade, dias depois apresentávamos (foi escrita a lápis, nos imprestáveis papéis impressos da Rádio Clube...) a paródia-bufa” *O barbeiro de Niterói* – clara alusão a *O barbeiro de Sevilha*, de Giochino Rossini –, e uma “revista radiofônica” intitulada *Ladrão de galinha*. Na terceira investida no terreno das operetas, a quatro mãos, Noel e o maestro Arnold Glückmann fizeram a comédia musical *A noiva do condutor*, iniciada em 1935 e concluída em 1936.

A análise aqui empreendida concentra-se em verificar certos traços de ambiguidade nas letras das canções que compõem *A noiva do condutor*. Para tratar da questão mencionada, empregam-se as observações sobre os polos da “ordem” e da “desordem” feitas por Antonio Candido em “Dialética da malandragem” (2015). Além disso, faz-se uma ampliação da terminologia “nebulosa”, empregada por Roberto Reis em *A permanência do círculo* (1987) e tomam-se algumas considerações acerca da relação entre as elites, a classe média e as camadas pauperizadas brasileiras feitas por Jessé Souza em *A elite do atraso* (2017).

No estudo sobre a malandragem na esfera literária, Candido se dedica a esmiuçar as ações de algumas personagens do romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de Manuel Antônio de Almeida, destacando que coexistem, na obra, os hemisférios da “ordem” e da “desordem”, isto é, a relação entre as personagens apresenta dialeticamente:

1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; 2) a sua correspondência profunda, muito mais documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. (CANDIDO, 2015, p. 32)

Evidencia-se, portanto, que há uma oscilação entre a norma e sua negação, haja vista que “A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois polos”

---

O clima era o da suavidade deslumbrante. O gênero opereta aportou em triunfo, no Rio de Janeiro, antes mesmo da revista. Em 1846. A partir daí, esse teatro cômico-lírico ganhou, em nosso país, características próprias.”



(CANDIDO, 2015, p. 32), o que permite que se interprete o espaço e tempo intervalares deste movimento de alternância, “a oscilação entre os dois hemisférios” (CANDIDO, 2015, p. 33), como um fenômeno de ambiguidade no sentido de hesitação ou de pouca clareza.

Abordando romances produzidos desde José de Alencar até Clarice Lispector, o ensaio de Reis *A permanência do círculo* mostra que a literatura endossa, ao longo do século XIX, os valores sócio-históricos da ordem patriarcal e escravocrata, e mantém alguns resquícios de tais valores na produção romanesca do século XX.

Reis mostra a forte hierarquia que marca a sociedade brasileira tanto na série histórica quanto na literária. Nesta última, divide as personagens entre ocupantes do “núcleo”, cujas figuras são homens, brancos, senhores, proprietários, fazendeiros e outros sujeitos que exercem ou detêm poder, e personagens que pertencem à “nebulosa”, ou seja, mulheres, negros escravos, pobres livres, jagunços, serviçais e os demais desvalidos socioeconômicos. Entre os membros do “núcleo” e da “nebulosa”, é estabelecida uma relação hierárquica de dominador e dominado.

Embora a interpretação de Reis estabeleça que as figuras que pertencem à “nebulosa” sejam assinaladas principalmente pela marginalidade socioeconômica, é possível expandir o significado da terminologia. Se houver a compreensão de que elementos pertencentes à “nebulosa” caracterizam-se por serem obscuros e não bem definíveis, a terminologia de Reis aponta para a ambiguidade detectada anteriormente na intersecção de “ordem” e “desordem” de Candido.

Souza (2017), por sua vez, analisa o comportamento bajulador da classe média brasileira às elites que comandam o país. Segundo o sociólogo, nossas camadas burguesas teriam herdado da ordem escravocrata a subserviência que homens livres e pobres, muitos de ascendência negra, nutriam pelos senhores com o fito de poderem inserir socioeconômica e culturalmente na sociedade. Salienta Souza (2017, p. 96) que “Como a classe média é uma classe intermediária, entre a elite do dinheiro, de quem é uma espécie de ‘capataz moderno’, e as classes populares a quem explora, ela tem que se autolegitimar tanto para cima quanto para baixo.”

Na classe média, acrescenta o sociólogo, vigora a meritocracia e a superioridade moral – dois dados que a distinguem das camadas populares. Invejando a elite na qual se espelha, a classe média nutre um desprezo pelos pobres, pois estes exercem os misteres menos valorizados e, como elementos da “ralé” (a expressão é de



Souza), acabam reproduzindo, na contemporaneidade, os laivos da escravidão que houve no Brasil. Para a classe média, os sujeitos identificados com a “ralé”, com a “gentinha”, não ascendem porque não se esforçam suficientemente, estando, portanto, condenados à miséria material.

O outro item valorizado pela classe média é a superioridade moral. É o traço que supostamente a faz distinguir das negociatas envolvendo poderosos. Porém, como frisa Souza (2017, p. 97), esta classe “não tem sequer, na prática, o dilema moral de se deixar corromper”. Nela, está arraigado, na realidade, um moralismo de fachada, que se manifesta em forma de preconceito contra os humilhados, visto que “é tendenciosamente conservadora, por ser criada nesse tipo de ambiente” (SOUZA, 2017, p. 98).

É por intermédio deste intercâmbio dos pensamentos de Reis, Candido e Souza que este artigo vai analisar as canções de *A noiva do condutor*, buscando evidenciar, nalgumas personagens da opereta, as que representam alguns elementos da classe média brasileira e possuem certa hipocrisia quando questões afetivas e materiais se impõem.

Nenhuma das três incursões de Noel pela opereta chegou a ser divulgada enquanto o compositor era vivo. As revistas radiofônicas *O barbeiro de Niterói* e *Ladrão de galinha*, escritas a lápis em papéis de programação da Rádio Club do Brasil, entusiasmaram só Almirante e Noel, e os projetos de divulgá-las não foram adiante.

Noel também não viu *A noiva do condutor* ir ao ar em algum programa da rádio embora a comédia musical possuísse qualidades como observam João Máximo e Carlos Didier:

*A noiva do condutor* é obra pronta. Glückmann chega a escrever, com melodia de uma das canções, um prólogo e um *finalelto*, além de esboços orquestrais que incluem até um naipe de cordas. O casamento de sua música com a poesia de Noel, a tradição centro-europeia de um somando-se à carioquice do outro, resultou numa obra curiosa, original, bem-feita. (1990, p. 385).

Nem mesmo Almirante e Glückmann conseguem divulgar a opereta ainda que tenham, ao longo da vida, feito todos os esforços possíveis de torná-la conhecida. Somente cinquenta anos depois de composta, *A noiva do condutor* enfim foi gravada em novembro de 1985 e lançada em disco em abril de 1986 pelo selo Eldorado com as vozes de Marília Pera (Helena), Caola (Carlos Didier) como Joaquim e Grande Othelo (dr. Henrique). Esta mesma gravação – que serviu de apoio a este trabalho – está num



dos CD de *Noel pela primeira vez*, um projeto idealizado e produzido por Omar Jubran que consiste numa caixa com 14 CD. Nesta caixa, além de todas as primeiras gravações de canções do Poeta da Vila, existe um encarte com as letras. Cada composição apresenta título, gênero musical, autoria, dados sobre os músicos envolvidos na gravação e uma e outra informação peculiar de cada letra de canção.

*A noiva do condutor* divide-se em dois atos e um “finaletto”. As peças musicais compõem-se de um “Prelúdio” (apenas instrumental) e as canções “Tudo pelo teu amor”, “Cansei de implorar”, “Boas tenções”, “Para o bem de todos nós”, “Joaquim é condutor”, “Perdoa este pecador”, “Tipo zero”, “Tudo nos une” e “Finaletto”, entremeadas por diálogos entre Helena, Joaquim, dr. Henrique e Jota Barbosa, pai de Joaquim. O enredo apresenta hipocrisia, apego ao dinheiro, interesse que se superpõe ao sentimento afetivo – temáticas constantes na obra noelina.

Entre as canções de *A noiva do condutor*, convém salientar que, assim como sucede com “Cansei de implorar” (reaproveitamento paródico do samba “Cansei de pedir”), a letra do samba “Tipo zero” conta com melodia de Noel. As demais melodias – que também receberam letras de Noel – ficaram sob responsabilidade de Arnold Glückmann, ou seja, “Toda a música restante é do maestro, que escreve uma partitura variada e popular (marchas, samba-canção, *fox-blue*, valsa), de harmonias trabalhadas e linhas melódicas onde praticamente não há notas repetidas” (1990, p. 385) conforme destacam Máximo e Didier em *Noel Rosa, uma biografia*.

As dez composições da opereta se dividem em uma peça instrumental independente (“Prelúdio”) e outras nove de gêneros diversos, que têm letra do Poeta da Vila. Mesmo com a invasão cultural norte-americana apontada criticamente por Noel no samba “Não tem tradução (Cinema falado)”, ele não deixa de aproveitar o ritmo sincopado do fox-trot em “Perdoa este pecador”. “Boas tenções” também é calcado em ritmo estrangeiro da valsa com “seu império dolente do compasso 3/4” (TINHORÃO, 1972, p. 232). Os demais gêneros da opereta são brasileiros. “Cansei de implorar” e “Tipo zero” acompanham “o ritmo batucado” (TINHORÃO, 2013, p. 151), roupagem moderna dada pelos compositores do Estácio (Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Heitor dos Prazeres) ao samba. Inscrevem-se no chamado samba-canção, “também conhecido como samba de meio de ano” (TINHORÃO, 2013, p. 175), com melhor elaboração melódica e andamento moderado as composições, “Tudo pelo teu amor” e “Finaletto”. Enfim, “Para o bem de todos nós”, “Joaquim é condutor” e “Tudo



nos une” pertencem à marchinha de carnaval, caracterizada pela “extrema esquematização rítmica” (TINHORÃO, 2013, p. 146) e influências do ragtime que proporcionou que a marcha se tornasse um gênero nacional nas mãos dos compositores oriundos das camadas médias da sociedade.

### Primeiro ato

No primeiro ato, após o “Prelúdio”, há uma rápida conversa entre Helena e Joaquim. Este declina qualidades que provocam o interesse da namorada: “Joaquim Barbosa, brasileiro, solteiro, com 22 anos, vacinado, reservista e advogado com escritório à Avenida Rio Branco, número 1960, 29º andar...” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 385). Porém, ela desconfia da sinceridade do sentimento afetivo dele por ela. Na sequência, Joaquim canta para a moça o samba-canção “Tudo pelo teu amor”, que soa como uma declaração de amor. Os clichês românticos cantados por Joaquim (“dou a vida pelo teu amor”, “minha musa inspiradora”, “faço tudo aquilo que quiseres”, “alma sofredora”, “dou a vida por teu coração”) evidenciam que ele é um moço ingênuo:

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!

Existe certa ambiguidade nos versos “Juro pela falsidade das mulheres/Que faço tudo aquilo que quiseres”, a anunciar a percepção, embora fraca, de que Helena interessa-se mais pela posição social e econômica de Joaquim do que efetivamente pela paixão que ele tenta demonstrar por ela. Demais, esses dois versos dão a dimensão do espírito antirromântico de Noel ao demonstrar um olhar de descrença em relação ao sexo feminino quando o assunto é fidelidade.

A ideia de fingimento das mulheres, de certa forma, perpassa a opereta. É o que se percebe, neste mesmo ato, com a entrada de dr. Henrique em cena repreendendo a filha que namora no portão e também devido à zanga que ele manifesta no diálogo entre os três, preocupado com a opinião alheia: “Este rapaz é seu namorado! Toda a vizinhança já sabe disso...” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 386). Joaquim tenta se apresentar alegando ser advogado, um título de prestígio que pode amainar a cólera do pai de Helena. A justificativa se mostra inútil, e o moço acaba repreendido por dr. Henrique com o samba “Cansei de implorar”, paródia que Noel faz de sua composição “Cansei de pedir”, que tinha sido gravada por Aracy de Almeida em 1935:

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.





Típica figura das classes médias brasileiras para a qual importa mais a procedência familiar (“Casar sem exibir credenciais/E sem dizer o nome dos seus pais”) e o poder econômico de Joaquim (“Amor sem nota não tem valia”) do que qualquer sentimento afetivo verdadeiro, dr. Henrique também nutre desconfiança quanto ao título do pretendente de Helena, reforçando, em dois versos do samba, que o título que traz junto ao nome lhe confere uma pretensa superioridade na hierarquia social que Joaquim – moço de 22 anos – não deva ainda possuir.

O diálogo entre os três é tenso, já que o pai de Helena mantém ainda dúvidas quanto à família e às condições materiais de Joaquim:

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

*Dr. Henrique:* Ah! Ele se chama Joaquim? Mas... Joaquim de quê? Onde trabalha?

*Joaquim:* Joaquim Barbosa, advogado com escritório à Avenida Rio Branco, número 1960, 29º andar!

*Dr. Henrique:* Mas eu ignoro as suas intenções com minha filha! (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 386).

Diante da negativa de dr. Henrique permitir o relacionamento, Joaquim canta a valsa “Boas tenções”. Nos versos, o moço apaixonado expressa os dotes esperados pelo pai da moça, supondo que, assim, haja a autorização do namoro que vem sendo feito às escondidas:

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 me dar mobília.

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

Entre os dotes que acabam aparentemente convencendo o pai de Helena de que a filha tem um bom partido para namorar, contabilizam-se os seguintes predicados que Joaquim diz possuir: “Eu sou um rapaz bem-educado/Tenho dinheiro e sou



advogado” – dados que reforçam que o jovem tem berço, algum capital e uma profissão de importância e projeção entre os membros da classe média. Cumpre destacar que esses atributos supervalorizados por dr. Henrique antecipam-se ao sentimento afetivo que o jovem afirma ter por Helena: “Meu coração pulsando diz/Que sua vai comigo ser feliz”.

Para não deixar dúvidas quanto a seu afeto por Helena e de que não é um sujeito oriundo das camadas empobrecidas da sociedade – isto é, alguém que pertença à “nebulosa”, àquele mundo em que “ordem” e “desordem” se confundem, àquele universo dúbio da gentinha, da “ralé brasileira” sobre a qual Jessé Souza discorre em *A elite do atraso* (2017) –, Joaquim reforça a ideia de que pertence a uma família de posses: “Eu sou um rapaz cuja família/Além de dote, vai me dar mobília”, e “mobília” antecipa como mote os versos com os quais dr. Henrique, a filha e Joaquim encerram o “Finaletto”.

Presumidamente convencido de que Joaquim é também uma pessoa que goza de prestígio social (“doutor”) e pode oferecer perspectivas de um bom futuro à filha, dr. Henrique enfim autoriza o namoro entre o casal: “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...” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 386). Em seguida, o pai canta a primeira parte da marcha, e o trio se junta nas duas estrofes finais:

Foi para 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...

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!

Esta marcha sintetiza o espírito pragmático de dr. Henrique e Helena. Tal espírito se ajusta conforme a percepção que ambos supõem ter das condições monetárias do noivo. Na primeira estrofe, existe uma fala bastante moralista de um pai



preocupado com o “namoro do portão”, uma situação que as famílias de algumas posses de então buscavam evitar, pois podia gerar comentários maldosos de outras pessoas, diminuindo as possibilidades do matrimônio para a filha. Namorar dentro de casa, portanto, era ao mesmo tempo uma forma de coibir a exposição afetiva em ruas pouco iluminadas – observe-se que o pai destaca que “não existe lampião” – e também dar um caráter de seriedade do namoro, já que deixava de ser uma ação que ocorria no espaço da rua e passava a ocorrer no espaço privado, onde havia mais controle e vigilância dos pais.

A ambiguidade desta primeira estrofe localiza-se nos três versos finais e antecipa a mudança de tom repreensivo que há na primeira parte da marcha: não se trata propriamente de uma preocupação que a filha fique malfalada na vizinhança o motivo maior que leva o pai a obrigar um namoro dentro da casa. Na realidade, suas reais motivações são o temor de que “os vizinhos” escrevam aos jornais maculando a imagem da família.

São as duas estrofes finais de “Para o bem de todos nós” que expressam o espírito ambíguo do pai de Helena e do próprio casal. Numa espécie de rebeldia ao bom comportamento demonstrado na primeira estrofe da marcha, há uma mudança abrupta e desaforada por parte dos três protagonistas. Não se trata, conforme a conceituação de Candido, de migrar do polo da “ordem” para o da “desordem”. Existe, na realidade, uma tentativa de borrar ambos os polos, instalando-se no espaço intervalar entre um e outro. Para isso, de um lado, o trio ataca com insolência os próprios valores de sua classe (“que se dane a vizinhança”), acatando a transgressão como norma da qual não deve satisfação a ninguém. De outro, sobressai a imagem bastante comum dos componentes da classe média em violar aquilo que geralmente acusam de desvio em indivíduos que ocupam os espaços mais periféricos de nossa sociedade.

O verso “Agora que se dane a vizinhança” evidencia que a atitude acintosa do trio contra os mais pobres que eles não tem limites. O importante é que vão obter – mediante o endinheirado Jota Barbosa – uma distinção que permite aos três expressar a moralidade titubeante que os une e é dado revelador da atitude dúplice que, aos poucos, vai se revelando nos dois atos da opereta. A letra desta marcha revela que Helena, o pai e Joaquim tiram a máscara da hipocrisia e mostram, sem rodeios, que “ordem” e “desordem” se confundem como um fenômeno natural. Tão natural que não



há pudor quanto às possíveis críticas da “vizinhança” quanto a uma descida moral (a letra traz o substantivo “lambança” – proferida justamente por estas personagens defensoras da moralidade com o fito de justificarem a si mesmas os ganhos monetários que vai haver).

Há que se destacar que o termo “lambança” também expressa o preconceito não muito velado do trio contra os mais pobres. Ao afirmarem que não têm “medo de lambança”, Helena, dr. Henrique e Joaquim fazem alusão, ainda que disfarçada, àquilo que atribuem às camadas mais empobrecidas, isto é, sujeira, tumulto, vadiagem. Noutras palavras, justificam o atentado contra a moralidade reinante na classe média como uma súbita decadência, possível, porém, de ser obscurecida mediante o poder monetário.

A prática da classe média de justificar desvios à moralidade por conta das transgressões contra as regras sociais revela-se uma constante entre os seus ocupantes. Neste ponto, os versos que retratam impiedosa e jocosamente a classe média demonstram que a prestigiosa posição socioeconômica de possíveis críticos do trio pode ter sido obtida por meios nada louváveis e vice-versa. Patenteia-se, portanto, um acordo tácito, um conluio, no qual todos se calam, visto que o passado dessas famílias é assinalado por uma ascensão socioeconômico suspeita.

Em suma, nos versos “Quem quiser falar mal de nós... Bum!/Vá falar mal dos seus avós... Bum!”, as origens da classe média são mostradas sem disfarces e atingem os próprios críticos, certamente ocupantes da mesma classe, visto que são tratados como “vizinhança”. Noutras palavras, o recado cantado pelo trio para romper com a moral e as regras evidencia, na aparência, uma autocrítica e, ao mesmo tempo, a ambiguidade que caracteriza a hipocrisia deste grupo social.

## Segundo ato

O segundo ato da peça inicia-se com dr. Henrique e Helena no bonde rumo ao escritório que Joaquim alega ter na avenida Rio Branco. Desconfiado, o pai responde à indagação da filha que deseja apenas ver o escritório do futuro genro. Ainda despeitada com o pai, ela é a primeira a deparar com o noivo na atividade de condutor de bonde (este trabalho consistia em cobrar os passageiros enquanto o motorneiro



dirigia o veículo). Surpreendida e envergonhada, a jovem canta a marcha “O Joaquim é condutor”. Na repetição da segunda parte, o pai de Helena faz coro com a filha:

Veja, papai!  
 Veja, papai!  
 O Joaquim é condutor  
 Quase que a cara me cai  
 Estou mudando de cor.  
 Veja, papai!  
 Veja, papai!  
 O Joaquim não é doutor  
 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.

Surpresa, a jovem vê desmanchar-se diante de si a história de Joaquim e sente-se humilhada por ter sido cortejada por um ocupante da “nebulosa”, um sujeito que exerce uma atividade ligada ao universo dos mais pobres. O discurso ambíguo que o noivo vinha efetuando até então parece deixar a impressão de que o moço não passa efetivamente de um zé-ninguém não fossem os aspectos reveladores do desfecho da opereta que há em “Para o bem de todos nós” que servem para tranquilizar os que vêm acompanhando as peripécias criadas por Noel e Glückmann.

De qualquer forma, os comentários de Helena ao longo da marcha “Joaquim é condutor” revelam o forte preconceito que caracteriza os membros da classe média contra as pessoas que desempenham ocupações modestas. Na primeira estrofe da marcha, a noiva mostra-se indignada (“Quase que a cara me cai”) e mesmo prestes a ter uma síncope ao observar que “está mudando de cor” ao constatar o ofício do homem que escolheu para marido. Ainda na mesma estrofe, sua estupefação é observar na negativa “Joaquim não é doutor” a circunstância de ter se aproximado de alguém indigno por ter um trabalho comumente exercido pelos membros das camadas populares. Demais, merece destaque a constatação vexatória de Helena de que o moço “No bonde agora ele vai/Sempre a dizer ‘faz favor!’”, e é neste “faz favor” que ela vê o aspecto mais condenável em Joaquim, já que a expressão, em vez de denotar cortesia, indica a sujeição dos mais pobres aos que têm mais poder econômico – grupo no qual ela se insere.



No refrão, fica patente o discurso contumaz da classe média quando se sente ameaçada pelos ocupantes da “ralé”: chamar a polícia (“o investigador”). Noutras palavras, como pai e filha sentem-se ludibriados, invocam a “polícia como forma de intimidação, repressão e humilhação dos setores mais pobres da população” (SOUZA, 2017, p. 48). A ameaça só não se torna real porque os componentes humorísticos e romântico da opereta se superpõem e preparam o *happy end*.

Ao ter sua identidade descoberta, isto é, quando é flagrado exercendo uma atividade que o identifica às camadas mais pobres da sociedade, Joaquim pede desculpa à Helena por meio do fox-blue “Perdoa este pecador”:

Helena, meu bem  
 Não tenho ninguém  
 Que goste de mim... de mim  
 Eu sou condutor  
 Mas não há doutor  
 Que te ame 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!

Na brevidade das redondilhas menores da primeira estrofe desta canção, Joaquim assume a profissão aviltante aos olhos da noiva e dr. Henrique (“Eu sou condutor”). O jovem ainda tenta disfarçar que pertence à elite e encena aos olhos de pai e filha uma figura bem entrosada à órbita da “nebulosa”. É preciso, porém, observar que a adversativa que abre o dístico final desta estrofe – “Mas não há doutor/Que te ame assim...” – estabelece certo ar de mistério e de revelação simultâneo: o “doutor”, no sentido popular e bem brasileiro conferido a quem supostamente tem posição hierárquica superior, a que alude Joaquim nada menos é do que ele próprio. A propósito, já havia sido revelador, na marcha “Para o bem de todos nós”, que o rapaz se juntara ao coro de pai e filha para revelar uma ótica de quem ocupa confortavelmente posições superiores na hierarquia social. Por conseguinte, não é estranho que ele confunda os polos da “ordem” e da “desordem”.



Em toda a letra de “Perdoa este pecador”, patenteia-se o quanto Joaquim está apaixonado por Helena, não percebendo que o motivo que até então movimentara o pai e a filha tinha sido o anseio de encontrar alguém que tivesse condições financeiras semelhantes ou melhores que as deles. Ao longo dos versos de oito sílabas das duas estrofes finais, o tom é de súplica. O rapaz parece ter sido pego num ato reprovável e quase não varia no pedido de desculpas. Duas vezes emprega as expressões “peço, por favor” e “Perdoa, por favor”, faz pequenas variações e arremata a canção com “Helena, por favor, tem pena”.

Embora uma rubrica informe que o segundo ato da opereta ocorra num bonde, percebe-se que, após o fox-blue ser cantado, a cena passa a ser na casa de dr. Henrique e Helena de acordo com a fala inicial do pai da moça: “Vá para dentro, Helena” ((MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 387). É ali que transcorre a discussão entre dr. Henrique e Joaquim marcada por tiradas que visavam a produzir humor para um possível público ouvinte. Vale ressaltar que o pai de Helena, antes de cantar o samba “Tipo zero” com o objetivo de desqualificar o noivo da filha, aponta elementos em Joaquim que aproximam o rapaz dos desvalidos socioeconômicos, do ocupante da “nebulosa”: “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 e manteiga.” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 388):

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 num salão  
E se mistura com a multidão  
Você se torna um tipo destacado  
Desconfiado todo mundo fica  
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.

Despeitado por supor ter sido ludibriado por Joaquim – que dissera exercer a advocacia, uma atividade considerada superior, e sendo flagrado numa ocupação como assalariado – e, conseqüentemente, ver cair por terra o projeto de continuidade



de ascensão socioeconômica seu e da filha, o pai de Helena desfia, nos versos de “Tipo zero”, o desprezo por aqueles que precisam usar o corpo para exercer algum trabalho em nossa sociedade tão marcada ainda pelo estigma de que trabalhar em atividades modestas ou que exigem força muscular está diretamente relacionado à ordem escravocrata.

O dístico inicial (“Você é um tipo que não tem tipo/Com todo tipo você se parece”) revela o menoscabo de dr. Henrique pelos excluídos. Ao utilizar a palavra “tipo”, o pai de Helena não a usa no sentido de pessoa desconhecida. Ele conota negativamente o substantivo “tipo”, como, por exemplo, no cotidiano brasileiro, sucede com os sinônimos “sujeito” ou “cara”, que recebem acepções demeritórias. Na estrofe seguinte, dr. Henrique define Joaquim como “um tipo desclassificado” e, na estrofe final, como um “Tipo vulgar tão fora do comum”, aproximando o condutor do universo da “desordem” de *Candido* e deixando manifesto seu horror à profissão do noivo de Helena.

Como endossante do procedimento das frações mais conservadoras das camadas médias da sociedade brasileira em relação aos mais pobres, as palavras depreciativas empregadas por dr. Henrique nesta canção demonstram “a manutenção da distância social em relação aos setores populares” (SOUZA, 2017, p. 55). E a forma de o pai de Helena estabelecer a distinção é o desdém. Desdém que já estava evidenciado no diálogo do começo do segundo ato quando pai e filha deparam-se com o noivo no exercício de uma atividade modesta: “*Helena*: O Joaquim é condutor! Que falso! Que miserável! Bem que papai tinha razão! [...] *Dr. Henrique*: Mas não passa de um descarado.” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 387).

Após Joaquim ser desfeitoado em “Tipo zero” pelo pai de Helena, a opereta caminha para o desfecho. O encontro entre o trio e Jota Barbosa, o pai de Joaquim, resulta num diálogo revelador da verdadeira identidade do moço que se passava por condutor e da privilegiada posição socioeconômica de Barbosa, “banqueiro”, “dono de vários cinemas na Europa” e futuro proprietário de “uma mina de bronze na China” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 388), o que transforma Joaquim num herdeiro bastante cobiçado.

O fato de Joaquim ter se tornado condutor, de acordo com as falas das personagens, tinha objetivo de contrariar Jota Barbosa. O desacordo entre ambos ocorreu porque “Joaquim queria se casar com uma tal de Helena” (MÁXIMO; DIDIER,





1990, p. 388). Todavia, o comentário de Barbosa, quando encontra o filho, caracteriza a ótica das elites em relação aos ocupantes das camadas mais pobres da sociedade, a “ralé” mencionada por Souza: “Ando à tua procura há três dias. *Soube que eras condutor! Estás maluco?*” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 388, grifos nossos). Observa-se que o tom de surpresa do pai de Joaquim relaciona-se com a atividade escolhida. Idêntico sentimento se percebe na indagação de Barbosa, cujo caráter é de desaprovação e de surpresa por conta da escolha, indigna a seus olhos, de um trabalho que põe Joaquim na vala comum dos desvalidos sociais e econômicos da sociedade brasileira.

A celebração entre Barbosa e Joaquim – representantes da elite dominante – e dr. Camargo e Helena – que figuram aqui como membros da classe média, “capataz[es] da elite do dinheiro” (SOUZA, 2017, p. 147), que se deixam colonizar pelos valores dos poderosos – ocorre com os quatro cantando 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!

Como já observado em “Para o bem de todos nós”, esta marcha “Salpica de ironia e crítica social a história e seus personagens, fala da hipocrisia, do apego ao dinheiro, do amor por interesse” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 385), assinalando a relação entre as duas camadas socioeconômicas. Isto pode ser detectado nos versos “Pra se realizar nosso ideal/Basta amizade e algum capital”, pondo em destaque a junção dos interesses da elite financeira aos das camadas médias, observável tanto na expressão “nosso ideal” – que demonstra anseios iguais – quanto na relação estabelecida entre um tipo de amizade venal que pressupõe a mediação do dinheiro.

O acordo entre a elite e a classe média pressupõe eliminar problemas que possam criar embaraços e constrangimentos (“Discutir e brigar sempre não convém”) de modo a estabelecer liames em que se embaralham as aparentes distinções que um



grupo socioeconômico e outro porventura poderiam ter, abrandando, por conseguinte, “os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência” (CANDIDO, 2015, p. 44). O pacto entre as duas famílias, enfim, serve para demonstrar que os excluídos da nossa sociedade – encenado por Joaquim – devem ser mantidos à margem.

Com a mesma melodia de “Tudo pelo teu amor”, Joaquim, Helena e dr. Henrique cantam o “Finaletto”, cuja letra aponta o acordo entre a elite e a classe média:

*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 caradura  
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.

*Dr. Henrique:* Juro pelos níqueis 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

*Os três:* 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.

Embora a primeira estrofe seja a mesma do samba-canção do primeiro ato, o efeito de um Joaquim apaixonado contrasta com a ironia dos versos que as outras personagens cantam. No que diz respeito à Helena, há ambiguidade em suas palavras, demonstrando certa percepção dela de que Joaquim fingia ser pobre (“Bem que desconfiei de ti, sabido/Mas a meu pai nunca dei ouvido”), levando-a a insistir no relacionamento, pois tinha consciência de que, nos braços do jovem, galgaria com mais rapidez os degraus da ascensão social e econômica.



Mais adiante, Helena, que tinha afirmado que fugiria do lar para casar com Joaquim no Uruguai, sintetiza num dístico uma espécie de balanço dos acontecimentos sucedidos ao longo da opereta: “Eu fui a noiva de um condutor/Prefiro um bobo rico a um doutor”. No primeiro verso, o pretérito perfeito assinala uma situação concluída, ou, se avaliada pela ótica da moça e do pai, um problema inicial – Joaquim estaria inscrito entre os membros da “ralé” – que aproximaria ambos do universo dos desvalidos. Como a endossar “a aparente ingenuidade da história, de acordo com o rádio bem comportado desses dias” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 385), há, no verso seguinte, a demonstração sem qualquer dissimulação do cálculo que move Helena em direção a um matrimônio que dispensa títulos socialmente importantes uma vez que o patrimônio do noivo é o que realmente importa.

Os dois últimos quartetos de “Finaletto” demonstram, de forma bastante irônica, que Joaquim, dr. Henrique e a filha tripudiam de Jota Barbosa, que, na cena anterior, aceita de bom grado o relacionamento de Helena e o filho e, embevecido, tece elogios à futura nora – “Nunca pensei que a senhorita fosse tão gentil e... tão bonita”(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 388) –, confirmando observações anteriores de que os três tinham se unido para iludirem Barbosa, e este atende ao papel esperado de sujeito que se deixa facilmente se enganar.

A atitude do trio insere-se na lógica da malandragem. Barbosa, por seu turno, figura entre os ludibriados, “nasceu pra ser otário” conforme destacam as três personagens. A facilidade com que Barbosa se deixa lograr, acreditando nas próprias palavras ao afirmar que Joaquim resolvera “sair de casa dizendo que não precisava de mim e nem do meu dinheiro” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 388), parece fazer do milionário um sujeito ingênuo que vai oferecer ao casal “móvel primorosa” e “joias”. Na realidade, o aparente logro em que cai Barbosa se revela lucrativo para ele, permitindo-lhe comprar a consciência da classe média e manter a “ralé” trabalhando para enriquecê-lo ainda mais.

## Epílogo

Intitulada opereta por Noel e Glückmann, *A noiva do condutor* mostra-se muito mais bem elaborada do que as “revistas radiofônicas” *O barbeiro de Niterói* e *Ladrão de galinha* anteriormente tentadas pelo Poeta da Vila. O trabalho bem-



acabado desta opereta se explica pelo afinamento entre as melodias e as letras feitas a quatro mãos pelo pianista e regente húngaro e pelo compositor popular que melhor expressou a verve carioca.

Nesta análise de *A noiva do condutor*, detectou-se a hipocrisia que marca as relações sociais – temática recorrente em tantas outras composições noelinas. E mesmo que o tom humorístico e o final feliz atenuem a maneira dissimulada como as personagens se apresentam durante a peça, ficou evidente, na relação entre uma família de classe média e outra de posses, um acordo em que ambas as partes se unem com o fito de não permitir que as camadas populares (a “ralé brasileira”) obtenham projeção na sociedade nacional.

Também se detectou, nesta análise, que o conluio de Helena e dr. Henrique – ocupantes das camadas médias da sociedade – e Joaquim e Barbosa – representantes da elites proprietárias – atropela ética, moral e bons costumes, obscurecendo as diferenciações entre os hemisférios da “ordem” e da “desordem”. Quando é conveniente à elite e a seus capatazes, a primeira acepção é sempre invocada sob nomes diversos como lei, justiça, direito. No que concerne à “desordem”, este é o termo para referir-se às ações dos desvalidos da sociedade no intuito de participarem da sociedade não apenas como mão de obra. Como a elite e a classe média precisam reagir à “ralé”, as distinções entre uma e outra são borradas como pôde ser bem observado na canção “Para o bem de todos nós”, mantendo-se a salvo, assim, os privilégios de poucos e o espírito de horror aos mais pobres, aos trabalhadores em geral.

Por isso, nada mais enganador na opereta do que a presença de um membro das camadas populares em cena. Instalado na elite proprietária, Joaquim, “que pertence a uma classe e tenta apreender o outro, de uma outra classe” (REIS, 1987, p. 123), encena para o pai, a noiva e o futuro sogro o papel de proletário porque existia contrariedade de Barbosa quanto ao seu relacionamento com uma jovem da classe média. Diante da oposição paterna, o rapaz optara por figurar no turvo mundo dos ocupantes da “nebulosa”, mas só por pouco tempo. Acaba sendo salvo pelo próprio pai, que o reconhece no disfarce de trabalhador pobre, desfaz o quiproquó, aceita o casamento e fingidamente se deixa ludibriar pelas artimanhas malandras das outras três personagens.

Em todas as letras para a opereta composta por Glückmann, Noel mantém-se fiel a trazer à cena a realidade carioca. Já o fizera nas novelas radiofônicas anteriores



empregando paródias de canções de outros e suas. Nelas, o bicheiro, o dono do armazém, a mulata, o ladrão de galinha, a cozinheira, entre outros, são tipos populares que movimentam as pequenas peças e apresentam um pouco do Rio de Janeiro de então. Nas canções de *A noiva do condutor*, o Poeta da Vila mira as relações espúrias entre a elite e a classe média, mostrando como ambas – como sucede na vida real – hipocritamente excluem os socioeconomicamente desafortunados de nossa sociedade.



## Referências

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2015. p. 17-46.

JUBRAN, Omar (Org.). **Noel pela primeira vez**: discografia completa. [s.l.]: Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CD e um livreto.

LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa**: poeta da Vila, cronista do Brasil. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa, uma biografia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Linha Gráfica Editora, 1990.

REIS, Roberto. **A permanência do círculo**: hierarquia no romance brasileiro. Niterói: Eduff; [Brasília]: INL, 1987.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar**: o teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

Recebido em 03 de novembro de 2021.

Aprovado em 18 de fevereiro de 2022.

