

ENSAIO DE PONTO E A HISTÓRIA SEMI-OFFICIAL DA MPB

Wander Nunes Frota*

RESUMO: É fato histórico que a música popular hegemônica no Rio de Janeiro deve ao teatro de revista sua propagação urbana inicial no século XX. Por que então o nosso teatro rebolado foi se esvaziando e se transformando já a partir dos anos 30? Esta é uma pergunta cuja resposta pode perfeitamente começar a ser dada através de uma análise crítica sócio-histórica do romance *Ensaio de ponto* (1998), de Luís Antônio Giron; ou pelo menos é este o tipo de análise usado neste ensaio. De passagem, destaca-se o alto grau de incômodo a que se chegou com o desenvolvimento da indústria musical carioca, que cresceu tanto que suas metas comerciais deram retorno e satisfação mais que esperados pelos interesses do mercado internacional de música popular aqui localizados, e, também, a mais completa e generalizada ingenuidade com que, na época, nossos produtores e artistas enxergaram a expansão do mercado internacional. Erroneamente, não a tomaram muito como efeito colateral da crise que se seguiu ao *crack* da bolsa em 1929 nos Estados Unidos, por exemplo. O romance de Giron são as memórias fictícias de Saturnino Praxedes, ex-funcionário de uma famosa companhia de teatro de revista no Rio de Janeiro, um ponto teatral, que conta as desventuras que levaram à desaparecimento melancólica de sua profissão.

PALAVRAS-CHAVE: teatro de revista e música popular no Rio de Janeiro (1900-1930).

“ENSAIO DE PONTO” AND THE HALF-OFFICIAL HISTORY OF MPB

ABSTRACT: History has it that, in the beginning of the 20th century, hegemonic popular music in Rio de Janeiro owes to *vaudeville* theater its initial spreading in the urban environment. Why is it then that, by the 1930's, our variety theater shows were already vanishing and/or transforming into something else? This question can be answered with a critical and social-historic analysis of Luís Antônio Giron's novel, *Ensaio de ponto*, published in 1998. Or at least this is the type of analysis done in the present essay. In passing, also discussed here is the high degree of uneasiness in the development of music industry in Rio de Janeiro, that grew even more if compared to the high returns and satisfaction received by the international market of popular music, i.e., by its interests stationed in Brazil; as well as the most complete and generalized degree of *naïveté* with which our producers and artists measured the whole situation at that particular time of international market expansion. Mistakenly, they did not take very much the market expansion as a side effect of the 1929 crack and crisis in the United States, for instance. Giron's novel is Saturnino Praxedes' fictitious memoirs. Supposedly a former prompter at a famous *vaudeville* theater company in Rio de Janeiro, he tells the misfortunes that lead to the gloomy disappearance of his profession.

KEY WORDS: *vaudeville* theater and popular music in Rio de Janeiro (1900-1930).

INTRODUÇÃO

Ensaio de ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José, título e subtítulo (enorme) do romance de estréia de Luís Antônio Giron, não veio para esclarecer tim-tim por tim-tim a tão pesada quanto desconhecida história do teatro de revista carioca. Veio, isto sim, para de certa forma jocosa apresentar essa história no que seria uma sua segunda fase, a mais bem sucedida delas, exatamente antes de sua derrocada, através da pena humorística de um seu participante dos mais característicos, hoje amplamente esquecido, o ponto teatral. Era este, enfim, que, de um “buraco” estratégico adaptado na frente do palco, de costas para a platéia (sem que esta o notasse), “soprava” o texto da peça para atores e atrizes esquecidinhos. O cubículo do ponto começou a ser lacrado e esta profissão extinta em caráter praticamente definitivo quando se iniciou, já durante as duas primeiras décadas do século XX, a importação/impostação/imposição de “modernidades” européias nos palcos do teatro de revista, tais como as depois introduzidas

por encenadores insuspeitos do “alto” teatro, como Ziembinski, Álvaro Moreyra e Paschoal Carlos Magno.

Assim, o presente trabalho procura fazer uma ponte entre a captação literária feita por Giron do ambiente popularesco do teatro de revista carioca nas três primeiras décadas do século XX e a criação de certo “campo de produção cultural e artística” da música popular hegemônica no Brasil da mesma época. Ou seja, trata-se aqui de investigar uma possível aproximação de um exemplo da boa literatura de ficção produzida atualmente em nosso país, de cunho pretensamente histórico (como seria o caso do romance citado), com os estudos sobre música popular que vêm sendo realizados desde os anos 60. No caso do romance de Giron comparado aos estudos citados, aparência começa pela autoria jornalística de ambos – embora, a meu ver, ambos levem a conclusões bem distintas, como veremos.

Concluir-se-á, então, que a história do *show business* e do *entertainment* tupiniquim tem lados e dados muito mais sérios (?) do que comumente se apregoa e se enumera. Ou, melhor ainda, que por trás de toda a sisudez desta “história ‘semi-oficial’ da MPB” que está aí, circulando livremente

*Wander Nunes Frota, Ph.D. em Letras

como “verdade histórica”, existiria uma certa “história brasileira da música popular” que, por exemplo, estaria mais de acordo com certa tendência revisionista de um “neo-historicismo à brasileira” em nossa atual prosa de ficção. Aliás, este revisionismo ficcional está circulando entre nós dos últimos vinte, trinta anos, para cá – tanto com romancistas hoje consagrados (e até meio díspares), como o Rubem Fonseca de *Agosto* e de *O selvagem da ópera*, o João Ubaldo Ribeiro de *Viva o povo brasileiro* e a Ana Miranda de *Boca do inferno*, como com os da “nova geração”, como o Haroldo Maranhão de *O tetraneto del-Rei* (o Torto, suas idas e venidas) e de *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, e, mais recentemente, o José Roberto Torero de *O Chalaça*, isso para ficar em apenas cinco dos nomes a meu ver mais expressivos, que automaticamente saltam da minha memória. Completando o rastro teórico deste trabalho, também faço uso – de forma bastante leve e bem menos do que poderia e deveria, talvez – dos ensinamentos da sociologia da cultura de Pierre Bourdieu.¹

No Rio de Janeiro do início do século XX, o teatro era certamente uma das únicas diversões – tanto para as elites (sempre de mãos dadas com o Poder), com o suposto eruditismo do “alto” teatro ainda de sotaque luso, como para certo público, também urbano, porém desprovido, célula do que hoje se chama “classe-média”. Para este público, é claro, sobrava algo mais popular, o chamado *vaudeville*, o teatro de revista (ou de variedades), surgido entre nós em meados do século XIX após a visita ao Rio de Janeiro de companhias teatrais portuguesas, francesas e espanholas. A história desse gênero, que se foi transformando e adaptando fortuitamente através dos tempos, não pode hoje ser contada sem que seus agentes e seu público sejam devidamente conhecidos e reconhecidos em suas várias facetas. Portanto, travar conhecimento com as origens dessa manifestação artístico-cultural – que, segundo PAIVA (1991, p. 6-124) e VENEZIANO (1996, p. 17-46), são bem mais antigas, datando provavelmente da Grécia clássica – pode enfim revelar um dos principais germes do que, no mundo ocidental, veio a ser conhecido como *show business*, ou seja, o tripé básico daquela “invenção norte-americana” (música popular, meios de comunicação e cinema falado) que de certa forma acabou permitindo e operacionalizando uma parte considerável da “dominação” atual dos Estados Unidos sobre todo o planeta.²

Não é de admirar então que, para tratar de música popular no Brasil, seja preciso conhecer a história do teatro

de revista como gênero artístico, i.e., como aquilo que foi um dos primeiros e mais atuantes canais de divulgação interna da música popular, uma “instância de consagração” primordial da indústria cultural carioca. No Rio de Janeiro, a música popular ganhou as ruas via teatro de revista – inicialmente com a venda de partituras em locais especializados; pouco tempo depois também através dos discos e, finalmente, já com o rádio educativo dos anos 20 e comercial a partir de 1932.³ Em tom particularmente jocoso, Saturnino Praxedes, o fictício autor das memórias em *Ensaio de ponto*, afirma que, para ele, o teatro de revista começou a definir com a chegada de “modernidades” tais como o disco e outras “novidades” importadas pelo nascente *show business* tupiniquim, como a iluminação elétrica nos teatros, o teatro por sessões e o (suposto) mau-caráter de diretores, atores e empresários.

Em parte, tudo isso é verdade. Contudo, trata-se apenas de parte da verdade. Como colocarei mais adiante, as revistas floresceram tanto que começaram logo a incomodar o mercado internacional de música popular, financiado pela Europa e pelos Estados Unidos. Primeiro, porque a música popular passou ao primeiro posto como atrativo logo que por aqui aportou o fonógrafo, a tal máquina falante. O mundinho do teatro de revista da Praça Tiradentes não será mais o mesmo quando a música popular começar ganhar espaço, status de instância primordial de consagração no meio artístico. Os dois fatores estão, portanto, muito próximos um do outro. Este “perde e ganha” entre as principais instâncias de consagração é uma constante muito bem analisada em *Ensaio de ponto*.

Como atividade remunerada e/ou (semi-)profissional no Rio de Janeiro, a música popular privilegiou primeiro os músicos e os maestros que atuavam nas coxias dos teatros. Os intérpretes, que serão a categoria de mais glamour a partir de meados dos anos 20, ficavam mais ou menos em segundo plano, já que, contratados por gravação, eram quase sempre atores ou atrizes do teatro de revista (e/ou palhaços de circo) que pouco ou nada ganhavam para gravar as canções na cera. Poucos entre eles foram os que, no início da gravação de discos entre nós (por volta de 1902), realmente conseguiram fazer sucesso – entre eles estão: Cadete (“K-D-T”), Eduardo das Neves, Nozinho, Bahiano e Mario Pinheiro, que foi o mais bem sucedido e que chegou a cantar óperas no Teatro alla Scala, de Milão, e até a efetivamente gravar discos na matriz da Victor nos Estados Unidos. Fechando o círculo de produção, os compositores (que muitas vezes também

¹ Bourdieu distingue dois tipos de “campo de produção cultural”: um, o de “produção em larga escala”, quando se está referindo às manifestações culturais populares (o teatro rebolado, a música popular, a literatura de cordel, o folclore etc) e suas circunstâncias econômico-sociais, seus produtores, seus agentes e seu público; outro, o de “produção restrita”, no qual a “alta” cultura artística (literatura, escultura, pintura, teatro, música erudita etc) está inserida. Para mais informações, v. BOURDIEU, 1993, e PINTO, 2000, p. 65-90 (cap. 3, “A teoria dos campos”) e p. 126-134 (“A descoberta do capital simbólico”, primeira parte do cap. 5). Especificamente, Bourdieu não trata das manifestações populares – mas as reconhece como bastante importantes no contexto social e, às vezes, cita-as para, entre outras coisas, diferenciá-las bem daquelas do campo de produção restrita, que enfim são sua preocupação maior. Cabe salientar que utilizo estas idéias de Bourdieu com mais propriedade em minha tese, FROTA, 2000, q.v.

² É claro que a música popular, os meios de comunicação e o cinema falado não foram propriamente “inventados” nos Estados Unidos, mas este país foi sem dúvida o primeiro a utilizá-los em conjunto e com finalidades outras que não somente a de entreter. Dos três, o caso da música popular talvez seja, por razões estritamente comerciais, o menos discutível e o mais emblemático em termos de “invenção estadunidense”. Afinal, o lado imperialista dos Estados Unidos deve muito ao poder de infiltração do “American way-of-life” através da música popular (Jazz, Rock’n’Roll etc), do cinema hollywoodiano e dos meios de comunicação em geral.

³ O chamado “governo provisório” de Getúlio Vargas – que nos legou o rádio comercial através do Decreto nº 21.111, datado de 1º de março de 1932 (v. BRASIL, 1932) – foi culminar com o golpe do Estado Novo, em 1937. Registra-se que já no final dos anos 20 havia estações de rádio no Rio de Janeiro que veiculavam comerciais sob a forma de pequenos *jingles*, o que era efetivamente proibido. O Rio de Janeiro dos anos 30 era uma “floresta de antenas”, a maioria delas instaladas ilegalmente: era o “rádio de galena”, ou seja, eram os despossuídos se equiparando aos remediados que tinham acesso aos ainda caríssimos “aparelhos”.

interpretavam canções de sua própria lavra) eram a mão de obra mais barata que havia; a bem dizer, vendiam suas obras ao Fred Figner a preço de banana. Quem realmente mais lucrava nessa história toda era, é claro, o todo-poderoso proprietário da Casa Edison.⁴

Em *Ensaio de ponto*, Giron revela conhecer bem amiúde a história de nossa música popular – pré- e pós-rádio comercial – ao escalar um de seus personagens fictícios, o Caradura, para viver um dos tantos compositores e intérpretes explorados pelo dono da Casa Edison. Foi sob esse signo capitalista de exploração “espontânea”, ingênua, enfim, que nasceu nossa música popular comercial – com um empresário do disco fazendo o papel tanto de deus como do diabo. O engraçadíssimo episódio envolvendo o Caradura é também um dos mais emblemáticos no romance de Giron. Este capítulo (o 12º da parte I) dá uma quase perfeita noção do “mistério” estritamente comercial que punha no mesmo saco a criação, a interpretação e a gravação de música popular naqueles dias, tornando-as fato quase indissociável, pois poucos indivíduos acabavam se beneficiando materialmente. O Caradura (nome de quem deu a cara a tapa, aliás) vai terminar seus dias jurando e planejando vingança – nunca cumprida, enfim – contra aquele que havia “aprisionado” sua voz na cera dos discos, inclusive lançando-os tempos depois como sendo de outrem (GIRON, 1998, p. 107- 125).

Voltando ao teatro de revista, porém, pode-se dizer que, diante das circunstâncias envolvendo também a música popular, ele foi apenas se transformando e se adaptando para “caber” no ambiente artístico, como a própria produção e reprodução de música popular, e isso aconteceu bem aos poucos, ditado em grande parte pelo desenvolvimento massivo dos meios de comunicação. Do final dos anos 20 até o final dos anos 30, as revistas conseguiram se manter na crista da onda enquanto manifestação artística, mas apenas como instância meramente paralela de consagração da música popular, porque aí as “chapas” de 78 rpm já estarão dominando o cenário. A revista então cai para o segundo posto, o de instância marginal (paralela) de consagração. Os anos 40 já não foram tão bons para as revistas; foi quando elas se tornaram uma espécie de arremedo do que haviam sido nas décadas anteriores, passaram a servir como um espelho aonde as primeiras e tímidas chanchadas cinematográficas iriam se mirar nos anos 50; foram, de certa forma, os avós da pornochanchada dos anos 60 e 70. Como tal, as revistas foram aos poucos desvanecendo, até parar (completamente) de existir nos anos 50 e 60 com o advento da televisão, já sem nenhuma voz como instância de consagração da música popular. Portanto, dá mesmo para imaginar um ponto profissional do teatro de revista, como Saturnino Praxedes, desfiando suas memórias no final dos anos 50 “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”; e também um suposto acadêmico, o Prof. Dr. Josué Miguel Zig-Zig Bum! (sic), descobrindo-as praticamente ao acaso nos anos 90.

Como contada por Saturnino Praxedes, a história do teatro de revista no Brasil é, segundo Giron, “uma transposição

metempsicótica do narrador para um ambiente que ele devia conhecer”, o que exime o autor de participar ou de ter efetivamente participado da história – este último seria portanto um característico narrador em terceira pessoa.⁵ Contudo, como se trata das memórias de um personagem (Praxedes), o narrador de terceira pessoa praticamente desaparece – só que o leitor pressente sua presença o tempo todo, como no realismo à Machado onde o escritor dis/simula uma conversa com o leitor. Em outras palavras, a ficção é o “lead” escolhido e adotado tanto por Giron como – inadvertidamente – pelo seu personagem. Ao contrário de outros jornalistas que preferem o gênero histórico-investigativo (mesmo que não possuam todos os complicados instrumentos científicos da pesquisa histórica), Giron pretere o gênero histórico apesar de também realizar uma espécie bem própria de investigação e/ou pesquisa falso-histórica (bem ao sabor tanto do Dr. Zig-Zig Bum! como de Praxedes), ambas bem jocosas, porque o próprio tema do romance, o teatro rebolado, lhe permite fazê-lo ao lhe oferecer de bandeja o material de maneira praticamente gratuita.

Fiquemos assim, então: Giron e seu falso romance histórico não buscam uma historicidade plena, nem tampouco precisam correr atrás somente da ficção, da literariedade e da verossimilhança – até porque a ficção e a história estão sempre esbarrando nele, quer ele o deseje, quer não. É que a própria organização temática do romance é atabalhoada e não-cronológica (um requinte estilístico de Giron), assemelhando-se, embora que falsamente, à descoberta de um suposto relato histórico que se havia perdido. Como não há praticamente nenhum relato, digamos, histórico “oficial” do que acontecia no ambiente por trás das cortinas dos teatros da Praça Tiradentes – só memórias de atores, revistógrafos etc, escritas como as de Praxedes – *Ensaio de ponto* serve para suprir informações sobre as quais há poucos registros efetivos: os porquês da função de ponto ter se acabado justamente naquela época escritos por quem de direito, ou seja, um suposto ponto profissional. Na verdade, o romance de Giron se presta tanto à realidade daquele ambiente como à imaginação “histórica” daqueles que de facto viveram a história, supostamente ou não.

Transposição metempsicótica ou não, o fato primordial do romance é descrito logo no prefácio. Trata-se mais exatamente do fortuito descobrimento, feito por um aluno “dos mais esforçados” do já referido Prof. Dr. Josué Miguel Zig-Zug Bum!, de um “caderno capa dura azul-marinho” contendo as tais memórias de Saturnino Praxedes. Mossurunga Amorão, o tal estudante, “o havia encontrado entre os pertences de seu tio-avô, morto no ano de 1965, com pouco mais de setenta anos de idade” (GIRON, 1998: 13). Portanto, o prefácio do professor é duplamente esclarecedor (?), pois resume a história contada por Praxedes com informações-extra – quase todas sem nenhuma importância para sua compreensão – e conta sobre seu trabalho (e o de sua equipe ao longo dos anos) de professoral decifração do texto. É claro que, já aí nas primeiras páginas, o leitor se dará conta de que tudo não passa de ficção inserida na realidade, e vice-

⁴ Sobre Mario Pinheiro, v. MARCONDES, 1998, p. 628. Não há mais informações sobre os discos que Pinheiro gravou nos Estados Unidos; devem estar perdidos. Agora, estranha mesmo é descobrir que até hoje Figner não tenha ainda ganhado uma biografia completa. É preciso recorrer a FRANCESHI, 1984, para se informar sobre sua aventura pessoal no comando da célebre Casa Edison. Sem tirar o enorme mérito do livro aqui citado, pode-se dizer que é ainda muito pouco para a importância pioneira de Figner no início da evolução histórica da indústria musical no país.

⁵ A citação aspeada nesse parágrafo é do próprio autor do romance via correio eletrônico, v. GIRON, 2001.

versa. Aliás, é o prefácio o local no romance onde consta uma das partes mais risíveis. Com um tom professoral (mas sempre humorístico), o prefácio arremeda e faz pouco da linguagem, altamente empolada e supérflua, empregada nos intermináveis relatórios de projetos de pesquisa que vez ou outra enviamos ao CNPq ou à Capes.

Por outro lado, o vocabulário empregado por Praxedes, repleto de palavras e expressões de época, foi “testado”, segundo o próprio Giron, quando os originais do romance foram lidos por artistas e intelectuais de renome, atualmente em plena forma, como Mario Lago e Aurora Miranda (a irmã de Carmen) somados ao recentemente falecido Moacyr Werneck de Castro, que “viveram” intensamente aqueles tempos. Em correio eletrônico a mim endereçado (em 25 set. 2001), Giron afirma que todos eles confirmaram que houve uma fantástica recriação do ambiente carioca do teatro de revista na Praça Tiradentes, que ele “era assim mesmo”. Chegaram até a perguntar a Giron como ele havia conseguido tal façanha. Diante desses “testes” realizados pelo autor do romance, pode-se concluir que Giron fez um bem inteso à memória brasileira como um todo – mesmo e sobretudo por ter envolvido/embalado sua criação literária em história nua e crua, e vice-versa. Por causa disso, pode-se delinear ou delimitar no romance – claramente ou não – o que é ficção, o que é realidade e o que é os dois ao mesmo tempo. Que esta “mágica” praticada tão bem por Giron em Ensaio de ponto persista em suas próximas incursões literárias.

Portanto, fica claro que, como obra de ficção apenas parcialmente histórica, Ensaio de ponto não precisa de absolutamente nenhum reparo ou retoque. De fato, trata-se, a meu ver, de um belo chamariz para que se “conheça” não só a história joco-séria do teatro de revista carioca, mas também as circunstâncias fundamentais do ambiente onde primeiro a música popular foi efetivamente utilizada como mercadoria sujeita ao gosto popular dos ouvintes, como produto do qual dependiam todos que literalmente faziam o teatro de revista ser o que foi na época de Praxedes. Não é que a música popular tenha sido o único motor do teatro de revista (claro, havia também as gagues, os textos dos esquetes, a excelência da representação per se de atores e atrizes, a dança erotizada das coristas etc), mas sem ela simplesmente não teria havido teatro de revista como tal. No romance, Praxedes queixa-se não só do final “drástico” de sua carreira profissional de ponto, mas da oportunidade que se perdeu de ter na Praça Tiradentes uma “Broadway brasileira”, que foi “reduzida a um desfile de carne humana” (nos anos 40 e 50) como mais um “rito sacrificial” (GIRON, 1998, p. 217). Portanto, não é inteiramente de graça que o crítico literário Wilson MARTINS (1998), q.v., afirma que aqueles anos vividos por Praxedes são “A década da ilusão” quase tão somente por causa do surto de gripe, da chamada Espanhola, em 1918. Na minha opinião seria o “século” da ilusão porque, na verdade, inclui grande parte do século XX – que afinal coincide com o século do imperialismo norte-americano a que já me referi.

Contudo, a “oportunidade perdida” de que já falei estará sempre para a evolução da indústria cultural que serviu

de apoio à nossa música popular como um lembrete de que não pudemos de certa forma ter tudo tal qual tiveram as grandes cidades onde mais se desenvolveu a capacidade de circulação da música popular nos Estados Unidos (Nova York e Chicago). Sim, porque nessas cidades floresceu uma fortíssima indústria cultural de apoio, como o famoso Tin Pan Alley, em Nova York, que por muito tempo não deixou morrer o ambiente dos musicais na Broadway original.⁶ Mas não tivemos então (nem ainda hoje tampouco temos) bala na agulha e/ou cacife suficiente para bancar os altos custos de nossa independência econômico-cultural nesse campo – como se isso fosse fácil. Em se tratando de música popular, aconteceu exatamente como no Rio de Janeiro (em épocas mais ou menos diferentes, é claro) em todo o Terceiro Mundo, ou seja, onde houvesse certa originalidade local no teatro de revista, esta foi doravante substituída por agentes consagradores (suportes) de música popular de maior extensão e expressão, de mais appeal modernóide para o público, como o rádio comercial e o cinema falado. Quem até hoje ousou perceber tudo isso dessa maneira – sem soar como um TINHORÃO, q.v.? Praxedes é o retrato mais vivo disso.

Então, quer dizer, as ordens literalmente vieram “de cima” para que o teatro de revista entre nós estancasse e parasse de existir como tal. Foi um estrangulamento em um momento decisivo: a revista foi asfixiada lentamente, com requintes implícitos de crueldade. Afinal, todos sabiam que internamente o mercado nos Estados Unidos estava às moscas e que, para eles, era preciso expandir o mercado externo. E já que o centro de irradiação do show business tupiniquim era de fato o Rio de Janeiro capital federal, o teatro de revista carioca teria sido encarado pelos poderosos de plantão como um empecilho a mais na conquista norte-americana do nosso próprio mercado – e todo o relato de Praxedes, falso e histórico ao mesmo tempo, serve, no fundo, como um excelente instrumento para se perceber como, quando, onde e porque isso se deu. Daí este final meio melancólico, meio morno, para o teatro de revista no Rio de Janeiro. O romance de Giron trata, enfim, de uma resposta possível, de caráter literário, para se começar a desconfiar que fomos ludibriados nessa história: que nos iludiram os poderosos com a força do capital e/ou que nos iludimos nós mesmos gratuita e irresponsavelmente com a sutil força da mídia sobre nós. Agora peço licença ao autor de Ensaio de ponto para afirmar que talvez tenha faltado ele gritar ao leitor, com todas as letras, que esta não é somente uma ficçãozinha joco-séria sobre um pobre coitado de um ponto teatral que viveu os estertores de sua modesta e alegre profissão. Giron foi muito feliz na escolha do tema de seu primeiro romance publicado; ele conseguiu escrever uma “história” (falso-histórica) de um mundo urbano que poderia ter sido extremamente diferente caso seus atores reais tivessem reagido de outra maneira, mas não foi possível ser assim. Paciência.

CONCLUSÃO

Não obstante, os responsáveis por essa situação de

6. Sobre a importância do Tin Pan Alley para a música popular norte-americana, v. GOLDBERG, 1930, que é uma espécie de “biografia” *avant-la-lèttre* (porque publicada já em 1930) de compositores como Irving Berlin, os irmãos Gershwin (Ira e George, este assina o prefácio do livro), Cole Porter et al. Goldberg também faz relatos sobre os proprietários das firmas nova-iorquinas (quase todos judeus, como o autor e os maiores e melhores compositores) que detinham os direitos de publicação de partituras. Ainda sobre o Tin Pan Alley, v. também SPAETH, 1959, p. 302-524, ou seja, do cap. 8, “The Turn of the Century”, passando pelo cap. 9, “Ragtime to Jazz”, pelo cap. 10, “The Tough Twenties”, até o final do cap. 11, “The Tired Thirties”.

logro (que resta ao leitor “descobrir” ao terminar de ler o livro) não são tão fáceis de se encontrar. Novamente, as pistas que eles deixaram estão em todos os lugares onde nunca se procurou direito, ou seja, talvez seja preciso saber deixar um pouco de lado a tal história “semi-oficial” da MPB ou, de uma vez por todas, começar a tratá-la simplesmente como se faz com um bom romance, um clássico da prosa de ficção nacional, imerso nas constantes matemáticas da propalada identidade nacional. Ou então é preciso começar urgentemente a pensar uma “história brasileira da música popular” (sempre revendo a colocação do adjetivo pátrio) algo mais plausível, onde a aresta estritamente comercial dessa nossa manifestação cultural e artística seja entendida como central em todos os seus desígnios histórico-sociais. O fato é que talvez somente de maneira literária, ficcional, i.e., com personagens e situações falso-históricas como Giron o faz em *Ensaio de ponto*, é que se poderá um dia chegar a uma síntese – infelizmente nada nos garante que seja menos falsa ou mais verdadeira do que o modelo que ora se nos apresenta ainda incompleto. Por enquanto, vamos apenas nos divertir ao ler o extrato ficcional das memórias de um personagem que bem poderia ser/ter sido real, inserido em um tempo que sabemos ter existido de fato, mas que o misterioso monstro do “progresso” conseguiu apagar para todo o sempre.

Um dia, com uma mais convincente transformação em romance do que a está aí nas mentes e nos corações dos brasileiros através da tal “história ‘semi-oficial’ da MPB”, quem sabe, essa história toda poderá ser realmente diferente como o modelo mais convincente de um processo dialético o mais limpo (“clean”) possível – com tese, com antítese e, finalmente, com uma síntese capaz de, com muita humildade, fazer-nos a todos aceitar o que pôde de fato ser transformado, mudado para melhor. Não se trata de utopia, mas mexer com a história é muito mais complicado do que se imagina. Talvez seja preciso que mais jornalistas como Giron escrevam outros achados miraculosos, ótimos “balões de ensaio”, como o *Ensaio de ponto*, para relatar e, melhor ainda, para finalmente revelar o que ainda anda escondido em “meias verdades fundamentais” bem na frente de nossa cara: os lados sombrios daquela “história ‘semi-oficial’ da MPB”.

Só é preciso coragem para fazer alegorias mil e ir um pouco mais além do apenas risível – recusando seguir a fila dos babões de plantão que dizem formar “o coro dos contrários”, mas que, invariavelmente, só fazem é deixar enormes lacunas pelo caminho.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, E. de. *Nosso Sinhô do samba*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. 166 p. (Coleção MPB Reedições, 5).

BOURDIEU, P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Organização e prefácio de Randal Johnson. Nova York: Columbia UP, 1993.

BRASIL. Decreto nº 21.111, de 4 de março de 1932. *Aprova o regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no território (sic) nacional*. Diário (sic) Oficial [dos] Estados Unidos do Brasil, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, v. 71, n. 52, p. 3914-3926.

CABRAL, S. *Pixinguinha: vida e obra*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

_____. *A MPB na era do rádio*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1996. (Coleção Polêmica).

CARVALHO, R. Um ponto nada eletrônico. *Jornal da Apufsc-Ssind, Florianópolis, julho de 1999, Livro Aberto*. Disponível em: <www.ufsc.br/apufsc/ja023.html>. Acesso em: 25 ago. 2001.

FRANCESCHI, H. M. Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil. *Prefácio de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.

FROTA, W. N. A geração Noel Rosa e o samba como símbolo nacional: fronteiras da indústria cultural carioca nos anos 20 e 30; *pólos diferenciais na história brasileira da música popular*. 2000. 186 f. (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira) – The Graduate School, Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota, Minneapolis, EUA.

GIRON, L. A. *Ensaio de ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*. São Paulo: 34, 1998.

_____. Re: Recebi! Correio eletrônico de <giron@gazetamercantil.com.br> para <wnfrota@yahoo.com.br>, em 25 set. 2001.

_____. *O vinho das coplas no gênero alegre*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/BourbonStreet/9713/revista.html>>. Acesso em 10 jul. 2001.

GOLDBERG, I. *Tin Pan Alley: A Chronicle of the American Popular Music Racket*. Nova York: The John Day Company, 1930.

GUERRA, L. S. *História do trololó em tom de paródia*. O Estado do Paraná, Curitiba, 22 set. 1998. Terceira Margem, p. 21.

MACIEL, N. Dupla identidade. *Correio Braziliense, Brasília*, 20 set. 1998. Pensar, p. 1.

MARCONDES, M. A. (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Art, 1998. 887 p.

MARTINS, W. A década da ilusão. *O Globo On*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1998. Disponível em: <<http://www.oglobo.com.br>>. Acesso em: 6 dez. 1998.

MEDEIROS, J. Romance revisita a extinta profissão do ponto de teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 set. 1998. Literatura, Caderno 2, p. D3.

PAIVA, S. C. de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de*

revista brasileiro. **Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.**

PEREIRA, A. C. Visão privilegiada da cena. **Correio da Bahia, Salvador, 25 set. 1998. Livros, p. 6.**

PINTO, L. Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social. Tradução de Luiz Alberto Monjardim. **Rio de Janeiro: FGV, 2000.**

RUIZ, R. Araci Cortes: linda flor. **Rio de Janeiro: Funarte, 1984. 286 p. (MPB, 12).**

_____. Teatro de revista no Brasil: do início à I guerra mundial. **Rio de Janeiro: Inacen, 1988.**

SANTOS, H. dos. O prazer da lógica carnavalesca. **Gazeta Mercantil, São Paulo, 11, 12 e 13 set. 1998. Cultura, p. 7.**

SPAETH, S. A History of Popular Music in America. 7th printing. **Nova York: Random House, 1959.**

SÜSSEKIND, F. As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro. **Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.**

TINHORÃO, J. R. História social da música popular brasileira. **São Paulo: 34, 1998.**

_____. Música popular: do gramofone ao rádio e TV. **São Paulo: Ática, 1981.**

_____. Música popular: teatro e cinema. **Petrópolis: Vozes, 1972.**

VALENÇA, S. S. Tra-la-lá. **Rio de Janeiro: Funarte, 1981. 382 p.**

VENEZIANO, N. Livro resgata uma figura do passado: o ponto. **A Tribuna, Santos, 14 fev. 1999. Galeria, p. E6.**

_____. Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba! **Campinas: Unicamp, 1996. 204 p.**

VOLPATO, C. Desce o pano. **Época, Rio de Janeiro, 14 set. 1998. Livros/Romance, p. 97.**

WISNIK, J. M. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22. **São Paulo: Duas Cidades, 1977.**

Recebido em: 23/08/01

Aceito em: 14/12/01