



A série de música popular da gravadora Festa: contradições em discursos e representações de “bom gosto”

GUILHERME ARAUJO FREIRE*

[um produtor independente] é exatamente um Quixote, é um homem de vanguarda. Joga-se e se atira numa produção e pode realizar uma obra de arte. Encontrará imediatamente obstáculos, da divulgação, distribuição e sobretudo da promoção. Quando recebi de Paris um disco de André Gide dando uma aula de piano, fundei a etiqueta Festa. Empolguei-me com aquilo, mostrei a Manuel Bandeira, e disse: vamos gravar um disco? Manuel disse: vamos. Convidei o Drummond imediatamente e daí nasceu a Festa. (Irineu Garcia em entrevista de programa de rádio da Jovem Pan, setembro de 1981)

Introdução

As décadas de 1950 e 1960 constituem um período de grande importância na história da música popular. Nessa época, diferentes setores da incipiente indústria cultural, tais como o rádio, as gravadoras de discos, o cinema e o mercado editorial, se modernizam e começam a se integrar de uma maneira mais orgânica. Começa a se constituir, principalmente do final dos anos 1940 para frente, aquilo que foi designado por Krausche posteriormente como “complexo fonográfico-cultural” (cf. KRAUSCHE, 1994). Este momento ficou marcado pelo aparecimento de um corpo de profissionais especializados no setor fonográfico, como músicos, compositores, arranjadores, radialistas, empresários do show business, jornalistas e críticos, bem como pela ampliação do público consumidor de música popular. Além disso, verifica-se também na década de 1950, um aprofundamento da segmentação do mercado de discos, tanto no que se refere à esfera da produção, como também à da recepção e consumo.

Em linhas gerais, as mudanças estruturais que ocorriam nesse universo apontam para a formação característica de um campo de produção simbólica, na acepção do sociólogo francês Pierre Bourdieu¹. Os diferentes agentes que constituíam o campo e que atuavam no seu interior passavam a ocupar posições diferenciadas e a orientar suas ações e seus discursos pela

* Doutorando em Música na linha de pesquisa “Música, Cultura e Sociedade” na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan e financiamento de bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

¹ Apesar de alguns autores da sociologia terem apontado os riscos e dificuldades de aplicar o conceito de campo de Pierre Bourdieu à realidade brasileira, o certo é que trabalhos de autores como Paiano (1994), Zan (1997), Napolitano (2001) e Vicente (2002) apontam para a possibilidade de identificação de sinais da constituição de um campo da música popular brasileira, resguardadas as devidas diferenças e especificidades de cada contexto cultural.

disputa de capital simbólico. Começava a se configurar, deste modo, uma hierarquia de legitimidades e de gostos no interior do campo, com suas respectivas marcas de distinção simbólica.

A gravadora Festa e os discursos sobre sua produção

A gravadora Festa foi criada, em 1955, pelo ex-jornalista, editor de livros e produtor paulistano Irineu Garcia sob o discurso de valorizar a cultura brasileira e com o intuito de registrar as vozes de poetas e literatos consagrados, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Paulo Mendes Campos, Guilherme de Almeida, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana, entre outros, declamando suas próprias obras literárias. Outros selos e gravadoras, como a Musidisc, a Odeon e a RGE também lançavam discos com recitais de poesia, porém nenhum outro especializou tanto seu catálogo nessa área como o Festa. Em apenas três anos de atividade, já haviam sido gravados 32 LP's de literatura falada (cf. SILVER, 1957), uma quantidade expressiva para o segmento no período, que posteriormente acabou constituindo um arquivo histórico importante com registros das vozes de diversos poetas consagrados no país. Sua produção era dinamizada principalmente pela figura de Irineu Garcia, que convivia no meio artístico desde a década de 1940, conhecendo pessoalmente e agregando importantes nomes da cena musical e literária do Rio de Janeiro.

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 cultural do Modernismo de 22, a *Revista Festa* (1927-9) (cf. FILHO, 1984) ². Ao lado de outras revistas como a *Revista Klaxon* (1922-3), *Árvore Nova* (1922), *Revista de Antropofagia* (1928-9), a *Revista Festa* reuniu textos de escritores como Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Henrique Abílio e Barreto Filho, que intencionavam romper com a eloquência e formalismo da poesia parnasiana através da busca pelo moderno, pela aproximação com a

² Para maiores 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.

linguagem cotidiana, associado à recuperação de temáticas e símbolos das origens do país e ao nacionalismo.

Após conquistar vendas consideráveis através dos seus lançamentos de poesia recitada, Irineu Garcia resolveu expandir sua atuação e criou séries de discos de música popular e música erudita (cf. QUÁDRIO, 1959). Com esta última, a gravadora realizou importantes contribuições, pois não havia no período um segmento de música erudita no mercado, dado que este não era um setor muito atraente e, além disso, desde os princípios da indústria fonográfica no país as gravações estavam mais focadas no repertório de música popular (cf. VICENTE, 2007). Mesmo assim, durante a década de 1960 o selo produziu discos de importantes compositores brasileiros da música erudita, com distribuição realizada pela Companhia Brasileira de Discos (CBD). Dentre os títulos destacam-se as *Sonatas de Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri*, interpretadas por Oscar Borgeth no violino e Ilara Gomes Grosso no piano; *Francisco Mignone*, com obras diversas interpretadas pela Orquestra Sinfônica Brasileira e regidas pelo autor; *Camargo Guarnieri*, com peças diversas interpretadas pela Orquestra Sinfônica Brasileira e Coro Feminino da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro; *Radamés Gnattali: Concertos*, com interpretação da Orquestra Sinfônica Brasileira, regida pelo próprio compositor; *Sinfonia em sol menor* de Alberto Nepomuceno, interpretada pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob regência de Edoardo de Guarnieri; entre outras muitas gravações.

Na direção do selo Festa, a atuação de Irineu Garcia se pautou pelo discurso de servir o propósito de “valorizar e divulgar a cultura”. Deste modo, buscava legitimar a atividade do selo pela sua importância enquanto difusora cultural, atribuindo à sua produção o *status* da arte, em uma suposta oposição aos interesses comerciais, como estratégia para distinguir simbolicamente seus produtos no mercado. Na matéria “Festa Discos – Divulgar oralmente a cultura no Brasil”, publicada no Jornal do Brasil, ficam evidentes tais características do discurso: “[...] Após termos tomado conhecimento das atividades quase que completas da nova Editora Festa Discos, ficou-nos uma impressão segura: seu propósito é *divulgar e*

ampliar o gosto artístico do nosso povo. Comercialmente, tem interesses muito limitados, não desejando fugir ao gênero puramente artístico e inédito”³ (SILVER, 1957).

Entre outras matérias elogiosas dedicadas ao selo Festa, publicadas pelo poeta, crítico musical e colunista Claribalte Passos no jornal Correio da Manhã, uma resenha de lançamento do LP *Canto de amor à Bahia* (Festa/1958) de Jorge Amado e Dorival Caymmi, também revela enfaticamente tais características:

*O disco, de modo geral, constitui um acontecimento fonográfico e de indiscutível valor cultural. Nele encontramos tudo que seja possível exigir no tocante aos méritos da verdadeira criação artística. A gravadora esmerou-se na apresentação gráfica, no nível de perfeição técnica das gravações em alta fidelidade, no acerto da escolha do intérprete [Jorge Amado] e do ilustrador musical [Dorival Caymmi]. Mantém, assim, o alto conceito que conquistou junto à crítica especializada e o público não relaxando num mínimo possível a dignidade de um repertório. “CANTO DE AMOR À BAHIA” justifica aplausos irrestritos, longe de qualquer exagero ou cômoda simpatia, uma vez que define a obra de um homem inteligente e dinâmico - Irineu Garcia. [...] Realizações de uma tal categoria honram a nossa indústria fonográfica, a cultura, contribuindo para difundir a obra e tornar ainda mais admirado o talento de um grande autor brasileiro [referência a Jorge Amado]*⁴. (PASSOS, 1958)

Através do emprego de termos como “valor cultural”, “verdadeira criação artística”, “nível de perfeição técnica das gravações”, “alto conceito” e “realização que honra a cultura”, percebemos alguns códigos pelos quais agentes da crítica especializada do período intencionavam atribuir valores positivos e assim legitimar a produção do selo, com ênfase não apenas no aspecto técnico das capas e do fonograma, mas principalmente na relevância do “papel cultural” de seus lançamentos. Deste modo, a iniciativa autônoma de Irineu Garcia era estimada pela crítica especializada, a qual dedicava regularmente matérias que enalteciam sua contribuição em promover aquilo que era entendido como a “legítima” arte e cultura do país, em oposição aos interesses comerciais de grandes gravadoras.

Lutas simbólicas e a série de música popular dos discos Festa: contradições em representações de “bom gosto”

³ Grifos nossos.

⁴ Colchetes e grifos nossos.

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 (cf. POLETO, 2004; VICENTE, 2015; 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. As escolhas realizadas por Irineu Garcia na produção da série de música popular não ficaram alheias às estas questões ou isentas de contradições, e figuram uma conduta de caráter notadamente ambíguo se observado o perfil de determinados discos.

Na década de 1950 se demarcava uma dinâmica de crescente efervescência e criatividade cultural (cf. ORTIZ, 1994), bem como 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-violão, até gêneros estrangeiros, como o bolero, a rumba, o calipso, o chá-chá-chá, o tango, a guarânia, entre outros (*idem*).

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 (p. ex. sambolero, sambajazz, 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. (MIGNONE, 1957)

[...] 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. (cf. QUÁDRIO, 1957)

Como podemos perceber, os dois autores compartilham de uma perspectiva crítica semelhante 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 estava 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. Ao caracterizar a presença do samba no repertório como um “melancólico destino”, Quádrio faz alusão ao samba-canção, estilo de samba executado muitas vezes com elementos do bolero,

como o emprego de maracas e bongô na percussão, temáticas das letras que abordavam de maneira exagerada amores platônicos ou relações amorosas mal sucedidas.

Por 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, o nos leva a pensar que a segmentação não se apresentava de uma maneira evidente aos profissionais envolvidos no meio artístico. Estudos apontam que, mesmo entre os 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 aprovando, com devidas considerações em relação ao contexto, a produção do pianista Waldir Calmon, músico reconhecido como um dos principais representantes do circuito de boates na zona sul do Rio de Janeiro (POLETTTO, 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 “cultura” 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 Pêrsio 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 e “Um Poquinho 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, Sérgio Porto e Nestor de Holanda escrevessem críticas positivas 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. (CALMON, 1956)

[Sérgio Porto] Em Waldir Calmon, a par de sua impressionante técnica e do seu inegável virtuosismo, o que mais me impressiona é a versatilidade, a capacidade que tem de se adaptar a todos os ritmos dançantes, quer aos nacionais - baião, samba, etc. - como aos estrangeiros. Waldir Calmon é tão verdadeiro num mambo ou numa guaracha, num tango ou num fox-trot. É portanto, o pianista ideal para conjuntos dançantes de boite, onde é preciso contentar o gosto variado de centenas de dançarinos. (CALMON, 1956)

[Nestor de Holanda] Waldir Calmon Descobriu um negócio. Um negócio que ninguém descobriu: música para a boemia. Porque a música da noite tem seu jeito de ser, é especialidade. Especialidade que exige, sobretudo, alma insatisfeita de boêmio, de amante da madrugada. Esse tipo de alma é que fez a especialidade de Waldir. Daí a razão de seus magníficos sucessos.⁵ (CALMON, 1956)

⁵ Colchetes nossos.

Na produção da série de música popular do selo Festa, as escolhas realizadas por Irineu Garcia demonstram de maneira similar um caráter ambíguo. Ainda que o perfil da gravadora estivesse associado a um segmento reconhecido como de “bom gosto” e ao tipo de produção reconhecida como “cult” (p. 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. (cf. VASCONCELOS, 1959)

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-, bem como 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.

Além deste disco de Nicolino Cópia, foram produzidos também outros discos no mesmo segmento, como o LP *Eu te amo* (1959) também de Nicolino Cópia, *Eu sei que vou te amar* (1959) de Mozart e Seu Pistom, *Eu preciso de você* (1959) do guitarrista Geraldo Miranda; bem como de outros segmentos diversos, como o disco *Música chinesa* (1958) realizado a partir de gravação de performance do Conjunto de Instrumentos Tradicionais da República Popular Chinesa e o LP *Escola de samba da Portela* (1959), com registro de batucada de samba.

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 editou lançamentos que se tornaram referência de um suposto “bom gosto” e que ganharam 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 ter amplo reconhecimento pela sua produção literária, ainda dava seus primeiros passos no meio musical; e o compositor Antônio Carlos Jobim, que além de 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.

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 Antonio 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 através 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 (2011: 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 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 através 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 passa 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 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 infra-estruturais correntes no país desde a década de 1940. Em um momento em que a indústria nacional se modernizava e se expandia num ritmo acelerado e que se intensificava o processo de urbanização e consequente re-estruturação 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 critérios de distinção na produção do mercado fonográfico traduz um estabelecimento de coordenadas no campo das lutas simbólicas, uma vez que objetiva 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 demais títulos de música popular lançados pelo selo Festa, destacam-se também os LP's *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, que eram referência no repertório de música popular para piano

do período, como o tango “O despertar da montanha”, “Tatu subiu no pau”, “Parati dançante”, entre outras.

Considerações finais

Após análise do perfil de atuação da gravadora Festa e os discursos proferidos pela crítica especializada sobre a atividade de Irineu Garcia e seus lançamentos, pudemos perceber que o selo contribuiu na formação de representações sobre um suposto “bom gosto”. Pelos seus lançamentos, Garcia conquistou respaldo no campo artístico e nos meios de comunicação através de discursos que distinguiam sua atividade, de argumentos que valorizavam a produção “cultural”, “artística” desinteressada em detrimento daquela considerada “comercial”, “massiva” associada às grandes gravadoras e às transmissoras de rádio.

O conjunto de publicações de jornalistas e musicólogos atuou no sentido de conferir distinção simbólica à atuação de Garcia através da negação do aspecto comercial. Constituíam, assim, instâncias de consagração que atuavam diretamente para a formação de hierarquias em um campo artístico ainda em formação daquele período, em que determinados critérios específicos da área passavam a orientar valores nas trocas simbólicas e, assim conferindo certo grau de autonomia das práticas artísticas em relação aos imperativos do mercado. No entanto, a produção da série de música popular do selo, não deixou de demonstrar também um caráter contraditório. Ainda que o perfil da gravadora Festa estivesse predominantemente associado ao segmento de “bom gosto” e ao tipo de produção reconhecida como “cultura” (p. ex. poesia e música erudita), lançou também discos de “música de boate”, “comerciais”, considerados por muitos críticos comprometidos com a difusão da cultura da música “clássica” e da música popular “tradicional” como símbolo de mau-gosto e da influência da música estrangeira.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 287-85.

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

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

CALMON, Waldir. *Uma noite no Arpege*. Discos Rádio, 1956. LP.

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

KRAUSCHE, Valter Antonio. *A Rosa e o Povo*: Arte Engajada nos Anos 60 no Brasil. São Paulo: 1984. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). São Paulo, PUC, 1984.

LENHARO, Alcir. *Os Cantores do Rádio*: a Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o Meio Artístico de Seu Tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim*: comentários à história oficial do choro. 2014. 443 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

MELLO, João Manuel Cardoso de & NOVAIS, Fernando A. “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.

MIGNONE, Francisco. *Valsas de esquina*. Festa, 1957. LP.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

OLIVEIRA, José da Veiga. Canções e modinhas nossas. *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo*, 28 fev. 1959.

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

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal*: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1994.

PASSOS, Claribalte. “Canto de amôr à Bahia;” retrato de um talento! *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1958. 5º Caderno, p. 9.

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

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

_____. O primeiro suplemento “Festa” de música popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1959. 1º Caderno, p. 8.

RANGEL, Lúcio; MORAES, Pêrsio de. In: *Revista da Música Popular*, no. 1, setembro, 1954. p. 2.

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 mai. 1957. Suplemento Dominical, p. 1.

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

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

VICENTE, Eduardo; SERGL, Marcos Júlio. *O Mercado Fonográfico Nacional e a Produção de Música Erudita*. In: *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom*, Santos – SP, 2007.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. *A sonoridade do Trio Surdina*. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia – MG, 2011.

_____. *Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2015.

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