

Entre o texto, o palco e a tela: uma análise da trilha sonora de *Ladrão em noite de chuva*, de Reginaldo Carvalho

Vladimir A. P. Silva

<https://orcid.org/0000-0002-8694-5827>

(Universidade Federal de Campina Grande, UFCG / Unidade Acadêmica de Música,
Campina Grande-PB, Brasil
Universidade Federal da Paraíba, UFPB / Programa de Pós-Graduação em Música,
João Pessoa-PB, Brasil)

Resumo: Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) compôs trilhas para teatro e cinema, tendo participado de diversas produções com diferentes grupos em vários estados. Com base em estudos anteriores (SILVA, 2017) e no catálogo de obras do compositor (CARVALHO, 1995), identificamos, até o momento, vinte e uma composições para espetáculos dramáticos realizados entre 1947 e 1974. O objetivo desta investigação é analisar a trilha sonora de *Ladrão em noite de chuva*, de Millôr Fernandes, destacando seus principais elementos estruturais e o modo como ocorre a relação entre texto, música e imagem na narrativa fílmica. Trata-se, efetivamente, da única obra de que temos notícia, até hoje, que o compositor produziu para o cinema, daí a sua importância. Assim, procura-se contribuir com a expansão dos estudos neste campo e, mais especificamente, com a obra de Reginaldo Carvalho. O trabalho está dividido em duas etapas: a primeira dedica-se à descrição do enredo e aos principais aspectos da trilha; a segunda, à análise da relação entre texto, música e imagem, tomando como base Magaldi (2004), Duarte (2006), McKee (2006), Brait (2008), dentre outros. Nessa obra, percebe-se uma forte influência das experiências que o compositor vivenciou em Paris, durante a sua primeira temporada, entre 1953 e 1956. Nessa época, por meio do contato com Paul Le Flem, Olivier Messiaen e Pierre Schaeffer, ele participou de diversas atividades artístico-culturais e enveredou pelo campo do experimentalismo musical.

Palavras-chave: Trilha sonora. Reginaldo Carvalho. *Ladrão em noite de chuva*.

Between the stage and the screen: an analysis of the soundtrack in *Ladrão em noite de chuva*, by Reginaldo Carvalho

Abstract: Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) composed soundtracks for theater and cinema, having participated in several productions with different groups in many Brazilian states. Based on previous studies (SILVA, 2017) and on the composer's catalog of works (CARVALHO, 1995), we have so far identified twenty-one compositions for dramaturgical shows performed between 1947 and 1974. The objective of this investigation is to analyze the soundtrack of *Ladrão em noite de chuva*, based on the text by Millôr Fernandes, highlighting its main structural elements and how the relation between music and image occurs in the filmic narrative. It is, effectively, the only work that we have found, until this moment, that the composer produced for the cinema, hence its importance. Thus, we seek to contribute to the expansion of studies in this field and, more specifically, to the work of Reginaldo Carvalho. The article is divided into two parts: one is dedicated to the description of the plot and the main aspects of the soundtrack; the second part involves the relation between text, music and image, based upon Magaldi (2004), Duarte (2006), McKee (2006), Brait (2008), among others. In this work, particularly, there is a strong influence of the experiences that the composer had in Paris, during his first season, between 1953 and 1956. At that time, through the contact with Paul Le Flem, Olivier Messiaen and Pierre Schaeffer, he participated in many artistic and cultural activities and embarked on the field of musical experimentalism.

Keywords: Soundtrack. Reginaldo Carvalho. *Ladrão em noite de chuva*.

Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) compôs trilhas para teatro e cinema e participou de diversas produções com diferentes grupos em muitos estados brasileiros. Por exemplo, na capital fluminense, trabalhou com Luís de Lima, na Sociedade Teatro de Arte; Maria Clara Machado, no O Tablado; Ziembinsky, no Teatro Nacional de Comédia (TNC); Rubens Correia e Ivan Albuquerque, no Teatro do Rio, Teatro Mesbla e Teatro de Ipanema; e Gianni Ratto, no Teatro Maison de France. Em Curitiba-PR, colaborou com Cláudio Correia e Castro, no Teatro Guaíra; em Brasília, capital federal, produziu com Mário Brasini, no Teatro Escola Parque; e em Teresina-PI, esteve ao lado de Antônio Murilo Eckhardt, no Teatro 4 de Setembro (CARVALHO, 1995: 21).

Tomando como referência o catálogo de obras do compositor (CARVALHO, 1995), e baseado em estudos anteriores (SILVA, 2017), identificamos, até o momento, vinte e uma composições suas para espetáculos dramáticos realizados entre 1947 e 1974. Muito embora a lista apresentada no Quadro 1 não seja definitiva, ela nos dá uma ideia da produção de Reginaldo Carvalho nesse período, que usa expressões como teatro musical, música para teatro, trilha sonora e música incidental para classificar suas criações.

Título	Ano	Instrumentação	Espetáculo
<i>Calabar</i>	1947	Voz, coro e orquestra	Ópera
<i>O escriturário</i>	1956	Pistom, viola, violoncelo e bateria	Teatro
<i>O embarque de Noé</i>	1957	Flauta, fagote, piano e bateria	Teatro
<i>Do tamanho de um defunto</i> (<i>Ladrão em noite de chuva</i>)	1958	Clarineta, contrafagote, trombone e percussão	Cinema
<i>A onça e o bode</i>	1958	Clarineta, trompete, flauta, fagote e piano	Teatro
<i>A bruxinha que era boa</i>	1958	Voz, duas flautas e piano	Teatro
<i>Escurial</i>	1958	Violoncelo	Teatro
<i>As três irmãs</i>	1959	Pequena orquestra de cordas	Teatro
<i>O pequeno príncipe</i>	1959	Coro misto	Opereta
<i>A Beata Maria do Egito</i>	1959	Flauta, clarineta, fagote, pistom, trompa, trombone, piano, tímpano e orquestra de cordas	Teatro
<i>O cavaliño azul</i>	1960	Flauta, contrabaixo e piano	Teatro
<i>Os inimigos não mandam flores</i>	1964	Música eletroacústica	Teatro Musical
<i>A menina e o vento</i>	1964	Música eletroacústica	Teatro Musical
<i>As interferências</i>	1966	Música eletroacústica	Teatro
<i>Música I</i>	1966	Música eletroacústica	Teatro
<i>Música II</i>	1966	Música eletroacústica	Teatro
<i>O apelo da montanha</i>	1966	Música eletroacústica	Teatro
<i>Andrócles e o Leão</i>	1967	Música eletroacústica	Teatro
<i>Schweik na Segunda Guerra Mundial</i>	1968	Música eletroacústica	Teatro
<i>Circo Cinco</i>	1974	Música eletroacústica	Teatro
<i>Auto de Lampião no Além</i>	1974	Música eletroacústica	Teatro

Quadro 1: Obras de Reginaldo Carvalho para espetáculos com dramaturgia (SILVA, 2017: 15-16. CARVALHO, 1995: 54-66).

No campo cinematográfico, conforme mencionado, compôs para o longa-metragem *Ladrão em noite de chuva*, produzido por Aloísio Leite e Armando Cavalcanti de Albuquerque. Essa película se baseia na peça teatral *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes, que foi escrita em 1955 e publicada pela Civilização Brasileira em 1957. Conforme dados da Cinemateca Nacional,

O projeto do filme começou em 1955 numa associação entre Millôr Fernandes, Armando Couto e Ludy Veloso na empresa Lu-Mi-Ar com distribuição pela Unida Filmes de Falaschi, Mário. As filmagens começaram, porém, somente em 1958. O nome de Millôr Fernandes também aparece como Vão Gogo, Emanuel, que assinava na revista O Cruzeiro. Mosquito é pseudônimo de Nunes, Paulo. A fonte ACPJ/I indica distribuição pela B. C. Filmes com apresentação da Satélite Filmes; Armando Cavalcanti de Albuquerque teria se encarregado da sonografia. A fonte ALSN/DFB-LM indica produção de 1961 (CINEMATECA NACIONAL, 2020: n.p.).

O objetivo desta investigação é analisar o fundo musical do filme *Ladrão em noite de chuva*, destacando os seus principais elementos estruturais, a fim de compreender alguns dos procedimentos composicionais utilizados por Reginaldo Carvalho. Ao que tudo indica, essa é a única trilha sonora que ele escreveu para narrativas filmicas. Assim, procura-se contribuir com a expansão dos estudos neste campo e, mais especificamente, com a obra de Reginaldo Carvalho. O trabalho está dividido em duas etapas: a primeira volta-se à descrição do enredo e dos principais aspectos da trilha sonora; a segunda, à análise da relação entre texto, música e imagem, bem como ao processo de recepção da obra¹.

Para este estudo, utilizamos nossa própria edição (CARVALHO, 2015), que está disponível na plataforma do SESC Partituras e que foi confeccionada com base no manuscrito, com caligrafia do compositor, constituído dos seguintes documentos: a) grade geral com clarineta em Si bemol, trombone, contrafagote e percussão (tambor e tarol), totalizando 12 folhas (23 páginas), cada uma medindo 23 x 32 cm; b) partes cavadas da clarineta em Si bemol, totalizando 8 folhas (9 páginas); c) partes cavadas do trombone e do contrafagote, cada uma totalizando 4 folhas (7 páginas), respectivamente². Escrita para os instrumentos supracitados, essa trilha possui 35 seções. As anotações do compositor indicam o local no qual cada segmento se insere no filme. Usamos as informações que estão anotadas em grafite e nanquim, na partitura original, para sequenciar as cenas cronologicamente.

Destacamos que, quando iniciamos a pesquisa, o filme não estava acessível para análise na Cinemateca Nacional nem disponível no mercado, tanto para venda quanto para locação. Entretanto, em março de 2019, o filho do ator Renato Consorte disponibilizou uma versão digitalizada da fita em seu canal pessoal, no *YouTube*, ampliando as possibilidades de estudo em nossa abordagem³.

É interessante observar que, enquanto a ficha técnica do filme informa que sua duração é de 102 minutos, o vídeo que foi utilizado neste estudo e que está disponível na aludida plataforma de *streaming* tem, aproximadamente, 87 minutos. Nessa versão, identificamos trechos danificados e com cortes aparentes, que tanto podem ter sido provocados por questões relacionadas ao estado de conservação do original usado na digitalização, quanto podem indicar marcas da censura.

A comédia foi gravada em preto e branco em 35mm e com 24 fps. O elenco inclui os seguintes nomes: Armando Couto (Ladrão), Renato Consorte (Médico), Ludy Veloso (Esposa do médico), Edson Silva (Policial), Samir de Montemor, Emílio de Matos, Fábio Sabag e José de Arimatéia. O trabalho é assinado por Alexandre Orban (Direção de fotografia), Armando Cavalcanti de Albuquerque (Assistência de fotografia), Ângelo Riva (Câmera), Mansuedo Sampaio (Assistência de câmera), Manfredo Bonow (Fotografia de cena), Simão Ribeiro Martins (Chefe eletricitista), Ildemar Farias e Antônio Targino (Eletricista), Aníbal Ferreira (Maquinista), Alberto Elias (Técnico de som), Carlos Alves Costa (Assistente de som), Jacques Rousseau e Paqueta San Miguel (Montagem), Mello Vanin (Cenografia) e Paulo Nunes (Maquiagem).

A estreia de *Ladrão em noite de chuva* foi divulgada na imprensa carioca, em noticiários como o jornal *Última Hora*, que, no dia 4 de abril de 1961, apresentou uma nota destacando a expectativa em torno da nova produção (cf. MORAES, 1961: 12). Posteriormente, em dezembro do mesmo ano, o jornalismo paulistano também destacou o lançamento do filme em São Paulo.

¹ Agradeço a Éwerson de Carvalho Santos pela colaboração na primeira etapa desta pesquisa.

² A partitura pode ser acessada gratuitamente por meio do link <https://sescpartituras.sesc.com.br>

³ O filme completo pode ser visto no endereço <https://youtu.be/yNlys4F3gOU>

O longa pode ser dividido em três seções: o primeiro ato, que vai até o vigésimo quinto minuto, inclui os catorze trechos musicais iniciais; o segundo finaliza por volta do octogésimo minuto, encerrando na trigésima quarta seção musical; e o terceiro e último ato engloba o restante da película, abrangendo os demais temas musicais.

1. O enredo

Nº 1, introdução, 0'00" a 1'55". A abertura está dividida em duas partes. Na primeira, a clarineta apresenta um tema diatônico que é acompanhado pelo trombone e contrafagote, em quintas paralelas. Na segunda, mais instável por conta do cromatismo, os breves pontos de imitação sugerem um diálogo entre os três instrumentos.

Nº 2, Um momento, lentamente, 2'22 a 2'50". Madrugada. Por volta das 3h55, um soldado da Polícia Militar toca a campainha da casa de Dr. Roberto Lara, que, sonolento e chateado, especula quem estaria em sua residência àquela hora. O suspense da cena é sublinhado inicialmente por um trítone, em *piano*, no registro grave dos instrumentos. Posteriormente, o trombone e o contrafagote mantêm um pedal em quartas aumentadas, sobre o qual a clarineta apresenta uma melodia cromática descendente.

Nº 3, vista do pátio, calmo, 3'25 a 3'44". Após abrir a porta, o médico encontra-se com o militar, que se identifica como Soldado Norberto Dias. Na presença do doutor e de sua esposa, Laura, desculpa-se pelo incômodo, dizendo-lhe que o acordou somente porque notara um movimento suspeito naquele recinto. Os três caminham até a cozinha e abrem a janela que dá para o pátio, tentando identificar se, de fato, há algo fora do normal acontecendo. A música inserida na cena não corresponde àquela encontrada na partitura. Contudo, a ambiência sonora reforça o clima de incerteza.

Nº 4, deixa eu ver, 4'55 a 5'49. Motivado pela dúvida do policial, os três continuam a busca pela casa. Neste trecho, novamente, não há correspondência entre a trilha que se ouve e aquilo que está registrado no texto de Reginaldo Carvalho. Aqui, ocorre uma reapresentação do tema de abertura.

Nº 5, plano 75c, 10'10" a 10'45". Superadas as incertezas sobre a presença de estranhos naquele lar, Dr. Lara reclama da atitude do policial, alegando que sua casa é segura e bem-protegida. A despedida do soldado é tensa. Enquanto o médico, com o revólver em punho, fecha novamente a porta e coloca barras de ferro horizontais para reforçar a segurança, a clarineta e o contrafagote têm melodias que começam com trinados, à medida que o trombone faz *glissandi* e o tambor executa uma figuração rítmica estável, em semínimas. Conclui-se a cena com a sala escura, de onde se ouve o disparo de uma arma de fogo.

Nº 6, Telefonema quartel, alegre, 14'32" a 14'39". Após o tiro, o policial retorna à residência do casal. Revista novamente o espaço e ouve o médico explicar-lhe que acidentalmente disparou o revólver e que não havia nada de mais. Antes de sair, entretanto, o policial pede para ligar para o quartel. Durante o telefonema, o fundo musical é curto: clarineta e trombone caminham em quintas paralelas, contrafagote tem uma melodia contrastante, e o tarol apresenta o ritmo de uma marcha militar (Figura 1).

Nº 6, 5" (Telefonema, quartel)
Alegre

Clarineta B \flat

Trombone

Contrafagote

Tarol

Figura 1: *Ladrão em noite de chuva*, trecho musical Nº 6.
Fonte: Edição do pesquisador.

Nº 7, *nossa corporação*, 15'01". No diálogo seguinte, por telefone, o soldado informa ao Tenente Pacheco, o oficial do dia, que, muito embora tenha avisado ao médico sobre uma movimentação esquisita nos arredores da casa dele, tal observação foi ignorada. Nesse momento, ouve-se um trítono.

Nº 8, *boca do tenente*, moderado, 16'33" a 16'56". Após breve papo com o seu superior, Norberto pede para Dr. Lara falar com o Tenente Pacheco. No diálogo, o médico reclama dos gestos do policial. O oficial reconhece um certo exagero nas ações do seu subordinado, razão pela qual pede para que ele volte para o seu posto de serviço imediatamente. Nessa cena, o *ostinato* rítmico-melódico do manuscrito é substituído por uma sequência na qual a clarineta se destaca.

Nº 9, *alegre*, 17'45" a 17'52". Antes de sair, o policial liga novamente para o quartel, ocasião em que se repete o conteúdo já apresentado na primeira ligação, que corresponde ao trecho musical Nº 7, criando-se, assim, uma espécie de tropo.

Nº 10, *saída do policinha*, lentamente, modinha, 18'20" a 19'17". A ligação acaba repentinamente, pois o oficial repreende o aspirante, que deixa a casa do médico. Sua tristeza é acompanhada por uma melodia que nos remete ao ambiente seresteiro. Ainda que tenha quase três minutos, apenas um trecho da modinha é apresentado na cena, totalizando cerca de 50 segundos. A melodia da clarineta é baseada no tema da *Canção do Poeta do Século XVIII*, com poema de Alfredo Ferreira e música de Heitor Villa-Lobos, composta em 1948 (Figura 2)⁴.

⁴ Este mesmo tema foi usado por Reginaldo Carvalho na *Canção 3*, para coro misto a quatro vozes, com versos de Irineu Guimarães, escrita em 1952.

Fig. 2: Na parte superior, melodia inicial da *Canção do Poeta do Século XVIII*, de Villa-Lobos. Na inferior, *Ladrão em noite de chuva*, trecho musical N° 10. Fonte: Edição do pesquisador.

N° 11, *interior do cinema e assalto*, 19'26" a 22'05". Soldado Norberto caminha desolado, enquanto o ladrão, que estava dormindo no cinema localizado na vizinhança, reinicia sua investida, caminhando para a casa do médico. Essa é uma das sequências musicais mais longas de todo o filme. O clima de tensão é retomado, sobretudo por conta dos trítonos e do *ostinato* do trombone e do contrafagote, que contrastam com o tema da clarineta. Na última parte da seção, essa estrutura é invertida, isto é, a clarineta e o trombone mantêm o *ostinato*, e o contrafagote apresenta a melodia.

N° 12, *recomeço do trabalho*, 22'28" a 23'18". O ladrão invade a casa de Dr. Lara, deixando cair um objeto, que, ao bater no chão, acorda o médico. A estrutura harmônica e rítmica está em consonância com a urgência dos movimentos do bandido, que reconhece o seu local de atuação, e com os gestos cautelosos do doutor, que tenta entender o que está acontecendo.

N° 13, *forçando a porta - queda da lâmpada*, 23'48" a 24'06". O curto *ostinato*, em *staccato* e *crescendo* contínuo, que sublinha a rápida ação do facínora, é interrompido repentinamente quando uma lâmpada cai, despertando, ainda mais, a atenção de Dr. Lara.

N° 14, *surpresa de R*, 25'05" a 25'17". O médico sai do quarto e, ao chegar à sala, constata que tudo está sob controle. Decide, então, retornar aos aposentos. Contudo, quando apaga a luz, vê que a janela está aberta. A ambiguidade aumenta por conta da sobreposição das quiálteras com três e sete notas. Além disso, enquanto a clarineta faz o solo, o contrafagote e o trombone têm uma progressão harmônica descendente, que se conclui com um acorde de Dó maior, que marca o exato momento da narrativa em que, finalmente, Dr. Lara se depara com o ladrão.

N° 15, *navalha*, 25'44". Assustado e armado, o médico pede para que o ladrão se levante. Ele lhe obedece e coloca a navalha, que carregava escondida em suas mãos, sobre a mesa. O acorde de Si bemol maior com quinta aumentada ratifica o conflito da cena.

N° 16, *prato do roubo*, 32'21" a 32'27". Após longo diálogo, Dr. Lara pergunta ao ladrão o que ele havia roubado. O trecho, que começa com o contrafagote, passa pelo trombone e termina com a clarineta; é uma curta estrutura arpejada.

Nº 17, *convulsão da voz, 34'25" a 35'01"*. Enquanto o ladrão tenta convencer o doutor a liberá-lo, usando os mais variados argumentos, Laura grita da janela, pedindo ajuda, clamando por socorro. Porque forçou a voz, faltou-lhe o ar e teve uma crise respiratória. Dr. Roberto e o bandido correm para ajudá-la. O fundo musical, em consonância com o clima tragicômico da cena, tem *apoggiaturas*, nas partes da clarineta e do contrafagote, suscitando um efeito rápido e jocoso. Há, ainda, uma mudança de caráter. O excerto, agora no modo menor, é mais lento, assimilando-se a uma marcha fúnebre.

Nº 18, *discurso do ladrão, 35'25" a 36'20"*. A música acompanha a fala eufórica do bandido. O trecho, que tem início com uma breve passagem imitativa, é marcado pela alternância métrica (3/4, 4/4 e 5/4) e pela presença de quáteras de três, cinco e doze notas na parte da clarineta, criando, assim, uma espécie de efeito que reforça tanto a verborragia do vadio quanto a passagem do tempo. Ademais, nesse momento, ocorre o *midpoint* do filme, a virada na história que impossibilita o protagonista de retroceder. Trataremos mais detalhadamente essa questão *a posteriori* (Figura 3).

Nº 18, 50" (Discurso do ladrão)

The musical score for 'Ladrão em noite de chuva', trecho musical Nº 18, is presented in three systems. The first system (measures 1-3) includes Clarinet Bb, Trombone, and Contrabass. The second system (measures 4-5) includes Bb Clarinet, Trombone, and Contrabass. The third system (measures 6-8) includes Bb Clarinet, Trombone, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and a dodecuple, and dynamic markings such as *sf*.

Fig. 3: *Ladrão em noite de chuva*, trecho musical Nº 18.
Fonte: Edição do pesquisador.

Nº 19, falou assim?, 46'28" a 47'43". Após a performance do contraventor, Laura tenta ligar para a polícia. Quando, finalmente, consegue falar com o agente, conta-lhe sobre o que está acontecendo, repassa-lhe o endereço e fica à espera de ajuda. A música, nesse contexto, é leve e em concórdia com a atitude do trapaceiro, que, perante os donos da casa, diz agir de boa-fé, alegando ser um *ladrão-pai-de-família* e que precisa ganhar dinheiro para sustentá-la. Musicalmente, a seção possui pontos de imitação, assim como é marcada pela presença de quíalteras de cinco e doze notas. No seu transcurso, uma referência ao tema de abertura do coco-canção *Rosa Amarela* (Figura 4a), que aparece com pequenas variações na clarineta e no trombone (Figura 4b).

Poco moderato

Fig. 4a: *Rosa Amarela II*, compassos 1-5, arranjo de Heitor Villa-Lobos.
Fonte: Villa-Lobos (2009: 20).

Fig. 4b: *Ladrão em noite de chuva*, trecho musical Nº 19. O motivo da clarineta e do trombone é baseado na canção *Rosa Amarela II* (cf. VILLA-LOBOS, 2009: 20). Fonte: Edição do pesquisador.

Nº 20-21, Botequim, Polcinha, 49'20". Longe da casa do médico, num botequim, Norberto bebe e compartilha suas dores com os amigos. A cena abre com um curto trecho que não corresponde à seção 20 contida no manuscrito. O que mais se aproxima do que se ouve é, certamente, o fragmento 21, uma seção de dois compassos, cujo tema faz referência ao quartel.

Nº 22, coronel, 51'01" a 51'31". O policial decide ligar para o Coronel com o intuito de contar-lhe sobre o ocorrido. Enquanto os dois conversam, durante a transição para a outra cena, que se passa no interior da casa do doutor, ouve-se uma marcha, que é, na verdade, a repetição do conteúdo já apresentado na seção 6.

Nº 23, briga e cafezinho. Muito embora conste no documento original, este pedaço não foi inserido no filme. Dividido em duas partes, a primeira é rápida, agitada, polirrítmica e cromática. Ela está associada à briga do Soldado, no boteco, evento que não aparece na versão disponível na *Internet*. Pode ser que, na versão original, a cena tenha sido preservada. A segunda parte, ainda que não tenha indicação para mudança de tempo, é mais lenta e tranquila, porque a atividade rítmica é menos intensa. Ademais, nota-se que tanto a melodia quanto a harmonia são diatônicas, o que parece estar em sintonia com o *ethos* da cena na qual, juntos, na sala de estar, Dr. Roberto, Laura e o bandido tomam um cafezinho.

Nº 24, 55'15" a 55'31". O telefone toca. Um dos pacientes do médico, Gouveia, está com hemorragia e precisa de ajuda. Ele dá instruções para o tratamento emergencial. Agora, o casal tem um novo desafio, pois não sabe se mantém o ladrão na sala até a chegada das autoridades ou se o liberta, tendo em vista que o médico precisa se ausentar para salvar a vida de alguém. Laura diz que, depois de uma noite como aquela, há "terror no ar". A música ganha ares dramáticos, especialmente por conta do trêmulo inicial.

Nº 25, vamos, andante, 56'40" a 57'33". Laura propõe que o bandido seja preso no banheiro. O casal, ignorando a urgência médica, decide ir à procura de Norberto, que, àquela altura, deveria estar no bar. Enquanto o bandido perambula pelo recinto e os donos da casa preparam-se para sair, o fundo musical é homofônico e dançante, sincopado.

Nº 26, interior banheiro, 57'44" a 58'50". No interior do banheiro, o ladrão lava as mãos e o rosto e observa a própria imagem no espelho, esperando o tempo passar. A música, que, inicialmente, reproduz o *ostinato* da seção anterior, muda drasticamente, assemelhando-se a um maxixe. Indiferente, o vagabundo continua coletando objetos no recinto, guardando-os nos bolsos.

Nº 27, saia! 59'21" a 60'09". Cansado, o ladrão pede para sair. O casal decide, então, liberá-lo. Musicalmente, a seção tem 21 compassos e é ritmicamente intensa. O contrafagote executa uma sequência que parte do $Dó_1^5$ e é seguido pelo trombone e a clarineta, que têm uma melodia cromática ascendente, reiterando a noção de deslocamento, de que a trama está em movimento. Percebemos, aqui, que há uma reescrita de um segmento da melodia principal da *Toccata, das Bachianas Brasileiras Nº 2*, de Heitor Villa-Lobos, composta em 1933, popularmente conhecida como *Trenzinho do Caipira*. A citação não é literal, preservando traços rítmicos e melódicos do original.

Nº 28, apanhe os cadarços! 64'40" a 65'17". Na hora em que o bandido caminha em direção à porta, o despertador do médico dispara. Ele estava no bolso do ladrão. Revoltado, Dr. Lara o impede de sair, exigindo que retire todos os objetos escondidos em suas vestes. O casal decide, então, amarrá-lo, razão pela qual o médico solicita a Laura que providencie cadarços. Ouve-se o trecho musical que faz referência à obra supracitada de Villa-Lobos (Figura 5).

⁵ Nesse estudo, o $Dó_3$ corresponde ao $Dó$ central do piano.

The image displays a musical score for four instruments: Clarineta B \flat , Trombone, Contrafagote, and Violinos. The top section, labeled '21', covers measures 21 to 24. The Clarineta B \flat part features a melodic line with a wavy line above it. The Trombone and Contrafagote parts play a rhythmic accompaniment with dotted arrows pointing upwards. The bottom section, labeled '43', covers measures 43 to 50. The Violinos part features a melodic line with dotted arrows pointing upwards, mirroring the rhythmic pattern of the instruments above.

Fig. 5: Na parte superior, *Ladrão em noite de chuva*, trecho musical N $^{\circ}$ 28. Na inferior, *Toccata*, das *Bachianas Brasileiras N $^{\circ}$ 2*, compassos 43-50 (violinos) (VILLA-LOBOS, 1985).
Fonte: Edição do pesquisador.

N $^{\circ}$ 29, *Passe pas tout, médico voltando na chuva*, 68'01 a 68'21". Após amarrar o ladrão à cadeira e a cadeira à mesa, o médico sai, deixando Laura. Sob o ponto de vista musical, a seção 29 é uma repetição do trecho N $^{\circ}$ 18.

N $^{\circ}$ 30, *introdução*, 68'43" a 71'04". Com a saída do médico, Laura, a fim de saber mais detalhes sobre o malfeitor, mexe na carteira do bandido, repleta de notas falsas, e descobre o número da Rádio Patrulha. A música deste trecho é uma repetição da introdução, com uma coda que faz referência à *Rosa Amarela*.

N $^{\circ}$ 31, *introdução*, 73'30". Além do dinheiro e de outros papéis, Laura encontra um bilhete premiado de loteria por entre os documentos do vigarista. Os dois conversam e o bandido, certo da sua prisão e de que não poderá usufruir dos benefícios que o valor poderia trazer para a sua vida, oferece-o para Laura. Para enfatizar a sua dúvida, se aceita ou recusa a oferta, ouve-se um trítono.

N $^{\circ}$ 32, *tentativa de morte*, 75'04" a 76'21". O ladrão tenta, a todo custo, convencê-la a aceitar o bilhete. A mulher, que parece não ouvir o bandido, folheia a gazeta, associando-o à tentativa de assassinato que está descrita no jornal, na qual o assassino havia usado uma navalha similar àquela encontrada com o meliante. O homem revolta-se, prometendo vingar-se matando o casal. A estrutura musical, na primeira parte, é homofônica e difere da segunda, apresentada pela clarineta, que tem uma melodia no modo Lídio, ora em Fá, ora em Si bemol, sobre um pedal sustentado pelo trombone e o contrafagote.

N $^{\circ}$ 33, 76'34" a 76'38". Laura não quer libertar o bandido, que decide, portanto, xingá-la. Todavia, quando ele vai ofendê-la, há uma elipse, que é seguida por uma estrutura que parece complementar o pensamento do marginal e, ao mesmo tempo, o grito de Laura, ambos inaudíveis (Figura 6).

Nº 33
Alegre

Fig. 6: *Ladrão em noite de chuva*, trecho musical Nº 33.
Fonte: Edição do pesquisador.

Nº 34, 78'13" a 78'30". Da escada, Laura acompanha o ladrão, que tenta se soltar das amarras. O efeito criado pelo trêmulo, nos três instrumentos, reforça tais gestos. A cena é interrompida bruscamente com a chegada de Dr. Lara. Ao ser indagado se ele havia conseguido apoio policial, respondeu negativamente. Norberto havia sido preso, por conta da sua conduta inapropriada no botequim, pois, como estava chateado porque o Coronel não o escutara, tratou de enfrentar, com força física, um dos clientes do bar.

Nº 35, 81'51" a 82'28". O ladrão diz que havia feito uma consulta com o Dr. Roberto, recentemente, com o objetivo de conhecer melhor o ambiente, familiarizar-se com a cena do crime. O médico reconhece-o, diz que ele está acometido de uma grave enfermidade e que seu tempo de vida é curto, razão pela qual resolve perdoá-lo e soltá-lo. O gesto de clemência, acompanhado pelo lamento cromático, descendente e no registro grave da clarineta, marca a libertação do ladrão, momento no qual todos ouvem a sirene da Rádio Patrulha.

Nº 36, 85'57" a 87'36". Nas cenas finais, a introdução é reapresentada.

2. Discussão

A comédia *Ladrão em noite de chuva* é baseada no texto teatral *Do tamanho de um defunto*, do carioca Millôr Fernandes (1923-2012), que fez sua estreia no mundo da dramaturgia com a referida peça. Conforme observa Faria (2013), esse espetáculo

era uma comédia de costumes que tratava de modo cômico da violência no Rio, colocando frente a frente um canhestro ladrão armado e as atrapalhadas vítimas do assalto, um modesto médico de subúrbio e sua esposa. Desde então, Fernandes escreveu uma dezena e meia de textos teatrais, lançando sobre seus temas um olhar jornalístico. A sátira está sempre presente em seus escritos, que não raro atingem o grotesco. Sua comicidade é cáustica, amarga, pouco palatável, e por isso mesmo interessante. Assim como Silveira Sampaio, Millôr Fernandes buscou inspiração no comportamento urbano e carioca para criar fábulas ácidas. Há na obra do artista uma opção pelo ceticismo irônico (FARIA, 2013: 128).

Ao longo do filme, esse humor pungente provoca um riso incômodo, que nos leva à reflexão sobre o panorama econômico, político e social da época em que a história se passa, na qual um casal de classe média vive amedrontado por ameaças visíveis e invisíveis. Magaldi (2004), ao analisar a produção teatral de Millôr Fernandes, diz que

Seu mecanismo cômico vale-se de impressionante sucessão de *gags*, de motivos de suspense e aproveitamento de efeitos, de réplica para réplica. Em *Do tamanho de um defunto*, um policial deseja proteger à força o contribuinte e quase lhe apreende a arma, por falta de licença de porte. Mas a virtude maior do dramaturgo reside na pintura dos costumes e na crítica mordaz das atuais condições de vida no Rio de Janeiro. Sob a comicidade das situações, vão surgindo os contornos de uma existência desumana, em que os casais estão cercados pelos olhos da vizinhança nos apartamentos apertadíssimos, sem saída nem para o céu (MAGALDI, 2004: 271).

Todos esses elementos, originalmente inseridos no texto teatral, foram preservados na narrativa audiovisual, que aborda diferentes facetas das relações de poder e que, por conta dos seus aspectos discursivos, foi censurada duas vezes, sendo a primeira em 19 de janeiro de 1959 e a segunda em 4 de abril de 1961. A adaptação para o cinema dividiu a opinião dos críticos, de modo geral. Nessa matéria, destacam-se os limitados recursos empregados na produção:

apesar da ação do filme estar confinada a uma sala de entrada numa residência burguesa, fugindo poucas vezes para “boteco” da esquina, para as ruas molhadas de chuva, ou para o quarto, o consultório ou a cozinha da casa do médico, não sentimos em nenhum momento o que em cinema se chama de “atmosfera teatral”. Muito ao contrário, achamos mesmo que os seus realizadores conseguiram um feito digno de aplausos, fazendo um filme satisfatório num só decor, com apenas três elementos humanos, uma situação banal e uma “chuva de madrugada”, num período contínuo, de pouco menos de duas horas, exatamente o tempo de projeção do filme (FONSECA, 1961: 4).

A crítica destaca a qualidade da produção, não obstante o reduzido número de recursos técnicos empregados. Contudo, nem todos os comentários foram favoráveis, como podemos observar nestes três depoimentos extraídos de diferentes fontes:

Este filme data de uns quatro anos atrás. Diversos exibidores recusaram-se a mostrá-lo ao público. O que é estranho pois não é tão ruim assim — e não é chanchada. [...] O que é ruim no filme é a direção de Couto, homem de teatro que nunca acertou no cinema (e poucas vezes no teatro também). As interpretações são irregulares [...]. Tecnicamente o filme é precaríssimo. [...] Em tempo: a fita chamava-se “Do tamanho de um defunto”. Por que mudaram o título, para pior? (LADRÃO EM NOITE DE CHUVA, 1961a: 5).

A fita é de nível técnico precaríssimo, a fotografia deficientíssima, a interpretação irregular, a história superficial e sem validade cinematográfica. Enfim: um filme que poderia perfeitamente deixar de ser feito, sem prejuízo para ninguém (LADRÃO EM NOITE DE CHUVA, 1961b: 5).

Pena que a filmagem tenha se confinado a reduzidos modestos cenários, e que a ação sofra a influência do ritmo teatral, deixando a cargo da interpretação a responsabilidade de manter vivo o interesse do espectador. Também a direção de Armando Couto, presa à marcação de teatro, tira à narrativa a fluência e a vivacidade que a fita merecia. O resultado é teatro filmado, vivendo mais dos diálogos do que pelas imagens, com pouco ritmo cinematográfico (ROCHA, 1961: 9).

Os comentários negativos, publicados em jornais de grande circulação e nas páginas dedicadas à programação cultural do Rio de Janeiro e São Paulo, destacam a fraca direção de Armando Couto e os problemas técnicos da montagem, sobretudo no que diz respeito à inadequação da linguagem

filmica. Além desses aspectos, a comparação com o espetáculo teatral que fora apresentado previamente e que teve os mesmos atores em seu elenco também contribuiu para definir a forma como a obra seria recepcionada.

O filme não rendeu os dividendos esperados, logo os impactos econômicos também foram percebidos, de acordo com Leon Eliachar, na coluna *Toma Lá, Dá Cá*, do jornal *Última Hora*:

Pergunto a Vão Gogo, argumentista e produtor de “Ladrão em Noite de Chuva” (em cartaz), pelo telefone: você pretende ficar milionário com esse filme?
Vão Gogo: Realmente, eu fiquei milionário com esse filme. Eu era multimilionário (ELIACHAR, 1961: 5).

Nos documentos analisados, encontramos apenas uma menção à trilha sonora do filme. Trata-se de uma crônica, publicada no Rio, no periódico *O Jornal*, no dia 18 de abril de 1961:

Esta crônica nos foi enviada por J. S. Galvão, aquele chinês de “Sofrer para gozar”, atualmente produtor, empresário artístico e exibidor em Porto Alegre onde o Cine “Vogue” mantém suas portas abertas para o cinema nacional. Galvão viu o filme de Millôr Fernandes e escreveu:

Ladrão em noite de chuva é um filme que vale 50 por cento...

É bom pela ideia, pelo argumento interessante, a boa vontade do produtor, do diretor, dos artistas e de todos os seus realizadores, grandes e minúsculos. Até o final é bom e sentimental. A outra metade pela direção, interpretação, fotografia, som e pelas montagens que tornam o filme tão teatral como a peça de origem. De um modo geral, os diálogos mostram senso de humor, sátira e fazem sorrir. Sentido humano e uma mensagem de compreensão e boa vontade para o esperado cinema brasileiro.

Ladrão em noite de chuva pode ser visto com agrado. Se tem falta de cinema, pelo menos também tem piadas de Vão Gôgo. O meu público lá de Rio Grande vai gostar tanto quanto eu. O Galvão disse também que não compreendeu a música do filme (LIMA, 1961: 5).

A observação em destaque revela que o seu autor, João dos Santos Galvão, não entendeu a trilha sonora. As razões para tal opinião não são claras no texto e podem estar associadas a vários fatores. É provável que o caráter mais experimental da proposta não tenha correspondido ao horizonte de expectativas desse tipo de ouvinte, que, talvez, esperava ouvir algo mais ortodoxo e familiar, leve e ligeiro, correlacionado com a comédia.

Basicamente, a trama tem quatro personagens principais, quais sejam, Dr. Roberto Lara, Laura, o ladrão e o Soldado, que é o condutor da subtrama, que inclui o Tenente, o Coronel e o dono do botequim. No que diz respeito aos espaços onde as cenas se passam, identificamos o interior da residência do casal, a Central de Polícia, o cinema, o bar e a rua, bem como outras rápidas passagens nos aposentos do Coronel. Com relação à orquestração, apenas três instrumentos – a clarineta em Si bemol, o trombone e o contrafagote – são protagonistas. A percussão é usada eventualmente, em contextos específicos.

Sob a perspectiva estrutural, toda a intriga desenrola-se a partir do incidente incitante, com a chegada inesperada do Soldado Norberto na casa de Dr. Roberto Lara, no meio da noite. As suspeitas em torno da presença de um bandido naquela residência são confirmadas no início da quarta parte do filme, aos vinte e cinco minutos, quando ocorre o primeiro ponto de virada do casal, que se depara com o gatuno no consultório do médico.

No segundo ato, que é mais longo, vários eventos ocorrem, incluindo o *midpoint*, isto é, aquele momento em que a diversão acabou e o assunto ficou sério, intensificando-se o conflito, porque a

única opção é seguir em frente, não importando as consequências⁶. Esse movimento narrativo ocorre no instante em que se escuta o décimo oitavo fundo musical. É exatamente nesse instante que, motivado pelos questionamentos do casal, o transgressor começa a discursar, dizendo:

Madame, a noite de chuva é a noite de luar dos malfeitores. É nessa noite que todo barulho é natural e os homens perdem o pouco de solidariedade que ainda têm. A senhora não viu? Gritou, gritou e nada. Pensa que não escutaram? Escutaram. Mas quem vai se arriscar numa noite assim? Quem vai abandonar o quente das cobertas para as incertezas da rua? Quem vai largar a segurança do leito pelo terror da noite? Os monstros estão soltos, prontos a atacar quem se atrever a sair, (faz cara horrível. Laura se apavora) para ajudar seu irmão? Hoje serão todos mortos, todos! Morrerão todos os homens de bem. A terra ficará um paraíso de larápios e assassinos. Estão⁷, em meio à chuva e aos raios, nós nos assaltaremos entre nós mesmos, nos roubaremos e nos mataremos, numa festa íntima, numa Sodoma e Gomorra da Patifaria. (Roberto e a mulher olham espantados o surto de eloquência do ladrão.) Desculpe a eloquência, doutor, mas é que a ideia estava dando sopa (CADERNOS DE TEATRO 75, 1977: 23).

Do ponto de vista musical, a seção é uma das únicas que apresenta contraponto imitativo. Em outros termos, é como se a voz monofônica daquele bandido fosse, de fato, polifônica, sintetizando a pluralidade das vozes de tantos outros marginais. Ademais, as frequentes modulações métricas (2/4, 4/4 e 5/4), associadas à articulação e às *apoggiaturas*, caricaturizam a preleção em andamento, assegurando-lhe um caráter ainda mais insurgente.

Com efeito, se tomarmos como base a premissa de que o *midpoint* divide um filme em duas partes – levando-se em conta a teoria da estrutura de três atos –, na trama central, por volta do trigésimo quinto minuto, Reginaldo Carvalho emprega o recurso da imitação. É o momento no qual o ladrão discursa e tem, digamos assim, a sensação de falsa vitória, que representa “uma mudança que provocará outra reviravolta mais a seguir” (O ROTEIRISTA INSONE, 2017: n.p.). De fato, nessa zona, estabelece-se uma culminância preambular.

Posteriormente, temos outro momento importante, tanto do ponto de vista da ação quanto no que concerne à música. Na prática, na seção N° 27, Reginaldo Carvalho já parafraseara um fragmento das *Bachianas Brasileiras N° 2*, de Heitor Villa-Lobos, repetindo o procedimento na seção N° 28. Enquanto o bandido vai ao encontro da liberdade, o alarme desperta. Indignado, Dr. Lara o proíbe de deixar o recinto, ordenando-lhe que esvazie os bolsos. O casal opta, então, por prendê-lo. A mudança no rumo do *script* é clara: a aparente vitória, festejada antecipadamente, transforma-se, agora, numa derrota iminente.

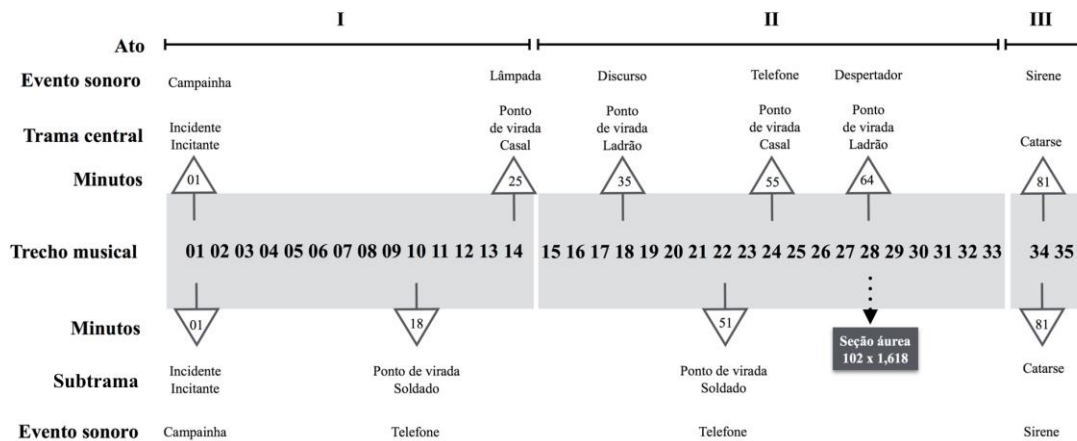
É por isso que a inserção do conhecido tema do *Trenzinho do Caipira*, neste momento, parece reiterar a ideia do enredo, dizendo ao espectador que, sim, finalmente, estamos seguindo com a polêmica e, ao que tudo indica, ela será resolvida em breve. Assim, entre os minutos 63 e 65, que correspondem às seções musicais 27 e 28, encontra-se a seção áurea, o clímax da narrativa⁸.

O Quadro 2 apresenta a síntese estrutural do filme *Ladrão em noite de chuva*, apontando o incidente incitante, os pontos de virada, os eventos sonoros e os principais aspectos cronológicos da narrativa.

⁶ cf. O ROTEIRISTA INSONE, 2017: n.p.

⁷ Acreditamos que o vocábulo “estão” é um erro tipográfico. A melhor expressão, para o contexto, é “então”.

⁸ Para efeitos de cálculo da seção áurea, dividimos o tempo total da obra (102 minutos, conforme descrito na ficha técnica da película original) por ϕ ($\phi = 1,618\dots$), chegando ao índice 63,04.



Quadro 2: Síntese estrutural do filme *Ladrão em noite de chuva*.

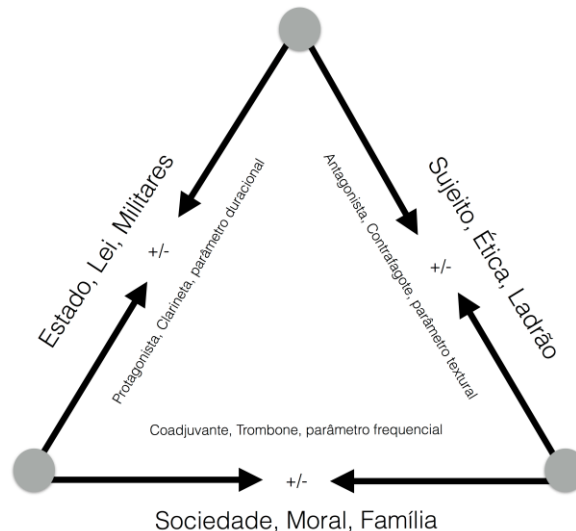
A sequência dos eventos sonoros que pontuam o incidente incitante, os pontos de virada e o clímax pode ser assim resumida: campainha, telefone, lâmpada, voz do ladrão e sirene da Rádio Patrulha. A subtrama que envolve o Soldado, o Tenente e o Coronel também apresenta um tropo narrativo. Nas cenas musicais 6, 10 e 22, ocasiões nas quais Norberto tenta dialogar com os oficiais com o objetivo de seguir adiante com as suas ações, há um curto evento sonoro que se assemelha a uma marcha militar.

Tanto na trama central quanto na subtrama, os dramas são enquadrados triangularmente, e não apenas em termos dicotômicos, porque “um conflito de dois lados não é um dilema, mas uma vacilação entre o positivo e o negativo [...]” e “para construir e criar uma escolha genuína devemos enquadrá-la em uma situação com três lados” (MCKEE, 2006: 236). Isso pode ser observado em várias dimensões, como nos diálogos entre o médico (A), Laura (B) e o ladrão (C). Em certas passagens, A e B estão contra C. Noutras, A e C discordam de B. Neste último caso, os personagens masculinos são dominantes, enquanto Laura ocupa uma posição de subalternidade, talvez porque essa seja a representação social da mulher no contexto patriarcal no qual se desenrola a história, fato reforçado quando constatamos que suas propostas são, quase sempre, motivos de riso e de censura, tanto por parte do esposo quanto pelo meliante. Por isso, quando os dilemas éticos, morais e legais entram em cena, o conflito é ampliado, porque eles intensificam

as questões entre desejos distintos, mas irreconciliáveis: pode ser entre duas pessoas, uma pessoa e um estilo de vida, dois estilos de vida, dois ideais, dois aspectos do eu interno — entre quaisquer desejos conflitantes em qualquer nível de conflito, reais ou imaginários, que o autor possa criar. Mas o princípio é universal: escolha não pode ser dúvida, e sim dilema, não entre o certo/errado ou bom/mau, mas entre desejos positivos ou desejos negativos de mesmo peso e valor (MCKEE, 2018: 237-238).

Como já dito, o enredo do espetáculo descreve a saga de um trapaceiro que, numa noite fria e chuvosa, tem a ideia de assaltar a casa de um médico da região onde mora. O crime não sai como planejado. O bandido é preso; com ele, a dona da casa encontra, entre os itens roubados, um bilhete de loteria premiado, cujo valor seria suficiente para o ladrão passar três meses sem trabalhar. Entristecido porque não poderá usufruir do prêmio, o fora da lei oferece o prêmio para Laura, que, parecendo perturbada pelo dilema de aceitar ou rejeitar, para um pouco e pensa na proposta. É importante observar que, nesse momento, há uma pausa retórica, um silêncio seguido por um acorde longo e dissonante, que ironicamente destaca o conflito em questão.

O Quadro 3 sintetiza, numa macroperspectiva, os dilemas da ficção, mais notadamente aqueles existentes entre o Estado, o Sujeito e a Sociedade, sumarizando, assim, um complexo sistema de oposições no qual as personagens ora se aproximam, ora se distanciam, de forma positiva, negativa ou neutra, criando mais ou menos tensão, de acordo com as diferentes situações experimentadas. De modo semelhante, a análise da instrumentação permite-nos identificar afinidades e estranhamentos entre a clarineta, o trombone e o contrafagote, entre parâmetros frequenciais, duracionais e texturais, que podem ser genericamente categorizados, nesse sentido, como elementos protagonistas, antagonistas e coadjuvantes.



Quadro 3: Aproximação e distanciamento dos protagonistas, antagonistas e coadjuvantes em diferentes níveis.

A paráfrase também é utilizada para sublinhar determinadas passagens, acentuando o drama. Quando Reginaldo Carvalho faz alusão à *Canção do Poeta do Século XVIII*, o caráter burlesco se expande. Norberto, ao sair da casa do médico frustrado, anda pela rua deserta, escura e molhada, como se já soubesse que o sonho de viver uma noite festiva em busca de quimeras, tal como descrito nos versos de Alfredo Ferreira, não se realizaria.

Já no fundo musical 19, por exemplo, há uma referência à canção *Rosa Amarela*, cujo verso final fala sobre despedidas. Na cena em questão, observamos que, não obstante a tensão em curso, o riso é fomentado porque o ladrão, à espera da Rádio Patrulha que brevemente irá levá-lo à cadeia, também se prepara para despedir-se do casal. Na verdade, observamos que há certa empatia entre o ladrão, Laura e Dr. Roberto. Esse traço distintivo da relação entre as três personagens, que se assemelha, de certa forma, à Síndrome de Estocolmo, pode ser observado em algumas passagens da narrativa, dentre as quais aquela ocasião na qual Laura teve problemas respiratórios e foi socorrida pelo visitante inesperado e o esposo, assim como o momento em que todos se sentaram para tomar um cafezinho enquanto aguardam a viatura.

Os recursos irônicos empregados são importantes para o pensamento crítico, pois o ironista “obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido” (MINOIS, 2003: 570). É por este motivo que o poder da ironia

consiste em dizer o contrário do que se quer fazer o destinatário compreender. Na ironia, há um efeito de *não assumir* a enunciação por parte do locutor e de *discordância* em relação à fala esperada em tal tipo de situação. É, pois, um fenômeno essencialmente *contextual*, cujos componentes *interacionais* e *paraverbais* são fortes [...] (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012: 291, grifos dos autores).

Ainda sobre a ironia, Brait (2008), ao citar os estudos de Freud sobre o tema, diz que ele

leva em conta não só o locutor e o processo instaurador da ironia, mas também o ouvinte, visualizando o conjunto a partir de uma perspectiva que envolve principalmente, mas não exclusivamente, aspectos produzidos pelo inconsciente. Para delinear uma definição do discurso irônico, procura demonstrar que o ironista diz o contrário do que quer sugerir, mas insere na mensagem um sinal que, de certa forma, previne o interlocutor de suas intenções. Sugere, também, que o receptor da mensagem não só está no ponto para decodificar o contrário do que é dito, como extrai seu prazer justamente do fato de a ironia lhe inspirar um esforço de contradição, de cuja inutilidade ele logo se dá conta (BRAIT, 2008: 55).

A paráfrase, enquanto reelaboração, ora preserva, ora altera os traços do texto com o qual dialoga. No caso em tela, essa dubiedade pode ser percebida subliminarmente pelo leitor-ouvinte-intérprete, principalmente aquele que tem a capacidade “de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios e nas incongruências” (DUARTE, 2006: 38). Assim, se a inserção da *Rosa Amarela* apresenta-se como refratária, a forma como Reginaldo Carvalho se comunica com a obra villalobiana reflete, diferentemente, a admiração que ele nutria por seu professor e mestre⁹.

O ponto alto de todo esse processo de carnavalização ocorre quando o médico sai de casa à procura de ajuda. Porque está chovendo, pede licença ao bandido para usar a capa que ele estava vestindo quando invadiu a sua casa. Contrariando a vontade do malandro, ele coloca o sobretudo e parte. Nesse contexto, a expressão francesa *passé-partout*, que Reginaldo Carvalho grafa como “*passé pas tout*” (Nº 29), e que pode ser compreendida como chave mestra, isto é, aquela que abre tudo, ganha duplo sentido.

Primeiro, ela está associada à vestimenta, que tanto o ladrão quanto Dr. Lara utilizam, sugerindo que o ato de se vestir apropriadamente é uma excelente credencial para a entrada em qualquer lugar, sem despertar suspeitas. É válido lembrar que o ladrão iniciou seu plano acompanhando a rotina do casal. Preliminarmente, passou vários dias à porta daquela casa, trajado como cego. Depois, foi ao cinema, assistiu à última sessão, dormiu um pouco e, no meio da madrugada, invadiu o ambiente, sem nenhum problema.

De modo similar, ao usar tal vestimenta, o médico acaba cometendo o mesmo delito daquele que adentrara a sua casa, uma vez que se apropria indevidamente do patrimônio alheio, pois a roupa não lhe pertencia e tampouco ele tinha permissão para vesti-la. Como o ladrão já havia profetizado, naquela noite de chuva, “a terra ficará um paraíso de larápios e assassinos” e “nós nos assaltaremos entre nós mesmos, nos roubaremos e nos mataremos” (CADERNOS DE TEATRO 75, 1977: 23). De fato, é isso o que acontece; é essa a essência de todo o mistério.

O processo catártico concretiza-se ao final, quando Dr. Roberto Lara informa a Anísio Melo Lula – é assim que se chama o ladrão – que ele está seriamente doente. O gesto misericordioso do Doutor, que sugere que o infrator saia pelo mesmo lugar por onde havia entrado – a janela da cozinha – é bastante simbólico. Antes de deixá-lo partir, o médico, ao lado de Laura, pede para que o ladrão leve o bilhete premiado e outros pertences, exceto a navalha, que ficará com ele, que não havia se acostumado à *Gillette*,

⁹ cf. SILVA, 2020: 676.

aludindo à famosa marca das lâminas de barbear¹⁰. Para concluir aquela festa íntima, também denominada “Sodoma e Gomorra da Patifaria”, Dr. Lara, com o dia clareando, coloca-se à disposição do meliante, para ajudá-lo, caso decida resolver seus problemas de saúde.

Como observa Magaldi (2004),

O libelo contra a organização administrativa do Rio adquire tom satírico delicioso em *Do tamanho de um defunto*, com a anedota do ladrão que escolheu a casa do médico, entre outros motivos, porque pertence a um distrito policial, enquanto a casa ao lado já pertence a outro, cujo delegado não perdoa os presos. Sente-se a tremenda solidão de uma cidade em noite de chuva, em que ninguém deixa o seu recolhimento para o gesto de solidariedade, a ponto de levar o ladrão ao raciocínio: “... vou-lhe ensinar uma coisa, madame: quando precisar de socorro não grite ‘Ladrão! Assassino!’, que ninguém vem. Grite ‘Fogo, Incêndio!’, que logo corre uma multidão. A gente não é boa, madame, mas é curiosa” (MAGALDI, 2004: 271).

3. Considerações finais

Esta investigação teve como objetivo analisar a obra *Ladrão em noite de chuva*, destacando seus principais elementos estruturais e o modo como ocorre a relação entre texto, música e imagem na narrativa fílmica, que tem como base o texto de Millôr Fernandes. O trabalho discutiu o enredo e os principais aspectos da trilha sonora, organizada em trinta e cinco movimentos, identificando traços estilísticos de Reginaldo Carvalho, que ora utiliza procedimentos mais ortodoxos e ligados às práticas musicais históricas, ora lança mão de recursos mais modernos e conectados aos processos criativos do seu tempo.

Recorrentemente, Reginaldo Carvalho emprega cromatismos e modulações métricas. Os tropos, as estruturas harmônicas complexas, a sobreposição de quíalteras e a alternância entre trechos longos e curtos e as passagens homofônicas e contrapontísticas criam efeitos que reforçam os conflitos, assinalando pontos de virada da história. É essa tensão, entre o simples e o intrincado, que permeia o trabalho do guarabirense e o filme, de modo geral.

No que concerne à composição, nessa obra em particular, percebe-se uma forte influência daquilo que ele vivenciou em Paris durante a sua primeira temporada, entre 1953 e 1956, época na qual participou de diversas atividades artístico-culturais e enveredou pelo campo do experimentalismo musical, tudo isso fruto do contato com Paul Le Flem, Olivier Messiaen e Pierre Schaeffer. Com efeito, a primeira composição concreta de Reginaldo Carvalho, *Si Bemol*, foi escrita em 1956.

Muito embora a trilha de *Ladrão em noite de chuva* utilize apenas instrumentos acústicos, as técnicas que o compositor emprega alinham-se, *grosso modo*, aos princípios da música concreta. Ao optar por uma linguagem mais ambígua, Reginaldo Carvalho potencializa as contradições e os aspectos satíricos do texto de Millôr Fernandes, polarizando som e ruído, ordem e caos, brincando com as noções de centro e periferia, liberdade e prisão.

É fundamental recordar que Reginaldo Carvalho entrou em contato com as ideias de Pierre Schaeffer em duas ocasiões. A primeira, entre 1953 e 1956, ocorreu logo após a conclusão do curso no

¹⁰ O aparelho de barbear pessoal e portátil foi inventado pelo norte-americano King Camp Gillette, em 1895, e começou a ser comercializado em 1901, chegando ao Brasil em 1909, onde passou a ser fabricado a partir 1926. Popularizou-se tanto no país que a palavra “gilete” se tornou sinônimo de lâmina de barbear, conforme comenta Driusso (2015: n.p.).

Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO)¹¹, por intermédio de Villa-Lobos, e contou com o suporte da família e de empresários brasileiros. A segunda, entre 1964 e 1965, foi motivada pelo Golpe Militar, no Brasil, e por um prêmio que ganhou do Governo Francês para especializar-se em música concreta e eletroacústica. Nessa segunda etapa, ele trabalhou diretamente sob a orientação de Pierre Schaeffer e equipe, no *Centre Bourdan* da *Office de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF).

Desse modo, desde a primeira temporada na Cidade Luz, Reginaldo Carvalho aproximou-se das ideias inovadoras de Schaeffer, que foram sumarizadas no *Traité des objets musicaux*, publicado em 1966. É necessário destacar que o paraibano traduziu alguns trabalhos teóricos de Schaeffer e de outros compositores da época. Não sabemos, ainda, se tais traduções foram produzidas para uso pessoal, para a sala de aula ou para uma publicação que porventura não se concretizou. O certo é que, em seu catálogo de composições (CARVALHO, 1995: 38), encontramos a indicação de versões em português das seguintes obras: *Tratado Geral dos Objetos Musicais* (Rio de Janeiro, 1971) e *A Música Concreta* (Rio de Janeiro, 1972), ambas de Pierre Schaeffer; *Notas sem música* (Teresina, 1973), de Darius Milhaud; e *A Música Hoje* (São Paulo, 1972), de Pierre Boulez, publicado pela Perspectiva.

A análise da partitura revela o diálogo entre elementos oriundos dos povos, lugares, tempos e espaços por onde passou, incluindo a pequena Guarabira, a Cidade Maravilhosa e a cosmopolita Paris. Em acréscimo, a falta de correspondência entre aquilo que está contido no manuscrito e alguns dos trechos que foram inseridos no filme indica que, de fato, muitas mudanças podem ter acontecido entre a composição, a gravação e a montagem do longa-metragem. Os reais motivos para tais supressões e alterações são desconhecidos e podem estar associados a fatores econômicos, técnicos ou políticos.

Muito mais que posicionamentos neutros, as críticas apresentadas nos diferentes noticiários podem também revelar os tipos de relações que tais publicações mantinham com o Governo daquela época, isto é, se mais adjacentes ou distantes das esferas do poder. Esses editoriais mostram, igualmente, um direcionamento estético que ora está alinhado à vanguarda, ora ao pensamento conservador. Por essa razão, os jornais eram mais ou menos críticos, emitindo juízos de valor que funcionavam como discursos fundantes, que, em certa medida, aproximavam ou afastavam o público, estimulando ou inibindo a circulação de um filme pelo país. Outrossim, essa postura também é reflexo do efeito de distanciamento proposto por Brecht, que desestabiliza o telespectador e o crítico, uma vez que a narrativa caminha na contramão do convencional da linguagem teatral e cinematográfica hegemônica, na qual o riso ácido não é tão confortável.

A presença de Reginaldo Carvalho nesse empreendimento mostra a visibilidade do compositor naquele instante e a sua sintonia com a contemporaneidade, pois, como sempre recomendava, era preciso conhecer a linguagem musical do nosso tempo, “para não ter que conhecê-la, em futuro próximo, como linguagem do passado” (TENÓRIO, 1993, p. 43). Esse compromisso com o novo e o experimental pode ser observado a partir de 1956, quando ele retorna do Velho Continente e passa a desenvolver uma série de atividades, ora trabalhando como professor e regente, no Rio de Janeiro-RJ e em Juiz de Fora-MG, ora compondo obras para teatro, especialmente para os espetáculos de Maria Clara Machado e o grupo O Tablado, conforme apresentado no Quadro 1.

¹¹ O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), fundado por Villa-Lobos em 1942, corresponde ao atual Instituto Villa-Lobos.

Por essas e outras razões, *Ladrão em noite de chuva* é uma obra representativa no *corpus* de Millôr Fernandes e de Reginaldo Carvalho. Trata-se, efetivamente, da única obra de que temos notícia, até esta ocasião, que o compositor produziu para o cinema, daí a sua importância. Em suma, por sua singularidade, o filme entra para a História como mais um dos exemplos de resistência e engajamento na luta em prol da democracia e da liberdade artística, gestos essenciais naquele tempo e, mais do que nunca, na atualidade brasileira.

Referências

- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 2008.
- CADERNOS DE TEATRO 75. Rio de Janeiro: O Tablado, out.-dez. 1977.
- CARVALHO, Reginaldo. *Ladrão em noite de chuva*. Clarineta em Si bemol, Trombone, Contrafagote e Percussão. Rio de Janeiro: SESC Partituras, 2015. 1 partitura. Editado por Alexandro Lima e Vladimir A. P. Silva.
- CARVALHO, Reginaldo. *Catálogo de obras*. Teresina: documento impresso, 1995.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CINEMATECA NACIONAL. *Ladrão em noite de chuva*. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017138&format=detailed.pft> Acesso em: 17 jan. 2020.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DRIUSSO, Marcelo. *A História da Gillette no Brasil*. [S. l.]: [s. n.], 2015. Disponível em: <http://neointel.com.br/blog/index.php/2015/03/03/a-historia-da-gillette-no-brasil/> Acesso em: 30 ago. 2021.
- ELIACHAR, Leon. Toma Lá, Dá Cá II. *Última Hora*, Rio de Janeiro, Ano X, Número 3.318, p. 5, 17 dez. 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/68754> Acesso em: 5 out. 2020.
- FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas*. Vol. 2. São Paulo: Perspectivas: Edições SESCSP, 2013.
- FONSECA, Carlos. Ladrão em Noite de Chuva. *A Noite*, Rio de Janeiro, Ano L, n. 15.708, p. 4, 20 abr. 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=348970_06&pagfis=1739&url=http://memoria.bn.br/docreader# Acesso em: 5 out. 2020.
- LADRÃO EM NOITE DE CHUVA!. São Paulo: Cinecastro Estúdios e Laboratórios Ltda., 1961. 1 vídeo (87 min). *Youtube*. Publicado pelo canal Fábio Sabag. Disponível em: <https://youtu.be/n9Cwz9OS3ro> Acesso em: 5 out. 2020.
- LADRÃO EM NOITE DE CHUVA. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, Ano XXXIII, n. 10.052, 2 abr. 1961a. Segunda Seção, Suplemento Dominical, Revista dos Espetáculos, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/5613 Acesso em: 10 dez. 2020.
- LADRÃO EM NOITE DE CHUVA. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, Ano XXXIII, n. 10.058, 9 abr. 1961b. Segunda Seção, Suplemento Dominical, Revista dos Espetáculos, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/5693 Acesso em: 10 dez. 2020.
- LIMA, Pedro. Ladrão em Noite de Chuva. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Ano XXXIX, n. 12.305, p. 5, 18 abr. 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/13229 Acesso em: 4 ago. 2021.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- MCKEE, Robert. *Story*. Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita e do roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2018.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Tati. Flashes de Começo de Semana. *Última Hora*, Rio de Janeiro, Ano X, n. 3.307, p. 12, 4 abr. 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/68593> Acesso em: 3 mar. 2021.

O ROTEIRISTA INSONE. *Estrutura: Midpoint*. [S.l.]: [s.n.], 2017. Disponível em: <https://roteiristainsone.wordpress.com/2017/05/02/estrutura-midpoint/> Acesso em: 5 out. 2020.

ROCHA, Walter. Ladrão em Noite de Chuva. *Correio Paulistano*, São Paulo, Ano 108, n. 32.431, 17 dez. 1961. Segundo Caderno, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/9505 Acesso em: 17 fev. 2020.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras N° 2*. Partitura para orquestra. Milão: Ricordi, 1985.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático para a educação artística e musical*. Primeiro volume: Caderno 3. Estudo folclórico musical. Textos e pesquisa: Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza, Maria Clara Barboza. Organização editorial: Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música - FUNARTE, 2009.

SILVA, Vladimir A. P. Reginaldo Carvalho e a música para teatro: catálogo, edição e análise das trilhas compostas para O Tablado entre 1957-1966. *ERAS - European Review of Artistic Studies*, Vila Real, Portugal, v. 8, n. 3, p. 13-22, set. 2017.

SILVA, Vladimir A. P. Villa-Lobos e Reginaldo Carvalho: uma análise da relação mestre-aprendiz. In: Colóquio de História UNICAP - Colóquio de História do PPGH, 14 – 4, 2020, Recife-PE. *Anais do XIV COLÓQUIO DE HISTÓRIA UNICAP – IV COLÓQUIO DE HISTÓRIA DO PPGH*. Recife-PE: UNICAP, 2020. p. 676-691.

TENÓRIO, Cláudia. Reginaldo Carvalho: o maestro e o homem. *Cadernos de Teresina*, Teresina, Piauí, n. 13, p. 43, abr. 1993.

Vladimir A. P. Silva, tenor e regente, é doutor em Música pela Louisiana State University (EUA). Como regente, solista e conferencista, já atuou na Argentina, na França, na Itália, na Áustria, na Alemanha, em Portugal, na Espanha, na Colômbia e nos Estados Unidos. Como professor convidado, lecionou em diversas universidades brasileiras e no exterior, nos Painéis FUNARTE de Regência Coral e nos Festivais de Música de Goiás, Londrina e Brasília. Como compositor, tem peças publicadas pela FUNARTE, UFPE e Gentry Publications/Hal Leonard (EUA). Estreou obras de Eli-Eri Moura, Reginaldo Carvalho e Danilo Guanais. Deste último, regeu a *world première* da Missa de Alcaçus, no Carnegie Hall (EUA). Seus artigos estão publicados nos periódicos *Choral Journal*, *Per Musi*, *Musica Hodie*, *ICTUS*, *Opus* e *European Review of Academic Studies*. Foi membro do Conselho de Cultura da Paraíba (2011-2013). Atualmente, é professor nos cursos de graduação e pós-graduação da UFCG e da UFPB, Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande e presidente da Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros. vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br