 DOI 10.20504/opus2021c2722

Canções, poesias e Modernismo em concerto: a gravadora Festa e a busca pela autonomia

Guilherme Araujo Freire
Universidade Federal do Ceará, Sobral - CE

Resumo: Neste artigo tratamos da trajetória da gravadora Festa (1955-1967), do produtor Irineu Garcia, que desempenhou um papel fundamental por ter produzido discos para segmentos de circulação restrita no mercado que ganharam grande relevância histórica. Ao analisar a produção da gravadora, avaliamos de que modo o seu perfil de atuação no mercado – que ficou marcado pelo lançamento de LP's com poesia recitada pelas vozes de poetas modernistas brasileiros consagrados, discos de música erudita nacional e de artistas de música popular com letras e arranjos próximos da esfera culta–, refletiu algumas transformações que ocorriam no âmbito mais amplo das indústrias culturais do período associado tanto ao desenvolvimento da base técnica como ao recrudescimento da segmentação do mercado de bens simbólicos em curso.

Palavras-chave: Música brasileira. Indústria fonográfica. Poesia recitada. Gravadora Festa.

Songs, poetry and modernism in concert: The record label Festa and the search for autonomy

Abstract: *In this article we discuss the trajectory of the record company Festa (1955-1967), owned by producer Irineu Garcia, which played a fundamental role in producing records for market segments of reduced sales volume that came to gain great historical relevance. When analyzing the label's production, we evaluated how its market performance profile known for releasing LPs of poetry recited by the voices of the most renowned modernist poets of Brazil, records of Brazilian art music, and of popular music artists whose lyrics and arrangements approached the cultured sphere reflected the transformations that occurred within the broader scope of cultural industries during the period that is associated with both technical developments and the intensification of the ongoing segmentation of the market of symbolic goods.*

Keywords: *Brazilian popular music. Brazilian art music. Phonographic industry. Recited poetry. Festa Record Label.*

FREIRE, Guilherme Araújo. Canções, poesias e modernismo em concerto: a gravadora Festa e a busca pela autonomia. *Opus*, v. 27 n. 3, p. 1-28, set/dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2722

Recebido em 21/6/2021, aprovado em 11/10/2021

Neste artigo abordamos a trajetória da gravadora Festa, a qual foi fundada, em 1955, pelo produtor Irineu Garcia com o intuito inicial de realizar o seu desejo de registrar em disco as vozes de seus amigos poetas consagrados declamando suas próprias poesias. Além da grande importância histórica que tem o registro feito das vozes de muitos poetas modernistas brasileiros consagrados e de alguns estrangeiros – como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Pablo Neruda, João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, entre outros–, a iniciativa de Garcia também foi de fundamental importância pelo seu pioneirismo em lançar obras de compositores de música erudita nacional (ex.: Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Francisco Mignone, Arnaldo Estrela, entre outros), segmento de mercado que tinha baixa rentabilidade e que era desprezado pelas grandes gravadoras, assim como o segmento de poesia recitada.

Seguindo de maneira convicta, na contramão das tendências de vendagem do mercado – que emplacavam, nas listas de discos mais procurados, gêneros de música popular como o samba, o baião, gêneros norte-americanos (jazz, rock, twist, hully-gully etc.) e músicas com arranjos de gêneros estrangeiros caribenhos (rumba, calipso, chá-chá-chá, tango, guarânia, entre outros) –, Irineu Garcia cultivava sua admiração pelas artes e buscava realizar o seu projeto pessoal de contribuir para difundir o gosto pelas artes e pela cultura e deixar registrado na história uma produção cultural que considerava representativa do país. Independentemente do aspecto pessoal de Garcia, a atuação da gravadora foi importante também por ter concedido espaço para artistas que não encontravam apoio para seus trabalhos em grandes gravadoras e pela sua contribuição com o registro de obras relevantes que formaram um catálogo de aproximadamente 103 discos de poesia recitada, música erudita e música popular.

Não por acaso, foi exatamente na gravadora Festa – cujo perfil artístico espelhava o de Irineu Garcia no que se refere ao cultivo das artes (artes visuais, literatura, teatro e música) e da cultura em sua atividade – que o projeto de unir a música de Tom Jobim e a poesia de Vinicius de Moraes encontrou o apoio, o investimento e a liberdade criativa concedida pelo produtor. Alguns anos depois de terem composto, em parceria, as músicas e as letras da trilha sonora da peça teatral *Orfeu da conceição* (1954), a mesma dupla convidou a cantora Elizete Cardoso e gravaram o álbum *Canção do amor demais* (1958), que é considerado por muitos um álbum de grande importância histórica por ter prenunciado a bossa nova, em grande parte por trazer o primeiro registro da batida de violão de João Gilberto, um dos principais elementos do subgênero.

Se levarmos em consideração que toda a produção realizada pela gravadora foi mantida por um período longo e considerável de dez anos, cabem as seguintes indagações: como foi possível para Irineu Garcia manter os custos de produção por dez anos, atuando em segmentos de baixa rentabilidade no mercado? Quais aspectos da configuração do mercado tornaram esta produção viável? Qual foi o papel desempenhado pelo Estado na dinâmica do mercado cultural? Quais relações podem ser estabelecidas entre a busca pela autonomia de Irineu Garcia e a segmentação de perfis de público em um mercado ainda marcado pela incipiência? Vejamos nos tópicos a seguir mais detalhes sobre a fundação da gravadora, o seu modo de produção, os discos que integram o catálogo produzido, assim como algumas reflexões a respeito dos questionamentos apresentados.

1. Intelectuais modernistas, a fundação da gravadora Festa e os primeiros lançamentos

Segundo Ortiz (1994: 25), uma das diferenças marcantes, manifestadas até a década de 1960, entre o mercado cultural brasileiro e o europeu/norte-americano é a ausência de

uma diferenciação clara entre o polo de produção restrita (cultura erudita ou alta cultura) e de produção ampliada (cultura massiva ou de massa). Devido ao estágio precário de desenvolvimento do capitalismo no país e às complicações daí decorrentes – como a fraca divisão do trabalho intelectual e a confusão de fronteiras entre as diversas áreas culturais –, tornava-se difícil desenvolver uma expressão plena do mercado de bens simbólicos. Entre os impasses para a autonomização do campo artístico literário, figurava, por exemplo, a dificuldade de formar um público de consumidores. Para isso, contribuíam ainda em grau expressivo os índices de analfabetismo (em 1920, 75%; em 1940, 57%; em 1950, 50,6%) e de baixa escolaridade da população (ORTIZ, 1994: 28). Pesquisadores que se debruçaram sobre o tema chegaram ao consenso de que, até a década de 1930, a produção e o comércio de livros eram praticamente inexistentes em termos de mercado (HALLEWELL, 1985. ANDRADE, 1974 *apud* ORTIZ, 1994: 28). Uma vez que não havia possibilidade de obter rendimentos suficientes com a produção artística, o intelectual era condicionado a exercer funções no magistério e em cargos públicos e a adequar sua agenda para a inclusão de atividades artísticas. Este cenário tomou proporções consideráveis com as políticas de ampliação dos órgãos públicos e do estamento burocrático no governo Vargas.

Nesse panorama, a imprensa desempenhou um papel distinto como mediador entre os intelectuais e o seu público como meio de comunicação de massa. Para os escritores, prestar colaborações para jornais representava uma oportunidade de obter renda e prestígio social, dado que era em um dos únicos meios de o escritor tornar os seus textos acessíveis ao público e um dos principais canais de influência política nos quais se envolviam as disputas oligárquicas. Conforme aponta Miceli (2001: 54), no início do século XX, o jornalismo era um ofício compatível com o *status* de escritor e uma possibilidade de atividade regular de rendimento suplementar indispensável para os intelectuais. Nas décadas de 1940 e 1950, com o crescimento e a modernização do mercado editorial, um grupo restrito de escritores conseguiu garantir o sustento exclusivamente com obras literárias e artísticas (MICELI, 2001: 187). No entanto, um segundo grupo maior de escritores, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Orígenes Lessa, entre outros, manteve a atividade literária como prática secundária e garantiu a maior parte dos rendimentos por meio de atividades profissionais externas ao campo intelectual e artístico. Dentre os escritores deste grupo, a maior parte ocupava cargos públicos na máquina burocrática do Estado ou cargos em empresas particulares, agências de publicidade, jornais (MICELI, 2001: 187). Nesse contexto, as redações da imprensa consistiam ainda em um espaço de prestígio intelectual que era integrado por respeitados escritores, poetas, ensaístas, críticos literários e de arte do país. Literatos como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campus e Manuel Bandeira, por exemplo, assinavam colunas na imprensa. Dada a dificuldade de acesso ao ensino superior, consistia algo incomum entre os jornalistas ter uma formação com curso universitário na área, e muitos não concluíam o curso secundário. Normalmente sua formação profissional se dava nos próprios jornais ou em cursos de Direito e dividiam suas atribuições na imprensa com cargos públicos (cf. BOTELHO; BASTOS; BOÂS, 2008).

É neste panorama da configuração do mercado de bens culturais e das condições de atuação dispostas pelos intelectuais e escritores modernistas que pretendemos situar a atuação de Irineu Garcia, os círculos sociais por ele frequentados e a sua iniciativa no mercado fonográfico junto à gravadora Festa. Oriundo de uma família residente na pequena cidade de Cajuru, do interior de São Paulo, Irineu José Garcia nasceu em 1920. Já no começo da sua adolescência, deixou a casa dos pais, a princípio para trabalhar em um dos principais jornais da cidade de Ribeirão Preto. Pouco depois, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro e começou a atuar em diferentes tipos de trabalhos até ser contratado pelo periódico *Jornal do Brasil*. Nesta empresa

assumiu a posição de crítico literário desde a década de 1950 e conviveu no meio artístico do Rio de Janeiro, mantendo vínculos próximos com produtores culturais, editores de jornais e livros e escritores de prestígio da esfera literária[1].

Apesar de não pertencer a uma das famílias que integravam as classes dirigentes e de dispor de rendimento modesto, Irineu Garcia frequentou círculos sociais de intelectuais influentes, escritores modernistas, compositores, agentes públicos e compartilhou de hábitos de consumo, vestuário e comportamento semelhantes, o que consistia em um entre os frequentes casos de importação dos padrões de gosto das classes abastadas. Conforme aponta Miceli (2001: 97), as viagens à Europa, o aprendizado de modelos estéticos e éticos das vanguardas europeias, as formas requintadas do consumo impregnavam as obras de autores modernistas financiadas pelos mecenas. Tais práticas despontavam no período como referência de distinção simbólica e orientavam práticas no campo simbólico não apenas de Irineu Garcia, mas também de outros agentes. Vejamos trechos de publicações que apresentam relatos descritivos com indícios representativos para se compreender os hábitos de Garcia:

> A elegância do jornalista Irineu Garcia era facilmente perceptível pelos trajes que vestia e pelo trato com as palavras. Sempre de terno alinhado, independente das altas temperaturas do Rio de Janeiro, era incapaz de pronunciar um palavrão sequer. Do alto de seus 1,90 m, apresentava traços firmes em seu semblante – familiar pelo bigode sempre bem aparado e pelo início de uma calvície que denotava respeito e experiência, marcas que lhe caracterizavam como um homem sábio e seguro. Calmo e reservado, Irineu gabava-se de não frequentar as praias cariocas, era amante da literatura latino-americana, apreciador de música erudita e, acima de tudo, um defensor implacável da cultura. Cronista do Jornal do Brasil e conhecido da grande parcela da intelectualidade do país nos anos 50, Irineu teve sua melhor ideia após ouvir gravações francesas de Paul Eluard declamando seu famoso poema Liberté e de André Gide comentando uma aula de piano.
>
> [...] Carlito Maia conheceu o jornalista Irineu Garcia no Rio de Janeiro e afirmou que, apesar do clima, ele jamais foi visto na cidade sem paletó e gravata: "E ainda vangloriava-se de nunca ter ido à praia. Era um homem muito cerimonioso. Um cavalheiro, um príncipe" (IRINEU..., 1984: 1).

Ficam evidentes nas duas descrições símbolos e representações de um comportamento típico de segmentos sociais médios e altos, observados pelo uso de argumentos que enfatizam a elegância dos seus trajes, o uso de um vocabulário adequado (sem palavrões), temperamento calmo, domínio de línguas estrangeiras, o gosto pela literatura de diferentes países e pela música erudita. Tais hábitos e tipos de comportamento traduziam a busca – não apenas de Irineu Garcia, mas de uma camada social média em ascensão – por distinção simbólica dentro dos círculos sociais que ocupavam naquele período. A escolha de vestimentas, os gestos pelos quais alguns grupos se identificavam, o gosto e a preferência por um tipo específico de obra artística, a crença ou descrença em valores religiosos, ou seja, a forma como se comportavam no cotidiano constituía um pressuposto básico para ser aceito e frequentar determinados grupos sociais.

[1] Informações obtidas por meio de entrevista com Gracita Garcia Bueno, sobrinha de Irineu Garcia, realizada pelo autor deste trabalho em 5/8/2016.

Em meados da década de 1950, Irineu Garcia manteve o hábito de frequentar o misto de bar e mercearia chamada Villarino, que constituiu um ponto de encontro de um grupo influente de intelectuais: escritores, radialistas, músicos, diplomatas, poetas e jornalistas atuantes em repartições públicas e nos diferentes setores do mercado cultural, não somente na indústria fonográfica, mas também na editorial e radiofônica. É neste espaço que Garcia conviveu e manteve contato (cf. CASTRO, 1997: 2) com agentes que posteriormente vão participar de algum modo na dinâmica de produção da sua gravadora: os poetas e literatos que futuramente gravariam discos para a sua gravadora, como Manuel Bandeira[2], Paulo Mendes Campos[3], Rubem Braga[4] e Vinicius de Moraes; o consagrado artista plástico Emiliano Cavalcanti[5], que contribuirá posteriormente criando algumas capas de seus discos; a cantora Elizeth Cardoso e o compositor Tom Jobim, os quais também vão gravar discos para a sua gravadora; o jornalista e crítico musical Lúcio Rangel[6], que posteriormente vai editar a *Revista da Música Popular*, periódico no qual Garcia publicará futuramente anúncios de lançamentos da sua gravadora, além de contribuir escrevendo uma reportagem intitulada *Porto Alegre Zero Grau*; o locutor de rádio e apresentador de televisão Luiz Jatobá[7], o qual gravará o disco *Antologia falada do conto brasileiro* (1956); bem como o desenhista, dramaturgo e jornalista Millôr Fernandes, o qual terá uma obra gravada no disco *Do tamanho de um defunto* (1957), com narração de Luiz Jatobá.

Neste período, Irineu Garcia recebia por encomenda discos de poemas da França. Dentre eles, estavam dois discos com crônicas dos escritores franceses Paul Éluard e André Gide recitadas pelos próprios autores (cf. CASTRO, 1997: 2). A partir desta referência, teria surgido a ideia de fundar uma gravadora, com o intuito inicial de documentar as vozes de poetas e literatos consagrados do país em disco e lançar no mercado fonográfico. Para concretizar o projeto, Garcia contou com Arnaldo Pedro Santos para formar sociedade e entrar com parte do capital inicial e, em parceria com o editor de livros Carlos Ribeiro, fundou a Festa Discos Ltda, em 1955, empresa à qual começa a se dedicar de maneira intensa nos anos seguintes (MURILO, 1955: 12).

No que se refere ao nome da gravadora, o produtor inspirou-se em uma das revistas literárias que lançaram os textos que disseminaram as ideias revolucionárias do movimento

[2] Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (1886-1968), natural de Recife – PE, foi poeta, crítico de artes e tradutor. Pioneiro do Modernismo por ter escrito o poema *Os sapos*, que satirizava o Parnasianismo e foi escolhido para ser declamado na abertura da Semana de Arte Moderna de 1922.

[3] Paulo Mendes Campos (1922-1991), natural de Belo Horizonte – MG, foi escritor, poeta, tradutor e jornalista. Consagrou-se pela sua produção de 15 livros de poemas, pela sua colaboração nos periódicos *Diário Carioca*, *Correio da Manhã* e *Revista Manchete* publicando crônicas. Atuou durante alguns anos como redator de periódicos e foi agraciado com o prêmio Alphonsus de Guimaraens do Instituto Nacional do Livro – MEC (melhor livro de poesia de 1958).

[4] Rubem Braga (1913-1990), natural de Itapemirim – ES, foi escritor, cronista e jornalista. Consagrou-se pela publicação de crônicas nos periódicos *Diário da Tarde*, *Diário de Pernambuco*, *Correio da Manhã*, *O Estado de São Paulo* e *Revista Manchete*, assim como em formato de livro. Como jornalista, cobriu a Revolução Constitucionalista de 1932 para os *Diários Associados* e foi correspondente de guerra para o *Diário Carioca* em 1944 e 1945.

[5] Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (1897-1976), natural do Rio de Janeiro – RJ, foi pintor, ilustrador, caricaturista, gravador, muralista, desenhista, jornalista, escritor e cenógrafo. Participou da concepção e realização da Semana de Arte Moderna de 1922, sendo autor da capa e do catálogo do programa do evento (LEITE; OLIVEIRA, 2017 *apud* DELFIM, 2018).

[6] Lúcio Rangel (1914-1979), natural do Rio de Janeiro – RJ, foi jornalista, produtor musical e crítico musical. Foi um dos mais ávidos defensores da música popular dita tradicional, idealizou a criação e dirigiu a redação do periódico *Revista da Música Popular* entre 1954 e 1956 e contribuiu escrevendo colunas em diversos periódicos, como *O Jornal*, *Diário Carioca*, *A Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Diário de São Paulo* e *Estado de Minas*.

[7] Luiz Jatobá (1915-1982), natural de Maceió – AL, foi médico, locutor e jornalista. Ficou reconhecido pela sua locução no noticiário A Hora do Brasil, programa oficial que era transmitido nacionalmente às 20 horas. Teve atuação longa de mais de 40 anos no rádio, trabalhando para a Rádio Nacional, para a Rádio Mayrink Veiga, Rádio Excelsior e TV Globo e foi o primeiro apresentador de telejornal da TV Tupi (RJ).

cultural do Modernismo de 22: a *Revista Festa* (1927-1929) (BAPTISTA FILHO, 1984: 31)[8]. Ao lado de outras revistas, como a *Revista Klaxon* (1922-3), a *Árvore Nova* (1922) e a *Revista de Antropofagia* (1928-9), a *Revista Festa* reuniu textos de escritores como Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Henrique Abílio e Barreto Filho, que integraram a primeira geração do movimento.

A decisão pelo nome com base em uma revista do movimento modernista não aconteceu por mero acaso, uma vez que a grande maioria dos escritores que gravaram os primeiros discos da gravadora escreveu segundo princípios estéticos praticados nas diferentes fases do Modernismo brasileiro do século XX. Alguns deles integraram a primeira etapa do movimento (1922-1930), como Mário de Andrade, Manoel Bandeira, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. Outros constituíram os seus sucessores e foram reconhecidos posteriormente como a segunda geração do Modernismo (1930-1945), tais como Jorge Amado, Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Érico Veríssimo, Cecília Meireles, Emílio Moura, Abgar Renault, Adalgisa Nery e Augusto Frederico Schmidt.

Para os primeiros lançamentos da gravadora, foram convidados a participarem, além dos autores modernistas já citados, João Cabral de Melo Neto, Paulo Mendes Campos, Onestaldo de Pennafort, Olegário Mariano, Álvaro Moreira, Ascenso Ferreira, Vargas Neto, Rosalina Coelho Lisboa e Gilberto Amado. Durante os três anos iniciais de atividade, foi lançada uma série de discos de poesia brasileira recitada por seus próprios autores ou por um(a) declamador(a) convidado(a). O primeiro conjunto de lançamentos contabilizou 13 títulos, além das coletâneas de obras selecionadas, intituladas *Moderna poesia brasileira – Jograis de São Paulo* (1956), *Poesia de sempre – Antologia* (1956), *Recital de Margarida Lopes de Almeida* (1956), *O pequeno príncipe – Antoine Saint-Exupéry* (1958), *Poemas de Amor – Pablo Neruda* (s.d.), entre outros. Observamos na Fig. 1 e Fig. 2, a seguir, o padrão do *design* gráfico de capa e contracapa dos primeiros discos lançados.



Fig. 1: Capa do primeiro LP lançado pela gravadora Festa, *Poesias Vol. I – Carlos Drummond e Manuel Bandeira* (1955). Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, Coleção Jorge Zahar.

[8] Para mais informações sobre a *Revista Festa* e o papel desempenhado no movimento cultural do Modernismo de 22, consultar a dissertação de mestrado: RUCKER, Joseane de Mello. *A Revista Festa e a modernidade universalista na arte*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.



Fig. 2: Contracapa do primeiro LP lançado pela gravadora Festa, *Poesias Vol. I – Carlos Drummond e Manuel Bandeira (1955)*. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, Coleção Jorge Zahar.

Assim, desde o princípio a produção realizada por Irineu Garcia por meio da gravadora Festa foi articulada dentro de círculos sociais de escritores modernistas, jornalistas e profissionais com relações próximas à fração intelectual e política da classe dominante e vinculada em sua grande maioria ao aparelho burocrático do Estado. Além da proximidade com o nicho social das classes intelectuais e dirigentes, o perfil de atividade da gravadora manteve uma afinidade evidente com o projeto modernista, tanto no que se refere à importação de preceitos estéticos das vanguardas europeias como à perspectiva nacionalista. O próprio intuito inicial de fundação da gravadora, de documentar as vozes de poetas representativos da cultura brasileira, por exemplo, evidencia esse aspecto, posto que traduz a intenção de Garcia de registrar e preservar fenômenos culturais representativos da cultura brasileira e de fomentar a consolidação de uma "identidade nacional".

Vejamos o texto escrito pelo escritor modernista Paulo Mendes Campos para compor a contracapa do primeiro LP da gravadora, que constitui um indício bastante representativo da convergência de convicções nacionalistas:

> Neste disco se gravou para sempre a voz de dois escritores que ficarão para sempre na história da literatura brasileira como pontos altos de nossa evolução literária. Há muito tempo a Europa e os Estados Unidos têm esse bom costume de gravar os seus melhores poetas e de oferece-los ao público. Só agora começamos. Dou meus parabéns a Irineu Garcia e Carlos Ribeiro, oportunos idealizadores da valiosa coleção que aqui se inicia. Antes tarde do que nunca (POESIAS, 1955: n.p.).

A relação próxima de Garcia com os modernistas e o seu universo simbólico na década de 1950 fica notável também no projeto gráfico desenvolvido para as capas dos lançamentos da gravadora. Ao convidar artistas plásticos, desenhistas, gravuristas consagrados no país – como Lygia Clark, Emiliano Di Cavalcanti, Darcy Penteado, Fernando Lemos, Poty Lazarotto, Oswaldo Goeldi, artistas sensíveis aos movimentos das vanguardas artísticas europeias e às práticas disseminadas pela arte moderna – para ilustrar as capas dos discos, o produtor buscava distinguir a produção da gravadora Festa associando a marca da empresa ao tipo de técnica e de ilustração empregada pelos artistas, bem como ao valor simbólico que as obras de tais artistas já haviam adquirido na cena artística. Observa-se na Fig. 3 e na Fig. 4, apresentadas a seguir, exemplos de capas cujo *design* gráfico se alinhava ao tipo de representação da arte considerada moderna no período.

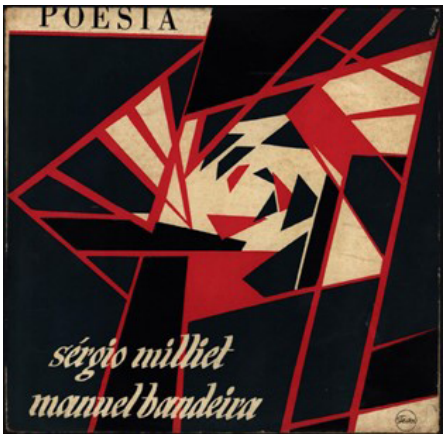

Fig. 3: Capa do LP *Poesias Vol. XIII – Sergio Milliet e Manoel Bandeira* (1958), realizada pelo artista plástico Fernando Lemos. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, Coleção Robespierre.



Fig. 4: Capa do LP *Jograis de São Paulo* (1956), realizada pelo artista plástico Darcy Penteado. Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, Coleção Jorge Zahar.

Como estratégia de divulgação dos lançamentos da Festa Discos eram organizadas seções de autógrafos com os escritores em livrarias ou coquetéis de lançamento. Nesses eventos convidavam-se aqueles envolvidos no processo de produção dos discos, além de artistas e profissionais do setor editorial e da indústria fonográfica. A título de exemplo, pode-se citar os *diseurs*[9] Margarida Lopes de Almeida, Paulo Autran e Glória Cometh, os poetas, assim como jornalistas e críticos que recebiam cópias dos discos e posteriormente publicavam resenhas em periódicos – Claribalte Passos (*Correio da Manhã*), Zito Batista Filho (*O Globo*), Silvio Túlio Cardoso (*O Globo*), Ruth Silver (*Jornal do Brasil*), Ary Vasconcelos (*O Jornal*), Ayres de Andrade (*O Jornal*) e Lúcio Rangel (diversos) (MURILO, 1955: 12. O PEQUENO..., 1957: 3). Além das resenhas e dos eventos organizados (ver na Fig. 5 abaixo registro em fotografia feito na ocasião de um evento de lançamento de disco), Irineu Garcia investia também na publicidade por meio de anúncios sobre os últimos lançamentos da gravadora em periódicos especializados da área, como a *Revista Long Playing* e a *Revista do Rádio*.



Fig. 5: Foto realizada na ocasião da festa de lançamento do LP *O pequeno príncipe* (Festa, 1957). Da esquerda para a direita: Lúcio Rangel, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e Irineu Garcia. Fonte: Revista Long Playing.

A ideia de Irineu Garcia em lançar discos de literatura declamada no país não era exatamente inédita, pois já havia nos Estados Unidos, na França e na Alemanha segmentos com este tipo de produção no mercado fonográfico, e, além disso, outros selos e gravadoras no Brasil, como a Continental, a Musidisc, a Odeon e a RGE, também lançavam discos com recitais. Contudo, nenhuma outra empresa especializou tanto o seu catálogo nessa área como a Festa. Em apenas três anos de atividade, já haviam sido gravados 32 LPs de literatura recitada (SILVER, 1957: 1), uma quantidade expressiva para o segmento no período. Posteriormente, o acervo de discos

[9] Palavra apropriada da língua francesa e empregada, na década de 1950, para designar artistas que se especializavam no ato de recitar textos da dramaturgia ou da literatura (poesia, conto, crônica etc.) em performances expressivas. Não tinham necessariamente formação e/ou experiência na área de artes cênicas. Segundo Manuel Bandeira (1958: 3), poetas da língua inglesa, como T. S. Elliot, Dylan Thomas, Marianne Moore e Elisabeth Bishop, eram reconhecidos pela sua habilidade em declamar suas próprias poesias, fenômeno considerado incomum no Brasil.

deixado pela gravadora acabou constituindo um arquivo histórico importante com registros das vozes de diversos poetas consagrados do Brasil e de alguns do Chile e da Espanha.

Durante o período de doze anos de atividade, as dependências do selo resumiram-se a duas salas, localizadas inicialmente na Rua São José, próximo à mercearia Villarino, que foram transferidas posteriormente para a Av. Franklin Roosevelt. A empresa atuava de maneira autônoma e empregava um modo de produção praticamente artesanal: todas as principais funções e os diferentes setores envolvidos no processo de produção dos discos eram acumulados por Irineu Garcia, com eventuais colaborações de amigos e profissionais de sua rede de contatos. Dado que não dispunha de fábrica ou estúdio próprio, o selo dependia de contratos com as grandes gravadoras para prensar as suas modestas tiragens de mil cópias de cada lançamento (IRINEU..., 1984: 1) e para realizar a etapa de distribuição, que no período ainda encontrava sérias limitações devido às condições precárias de transporte entre as cidades. A grande empresa encarregada da distribuição dos discos foi a Companhia Brasileira de Discos (CBD), e, a título de exemplo, dentre as fábricas que prensaram discos para a Festa Discos, pode-se citar a Fábrica "Rádio Petrópolis", Fábrica da RCA Victor Rádio, fábrica da Companhia Industrial de Discos (CID) e a também a Fábrica ODEON S.A., localizada no estado de São Paulo.

Nos primeiros três anos da gravadora (1955-1958), os discos foram prensados no suporte técnico do LP com os tamanhos de 7 e principalmente de 10 polegadas de diâmetro, que dispunha de 7 minutos e meio de tempo de reprodução em cada lado (ver na Fig. 6 um exemplo de um disco com tempo de reprodução menor). Segundo Egel Laus (2005: 124), no período inicial da produção de LPs no mercado, o disco de 10 polegadas era utilizado exclusivamente para o segmento de música popular e se manteve em circulação até o ano de 1958. Nos anos seguintes, o tamanho dos discos de vinil predominante na Festa Discos, assim como no mercado de uma maneira geral, tornou-se o de 12 polegadas, que tinha a capacidade de reprodução de 22 minutos em cada lado e que possibilitava a gravação completa de obras de maior extensão, além da criação de discos conceituais e coletâneas. Parte dos discos produzidos pelo selo era lançada no mercado com a marca de "Alta Fidelidade" (Hi-Fi), signo de modernidade em evidência no período, associado aos aprimoramentos realizados nas tecnologias de reprodução, os quais contribuíam também para distinguir determinados produtos no mercado.



Fig. 6: Rótulo utilizado nos primeiros lançamentos da gravadora Festa. Acima, o LP *Moderna Poesia Brasileira – Jograis de São Paulo* (1956). Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, Coleção Jorge Zahar.

Para angariar recursos para produzir suas séries de LPs e lidar com a incerteza do retorno financeiro dos seus investimentos, Irineu Garcia procurava obter apoio de diversos órgãos públicos, como o Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) e o Ministério da Educação e Cultura (MEC). Era motivado em grande parte devido às dificuldades envolvidas no próprio setor e à falta de recursos associada ao modesto patrimônio do selo. Para lançar a coleção de 300 minutos de música erudita, intitulada *Do Barroco a Villa Lobos*, por exemplo, Irineu Garcia argumentou, em matéria publicada no jornal *Correio da Manhã*, que

> [...] o álbum, dividido em oito discos de tipo "long-play", contou com a ajuda e o incentivo do Conselho Nacional de Cultura, dirigido por Paschoal Carlos Magno; o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, dirigido por Otacílio Braga; o Museu Vila Lobos, dirigido por Arminda Neves Villa Lobos; a Escola Nacional de Música, dirigida por Joanídia Sodré; a Rádio Ministério da Educação, dirigida por Murilo Miranda; o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigida por Rodrigo Mello; o Serviço de Documentação, dirigido por José Simeão Leal; além do incentivo sempre presente do diretor da Divisão de Educação Extra-escolar, prof. José Salvador Julianelli (DO BARROCO..., 1962: 10).

A procura de Irineu Garcia por apoio em instituições públicas reflete as dificuldades que tinha por atuar de maneira autônoma com recursos limitados e também representa uma estratégia de angariar meios para continuar produzindo em setores de demanda reduzida do mercado. Alguns de seus contatos próximos, como Mário Dias Costa, conselheiro da Divisão Cultural do Itamaraty (CASTRO, 1989: 182), assim como os poetas-diplomatas Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto, exerciam cargos de influência no Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) e ordenavam a compra de parte da produção da gravadora para enviar aos consulados no exterior como forma de apoio (QUÁDRIO, 1956: 2. ANDRADE, 1997: 1). Assim, ao que tudo indica, a iniciativa particular de Irineu Garcia manteve uma relação de colaboração mútua com agentes públicos e políticos, seja pelo intuito compartilhado de fomentar produções culturais representativas da cultura brasileira no próprio país, seja para disseminar a música brasileira no exterior e promover as relações do Brasil com outros países.

Para garantir a realização das diferentes etapas envolvidas na produção dos discos, Garcia recorria a vínculos pessoais com servidores públicos para conseguir apoio, seja na forma subsídio feito por meio da compra de discos da gravadora, seja na concessão do uso de espaços para ensaio/gravação ou pela participação de orquestras e grupos de artistas subvencionados pelo Estado. A convergência de interesses entre a iniciativa de Irineu Garcia e servidores do estamento burocrático configura, deste modo, uma associação entre agentes políticos influentes e o setor privado para a implementação de políticas de fomento às produções culturais que promovessem a integração nacional e "consolidassem" a identidade nacional.

Vale observar também que a fundação, a articulação da produção e a divulgação da gravadora junto aos artistas, escritores, jornalistas, atores etc. foram facilitadas consideravelmente pelo prestígio social associado ao posto de Irineu Garcia na imprensa e se relacionam estreitamente com o estado pouco desenvolvido do mercado de bens simbólicos. A proximidade de Garcia, um jornalista, com os escritores modernistas, por exemplo, é representativa da estreita ligação que havia entre a imprensa e o campo literário, a qual era potencializada pela fraca autonomização deste (ORTIZ, 1994: 28-9). Por sua vez, o fenômeno da ampliação do aparato burocrático, ocorrida nos governos de Vargas (1930-1946; 1951-1954), e o subsequente ingresso de intelectuais e escritores

modernistas no estamento burocrático também constituíram fatores propícios para a convivência de Garcia com agentes públicos influentes e para a garantia de subsídios e apoio funcional de diversos órgãos públicos na manutenção das atividades de sua gravadora.

2. A série de música erudita e a construção da identidade nacional: convergência de interesses entre agentes políticos e Irineu Garcia

Após a repercussão positiva gerada pelo lançamento da série de discos de literatura recitada, especialmente por parte da crítica especializada, Irineu Garcia resolveu expandir sua atuação e começou a produzir para outros segmentos. Em dezembro de 1957, o disco *Valsas de esquina*, do compositor Francisco Mignone, é lançado e assim se inicia a série de discos de música erudita nacional editada pela gravadora Festa, com o seguinte texto impresso em sua contracapa, assinado pelo editor de livros Ênio Silveira:

> Iniciando com êste disco um novo setor de suas atividades, a gravadora de Irineu Garcia enriquece consideravelmente seu já valioso ativo de realizações e presta inestimável serviço à cultura nacional. Dedicada até então ao lançamento de literatura gravada – poesia, conto e teatro – FESTA, DISCOS se volta agora também para a música brasileira, contribuindo para divulgá-la em todo o mundo e, o que é ainda mais importante, aqui mesmo. De fato, a triste verdade é que não conhecemos bem a obra de nossos compositores, com exceção de Villa Lobos, que as gravadoras nacionais vêm lançando não como decorrência de seus inegáveis méritos, mas como reflexo do sucesso obtido quando lançadas em disco nos Estados Unidos ou na Europa pelas suas casas matrizes (VALSAS..., 1957: n.p.).

A despeito das intenções de Silveira de promover o disco, o texto traz indícios das condições em que o segmento de música erudita se encontrava na configuração do mercado fonográfico da década de 1950. Desde os princípios da fonografia no país, as gravações haviam focado no repertório de música popular, e, até aquele momento, não havia uma indústria de música erudita brasileira consolidada, apenas lançamentos esparsos de compositores brasileiros contemporâneos. Predominava no mercado o lançamento de obras representativas de compositores europeus renomados, pertencentes a diversos estilos e períodos históricos, com gravações realizadas por orquestras filarmônicas e grupos consagrados da Europa e dos Estados Unidos. Maurício Quádrio, especialista no setor e crítico do *Jornal do Brasil*, destacava que somente as gravadoras Angel, Sinter e Odeon haviam tomado a iniciativa de lançar alguns discos no país de compositores brasileiros ainda em atividade naquele período, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Francisco Mignone. Contudo, para Quádrio e outros agentes da crítica especializada, faltava o escopo histórico, o registro de obras antigas, que possibilitassem o acesso do público à música erudita nacional em perspectiva histórica (QUÁDRIO, 1958ª: 2).

Alguns fatores de ordem econômica eram determinantes para que o investimento no repertório nacional não fosse atrativo no mercado. Primeiramente, os "discos clássicos" (como eram designados naquele período) custavam no mercado, em média, 15% a mais do que o disco de música popular, fato que restringia o poder de consumo do público, especialmente daquele oriundo de classes mais baixas, e contribuía na redução das vendagens e, consequentemente, das tiragens. Em segundo lugar, o disco lançado a partir de matriz importada acarretava

como custo, grosso modo, quase que exclusivamente a fabricação industrial das cópias e confecção das capas em qualquer setor de lançamento, seja o de música popular ou erudita. Em contraposição, para lançar um disco com matriz produzida no país, os custos envolvidos aumentavam desproporcionalmente, especialmente se a produção fosse feita com orquestra sinfônica e, portanto, com pagamento de um grande grupo de músicos especializados. Além de envolver custos altos de produção, o lançamento de música erudita nacional seria direcionado em grande parte para consumo interno, o qual, por sua vez, apresentava historicamente números modestos de vendas, e isto contribuía para aumentar os riscos. Como consequência das dificuldades envolvidas no setor, a grande maioria dos investimentos realizados na área de música erudita pelas *majors* era destinada aos lançamentos de obras de compositores europeus consagrados, realizados a partir de gravações de orquestras da Europa ou dos Estados Unidos e contando com matrizes importadas[10].

Em uma matéria publicada pelo crítico Maurício Quádrio, encontra-se uma breve análise das condições de atuação do segmento de música erudita, na qual o autor aponta dificuldades encontradas no segmento, assim como as restrições estruturais nas próprias gravadoras:

> Há cerca de dois anos percorremos a "Via Crucis" das fábricas para conseguir que gravassem a "Missa Pastoral" [Missa Pastoril] do Aleijadinho da música [referência ao compositor Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)] antes que a "Odeon" aceitasse as nossas sugestões. As respostas, sempre negativas, foram das mais estranhas e, às vezes, pitorescas. A maioria das fábricas possui um departamento internacional que tem a função de encomendar as matrizes estrangeiras, clássicas e populares (a competência, para ambas, é a mesma...) e a uma direção artística nacional dirigida, apenas, em um setor: o popular. Não há direção artística nacional para os clássicos. Parece até que desde Cabral o Brasil só produziu sambas e baiões! (QUÁDRIO, 1958b: 8).

A questão era tida como um problema não apenas por críticos, agentes culturais, comprometidos com a difusão da cultura da música "de classe" no país, como Maurício Quádrio (*Jornal do Brasil*), Renzo Massarani (*Jornal do Brasil*), Claribalte Passos (*Correio da Manhã*), Zito Batista Filho (*O Globo*), mas também por personalidades influentes que ocupavam cargos de direção em instituições culturais públicas, como o compositor Camargo Guarnieri – consultor técnico do Ministério da Educação; o compositor Cláudio Santoro – diretor musical e regente da Orquestra da Rádio MEC (Rádio Ministério da Educação); o musicólogo Mozart de Araújo – diretor da Rádio MEC, entre outros. Estes grupos de agentes do setor privado e do Estado promoviam reuniões para discutir temas e problemas envolvidos na área, como a divulgação da música erudita nacional e folclórica no país e no exterior.

Apesar das condições de atuação pouco atraentes dispostas no segmento de música erudita nacional, durante os dez anos seguintes Irineu Garcia realizou intensamente investimentos na produção de uma série de discos neste setor pela gravadora Festa. Entre os aproximadamente 30 títulos de compositores brasileiros lançados, destaca-se a *Missa de Réquiem* (Festa, 1958)

[10] Para averiguar estas informações, foram consultadas dezenas de volumes da *Revista Long Playing*, periódico que publicou com regularidade semestral, entre 1956 e 1970, catálogos dos discos lançados no mercado, organizados por segmentos – p. ex. "Música Clássica e Erudita", "Música Orquestral", "Piano", "Órgão", "Corais", "Obras Poéticas", "Vocais", "Música de Filmes", "Infantil", "Popular" etc. –, por ordem alfabética dos compositores. Apresentava também informações sobre os intérpretes e sobre as gravadoras responsáveis.

do padre José Maurício Nunes Garcia, interpretada pela Orquestra Sinfônica Brasileira e coro misto da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro; a *Antologia da Música Brasileira* (Festa, 1958), com diversas obras de piano gravadas por Arnaldo Estrela; *Sinfonia, Op. 43* (Festa, 1959) de Henrique Oswald, também interpretada pela Orquestra Sinfônica Brasileira com regência de Edoardo de Guarnieri; as coletâneas *Mestres do Barroco Mineiro Vol. I* e *Vol. II* (Festa, 1958), com obras de José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Netto, Francisco Gomes da Rocha, gravadas pela Associação do Canto Coral do Rio de Janeiro e Orquestra Sinfônica Brasileira; a *Suíte Brasileira / Lendas Brasileiras*, respectivamente, de Alexandre Levy e Souza Lima, também interpretadas pela Orquestra Sinfônica Brasileira; *Sinfonia n.6* de Cláudio Santoro, interpretada pela mesma orquestra e com regência do próprio compositor.

Com a produção do selo, Irineu Garcia contribuiu para promover a conscientização acerca do registro da produção de música erudita nacional, em performances de obras fundamentais de compositores brasileiros conceituados, realizadas por intérpretes e grupos de relevância nacional no período, como os listados acima. Pode-se afirmar que a opção de Irineu Garcia por gravar obras significativas do repertório erudito brasileiro fez da gravadora Festa uma das pioneiras no registro da memória cultural brasileira[11].

Contudo, conforme já apontamos anteriormente, a atividade de Irineu Garcia não estava completamente isolada e compartilhava interesses com compositores, agentes públicos em determinados projetos culturais nacionalistas de políticos. Com o intuito de registrar e arquivar fenômenos culturais representativos da cultura brasileira, muitas vezes considerados ameaçados pelos avanços dos meios de comunicação de massa e pela urbanização, musicólogos de formação consistente, como Mário de Andrade, o teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, o norte-americano Carleton Sprague Smith, o folclorista Luiz Heitor Correia de Azevedo, entre outros, eram comissionados por entidades públicas desde as décadas de 1930 e 1940 para realizar pesquisas, coletar registros de músicas folclóricas e criar discotecas públicas para a preservação do patrimônio cultural de manifestações populares (cf. TONI; CAROZZE, 2013).

Em uma das pesquisas conduzidas pelo musicólogo Curt Lange, em meados da década de 1940, foram descobertas partituras do final do século XVIII em igrejas da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. A autoria de parte das obras foi atribuída a quatro compositores atuantes no período do ciclo do ouro, José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Netto, Francisco da Rocha e Ignácio Parreira Neves (QUER..., 1958: 3), músicos até então desconhecidos; na maioria, mulatos que atuaram nas atividades musicais das igrejas como instrumentistas, cantores, regentes ou compositores no período colonial.

Passados dez anos da descoberta das partituras, a Orquestra Sinfônica Brasileira, uma das orquestras subvencionadas pelo Estado de grande relevância no período, recebeu instruções para trabalhar mais assiduamente o repertório nacional, por parte de Mozart de Araújo, diretor da Rádio Ministério da Educação e Cultura (Rádio MEC) na gestão do ministro da Educação Clóvis Salgado (BAPTISTA FILHO, 1962: 11). Neste momento as obras descobertas por Curt Lange foram selecionadas para serem executadas e passaram a integrar o programa de uma série de concertos com repertório de música religiosa do período colonial, apresentados na Europa e na Argentina. No Brasil, foram apresentadas na ocasião do "Festival de Música Religiosa de Minas Gerais" pela orquestra e pela Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro sob regência de Edoardo de Guarnieri (BAPTISTA FILHO, 1958ª: 5).

[11] Eventualmente surgiram outras iniciativas pontuais similares, como o lançamento da versão integral da ópera *O Guarani* (1959), de Carlos Gomes, pela gravadora Chantecler, em uma edição de álbum de três discos (VICENTE, 2010: 83), e também o lançamento do LP *Concerto Carioca* (1965), de Radamés Gnattali, pela gravadora Continental.

Assim, as descobertas provenientes das pesquisas de Curt Lange comissionadas pelo governo e as intenções de Mozart de Araújo, vice-presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira, encontraram afinidade de interesses na atuação de Irineu Garcia junto à sua gravadora. Após a realização dos concertos, o produtor executa a gravação das performances no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, material que dá origem ao lançamento da coletânea de dois volumes, intitulada *Mestres do Barroco Mineiro* (1958)[12]. Vejamos abaixo, na Fig. 7, a reprodução da capa que foi criada para o disco.



Fig. 7: Capa do LP *Mestres do Barroco Mineiro Vol. I* (1958).
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, Coleção Aloysio de Alencar Pinto.

Deste modo, podemos perceber que Garcia manteve uma relação de cooperação com compositores (ver abaixo, na Fig. 8, registro da proximidade de Irineu com um compositor, incomum em contracapa de LPs), agentes públicos e políticos, pautada em interesses nacionalistas, e que usufruiu dos resultados de pesquisas musicológicas e da atividade de grupos financiados por instâncias públicas para que assim pudesse contribuir com o registro fonográfico e a difusão do repertório nacional. Nos anos seguintes esta relação se mantém, e a logística de produção adotada pelo produtor torna-se padrão nos lançamentos da série de música erudita, motivo pelo qual a maior parte das obras e discos gravados neste segmento está associada ao repertório nacional trabalhado pela Orquestra Sinfônica Brasileira e pela Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro.

[12] Pouco tempo depois do lançamento do LP *Mestres do Barroco Mineiro* (1958), uma matéria publicada pelo periódico *O Globo* relatava que o musicólogo Curt Lange havia entrado com um processo na justiça contra Irineu Garcia para cobrar direitos autorais pelas obras gravadas, como se fosse ele o próprio autor (cf. QUER, 1958: 3). No entanto, conforme aponta Cotta (2009: 191), a ação do advogado de Curt Lange solicitava, na verdade, a inclusão de seu nome como restaurador das obras nas etiquetas fixadas nos discos, uma vez que não lhe parecia suficiente a menção no texto publicado na contracapa do LP. Para mais detalhes sobre o processo, conferir a tese do autor (COTTA, 2009).



Fig. 8: Foto de Irineu Garcia (esq.) ao lado do compositor Francisco Mignone (dir.) publicada na contracapa do LP *1ª e 2ª Fantasias Brasileiras*, de Francisco Mignone (Festa, 1958). Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, Coleção José Ramos Tinhorão.

Como resultado, integram o catálogo deixado pela gravadora Festa predominantemente coletâneas e/ou obras específicas dos compositores brasileiros Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Souza Lima, Camargo Guarnieri, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Alexandre Levy, Lorenzo Fernandez, Barroso Neto, Cláudio Santoro, Brasílio Itiberê, André da Silva Gomes, José Maurício Nunes Garcia, Radamés Gnattali, Maurício Ohana, Luís Cosme, Mário de Andrade; mas também de alguns compositores de outras nacionalidades, como o austríaco Sigismund von Neukomm; os russos Sergei Rachmaninov, Alexander Glazunov, Alexander Scriabin e Igor Stravinsky.

Os lançamentos da gravadora Festa no segmento de música erudita iam ao encontro do interesse de críticos especialistas do setor e conquistaram rapidamente respaldo em periódicos do Rio de Janeiro, como o *Jornal do Brasil*, o *Correio da Manhã*, *O Globo* e *Diário Carioca*. Na visão de um grupo de agentes culturais, comprometidos com a difusão da cultura da música "de classe" no país, como os críticos Maurício Quádrio (*Jornal do Brasil*), Renzo Massarani (*Jornal do Brasil*), Claribalte Passos (*Correio da Manhã*) e Zito Batista Filho (*O Globo*), a falta de gravações de compositores brasileiros consistia em uma das grandes deficiências do mercado fonográfico e da cultura nacional. Para estes agentes, por dedicar lançamentos para o segmento de música erudita e dar prioridade às gravações do repertório nacional, Irineu Garcia desempenhava um papel central desprezado pelas grandes gravadoras e contribuía diretamente para a documentação da produção cultural brasileira. Vejamos algumas das resenhas:

> O horizonte tão limitado da música clássica brasileira em discos está começando a se ampliar com aquela que consideramos a primeira, séria e funcional iniciativa por parte da nossa indústria, para dar ao Brasil o que há longos anos outros países possuem: uma discografia própria. Queremos nos referir à "Antologia da Música Erudita Brasileira", que a gravadora "Festa" está editando e cujo primeiro volume, "Sinopse", acaba de ser lançado.

> Não podemos deixar de elogiar, nesta coluna, Irineu Garcia pela coragem que demonstrou neste seu segundo vultuoso empreendimento. O primeiro, como se sabe, talvez mais arrojado do que êste, é o de dar ao Brasil uma discografia poética (QUÁDRIO, 1958b: 8).

> Irineu Garcia descobriu para o discófilo brasileiro e internacional a música erudita do Brasil. Teve plena confiança nos intelectuais e no público a que êsses intelectuais se dirigem. Congregou em tôrno de sua editora "Festa" um movimento em tudo e por tudo semelhante ao do simpático Carlos Ribeiro no mundo dos livros. Soube dar ao disco, no Brasil, a função educativa e cultural ignorada por muitos velhos profissionais que militam no ramo há algumas décadas. [...] Fundou a primeira editora fonográfica de literatura em nosso país e agora envereda a passos seguros, firmemente apoiado pela crítica e pelo público, pelos caminhos da música, destacando sempre em primeiro lugar a nossa música, a música dos nossos grandes compositores (BAPTISTA FILHO, 1958b: 11).

> Embora sem fábrica própria, enfrentando todas essas dificuldades com recursos modestos, a etiqueta "Festa" angariara prestígio em nosso ambiente cultural literário, notadamente com a gravação do "Pequeno Príncipe" de Saint Exupéry, logo esgotada. [...] Irineu Garcia à frente desse empreendimento fonográfico, pelo ano de 1956 norteou-o especialmente para o terreno da música, lançando uma coleção autenticamente nacional, em que uma gravação com música de Nepomuceno recebeu o I Prêmio Nacional do Disco, instituído pelo Ministério da Educação (DANTAS, 1962: 1).

Ao considerar o volume de matérias e resenhas publicadas sobre a gravadora Festa e o seu aspecto enfaticamente positivo, pode-se inferir que o nível de reconhecimento conquistado por Irineu Garcia a seu tempo foi notável. Em 1958, apenas três anos após o início das atividades da gravadora, Garcia foi eleito como a "Maior Personalidade do Disco" pelo Clube dos Críticos de Discos, agremiação composta pelos principais jornalistas e críticos especialistas em música de periódicos do Rio de Janeiro.

A prioridade dada ao repertório de música erudita nacional por Irineu Garcia na direção da gravadora Festa, somada à união de interesses com determinados políticos/servidores públicos na difusão do patrimônio cultural do país e aos discursos de distinção simbólica de jornalistas e críticos especialistas, figura um conjunto de elementos que integravam um projeto nacionalista compartilhado entre setores públicos e particulares. Em análise sobre o tema, José Miguel Wisnik destaca que o nacionalismo "representou um projeto sistemático de cultura musical erudita, empenhado na criação de um público, uma tradição instrumental, uma compreensão histórica, além de uma poética, baseados no pressuposto da autenticidade pura da música popular" (WISNIK, 2007: 68).

No que se refere ao percurso histórico da produção de música erudita no Brasil, verifica-se o predomínio de uma corrente nacionalista que se estende até a década de 1940. Tomava parte nas tarefas de difusão da música erudita e da cultura nacional uma série de órgãos relacionados aos meios de comunicação, jornalistas, críticos especializados, arquivistas, músicos do conservatório e, durante o período Vargas, os departamentos de censura, os quais contribuíam para assegurar a legitimação das diretrizes e interesses do Estado. Dentro do aparato

estatal e sob direção do musicólogo Mozart de Araújo, especialmente a Rádio Ministério da Educação (MEC) desempenhava um papel significativo na execução de um projeto nacionalista desde sua fundação, seguindo a diretriz de funcionar como "uma emissora cuja programação constitua um roteiro de aprimoramento na formação e orientação do gosto musical e artístico, e do nível cultural dos seus ouvintes" (MASSARANI, 1958: 2).

Durante o seu período de atividade, o perfil de atuação da gravadora Festa se manteve em sintonia com um projeto modernista-nacionalista de cultura erudita e realizou diversos lançamentos de obras representativas de compositores brasileiros nacionalistas ainda atuantes daquele período, como Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. O predomínio do repertório nacional no catálogo da gravadora e a convergência de interesses com compositores, agentes públicos e críticos são simbólicos e demonstram os valores que orientaram as decisões de Irineu Garcia na produção da série de música erudita e na direção de sua empresa. Nesse sentido, pode-se dizer que a iniciativa de Garcia tomou parte em um projeto modernista-nacionalista amplo das classes dirigentes, contribuindo para a documentação e difusão do patrimônio cultural nacional, para a formação de público e para a compreensão histórica da música erudita do país.

No entanto, a manutenção de tal projeto de difusão da cultura erudita encontrou sempre dificuldades e limitações que impediam que ocorressem mudanças significativas na recepção do grande público. É preciso considerar que o país não possuía um passado clássico, rigorosamente formalizado nas artes e institucionalizado pelo Estado, que constituísse uma fonte de tradição artística e referência obrigatória para os críticos do academicismo oficial (ORTIZ, 1994: 104-5). Somando-se a isso o fato de que não havia no mercado um público consumidor suficientemente engajado que pudesse dar subsistência à produção nacional, torna-se problemático reconhecer nesse período um campo artístico autônomo[13] de cultura erudita. A inexistência de um circuito de produção e consumo de música erudita nacional no mercado representava um impasse para a realização de investimentos de grandes gravadoras do setor privado. Com a falta de investimentos, restava ao Estado e a algumas agremiações de elite isoladas a competência de assumir as diversas tarefas de fomentar a produção de música erudita nacional, subsidiar orquestras e grupos especializados e atuar na formação de público e de instâncias de consagração com vistas à consolidação de uma "identidade nacional"[14].

Nesse contexto, a produção de discos de música erudita nacional da gravadora Festa somente conquistou viabilidade, longevidade e alguma legitimidade quando recebeu apoio de agentes e órgãos públicos, seja na forma de subsídio feito por meio da compra de discos da gravadora pelo Itamaraty, seja na concessão do uso de espaços para ensaio/gravação ou pela participação de orquestras e grupos de artistas subvencionados. Por sua vez, as condições de produção dispostas por Irineu Garcia explicam o predomínio da participação de orquestras,

[13] Empregamos neste artigo os conceitos de campo artístico e de autonomia na acepção de Bourdieu (2011). Segundo o autor, para se configurar plenamente um campo artístico, é necessária a integração de duas partes constituintes: um público consumidor que possa garantir a manutenção do segmento no mercado, agentes participantes (escritores, músicos, artistas, produtores, técnicos especializados, administradores etc.), instâncias de consagração (críticos especializados, imprensa, o Estado, instituições sólidas de referência) e o processo de autonomização do campo por meio do predomínio das regras internas relativas ao próprio fazer artístico sobre as demandas do mercado e do grande público.

[14] No que se refere à questão nacional, convém aqui citar as colocações de Ortiz sobre o papel desempenhado pelo Estado em relação a esse ponto: "Como a indústria cultural é incipiente, toda discussão sobre a integração nacional se concentra no Estado, que em princípio deteria o poder e a vontade política para a transformação da sociedade brasileira. Os intelectuais, ao se voltarem para o Estado, seja para fortalecê-lo, como o fizeram durante Vargas, seja para criticá-lo, como os isebianos, o reconhecem como o espaço privilegiado por onde passa a questão cultural" (ORTIZ, 1994: 51).

grupos de câmara financiados pelo Estado, a participação de diversos compositores com cargos públicos na elaboração dos discos e a razão pela qual foi possível manter a produção direcionada a um segmento de baixa circularidade no mercado por um período considerável de aproximadamente dez anos.

3. O selo Festa e a série de música popular: ambiguidades e contradições em discursos e práticas musicais

Apesar de constituir menor parte do seu catálogo, no final da década de 1950, a gravadora Festa produziu também uma pequena série de discos para o setor de música popular. Conforme a bibliografia especializada indica (POLETTO, 2004. VICENTE, 2014. LIMA REZENDE, 2014), havia naquele período um contexto permeado de conflitos simbólicos e debates estéticos em processo, nos quais noções como autenticidade, tradição, modernização, decadência, descaracterização ganhavam evidência em discursos de legitimação em torno do campo de música popular.

Na década de 1950, demarcava-se uma dinâmica de crescente efervescência e criatividade cultural (cf. ORTIZ, 1994) e surgiam indícios de uma segmentação do campo musical cada vez mais concretos. Segundo Zan (1997: 91), formava-se de um lado um segmento que desenvolveu um tipo de tratamento musical distinto do samba exaltação e do samba-canção, pautado por sofisticações poéticas, harmônicas e orquestrais oriundas do jazz e da música erudita, que guardavam afinidade com o cotidiano da boemia dos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro, o intimismo das boates e um público de classe média. Por outro lado, definia-se uma linha de música popular reconhecida como "comercial", que se sintonizava com o caráter massivo de programas de auditório das rádios, o teatro de revista e as chanchadas do cinema brasileiro. Tal segmento reuniu desde gêneros musicais regionais, como o baião, o xote e a moda de viola, até gêneros estrangeiros, como o bolero, a rumba, o calipso, o chá-chá-chá, o tango, a guarânia, entre outros.

Para jornalistas, críticos e agentes representantes de uma vertente tradicionalista, como Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão, Almirante, Ary Barroso, Jota Efegê, Maurício Quádrio, a popularidade de gêneros estrangeiros – tanto em suas manifestações originais como em formas "híbridas" com os ritmos brasileiros (ex.: sambolero, samba-jazz, samba-canção) –, em programas de rádio, boates, restaurantes e *dancings*, representava um momento de "decadência" ou período "nefasto" pelo qual passava a música brasileira. Deste modo, a defesa das tradições e do legado da música brasileira era considerada necessária e posta em prática, dada a ameaça associada ao avanço da modernização e dos meios de comunicação de massa, que imprimiam, na visão destes agentes, um processo de "aculturação" ou "descaracterização" das tradições do país.

Entre outras manifestações, dois discursos presentes no texto do editor de livros Ênio Silveira, publicado na contracapa do LP *Valsas de esquina* (Festa, 1958), e em uma matéria publicada pelo crítico especialista Maurício Quádrio expressam claramente este posicionamento:

> Com a industrialização crescente do país e a modificação rápida de usos e costumes, foram-se em primeiro lugar as serestas apaixonadas, os Romeus com violão e as Julietas sonhadoras, mas sem balcão; foram-se depois os pianos das mocinhas casadouras, substituídos pelo rádio, pela eletrola, pela televisão. A edição em disco destas valsas de Mignone não reviverá o tempo passado ou perdido, mas reafirmará certas e fundamentais características de nossa cultura popular, que não podem e não devem ser esquecidas na violenta e às vezes grosseira aculturação do brasileiro

> no Brasil que hoje ocorre graças ao cinema americano e à consequente americanização de nossos hábitos (VALSAS..., 1957) [n.p.].
>
> [...] O quadro oferecido pela nossa indústria fonográfica, do ponto de vista artístico, é desolador. Os pianistas (com respectivos "ritmos") degladiam-se nos sulcos de seus "12 polegadas", pois só eles dominam hoje o campo. O Brasil deixou de dançar ao ar livre, nos morros, nas gafieiras, o Rio pendurou num prego a proletária frigideira e o humilde cavaquinho para viver o ambiente das "boites" (desculpem: boátes) concentrado em faixas de discos. Procure, o leitor, nas lojas especializadas, os últimos lançamentos de música popular brasileira. E só encontrará 99 por cento de baiões e sambas na execução de piano e ritmo. Até discos comemorativos de Herivelto Martins seguiram o mesmo melancólico destino (QUÁDRIO, 1957: 2).

Como podemos perceber, os dois autores compartilham de uma visão crítica similar em relação à presença de gêneros estrangeiros e à transformação de costumes na capital carioca. No discurso de Ênio Silveira, fica evidente a tentativa de atribuir importância ao lançamento do disco de Francisco Mignone por contribuir para a preservação do patrimônio cultural do país, frente a um suposto processo de americanização corrente. Maurício Quádrio, por sua vez, critica a predominância que o formato dos conjuntos de boate e o seu repertório estavam conquistando no cenário musical brasileiro, inspirado nos pequenos conjuntos de jazz então em voga nos Estados Unidos, caracterizados pela formação de bateria, contrabaixo, piano e/ou violão elétrico, às vezes substituído pela guitarra elétrica.

De outro lado, havia segmentos sociais e artistas que simpatizavam com os avanços da modernização e se identificavam com as novidades trazidas pelo rádio e pela indústria fonográfica, haja vista os discursos e a produção de músicos, como Tom Jobim, Luiz Bonfá, Billy Blanco, Dick Farney, Johnny Alf, K-Ximbinho, Waldir Calmon, assim como a forte popularidade de gêneros estrangeiros na programação do rádio, no repertório dos conjuntos de boate e seus discos (SARAIVA, 2007: 24-42). Esse tipo de produção era normalmente cultivado em espaços como os ambientes noturnos de entretenimento do centro do Rio de Janeiro nos anos 1940 e as boates da Zona Sul na década de 1950. Constituíam de ambientes "musical-dançantes, ideais para o cultivo do prazer da dança" – cabarés, *dancings*, gafieiras e boates –, que traziam um repertório eclético com o intuito de agradar os dançarinos.

A polarização formada entre "tradicionalistas" e "modernos", no entanto, não era estanque, e as condutas dos agentes envolvidos nos conflitos simbólicos assumiam muitas vezes um caráter contraditório/ambíguo, algo que nos leva a pensar que a segmentação não se apresentava de uma maneira evidente aos profissionais envolvidos no meio artístico. Estudos apontam que, mesmo defensores mais assíduos dos valores da tradição da música popular brasileira, como Nestor de Holanda, Lúcio Rangel e Sérgio Porto, e contrários à influência da música dita "comercial" ou "estrangeira", publicavam textos elogiando a produção do pianista Waldir Calmon, músico reconhecido como um dos principais representantes do circuito de boates na Zona Sul do Rio de Janeiro (POLETTO, 2004: 72. SARAIVA, 2007: 28-29). Além disso, havia, em determinadas programações de rádio, uma coexistência conflitante de atrações de vertentes estéticas distintas. Deste modo, percebemos que a dicotomia entre a produção cultural "culta" e a "comercial" ou "massiva" muitas vezes não era percebida como um problema nas atividades dos agentes daquele período, que agiam não raro a favor de determinados interesses de ocasião.

Para se ter uma ideia mais clara das posições ambíguas de determinados agentes, vejamos alguns discursos proferidos em dois momentos distintos. Primeiramente, seguem argumentos de defesa das tradições no texto inaugural da primeira edição da *Revista da Música Popular*, assinado por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes.

> Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nêle, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário (RANGEL; MORAES, 1954: 2).

Em seguida, vejamos os textos da contracapa do LP *Uma noite no Arpege* (Rádio, 1956) de Waldir Calmon, que traz em seu repertório *In the still of the night* de Cole Porter; *Love is a many splendored thing* de Paul Francis Webster e Sammy Fain; *Silbando mambo* de Perez Prado; *Um poquito de tu amor* de Xavier Cugat, R. Soler e F. L. Aguirre; *Auf Wiedersehe'n* de S. Storch, entre outras. Nesta ocasião, a presença de ritmos estrangeiros e de músicas em voga daquele período não constituiu um empecilho para que Lúcio Rangel escrevesse uma resenha positiva ao disco:

> [Lúcio Rangel] O grande segredo de Waldir Calmon é a escolha de seu repertório. Firmou-se no rádio, na televisão e em "boites" após os lançamentos desta fábrica. [...] Waldir Calmon é um executante de bom gosto. Sabe escolher o que interpreta e interpreta com felicidade tudo o que escolhe. A seleção de melodias que ele subordinou no título de "Uma Noite no Arpege" merece a atenção dos apreciadores da boa música popular. Waldir é considerado um homem da noite e como tal a madrugada. Um disco de rara felicidade êste que aqui está (UMA NOITE..., 1956: n.p.).

As escolhas realizadas por Irineu Garcia na produção da série de música popular não ficaram alheias a estas questões ou isentas de contradições e figuram uma conduta de caráter notadamente ambíguo se observado o perfil de determinados discos. Ainda que o perfil da gravadora estivesse associado a um segmento reconhecido como de "bom gosto" e ao tipo de produção reconhecido como "culto" (ex.: poesia e música erudita), isso não representou um impasse para o lançamento de discos de música "dançante". Vejamos uma resenha publicada pelo crítico Ary Vasconcelos sobre o LP *Prelúdio de amor*, do flautista/clarinetista Nicolino Cópia e o Conjunto Studio:

> Enveredando agora também pelo disco dançante, Irineu Garcia oferece-nos um disco de alta qualidade do gênero. Porque há discos de dança e há discos de dança. Este pertence aos de categoria. Cópia [O flautista copinha], ele mesmo um grande intérprete de sax-alto, clarinete e flauta, à frente de seu ótimo conjunto (Lauro Miranda: piano; Geraldo Miranda: guitarra; Gabriel Bezerra: contrabaixo; Jayme Storino: bateria; e às vezes bongô, maracas, pandeiro e afoché), produz música moderna e suave, que gostam de dançar (VASCONCELOS, 1959: 2).

Fica evidente que, na visão do crítico, o repertório de músicas predominantemente estrangeiras – integram o disco baladas e canções de filmes, como *Cry me a river* de

Arthur Hamilton, *Fiorin Fiorello* de Mascheroni Mendes, *Picolíssima serenata* de Gianni Ferrio, *Embraceable you* de Gershwin, *Lover come back to me* de Sigmond Romberg, entre outras – e o emprego de instrumentos de percussão típicos de gêneros latino-americanos (bongô e maracas) nos arranjos não constituíram um empecilho para qualificar o LP como um disco de "categoria". Deste modo, Ary Vasconcelos demonstra sua simpatia pela produção afirmando o caráter de "música" moderna e "suave", alguns dos códigos que expressavam um ideal de civilização específico associado aos ambientes de entretenimento da Zona Sul na década de 1950.

Ao mesmo tempo, a série de música popular da gravadora Festa não deixou de incluir discos do segmento de música popular brasileira reconhecida como "tradicional" e teve lançamentos que se tornaram referência de um suposto "bom gosto" e que ganharam grande representatividade no seu percurso histórico. Nos primeiros meses de produção da série, Irineu Garcia reuniu personagens promissores da cena musical carioca: o poeta Vinicius de Moraes, que, apesar de ter amplo reconhecimento pela sua produção literária, ainda dava seus primeiros passos no meio musical; e o compositor Antônio Carlos Jobim, que, além de ser um músico popular requisitado, era um estudioso da música erudita e conhecedor da obra de Debussy e Villa-Lobos. Junto da consagrada cantora Elizete Cardoso e contando com as primeiras incursões da batida de João Gilberto no violão, gravaram, no estúdio da Odeon, o LP *Canção do amor demais* em 1958, considerado posteriormente como um divisor de águas na história da música brasileira e um dos marcos da bossa nova. Conforme podemos observar na reprodução da capa do disco apresentada na Fig. 9, fica evidente a tentativa de distinguir o disco pela indicação da participação do poeta consagrado Vinicius de Moraes e da união de poesia e música.



Fig. 9: Capa do LP *Canção do amor demais* (Festa, 1958). Fonte: Instituto Moreira Salles.

Em uma resenha publicada sobre o LP, escrita pelo crítico e musicólogo José da Veiga Oliveira no período, é possível notar indícios de referenciais que guiaram o julgamento de distinção da obra:

> A "Canção do Amor de Demais" obteve grande aceitação por quatro motivos: música admiravelmente comunicativa de Antônio Carlos Jobim, a poesia de Vinicius de Moraes, a voz cálida e flexível de Elizete Cardoso e um registro sonoro dos mais perfeitos já produzidos no país [...]. Primeira indagação: será música popular ou erudita? Daquela possui todos os elementos de ritmo, imagens, colorido, menos o primarismo do conteúdo poético, a harmonia grosseira, defectiva e rudimentar. Música erudita ainda não é, muito embora algumas das melodias estejam próximas aos melhores "Lieder". [...] O "Lied" acha-se ligado a seu texto. O menor desvio da palavra torna-se sua ferida, seu impudor, sua tolice. Tudo se passa numa concentração de espaço e dos sentidos, onde a sensação nada dissocia, onde nenhuma ficção desvia nem anestesia. [...] Quando ele se comprime num medalhão, aí nenhum artifício é mais possível, nenhuma falta ao pensamento e bom gosto (OLIVEIRA, 1959: 41 *apud* BOLLOS, 2010: 86-87).

Como se percebe, para avaliar o LP, o musicólogo recorre à aplicação de referenciais estético-musicais oriundos da esfera erudita à música popular brasileira, como meio para qualificar artisticamente o produto por meio de representações concebidas sobre um presumido "bom gosto". Provavelmente por atuar como um crítico e estudioso da música erudita no período, parece ter despertado a atenção de José da Veiga o emprego de recursos musicais típicos da música erudita no âmbito da canção popular, como a instrumentação, que reuniu sete violinos, duas violas, dois violoncelos, flauta, trombones, trompa e piano; o emprego de contraponto entre violinos e violão/percussão; a inclusão estratégica de uma função harmônica do violoncelo; a utilização de recursos de colorido timbrístico, como o *staccato* e o *pizzicato* etc. Deste modo, o musicólogo contribuía para a formação de um segmento musical calcado em uma ideia construída do "bom gosto", por meio de critérios de distinção oriundos da esfera culta. Assim, destaca Vicente (2012: 3), José da Veiga acabava reforçando uma prática que se consagraria posteriormente com o fenômeno da bossa nova, a saber, a aplicação de critérios analíticos da esfera culta na música popular, visando legitimá-la perante as classes intelectualizadas.

Constitui um fato simbólico que a produção de um dos discos que prenunciaram os elementos poéticos e musicais que se consagrariam posteriormente com a bossa nova tenha ocorrido em uma gravadora especializada em discos de literatura recitada e música erudita por meio da mediação de um produtor com o perfil de Irineu Garcia. Como se sabe, uma das transformações trazidas na música popular pela bossa nova ocorreu no plano das letras, que passam a apresentar influências da lírica modernista brasileira. Nesse sentido, a própria atuação de Vinicius de Moraes – que naquele período já havia lançado discos de poesia pelo selo Festa – contribuiu diretamente para aproximar os campos da poesia e da música popular.

Conforme aponta Ortiz (1994: 104-7), devido à ausência de uma tradição clássica consolidada e à precariedade da indústria cultural naquele período, existiu no país uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal. Este fenômeno teria propiciado condições de atuação no mercado que permitiam um "livre trânsito", uma aproximação entre grupos de artistas com formação culta/erudita e os movimentos de música popular, como a bossa nova e o tropicalismo, designados por ele como produções de caráter "popular-erudito". Tais condições de atuação peculiares dispostas neste estágio de desenvolvimento do mercado de bens simbólicos foram propícias para a formação de um segmento "culto" de música popular brasileira e para

a importação de referenciais estético-musicais oriundos da esfera erudita como meio para qualificar ou desqualificar artisticamente os produtos lançados no mercado de música popular.

A escolha de critérios de "qualidade artística", "refinamento estético" e de determinados elementos poéticos e musicais em detrimento de outros por alguns agentes guarda nexos com importantes transformações sociais e infraestruturais correntes no país desde a década de 1940. Em um momento em que a indústria nacional se modernizava e se expandia com um ritmo acelerado e que se intensificava o processo de urbanização e de consequente reestruturação da sociedade de classes, dado que o movimento migratório para os centros urbanos se acentua em espaço de tempo relativamente curto com uma maior parte do contingente oriunda de classes menos favorecidas, o acesso ao mercado de trabalho e ao consumo se dava de forma gradual e parcial entre as classes subalternas (MELLO; NOVAIS, 1998: 560-586). Considerando tais diferenças de acesso entre as classes, a eleição de critérios de distinção na produção do mercado fonográfico traduz um estabelecimento de coordenadas no campo das lutas simbólicas, uma vez que objetifica demandas de consumo e expectativas das elites e de uma classe média emergente nos planos material e simbólico.

Deste modo, pode-se inferir que o esgotamento das duas mil cópias de *Canção do amor demais* e de outros discos lançados pelo selo Festa, aliado à repercussão enfaticamente positiva gerada por parte da crítica especializada, indica a existência desta demanda de consumo e o papel que a iniciativa autônoma de Irineu Garcia desempenhava em realizar um tipo de produção que atendia às expectativas destes segmentos sociais. Uma vez que o perfil de lançamentos do selo muitas vezes não se alinhava às tendências de maior público e maior potencial comercial do mercado, o modo de produção autônomo empregado por Irineu Garcia era necessário para fornecer condições de autonomia artística aos músicos, usualmente restringidas por medidas de contenção de risco de grandes gravadoras.

Dentre os outros títulos de música popular lançados pelo selo Festa, destacam-se também os LPs *Festa dentro da noite Vol. I* e *Vol. II* (1959), uma das poucas gravações do compositor pianista Vadico, parceiro de Noel Rosa em parte de seus sambas mais representativos; *Modinhas fora de moda* (1958), da cantora Lenita Bruno com orquestra dirigida por Leo Peracchi, traz uma seleção de modinhas colhidas por musicólogos e compostas ou arranjadas por Villa-Lobos, Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno; *Nelson Souto interpreta Eduardo Souto* (1958) constitui uma coletânea de obras do regente e compositor Eduardo Souto.

Passados dez anos desde o lançamento dos primeiros LPs, a crescente competitividade do mercado e a racionalização das estratégias de atuação interferiam nas condições de atuação e produtividade das gravadoras de menor porte, como a Festa, de Irineu Garcia, entre outras gravadoras autônomas. Além de operarem com sérias limitações de falta de pessoal, orçamento reduzido, falta de estrutura física e de esquemas de distribuição próprios, as três empresas tiveram de lidar ainda com a concorrência das grandes gravadoras multinacionais ingressantes, competindo com suas estratégias de atuação direcionadas aos segmentos de prestígio, de produção considerada como "artística", "sofisticada" e com as vantagens destas de acesso a crédito bancário.

Além dos fatores citados relacionados ao mercado, outras complicações de cunho político também contribuíram para minar as bases que mantinham a produção das gravadoras. A partir do ano de 1964, como parte das transformações ocorridas no cenário político trazidas pelo golpe militar, o apoio financeiro concedido até então pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) à gravadora Festa na forma de compra de discos foi cessado. Parte dos contatos próximos de Irineu Garcia, como Vinicius de Moraes, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, entre outros, era membro ou simpatizante de partidos de esquerda e passou

a sofrer perseguição do governo. Apesar de Irineu Garcia não fazer parte de nenhum partido e aparentemente não ter sofrido perseguição pessoal, tudo indica que o benefício foi suspenso por intervenção do governo militar. Vejamos um dos seus discursos publicados posteriormente:

> Não recebíamos subvenções, apenas apoio, uma forma simpática de atenuar custos. Mas a nova orientação política, a partir de 1964, privou a etiqueta dessas fontes. Fui caminhando até onde pude. Depois tranquei a casa, não deixei as chaves debaixo do tapete porque eram minhas, coloquei-as no bolso e fui embora (ANDRADE, 1997: 1).

Após três anos de dificuldades, Garcia resolveu deixar a gravadora, conceder o catálogo em consignação para a Phillips e mudar-se para Portugal em autoexílio em 1967. Durante os próximos três anos, o selo Festa continuou ainda em atividade sob administração da Philips-Phonogram, reeditando os títulos mais representativos como selo subsidiário. Irineu Garcia, por sua vez, residiu em Portugal e atuou como jornalista do *Jornal de Letras* e também como correspondente do *Jornal do Brasil* até 1984, ano em que faleceu. O catálogo deixado pelo selo Festa acabou reunindo uma produção significativa de aproximadamente 103 títulos, com recitais de autores consagrados da literatura brasileira e latino-americana; um acervo expressivo de gravações do repertório de música erudita nacional; e uma série de discos de música popular característica de uma fase de reformatação da canção corrente da década de 1950.

4. Considerações finais

Empreendimentos personalistas, como os de Irineu Garcia e de outras gravadoras autônomas, constituem casos emblemáticos de uma dinâmica de produção marcada pela estima e pelo entusiasmo pessoal pelo tipo de arte que produziam, em uma atividade fascinada e compromissada com a sujeição às regras e com as demandas próprias do ofício artístico-musical. Dentro das condições praticamente artesanais de produção, em que se dispunha um contingente reduzido de colaboradores, sem divisão de departamentos, atuação pessoal do proprietário em quase todas as etapas (arregimentação, produção, fabricação, divulgação, vendas) e limitações consideráveis de orçamento, o produtor Irineu Garcia soube trabalhar e compatibilizar de modo eficaz, perante os consumidores de classes média e alta em expansão, as demandas e as concepções estéticas adequadas com as condições materiais de produção dispostas.

Em um período em que as grandes gravadoras ainda não adotavam a estratégia de monopolizar os segmentos de prestígio, Garcia teve condições de trabalhar com um grupo de artistas deste setor, escoando uma produção significativa de poetas/literatos consagrados, intérpretes de bossa nova, instrumentistas proeminentes e, deste modo, dando visibilidade a projetos musicais que não se alinhavam às tendências de maior circulação comercial, que não tinham espaço nas grandes empresas do mercado fonográfico.

Por meio da iniciativa de Irineu Garcia e de outras gravadoras independentes do período (ex.: Elenco e Forma), não apenas intérpretes de poesia e de música erudita tiveram espaço, mas também alguns trabalhos de música popular interpretada em arranjos sinfônicos integraram seus catálogos. Assim, pode-se dizer que a manutenção do investimento em projetos musicais "desinteressados" e a liberdade artística concedida aos músicos e artistas gravados em suas produções contribuíam para elevar o grau de autonomia no campo artístico e para consolidar as

lógicas de distinção que pautavam o processo de autonomização vigente no cenário artístico em meio a uma configuração de mercado específica, na qual a precariedade e a falta de especialização do mercado parecem ter constituído fatores favoráveis à manutenção desta dinâmica.

Com o desenvolvimento do mercado e o avanço da racionalização das estratégias de atuação, nas décadas de 1960 e 1970, concretizam-se cada vez mais características de um mercado agora segmentado e especializado e consolidam-se as indústrias culturais. Nessa nova configuração de mercado, os espaços disponíveis para pequenas gravadoras nacionais e empreendimentos personalistas, como os de Irineu Garcia, Aloísio de Oliveira, Roberto Quartin e outros agentes produtores – orientados por aspirações marcadamente pessoais e dedicados a projetos musicais não necessariamente rentáveis –, passaram a ter limites bem determinados, à margem da hegemonia de grandes conglomerados empresariais.

Referências

ANDRADE, Moacyr. Um tesouro recuperado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1997. Caderno B, p. 1.

ANDRADE, Olímpio de Souza. *O livro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paralelo, 1974.

BANDEIRA, Manuel. Discos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1958. 1º Caderno, p. 3.

BOLLOS, Liliana Harb. Canção do amor demais: marco da música popular brasileira contemporânea. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 83-89, jul./dez. 2010.

BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; BOÂS, Glaucia Villas (org.). *O moderno em questão*: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: as histórias e a história da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CASTRO, Ruy. Irineu gravou os discos que queria ouvir. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1997. Especial Domingo, p. 2.

COTTA, André Henrique Guerra. *História da coleção Francisco Curt Lange*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

DANTAS, Carlos. Música de sempre: do Barrôco a Villa-Lobos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 maio 1962. 2º Caderno, p. 1.

DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão. *Literatura e música*: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971). Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2018.

DO BARROCO a Villa Lobos em 300 minutos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1962. 1º Caderno, p. 10.

BAPTISTA FILHO, Zito. Mestres do Barroco Mineiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 set. 1958a. Geral, p. 5.

BAPTISTA FILHO, Zito. Irineu Garcia, Candidato. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1958b. Geral, p. 11.

BAPTISTA FILHO, Zito. Do Barroco a Vila-Lôbos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1962. Geral, p. 11.

BAPTISTA FILHO, Zito. Adeus, Irineu Garcia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1984. Cultura, p. 31.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1985.

IRINEU Garcia: um homem cordial, servidor das letras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1984. Caderno B, p. 1.

LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. *In*: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*: aspectos da história gráfica. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim*: comentários à história oficial do choro. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

MASSARANI, Renzo. Ministério da Educação / Diretrizes da Rádio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1958, 17 de setembro. Caderno B, p. 2.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e Sociabilidade moderna. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada do Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MURILO, Cláudio. Drummond e Bandeira em vinilite. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1955. 5º Caderno, p. 12.

O PEQUENO Príncipe. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1957. 2º Caderno, p. 3.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POESIAS *Vol. I*. Autores e intérpretes: Carlos Drummond de Andrade e Manoel Bandeira. Rio de Janeiro: Festa, 1955. LP.

POLETTO, Fabio. *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira (1953-1958)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

QUÁDRIO, Maurício. Importação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1956. 4º Caderno, p. 2.

QUÁDRIO, Maurício. Música brasileira no Brasil e no mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 out. 1957. 4º Caderno, p. 2.

QUÁDRIO, Maurício. Discos populares. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1958a. 4º Caderno, p. 2.

QUÁDRIO, Maurício. Garcia, Estrêla e a música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1958b. 1º Caderno, p. 8.

QUER direito autoral de Obra de Domínio Público. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 out. 1958. Geral, p. 3.

RANGEL, Lúcio; MORAES, Pércio. *Discos do mês*. *In*: Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006 [1954]. (Coleção Revista da Música Popular).

RUCKER, Joseane de Mello. *A Revista Festa e a modernidade universalista na arte*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2007.

SILVER, Ruth. Festa-discos: divulgar oralmente a cultura no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 maio 1957. Suplemento Dominical, p. 1.

TONI, Flávia Camargo; CAROZZE, Valquíria. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 57, p. 181-204, dez. 2013.

UMA NOITE no Arpege. Intérprete: Waldir Calmon. Rio de Janeiro: Rádio, 1956. LP.

VALSAS de esquina. Compositor e intérprete: Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Festa, 1957. LP.

VASCONCELOS, Ary. Prelúdio de Amor (resenha). *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 7 ago. 1959.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 74-85, set./nov. 2010.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. Notas sobre a construção do "bom gosto" na MPB. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 21., 2012, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: ANPUH-SP, 2012.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. *Música em surdina*: sonoridade e escutas nos anos 1950. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 55-72, jul./dez. 2007.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

Guilherme Araujo Freire é professor efetivo da Universidade Federal do Ceará (UFC) - Campus de Sobral, curso de Licenciatura em Música, desde 2020. Concluiu os cursos de Graduação (2012), Mestrado (2015) e Doutorado (2019) em Música na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), recebeu quatro bolsas financiadas pela FAPESP e participou de programa de Doutorado Sanduíche na Universidade de Música Franz Liszt (Hochschule für Musik Weimar, Alemanha), em 2018, com financiamento concedido pelo DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst - Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico). E-mail: guilhermefreirea@gmail.com