UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANA PAULA ORLANDI MOURÃO DELFIM

**Literatura e música:
a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)**

São Paulo

2018

ANA PAULA ORLANDI MOURÃO DELFIM

**Literatura e música:
a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)**

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Área de Concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Delfim, Ana Paula Orlandi Mourão
Literatura e música : a trajetória da gravadora Festa
(1955-1971) / Ana Paula Orlandi Mourão Delfim ; orientador,
Eduardo Vicente. -- São Paulo, 2018.
196 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. gravadora independente 2. Irineu Garcia 3. literatura
falada 4. música erudita no Brasil I. Vicente, Eduardo II.
Título.

CDD 21.ed. - 302.2

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão

Título: *Literatura e música*: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)

Dissertação apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Edu, Bibi e Gabe

Agradecimentos

Ao professor Eduardo Vicente, que acolheu esta ideia desde o início e conduziu a pesquisa com rigor e companheirismo.

À Gracita Garcia Bueno, pela confiança e generosidade.

Aos professores Augusto Massi e Ivan Vilela Pinto, que contribuíram para este trabalho com valiosas sugestões durante o exame de qualificação. Ao professor Massi agradeço também pela conversa e pelo material enviado.

Ao Eduardo Magossi, pelo incentivo inicial, além da bondade e paciência infinita no decorrer da pesquisa.

Ao Alexandre Dias, por compartilhar comigo garimpo e saber.

Ao Fernando Krieger, pela ajuda em momentos cruciais (que foram muitos!). E à Nenem Krieger, pela receptividade.

A Gil de Carvalho, Iracema Santos Nascimento, Letícia Bertelli, Luciana Tonelli, Mariana Chama e Valéria de Paula Martins, amigas fundamentais que me socorreram no caminho.

Ao Marcelo Dolabela, pelos ótimos papos e pela leitura cuidadosa.

A Antonio Reis, Julio Dui, Marco Scarassatti e Tatiana Ferraz, pelas dicas preciosas.

Ao Ronaldo Pellicano, coração de ouro.

Aos entrevistados André Midani, Armando Freitas Filho, Arnaldo Trindade, Carlos Heitor Cony (*in memoriam*), Edino Krieger, Fernando Lemos, João Carlos Müller Chaves, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Laura Soveral (*in memoriam*), Manuel Barenbeim, Roberto Menescal, Ruy Castro, Sérgio Ribeiro, Thiago de Mello e Zuza Homem de Mello.

Aos colecionadores Denis Wagner Molitsas, Edson Mendes, Famelli Jr., Gilberto Inácio Gonçalves, João Antônio Bühner, Marcelo Coelho, Miguel Bragioni, Nirez (Miguel Ângelo de Azevedo), Thiago Mello e Zero Freitas.

Aos participantes dos grupos *10 Polegadas BR*, *Arquivo Confraria do Chiado* e *Memória Gráfica Brasileira*.

A Ana Paula Tósca, André Acastro Egg, Aníbal Bragança, Bernardo Guerra Duarte, Carlos Rocha, Cristiane Costa, Cynthia Augusta Poletto Aleixo, Egeu Laus, Flávia Ribeiro Crespo, Harry Zuckermann, Luiz Edmundo de Castro, Maurício Bussab, Milton Ohata, Mônica Leite Lessa, Murilo Pontes, Nana Ishikawa Gasparini, Vanessa Costa e Ubiratan Machado, pelos esclarecimentos.

A Alexandra Swerts, Ana Cristina Zahar, André Lacerda, Angélica del Nery, Bia Moraes, Cássia Macieira, Cláudio Remião, Elder Mourão, Ercília Lobo, Evaldo Piccino, Fábio Moraes, Felipe Fortuna, Gabriel Paiva, Guilherme Marques, Johana Albuquerque, Juliana Pontes, Karina Yamamoto, Letícia Orlandi, Luciana Cavalcanti, Murilo Godoy, Pablo Pires Fernandes, Paulo Mathias, Rodrigo Merheb, Rosele Martins e Silvia Gomez, sempre prontos a ajudar.

Aos professores na pós-graduação, com quem tanto aprendi: Ecléa Bosi (*in memoriam*), Flávia Camargo Toni, José Geraldo Vinci de Moraes, Ivan Cláudio Pereira Siqueira, Marcos Napolitano, Susana Cecília Almeida Igayara de Souza e Walter Garcia.

Aos professores Alberto Tsuyoshi Ikeda, Marcos Napolitano e José Miguel Wisnik, pelas conversas que iluminaram o trajeto.

Aos *alecrinos*, em especial, Daniel Cara, Fafi Prado, Geandre Tomazzoni, Fernando Camargo, Patrícia Oyama e Suye Okubo.

Ao Neds Gonçalves, pelo desenho do anexo.

A Andrea Limberto e Élide Murta, pela revisão.

A Flávia Pegorin, Jaqueline Lana Delfim e José Luiz Gomes Delfim, pelo apoio logístico.

Aos funcionários que contribuíram para a pesquisa nas seguintes instituições: Acervo Curt Lange – UFMG, Arquivo Histórico do Ministério das Relações Exteriores, Arquivo Nacional – Ministério da Justiça e Segurança Pública, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da Academia Brasileira de Música, Biblioteca Nacional, Casa de Cultura Mário Quintana, Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), Centro Cultural São Paulo, Centro de Memória e Pesquisa Histórica da Universidade Federal de São Paulo, Discoteca Pública Natho Henn, Fundação Casa de Ruy Barbosa, Fundação Joaquim Nabuco, Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública

Estadual Luiz de Bessa, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Instituto Memória Musical Brasileira, Instituto Moreira Salles (RJ), Memorial da Arquidiocese e Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Agradeço também às equipes das bibliotecas da Escola de Comunicações e Artes e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, bem como da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, todas da Universidade de São Paulo.

À Fátima Cristina Gonçalves, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Ao Pedro Drummond, pelo auxílio rápido e certo.

Aos amigos Alexandra Martins, Clarisse Alvarenga, Frances Jones, Keka Reis, Kiko Mollica, Laura Hansen, Lelé Luiza, Simone Gallo e Viviane Vilela, parceiros de caminhada.

À Alessandra Chacham, pela aula.

Aos meus pais, Victoria e Miguel, por tudo!

A Bibi e Gabe, minhas âncoras no planeta, pela paciência e carinho.

Ao Edu, meu companheiro, pela doçura, compreensão, força e afeto.

Resumo

DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão. *Literatura e música: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)*. 2018. 196f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

Esta pesquisa aborda a trajetória da gravadora Festa, criada na década de 1950, no Rio de Janeiro, pelo jornalista paulista Irineu Garcia (1920-1984), que teve como sócio nos dois primeiros anos o livreiro e editor carioca Carlos Ribeiro (1908-1993). A título de recorte, a dissertação trata do período compreendido entre 1955 e 1971, quando o selo fonográfico, sob a coordenação de Garcia, gravou dezenas de discos de literatura (poesia, prosa, teatro), música erudita e popular. A partir de extensa pesquisa em arquivos públicos e particulares, bem como em periódicos publicados entre os anos de 1940 e 1990, além da realização de diversas entrevistas, o trabalho busca organizar a história da gravadora de forma panorâmica, com o intuito, inclusive, de possibilitar outras investigações de aspectos pontuais sobre este objeto. Procurou-se também inserir a narrativa dentro do contexto histórico daquele momento, quando emergia uma indústria cultural no país. Por fim, reuniu-se em um anexo capas, contracapas e/ou informações acerca de 97 produções fonográficas realizadas pela gravadora no período contemplado pelo estudo.

Palavras-chave: gravadora independente, Irineu Garcia, literatura falada, música erudita no Brasil.

Abstract

DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão. *Literature and music: trajectory of the Festa record company (1955-1971)*. 2018. 196f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

The present research recovers the trajectory of the Festa record company, launched in Rio de Janeiro during the 1950s by São Paulo-born journalist Irineu Garcia (1920-1984) and the editor and bookseller carioca Carlos Ribeiro (1908-1993), his business partner during the first couple of years. It focuses on the period between 1955 and 1971 when the phonographic label, under Garcia's leadership, recorded dozens of literature discs (poetry, prose, theater), popular and classical music. After extensive data recollection from public and private archives as well as from publications released from 1940 to 1980 and many interviews, the present work broadly organizes the history of Festa with the intention of providing for other research works that could take on specific aspects of the object. It also places the narrative in the historical context of the emergence of a cultural industry in the country. Finally, the research includes an Annex with covers, back covers and general information on 97 phonographic productions by the record company in the studied time frame.

Keywords: independent record company, Irineu Garcia, spoken literature, classical music in Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O SURGIMENTO DA GRAVADORA FESTA	18
1.1 Os círculos de convivência de Irineu Garcia	18
1.2 Carlos Ribeiro e a Livraria São José	25
1.3 A formação do mercado cultural brasileiro (1940-1950)	29
1.4 Mudanças fonográficas	32
2 UMA GRAVADORA DE LITERATURA FALADA	36
2.1 <i>Festa</i> , no papel e no vinil	36
2.2 A gravação de discos com poetas no Brasil antes do selo Festa	38
2.3 A coleção <i>Poesias</i> : 13 discos, 24 poetas	41
2.4 As tardes de autógrafos	51
2.5 “Deixem o poeta gravar seu disquinho”	58
2.6 A coleção <i>Intérpretes</i>	62
3 ALÉM DA LITERATURA	70
3.1 O catálogo de música erudita do Festa	70
3.1.1 Introdução	70
3.1.2 O nacionalismo musical	73
3.1.3 A gravação de música erudita brasileira no país antes do Festa	81
3.1.4 A estreia com Mignone	91
3.1.5 Ao vivo, com a Orquestra Sinfônica Brasileira	94
3.1.6 Uma pequena empresa fonográfica	100
3.2 Também na música popular	102
3.3 O poder simbólico das capas	113
3.4 Conquistando prêmios	122
4 A GRAVADORA FESTA NOS ANOS 1960 E 1970	126
4.1 Um hiato e a retomada	126
4.2 Em parceria com a CBD	136
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	142
ANEXO Gravações do selo Festa (1955-1971)	151

INTRODUÇÃO

O primeiro disco da gravadora Festa, lançado em novembro de 1955, reúne dois poetas. No lado A, o pernambucano Manuel Bandeira; e, no lado B, o mineiro Carlos Drummond de Andrade, dizem poemas da própria lavra. Com texto de apresentação na contracapa assinado pelo cronista e poeta Paulo Mendes Campos, o *long-play* de 10 polegadas inaugurou não apenas a trajetória do selo fonográfico, como também sua primeira coleção, *Poesias*, que entre 1955 e 1958 produziu um total de 13 discos, sempre com dois poetas brasileiros, um em cada face do vinil. Entre meados da década de 1950 e o início dos anos 1970, período enfocado por esta pesquisa, Festa realizou um importante trabalho de registro da cultura brasileira ao gravar dezenas de discos de literatura (poesia, prosa, teatro), de música erudita e música popular.

Esta dissertação pretende recuperar a trajetória da gravadora Festa, iniciativa do jornalista paulista Irineu Garcia (1920-1984), que nos dois primeiros anos de atividade do selo teve como sócio o livreiro e editor carioca Carlos Ribeiro (1908-1993). Ambos transitavam pelo meio intelectual e artístico do Rio de Janeiro e detinham grande soma de *capital social*. Segundo Bourdieu (2016), esse tipo de capital é resultante de uma gama de relacionamentos e seu valor depende não apenas do número de relações, mas também do volume de capital acumulado por aqueles com os quais esse agente interage.

Garcia frequentava a boemia burguesa carioca desde a década de 1940, quando radica-se no Rio de Janeiro, e ali tece uma rede de relações em lugares como a Casa Villarino, misto de bar e mercearia, que reunia, entre os clientes cativos: Paulo Mendes Campos, profissionais da imprensa como Antônio Maria, Sérgio Porto e Lúcio Rangel, os compositores Ary Barroso, Paulo Soledade e Dorival Caymmi e as cantoras Dolores Duran e Aracy de Almeida (CASTRO, 1997). Já Ribeiro era um dos proprietários da Livraria São José, comércio localizado no centro do Rio de Janeiro, frequentado por escritores e intelectuais, sobretudo, entre as décadas de 1950 e 1960, como os próprios Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, além de Guimarães Rosa, Jorge Amado, José Lins do Rego, Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda.

Quando Festa lançou o primeiro disco, já havia gravações de poesia no Brasil, embora em pouca quantidade. Contudo, pelo relato de Irineu Garcia ao jornal *Diário de*

Notícias, em 1956, foi um disco estrangeiro, com o poeta francês Paul Éluard, que inspirou a criação do selo Festa¹:

Há uns dois anos mais ou menos contei a Manuel Bandeira que tinha recebido de Paris um disco de Paul Eluard com seis poemas selecionados pelo poeta, cujo valor era grande como documentário, particularmente porque Eluard acabara de morrer. Bandeira mostrou-se muito interessado e a conversa caiu em gravações feitas por T.S. Eliot, Dylan Thomas e outros. Propus-lhe então, sem mais nem menos, que gravasse um “long-playing” juntamente com Carlos Drummond de Andrade. Manuel Bandeira aceitou prontamente, e assim nasceu “Festa”. Convidei Carlos Ribeiro para sócio e iniciamos o empreendimento esportivamente. Sem plano traçado ou ambição comercial, tivemos a idéia de ampliar nossas atividades procurando registrar uma época a meu ver de singular importância para a literatura brasileira.²

Garcia contou outras versões sobre a fonte de inspiração para a criação da gravadora. Em um texto datilografado, de 1981, escreve que a ideia de fundar o selo foi “insuflada por recebimentos frequentes de discos do exterior, de pequenas marcas produzindo discos culturais, como Paul Eluard dizendo seu famoso poema Liberté, ou André Gide comentando uma aula de piano”³. Em entrevista naquele mesmo ano ao musicólogo e crítico Zuza Homem de Mello, na Rádio Jovem Pan (SP), disse que, ao receber de Paris um disco com uma aula de piano de André Gide, teve a ideia de fundar a gravadora. “Empolguei-me com aquilo, mostrei a Manuel Bandeira e disse, vamos gravar um disco? Manuel Bandeira disse ‘vamos’. Convidei o Drummond imediatamente e daí nasceu a Festa”⁴.

Garcia permaneceu à frente da gravadora até o início da década de 1970, quando muda-se para Portugal. Os últimos discos inéditos da gravadora sob a gestão do produtor fonográfico foram lançados em 1971, no Brasil. A título de recorte, a pesquisa vai tratar desse período, compreendido entre 1955 e 1971⁵, momento em que, por sinal,

¹ As citações desta dissertação foram recuperadas como no original.

² ENEIDA. “Festa” e a Gravação de Discos Literários. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 16 set. 1956.

³ Este texto datilografado, escrito em Lisboa, com data de “inverno de 1981” e o nome de Irineu Garcia encontra-se no acervo pessoal do criador da gravadora Festa, aos cuidados de sua sobrinha, a artista plástica e professora Gracita Garcia Bueno (Maria das Graças Garcia Bueno Dragos). Os grifos são do próprio Irineu Garcia.

⁴ Esta informação consta do texto “Release dos discos Festa”, escrito por Zuza Homem de Mello, com data de agosto de 1999. Acervo: Gracita Garcia Bueno.

⁵ Ao mudar-se para Portugal entre 1970 e 1971 Irineu Garcia deixou as matrizes do selo Festa aos cuidados da gravadora Philips, no Brasil. Nos anos 1990, Gracita Garcia Bueno recuperou o material que estava guardado na *major*, então chamada de PolyGram (hoje, Universal Discos). A partir dessa década, juntamente com o marido, o artista plástico e médico Nicolai Dragos, reeditou em CD cerca de

o mercado de bens culturais ganha força e consolida-se no Brasil. Dessa forma, além de mapear a trajetória da gravadora, esta dissertação pretende inserir essa história no contexto de época.

O nome da empresa, segundo seu contrato social, é Festa, Discos Ltda.⁶ Ao longo desta dissertação, vou me referir ao empreendimento como “gravadora Festa” ou “selo Festa”. A expressão “selo” é utilizada no Brasil para designar projetos segmentados dentro de grandes gravadoras, como também para referir-se às pequenas empresas do setor, as chamadas “gravadoras independentes”, que era o caso de Festa. Na dissertação também uso a palavra inglesa *major*, termo recorrente na indústria do disco para designar empresas de grande porte, em geral, integradas a vastos conglomerados de comunicação, detentoras de significativa parcela do mercado fonográfico mundial (VICENTE, E., 2014).

Dividi este relato em quatro capítulos. Embora a dissertação não ambicione traçar uma biografia de Irineu Garcia e Carlos Ribeiro, e mesmo ciente do risco de incorrer no que Bourdieu chama de “ilusão biográfica”, ou seja, na ideia “[...] de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto [...]” (BOURDIEU, 1998, p. 184), no **primeiro capítulo** abordo de forma sucinta aspectos do percurso pessoal dos dois sócios iniciais da gravadora. Nessa parte também falo sobre a formação de um mercado cultural no Brasil a partir da década de 1940 e o impacto provocado pela chegada do disco de longa duração, o chamado *long-play*, *long-playing* ou simplesmente LP, na indústria fonográfica daquele momento.

No **segundo capítulo**, debruço-me sobre o catálogo literário, que é o mais extenso da gravadora. A pesquisa levantou um total de 97 títulos inéditos do selo Festa e, dentre estes, 56 discos, entre LPs e compactos, são literários (poesia, prosa e teatro). No capítulo em questão falo, em especial, de duas coleções, as mais robustas do segmento no catálogo: *Poesias* e *Intérpretes*. Também abordo as táticas de divulgação

26 títulos, de literatura, música erudita e popular do catálogo Festa. Dentre eles, figuram *Canção do amor demais*, com a cantora Elizete Cardoso e repertório composto por Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes; *Missa São Sebastião*, obra de Heitor Villa-Lobos, com a Associação de Canto Coral, sob a regência de Cleofe Person de Mattos; e *João Cabral de Melo Neto por ele mesmo*. A iniciativa de remasterizar e relançar os discos da série erudita foi contemplada em 2000 com o Prêmio APCA, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Atualmente a gravadora é chamada de Selo Festa de Irineu Garcia.

⁶ O contrato social da empresa Festa, Discos Ltda., com sede na rua São José, 46, sala 405, centro do Rio de Janeiro, foi despachado no dia 22 de maio de 1956, pela Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro (JUCERJA).

da gravadora por meio de eventos como tardes de autógrafos e busco trazer a opinião dos próprios literatos sobre a gravação de discos do gênero que, como mostro nessa parte da dissertação, não foi uma prática inaugurada pelo selo Festa.

No **terceiro capítulo**, falo sobre a gravação de música erudita no país e também sobre o nacionalismo musical, corrente estética que se consolida na Europa a partir da segunda metade do século XIX e se aloja no Brasil no mesmo período, tendo exercido enorme influência na música erudita brasileira até o final da década de 1950. O catálogo da gravadora Festa não ficou incólume a essa influência. Dentre os 30 LPs do segmento reunidos pela pesquisa, 21 deles registram a obra de precursores e seguidores dessa vertente no país, a exemplo de Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos. Cabe dizer que, naquele momento, não havia uma produção consolidada de gravação de música erudita no país e Festa cumpriu um papel pioneiro neste sentido. Ainda nesse bloco falo do catálogo de música popular, que inclui um flerte com o erudito e a tradição, bem como um repertório dito mais comercial, os discos “dançantes”.

O **quarto capítulo** olha para a trajetória da gravadora Festa ao longo da década de 1960 e início dos anos 1970, quando a crise política e econômica que se desdobra no golpe civil-militar de 1964 reduz a produção do selo. No final dos anos 1960, Garcia fecha um acordo de prensagem e distribuição com a Companhia Brasileira de Discos, gravadora que pertencia à multinacional Philips, até que, por fim, o proprietário do selo Festa decide sair do Brasil e radicar-se em Portugal.

Meu interesse por este objeto é fruto do acaso e da curiosidade. No final de 2014 soube, por meio do *site* de uma editora paulistana, que a mesma reeditara uma série de livros do poeta mineiro Murilo Mendes.⁷ Dentre esses figurava *Antologia Poética*, que trazia um CD, no qual o próprio autor modernista dizia alguns de seus poemas. Segundo essa fonte, a gravação havia sido feita em 1956, pelo selo Festa. Fiquei curiosa para saber mais sobre aquela gravadora que tivera a ousadia de produzir discos de poesia no Brasil e sobre a qual eu nunca ouvira falar até então.

A narrativa que apresento nesta dissertação é resultado de uma extensa pesquisa feita a partir do início de 2016 em várias fontes, a começar por matérias de jornais e

⁷ Trata-se da editora Cosac Naify (1996-2015), que já em 2006 reeditara a antologia *Manuel Bandeira - 50 poemas escolhidos pelo autor*, acompanhada por um CD no qual o poeta pernambucano lê 29 obras. As gravações são oriundas de produções do selo Festa e também do CD *O poeta em Botafogo* (2005), produção independente realizada pelo diplomata Lauro Moreira.

revistas publicadas entre as décadas de 1940 e 1990. Ademais, para levantar informações sobre a gravadora e aquele momento histórico, realizei diversas entrevistas com nomes da cena cultural, jornalística e fonográfica do período. Em três viagens ao Rio de Janeiro visitei, dentre outras, as seguintes entidades: Museu da Imagem e do Som, Instituto Moreira Salles, Biblioteca Mercedes Reis Pequeno, da Academia Brasileira de Música, Biblioteca Nacional e Fundação Casa de Rui Barbosa. Em Belo Horizonte, dentre outros espaços, fui ao Acervo Curt Lange, localizado na Universidade Federal de Minas Gerais. Por telefone e correio eletrônico, mantive contatos, dentre outras instituições, com a Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, e a Casa de Cultura Mario Quintana e a Discoteca Pública Natho Henn, ambas em Porto Alegre.

Eu tive também acesso ao acervo da gravadora e ao acervo pessoal de Irineu Garcia, hoje aos cuidados da sobrinha deste, a artista plástica e professora Gracita Garcia Bueno (Maria das Graças Garcia Bueno Dragos), que reside em São Paulo, e gentilmente franqueou-o a esta pesquisadora. Dentre esse material estavam cerca de 100 fitas DATs (*Digital Audio Tape*) com produções lançadas e inéditas do selo Festa. Com o auxílio do orientador desta pesquisa, Eduardo Vicente, e também do músico Ronaldo Pellicano, reproduzi esse acervo sonoro ao longo de duas semanas, por meio de um gravador específico para este tipo de mídia que já se encontra obsoleta.

No início da pesquisa, entrei em contato com colecionadores de discos com a meta de levantar as capas originais dos LPs lançados pelo Festa. Um dos motivos do meu interesse estava no conteúdo das contracapas, que traziam textos explicativos e, em alguns casos, a lista de lançamentos passados e futuros da gravadora. Por meio de Fernando Krieger, que trabalha na reserva técnica de música do Instituto Moreira Salles (RJ), cheguei ao músico, pesquisador e colecionador Alexandre Dias, diretor do Instituto Piano Brasileiro, de Brasília, que me enviou o *Catálogo Geral* (impresso c. 1964) da etiqueta fonográfica, além de várias capas e o conteúdo sonoro de discos que garimpara em sebos Brasil afora e digitalizara para uso próprio. Por sua vez, Dias me indicou o também colecionador e pesquisador Denis Wagner Molitsas, de São Paulo, dono de um acervo particular de cerca de 50 mil discos, dentre os quais alguns títulos do Festa.

No início de 2017, comecei a participar de dois grupos formados por colecionadores e interessados em gravações antigas em uma rede social: *10 polegadas BR* e *Arquivo Confraria do Chiado*. Nessa mesma rede social, também me integrei ao grupo *Memória Gráfica Brasileira*, do qual fazem parte estudiosos e interessados no

tema, a exemplo de Egeu Laus, autor de pesquisa sobre capas de discos no Brasil e que serviu de fonte para este estudo.

Uma reportagem publicada no *Jornal do Brasil*, em 1984, a respeito do falecimento de Garcia, afirma que a gravadora Festa lançou um total de 103 discos.⁸ A pesquisa, contudo, conseguiu levantar o nome de 97 produções do catálogo do selo por meio da pesquisa em periódicos da época, bem como em coleções de discos particulares e públicas, entre outras fontes. Dessas 97 gravações, não é possível afirmar que todas foram lançadas comercialmente. No anexo desta dissertação, estão disponibilizadas informações coletadas pela pesquisa (como título, capa, data e faixas gravadas) relativas a esses LPs e compactos, material que talvez possa ser útil a outros pesquisadores. Em relação às datas, levei em conta o momento em que os discos foram divulgados na imprensa, visto que a maioria deles não traz esta informação na embalagem e no rótulo.

Chego ao final deste trabalho em um momento extremamente delicado do país. Aproveito para agradecer de novo a todos que contribuíram para esta dissertação, desenvolvida, diga-se, graças a uma universidade pública. Desejo vida longa à pesquisa brasileira e que o Brasil não sucumba ao obscurantismo.

Outubro de 2018

⁸ JORNAL DO BRASIL. Um homem cordial, servidor das letras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 4 abr. 1984.

1 O SURGIMENTO DA GRAVADORA FESTA

1.1 Os círculos de convivência de Irineu Garcia

Pelo que sugerem informações veiculadas na imprensa da época, Irineu Garcia não tinha experiência no meio fonográfico quando teve a ideia de fundar a gravadora Festa. Ao escrever sobre a gravação de *Canção do Amor Demais*, disco apontado como um dos prenúncios da Bossa Nova e lançado pelo selo em 1958, Ruy Castro chega a definir Garcia como “um simpático amador profissional, com boas amizades no Ministério da Educação” (CASTRO, 1997, p. 175). Ainda nas palavras de Castro, Festa “[...] não era uma gravadora, mas uma etiqueta peso-mosca” (CASTRO, 1997, p. 175), que funcionava em um pequeno escritório no centro do Rio de Janeiro e dependia das “gravadoras de verdade” para prensar e distribuir os discos.

Entretanto, o amadorismo e o improviso não seriam traços particulares de Garcia e da Festa, em se tratando do período em questão. Para Ortiz (1994), dada a incipiência da indústria cultural no Brasil da época, é como se aquele cenário pudesse ser resumido à palavra “precariedade”. Um dos exemplos disso está no meio televisivo, no qual profissionais sofriam com toda sorte de dificuldades tecnológicas e materiais naqueles primórdios da televisão (na ausência de *videotape*, a programação acontecia ao vivo; operava-se com câmeras pesadas e sem *zoom*; as rotinas de trabalho eram extenuantes; atores costumavam improvisar o figurino com itens que levavam de casa, etc.).

Entretanto, Ortiz chama atenção para uma contradição em torno da ideia de precariedade que vigorava no período:

A improvisação pode ser considerada pelo lado das dificuldades materiais e econômicas, mas ela possui uma outra dimensão, a da criatividade. O advento de novas formas de produção e de difusão cultural demandam dos homens que vivem o período uma imaginação que venha suprir não só as falhas [...], como também preencher esse novo espaço que emerge com as técnicas de comunicação e de produção industrial (ORTIZ, 1994, p. 97).

No caso da Festa, a falta de experiência fonográfica dos sócios-fundadores leva a imaginar a alta dose de aventura presente no início da gravadora. Embora a gravadora fosse sediada no Rio de Janeiro, Irineu José Garcia nasceu no interior de São Paulo, no

dia 17 de junho de 1920.⁹ Os pais dele, João Cândido Garcia e Maria Carneiro Garcia, moravam na cidade de Cajuru e estavam de passagem por Mococa quando foram surpreendidos pelo início do trabalho de parto do primogênito.¹⁰ Posteriormente, o casal teve outros três filhos, Joaquim, Maria Ignez e Ivanyra, todos nascidos e criados em Cajuru.¹¹

Na época do nascimento do filho mais velho, João Cândido Garcia era político e dono da maior fazenda da região.¹² Entretanto, o patriarca teria perdido o patrimônio de forma gradativa ao longo dos anos e, no final da década de 1930, a família encontrava-se em uma situação financeira adversa. Nessa época, o núcleo familiar se dividiu. Maria Carneiro Garcia ficou tuberculosa e mudou-se com a filha caçula, Ivanyra, para São José dos Campos (SP), em busca de tratamento médico.

Figura 1 – Irineu Garcia aos 20 anos

Fonte: acervo pessoal de Gracita Garcia Bueno /reprodução da autora (2016).

⁹ JORNAL DO BRASIL. Um homem cordial, servidor das letras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 4 abr. 1984.

¹⁰ A distância entre as duas cidades é de aproximadamente 40 quilômetros.

¹¹ Depoimento de Gracita Garcia Bueno à autora em 5 jun. 2016.

¹² Op.cit.

Na mesma época, Irineu Garcia muda-se para São Paulo. Em texto presente na contracapa do compacto *Guilherme de Almeida “In memoriam”*¹³, Garcia afirma ter conhecido o poeta e tradutor Guilherme de Almeida na redação d’*O Estado de S. Paulo*, quando “tinha então dezoitos anos incompletos”, dando a entender que ambos eram colegas no jornal por volta de 1938.¹⁴ Ainda que a pesquisa não tenha localizado qualquer registro formal em nome de Irineu Garcia no arquivo de recursos humanos do periódico, tal vínculo profissional é citado em um perfil publicado na revista *Manchete*, em 1956, em que se lê: “[Irineu Garcia] Já trabalhou em ‘O Estado de São Paulo’ e gostaria de viver do jornalismo”.¹⁵

De qualquer forma, no campo jornalístico, o nome de Garcia também está vinculado à *Revista da Música Popular* (RMP), periódico mensal fundado por Lúcio Rangel¹⁶ e Pérsio de Moraes¹⁷, em 1954, no Rio de Janeiro. Garcia assina apenas uma reportagem na publicação, “Porto Alegre Zero Grau”, sobre o compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues¹⁸, mas aparece como “colaborador” no expediente de nove das 14 edições do título.

A RMP circulou entre agosto de 1954 e setembro de 1956, sendo especializada em música brasileira e no *jazz* negro de Nova Orleans (EUA). Dentre os colaboradores, reuniu nomes importantes da cena musical e intelectual da época, como Ary Barroso, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Almirante [Henrique Foreis Domingues], Mozart de Araújo, Emmanuel Vão Gogo [Millôr Fernandes], Fernando Lobo, Marisa Lira, Sylvio Tulio Cardoso, Sérgio Porto e até mesmo Mário de Andrade, publicado postumamente (WASSERMAN, 2004).

Ao colaborar para a RMP, Garcia já morava no Rio de Janeiro, cidade onde se radica na década de 1940. O perfil supracitado, publicado em *Manchete* pouco depois da criação da gravadora, dava conta de que o proprietário do selo havia sido por vários anos “funcionário categorizado de laboratório” farmacêutico, quando conhecera todo o

¹³ Disco lançado em 1969 pela gravadora Festa em parceria com a *major* Companhia Brasileira de Discos.

¹⁴ Guilherme de Almeida (1890-1969) começou a trabalhar no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1916. Entre idas e vindas, de 1927 a 1942, atua como crítico de cinema do periódico, sob o pseudônimo G. De 1929 a 1942 escreve *A sociedade*, coluna social do jornal, sob o pseudônimo de “Guy” (ULRICH, 2008). Em 1943, desliga-se do impresso para retornar em 1957, quando passa a escrever a coluna “Eco ao Longo dos Meus Passos”, publicada até 1961.

¹⁵ MANCHETE. Irineu Garcia, discos. *Manchete*, Rio de Janeiro: 17 mar. 1956.

¹⁶ Lúcio Rangel (1914-1979) foi crítico, jornalista e musicólogo.

¹⁷ O jornalista Pérsio de Moraes era o diretor comercial da publicação.

¹⁸ A reportagem foi publicada no número nove, de setembro de 1955, cerca de dois meses antes do lançamento do primeiro disco da gravadora Festa.

Brasil, viajando de Norte a Sul em serviço. Paulo Mendes Campos relata algo parecido na crônica “Irineu José”:

Entrando em licença de suas atividades em uma grande companhia farmacêutica para a qual trabalhava, sentiu vontade de fazer alguma coisa e teve uma idéia. Teve exatamente a pior das idéias, a mais impecuniária de quantas passaram pelas cabeças dos homens de negócio d’este país novo e ainda meio tonto. Irineu José Garcia, em um momento de completa obnubilação dos sentidos, resolveu editar discos de literatura.¹⁹

Como vimos, Garcia começou a construir sua rede de relações desde quando frequentava a redação d’*O Estado de S. Paulo*, na década de 1930. Na época, mal saído da adolescência, teria conhecido Guilherme de Almeida, que gravou pela Festa. Além disso, Garcia começa a participar da RPM pouco antes de criar a gravadora e muitos colaboradores da publicação também iriam contribuir posteriormente, de formas variadas, para o selo fonográfico, a exemplo de Millôr Fernandes, Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto, Lúcio Rangel, Mozart de Araújo e Sylvio Tulio Cardoso.

Além das redações, outro elo importante na rede de relacionamentos de Garcia foi o trânsito pela boemia burguesa carioca a partir da década de 1940, quando este chega ao Rio de Janeiro. Para ilustrar aquele contexto de época, vale recorrer à crônica “Meu amigo Sérgio Porto”, de Paulo Mendes Campos, publicada em 30 de novembro de 1974, na revista *Manchete*:

Éramos um bando de pedestres, forçados a ficar na cidade sem condução depois do trabalho. Sentávamos praça num bar da Esplanada do Castelo até que o uísque do mesmo de honesto passava a duvidoso e do duvidoso passava a intolerável. Mudávamos de bar. Foi assim que percorremos o Pardellas, o Grande Ponto, o Vilarinho, o Serrador e o Juca’s Bar. Com o primeiro desafogo do transporte, ainda podíamos chegar, depois de uma passada pelo Recreio velho, aos bares mais cômodos de Copacabana, o Maxim’s, o Michel, o Farolito. Ninguém pensava em apartamento próprio e as noites acabavam no Vogue, onde as moças e as jovens senhoras eram lindíssimas, limpíssimas e alienadíssimas.

Esse roteiro foi cursado praticamente por toda uma geração conhecida: Lúcio Rangel, Ari Barroso, Antônio Maria, Araci de Almeida, Sílvia Caldas, Dolores Duran, José Lins do Rego, Rubem Braga, Rosário Fusco, Simeão Leal, João Condé, Vinicius de Moraes, Flávio de

¹⁹ CAMPOS, P. M. Irineu José. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: 13 nov. 1956.

Aquino, Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Di Cavalcanti (CAMPOS, 2013, p. 289).

Apesar de não ser mencionado pelo “poeta-cronista”, o nome de Irineu Garcia poderia figurar na lista acima. O próprio Paulo Mendes Campos, durante temporada na cidade de Leningrado, na então União Soviética, escreveu, em 13 de abril de 1956, um cartão-postal para Garcia, encaminhando-o não para o endereço residencial do amigo, mas sim para o endereço da Casa Villarino, misto de mercearia e bar situado na avenida Calógeras, nº 6, centro do Rio de Janeiro.²⁰

Garcia era um dos frequentadores assíduos do estabelecimento, como aponta o jornalista e compositor Fernando Lobo. Ao escrever sobre a única foto que possuía da chamada “grande mesa”, conhecida por reunir um grupo de frequentadores cativos, o autor faz o seguinte relato:

Lembro que ela [a foto] foi tirada pelo Nestor Leite, com disparador automático, daí a presença dele. Faltam muitos, mas muitos aí estão: D’Ávila, Flávio de Aquino, Antônio Bandeira, Di Cavalcanti, Raimundo Nogueira, Nestor, Eustáquio Duarte, eu, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Evaldo Ruy, José Sanz, Carlos Thiré. Os outros chegarão daqui a pouco: Vinicius, Haroldo Barbosa, Sérgio Porto, Paulo Mendes Campos, Irineu Guimarães, Irineu Garcia e mais tantos que puxarei da memória para a velha mesa (LOBO, 1991, p. 14).

²⁰ Este cartão-postal faz parte do acervo de Paulo Mendes Campos depositado no Departamento de Literatura do Instituto Moreira Salles. Material consultado pela autora em 2 de abril de 2018.

Figura 2 – A partir da esquerda, Millôr Fernandes, Paulo Mendes Campos, Fernando Lôbo, Aloysio de Oliveira, Lúcio Rangel, Flávio de Aquino e Irineu Garcia. A greve, à qual se refere a legenda, é uma brincadeira criada por Mendes Campos para protestar contra o aumento do preço e qualidade do uísque no Rio de Janeiro, cujas reuniões aconteciam na Casa Villarino

Fonte: A NOITE. Uísque: dose pequena e preço grande levam à greve. *A Noite*, Rio de Janeiro: 20 mar. 1956.

Para Lobo (1991), a Casa Villarino transformou-se em reduto boêmio a partir da década de 1950, dada sua proximidade física das redações de jornais, muitas delas situadas no centro da cidade, a exemplo do *Correio da Manhã*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Última Hora* e *Diário Carioca*. Por isso, o lugar atraía “toda aquela gente da grande mesa” que, segundo o autor, era dedicada ao jornalismo (LOBO, 1991, p. 14). Há exagero nessa generalização, visto que nem todos aqueles frequentadores estavam vinculados ao jornalismo, como é o caso de Dolores Duran e Elizete Cardoso, ligadas à Rádio Nacional, que ficava nos arredores da Casa Villarino. Esse era também o caso de editoras de livros e gravadoras, além do Ministério da Educação e do Itamaraty. Segundo Ruy Castro, tais locais seriam os “principais empregadores daqueles boêmios” (CASTRO, 1997, p. 116) e a proximidade com o bar facilitava que “eles dessem ali um expediente diário, naquele horário agônico de cinco e meia da tarde às nove da noite, antes de iniciar de *verdade* os trabalhos, que se passavam, naturalmente, na madrugada de Copacabana” (CASTRO, 1997, p. 116).

Na década de 1950, o bairro de Copacabana, na zona Sul da cidade, tornou-se o epicentro da boemia carioca, posto que pertencera, no passado, à região central do Rio, até então o principal reduto da música popular e alvo de uma série de intervenções urbanas feitas ao longo da gestão do prefeito Henrique Dodsworth (1937-45). Tal

medida colocou abaixo centenas de edifícios para abrir parques e vias, como a avenida Presidente Vargas, expulsando assim moradores de baixa renda da região, a exemplo do que havia ocorrido no início do século XX, na gestão do prefeito Francisco Pereira Passos (1902-1906). Além da faceta elitista, havia ainda naquela promessa de modernização do espaço público um viés moralista responsável pelo fechamento de prostíbulos e repressão à boemia, o que incluiu a destruição da Praça Onze, marco do carnaval popular carioca (VICENTE, R.A., 2014).

O ambiente hostil, onde foram perseguidos malandros, prostitutas, boêmios e gigolôs, teria afastado intelectuais e frequentadores da vida noturna da Lapa e outras regiões do centro do Rio, que então migraram para a zona Sul carioca. Outro fator que contribuiu para a aglomeração boêmia em Copacabana foi o fechamento dos cassinos, por decisão do presidente Eurico Gaspar Dutra, em 30 de abril de 1946. Zuza Homem de Mello (2017) diz que a medida deixou desempregados cerca de 40 mil profissionais em várias partes do Brasil, entre os quais cantores, bailarinos e garçons. No Rio de Janeiro, o público notívago se deslocou para Copacabana, onde surgiram vários bares e boates que, por sua vez, passaram a servir de ambiente de trabalho para a classe artística e demais profissionais ligados à área do entretenimento.

Ao transitar entre estabelecimentos no centro da cidade e na zona Sul carioca, Irineu Garcia teceu uma rede de relações que teria um papel importante na trajetória da gravadora Festa. Alguns desses agentes gravaram discos, ilustraram as capas ou escreveram textos para as contracapas dos LPs e compactos. Outros, como a jornalista e escritora Eneida²¹, ajudaram a divulgar os lançamentos da gravadora nos veículos de imprensa em que trabalhavam, seja por serem afeitos à temática gravada pelo selo, seja pela proximidade afetiva com Garcia (e, no início da gravadora, também com Carlos Ribeiro), ou ainda por ambos os fatores, contribuindo, desta forma, para a legitimação simbólica da etiqueta fonográfica.

²¹ Eneida de Villas Boas Costa de Moraes (1903-1971) nasceu em Belém (PA). Na década de 1920, passa a assinar seus escritos apenas como Eneida. Lança em 1929 seu primeiro livro de poemas, *Terra Verde*. Na mesma época, transfere-se para o Rio de Janeiro, quando liga-se a um grupo de escritores e intelectuais, dos quais faziam parte Murilo Mendes, Cícero Dias, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Raquel de Queiroz e Sérgio Buarque de Holanda. Nos anos 1950 começou a trabalhar como cronista no *Diário de Notícias*, cargo que ocupou até 1971.

1.2 Carlos Ribeiro e a Livraria São José

O nome da gravadora Festa está muito associado ao de Irineu Garcia, visto ter sido ele responsável não apenas pela ideia de criar o selo, como também pela condução do negócio por cerca de 16 anos. Nas reportagens publicadas na mídia impressa da época, que serviram de fonte primária para esta pesquisa, ele é o porta-voz do selo, que anunciava lançamentos e outras novidades relativas ao empreendimento fonográfico.

Entretanto, vale destacar a breve presença de Carlos Ribeiro na trajetória da gravadora, que permaneceu na sociedade apenas entre os anos de 1955 e 1957, mas contribuiu naqueles primórdios para a legitimação simbólica do selo por meio do prestígio que desfrutava junto ao meio literário e intelectual carioca. Segundo Paul Zumthor (2000), o termo *signatura*, em latim medieval, designa o resultado da atividade do olho humano capaz de transformar em *signum* o conteúdo absorvido. Nesse sentido, não deixa de ser curioso observar que, dentre os sócios de Garcia, apenas o nome de Carlos Ribeiro aparece nos créditos dos discos da Festa, o que, a meu ver, denota uma clara operação de transferência de capital simbólico para a gravadora.²²

Ribeiro começou a trabalhar no ramo de livros em 1922, aos 14 anos, como balconista da Livraria do Povo, mais conhecida como Quaresma, na rua São José, centro do Rio de Janeiro. Contudo, foi à frente da Livraria São José²³, adquirida em 1947, com o sócio Walter Alves da Cunha, responsável pela área comercial do negócio, que ele teria passado a desfrutar de grande prestígio entre literatos e intelectuais. Segundo Ubiratan Machado, o estabelecimento era, na década de 1950, um “ícone carioca” (MACHADO, 2012, p. 277) e um dos principais pontos da vida literária da cidade.

Isso teria se dado graças à frequência de clientes cativos como Carlos Drummond de Andrade, que escreveu mais de uma vez a respeito da livraria e do amigo, a exemplo do poema “A Carlos Ribeiro”, em que roga: “Que portanto o grande livreiro/ meu amigo Carlos Ribeiro/ na São José viva tranquilo,/ entre uma ‘princeps’ de

²² De acordo com o contrato social da empresa Festa, Discos Ltda., Arnaldo Pedro dos Santos torna-se sócio de Garcia, no lugar de Ribeiro, em nove de maio de 1957. O mesmo documento registra, em 14 de dezembro de 1961, a saída de Santos e a entrada de Francisco de Oliveira Goivinho na sociedade.

²³ A Livraria São José foi fundada em 1935 pelo português José Oliveira Vaz da Silva e pelo italiano Eduardo Vicente Mola, à rua São José, nº35, no centro do Rio de Janeiro. Um ano depois, a loja especializada em livros usados, um tipo de comércio popularmente conhecido como “sebo”, transfere-se para um espaço mais amplo, do outro lado da rua, no número 38 (MACHADO, 2012). No início dos anos 1950, sob a gestão de Carlos Ribeiro e Walter Alves da Cunha, a Livraria São José adquiriu os imóveis vizinhos (40 e 42) e passou a abrigar três segmentos: um sebo, uma parte dedicada aos livros novos e outra voltada às edições da própria livraria.

Camilo/ e tratados de Augusto Comte,/ enquanto fulge no horizonte/ aquela estrêla benfazeja/ dos buquinistas.// Assim seja” (ANDRADE, 2002, p. 340).²⁴

Drummond não estava sozinho. Na crônica “O mercador de livros”, escrita em 1993, por ocasião da morte de Ribeiro, o jornalista e escritor Carlos Heitor Cony relata:

Quem quisesse conhecer um cobra não ia à Academia [Brasileira de Letras]. Ia à São José. Drummond, Bandeira, Ulysses Guimarães, Afonso Arinos, [Aliomar] Baleeiro, Evandro Lins e Silva, [Tristão de] Athayde, Graciliano [Ramos], Zé Lins [do Rego], Jorge Amado, Jorge de Lima, [Otto Maria] Carpeaux [...] Guimarães Rosa, Eneida, Álvaro Lins, Vinicius: ir a São José era ir ao centro da Terra.²⁵

Ubiratan Machado (2012) defende que a estatura da clientela da São José muito se devia à simpatia de Ribeiro, gerente e personalidade central do comércio, descrito pelo escritor Antônio Carlos Villaça como “um conversador inesgotável”.²⁶ Segundo reportagem d’*O Globo*, o prestígio angariado pelo livreiro no meio intelectual carioca ao longo dos anos ficou tácito quando jornalistas, escritores e artistas de teatro organizaram uma série de homenagens ao cinquentenário dele, em 1958. Um jantar teria reunido perto de 500 convidados, entre eles Manuel Bandeira, Lêdo Ivo e Jorge Amado, “velhos e moços, juntos, levando os aplausos ao amigo que tantos e relevantes serviços têm prestado às nossas letras e aos nossos intelectuais”.²⁷

Dentre os “tantos e relevantes serviços” prestados por Ribeiro a que se referia o jornal estava a edição de livros, sobretudo de autores brasileiros, a exemplo dos próprios Manuel Bandeira e Lêdo Ivo. Alguns deles foram produzidos em parceria com a editora artesanal Philobiblion, do catalão Manuel Segalá, a exemplo de *Vogais/Voyelles* (1956), do poeta francês Arthur Rimbaud, para serem distribuídos como brinde de final de ano da livraria.

Além disso, o livreiro teria realizado a primeira feira de livro do Rio de Janeiro, em abril de 1955, em parceria com os também livreiros Antonio Sant’Anna e Dorival

²⁴ Vale dizer que a característica de aglutinar escritores, intelectuais e políticos não era uma exclusividade da São José, visto que as livrarias de sucesso, além de vender livros, tradicionalmente se transformaram em ponto de encontro no Brasil (PAIXÃO, 1996). Esse seria o caso, por exemplo, da Livraria Jaraguá (1942-1957), criada por Alfredo Mesquita, em São Paulo, onde se reunia um grupo de intelectuais paulistas, que incluía, além do próprio Mesquita, Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, entre outros.

²⁵ CONY, C. H. O mercador de livros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 31 mai. 1993.

²⁶ VILLAÇA, A. C. Carlos Ribeiro e Juscelino. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 21 jun. 1993.

²⁷ O GLOBO. Uma festa da inteligência, a homenagem a Carlos Ribeiro. *O Globo*, Rio de Janeiro: 9 abr. 1958.

Prado. As tardes de autógrafos promovidas na Livraria São José, a partir de 1954, eram outro feito pelo qual era lembrado. Graças à essa iniciativa, Ribeiro venceu a categoria “Livreiro do ano” do prêmio Jabuti, entregue pela Câmara Brasileira do Livro em novembro de 1959.²⁸

Figura 3 – Documento de Carlos Ribeiro [s/d]

Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Ribeiro, filho caçula de Carlos Ribeiro/reprodução da autora (2016).

Entretanto, em outra reportagem d’*O Globo* publicada quase dez anos mais tarde, em novembro de 1967, Ribeiro era apontado como sobrevivente de um Rio de Janeiro que não existia mais:

Positivista, como os primeiros republicanos, sem apego ao dinheiro como os poetas inéditos, ignorou quanto pôde um patrimônio facilmente multiplicável em termos de negócio imobiliário. Nos últimos anos o faturamento da livraria correspondia à metade da média de 1963-1964, embora o livro, como toda mercadoria, tenha sofrido uma alta de preço exagerada. [...] é o primeiro a chegar à loja, despir o paletó e plantar-se num balcão da direita, de frente para o busto de Augusto Comte, com dois telefones ao lado, pronto ao mesmo tempo para orientar um freguês, acolher um amigo, receber um original de um jovem.²⁹

De acordo com o artigo, naquele momento a livraria deixava o seu tradicional endereço na rua São José, 38-40-42, rumo a outro prédio no número 70 da mesma rua.

²⁸ O GLOBO. Mais quatorze “Jabutis”. *O Globo*, Rio de Janeiro: 23 nov. 1959.

²⁹ O GLOBO. Carlos Ribeiro pretendia manter a São José até 70. *O Globo*, Rio de Janeiro: 14 nov. 1967.

A mudança ocorria pelo fato de Ribeiro ter vendido o antigo imóvel a um grupo financeiro que instalaria ali uma agência bancária. Contudo, a especulação imobiliária e a inflação não eram as únicas mazelas enfrentadas pelo estabelecimento na época. Embora o centro da cidade continuasse a ser uma área comercial valorizada, como assegurava a reportagem, havia também em curso um deslocamento do comércio livreiro da cidade que, na década de 1960, trocava a região central pelos bairros da zona Sul carioca, como Copacabana e Leblon, com a inauguração de “lojas claras, abertas, com predomínio do livro nacional, mas comercializando também edições francesas e norte-americanas, além de discos” (MACHADO, 2012, p. 312).

Dentro de uma sociedade de consumo, o envelhecimento, segundo Bourdieu (2002), advém às empresas quando estas permanecem apegadas, ativa ou passivamente, a modos de produção que, sobretudo haviam seguido em determinada época e se tornam ultrapassados. Ou seja, “[...] quando se confinam em esquemas de percepção ou apreciação que, sobretudo, ao se converterem em normas transcendentais e eternas, impedem de perceber e aceitar a novidade” (BOURDIEU, 2002, p. 86). Naquele momento, dentro do campo das livrarias, os novos estabelecimentos, por meio de “lojas claras, abertas”, com diversidade de produtos e situadas na zona Sul carioca, mostravam suas armas para os antigos livreiros como Ribeiro, que permaneciam fiéis ao centro da cidade, comercializando, sobretudo, livros usados.

Bourdieu (2002) também diz que a relação entre a antiguidade e o capital só é possível dentro de certos limites e mediante estratégias que, habilmente, explorem as leis da economia específica do campo. No final da década de 1960, Carlos Ribeiro parecia ignorar esse preceito ao dizer, em descompasso com a sociedade de consumo que se fortalecia no país naquele momento (ORTIZ, 1994), que a “tradição das coisas velhas” o acompanhava, embora soubesse que o sebo fosse “um gênero de comércio pequeno, ingrato, de baixa rentabilidade”, não comportando nem mesmo os “aluguéis elevados, como os aluguéis novos do centro da cidade”.³⁰

Em 1975, a livraria transfere-se para a rua do Carmo, 61, também no centro do Rio de Janeiro. O endereço marcaria a derradeira tentativa de Ribeiro no ramo de livros, do qual se retira em definitivo quatro anos mais tarde.³¹

³⁰ O GLOBO. Já em demolição o “sebo” da São José. *O Globo*, Rio de Janeiro:16 jan. 1968.

³¹ Em 1979, a mudança de endereço da livraria e a morte de um filho levaram Ribeiro a vender o negócio para os empregados Carlos dos Santos Vieira, José Germano da Silva e Adelbino de Marins Espíndola (MACHADO, 2012).

1.3 A formação do mercado cultural brasileiro (1940-1950)

No Brasil, o processo de industrialização iniciado na década de 1930, durante o governo do presidente Getúlio Vargas, intensifica-se a partir de 1945. Fábio Guilherme Poletto argumenta que o debate sobre modernização vai ganhar fôlego no país após o fim da ditadura varguista do Estado Novo (1937-1945), “[...] quando a redemocratização e a adoção de políticas desenvolvimentistas, estimularam um tipo de otimismo que acreditava na modernidade como redentora do atraso social, econômico e cultural do país” (POLETTI, 2006, p. 153). Mônica Pimenta Velloso observa que naquele momento vigora, em geral, um clima de euforia no mundo e no Brasil. “No cenário mundial do pós-guerra vive-se a vitória da democracia. Entre nós comemora-se o fim da ditadura estadonovista” (VELLOSO, 1991, p. 122).

A industrialização traz como uma das sequelas o êxodo rural e acelera o processo de urbanização das grandes cidades brasileiras. Em busca de trabalho, migrantes oriundos sobretudo de áreas rurais das regiões Centro-Sul e Nordeste chegam aos grandes centros e engordam a camada popular urbana, já composta por descendentes de escravos e ex-escravos, além de imigrantes europeus que começaram a chegar ao país no final do século XIX.

Concomitantemente a isso, o esboço de uma indústria cultural passa a ser desenhado no Brasil. Para Ortiz, apenas na década de 1940 é possível “considerar seriamente a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil” (ORTIZ, 1994, p. 38). O rádio, implantado no país nos anos 1920³², já havia se convertido em fenômeno de massa na década posterior, processo que se intensifica na segunda metade dos anos 1940 de forma a atrair a audiência dessa classe trabalhadora das grandes cidades. A programação veicula, sobretudo, novelas, música e programas de auditório. Isso não significa, contudo, que o rádio estivesse circunscrito às classes urbanas menos favorecidas, visto ter sido ele “peça obrigatória em quase todos os lares, dos mais ricos aos mais pobres” até o final da década de 1950 (NAPOLITANO, 2004, p. 13).

³² A primeira emissora brasileira foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, criada em 1923, por Roquete Pinto e Henry Morize, tendo fins educativos. Na época, os rádio-clubes e as rádio-sociedades viviam da contribuição de associados, eventualmente reforçadas por doações de entidades privadas ou públicas. Com a mudança da legislação em 1932, as emissoras passam a poder veicular anúncios e o rádio se torna um negócio (TASCHNER, 1992).

Outro circuito cultural que atraía as massas urbanas do período eram as chanchadas produzidas por companhias cinematográficas nacionais, como a carioca Atlântida (1941-1962). Os filmes de temática ingênua atraíam grande público, a ponto de incomodar as produções norte-americanas que começam a entrar de forma incisiva no mercado brasileiro durante o pós-guerra. João Luiz Vieira (2000) diz que o orçamento enxuto dos filmes, feitos de forma rápida e com baixos salários para a equipe, aliado ao sucesso de bilheteria transformavam as chanchadas em um negócio vantajoso para os empresários do ramo.

Esse tipo de produção, entretanto, era abominado por parte da elite brasileira da época, que não se reconhecia nos conteúdos e personagens, em geral de origem humilde. Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza (1995) apontam que fora das camadas menos favorecidas havia a sensação de que o cinema nacional não existia. “As próprias revistas de cinema podiam elogiar sinceramente Oscarito e Grande Otelo, e os sucessos de bilheteria tão animadores para o cinema brasileiro, mas jamais ousariam dizer que a chanchada era cinema” (GALVÃO; SOUZA, 1995, p. 484). Além dos filmes populares, as novelas de rádio também eram alvo de crítica da elite em função dos enredos considerados escapistas e banais.

Para fazer contraponto a essa produção que tachava de popularesca, a burguesia paulistana³³ encabeça nos anos 1940 uma série de iniciativas voltada, sobretudo, para o teatro, o cinema e a artes plásticas. Algumas delas estavam ligadas ao grupo liderado pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM, 1948), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC, 1948) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).

Entretanto, nem sempre essa proposta, de pretensão cosmopolita e sofisticada, se concretizava a contento. O TBC, por exemplo, fundado pelo engenheiro italiano Franco Zampari, amigo de infância e alto funcionário nas empresas de Matarazzo, almejava inserir um repertório de “bom gosto” ao teatro brasileiro, com clássicos e contemporâneos da dramaturgia mundial. Para tanto, a companhia contratou diretores, técnicos e encenadores da Europa, bem como compôs seu elenco com atores provenientes de conjuntos amadores paulistas, como Paulo Autran, Sérgio Cardoso e

³³ De acordo com Paul Singer (1986), a partir de 1945, pela primeira vez no país a burguesia se torna a principal fração da classe dominante, anteriormente ocupada pela oligarquia rural.

Cacilda Becker. Contudo a cada peça “cultural”, o TBC se via na necessidade de encenar “peças de bilheteria” para bancar seus custos (ORTIZ, 1994).

A essas iniciativas do grupo ligado a Matarazzo junta-se o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947, por Assis Chateaubriand. O empresário também foi responsável pela chegada da televisão ao Brasil, com a primeira transmissão ocorrendo em São Paulo (1950) e, *a posteriori*, no Rio de Janeiro (1951), Belo Horizonte (1956) e Porto Alegre (1959). Naqueles primórdios, a TV atingia um público restrito no país (ORTIZ, 1994). Em 1956, as cidades de Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro possuíam juntas cerca de 250 mil televisores, número irrisório diante da população total do país, então acima de 50 milhões de pessoas.³⁴ Na opinião de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, o alcance da TV não era limitado apenas “pelo número reduzido de telespectadores – a classe média de renda superior – mas, também pela frágil organização empresarial e pelas limitações tecnológicas, quer do país, quer das próprias empresas” (MELLO, NOVAIS, 1998, p. 638). Esther Hamburger (1998) diz que, pela falta de infraestrutura, os sinais só chegavam à uma reduzida parcela do território nacional.

Embora esbarrassem nos entraves do desenvolvimento e nas limitações do mercado, as experiências culturais da burguesia paulistana mostravam que emergia no Brasil de então

[...] um circuito cultural mais sofisticado, que não chegava a ser uma cultura erudita, como a música, a literatura, mas era uma tentativa das elites econômicas, sobretudo as de São Paulo, de criar uma cultura de massa sofisticada, bem produzida, altamente profissionalizada e inserida numa estética internacional (NAPOLITANO, 2004, p. 35).

Quando Festa surge, em meados da década de 1950, havia um público interessado em um produto cultural dito sofisticado, como já havia percebido a burguesia paulistana no final dos anos 1940, embora este público fosse restrito e não pudesse ser definido como massa (ORTIZ, 1994). Outro ponto importante a ser observado nesse contexto é que Festa nasce às vésperas do início do governo do presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1956-1961), que implementou uma

³⁴ Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população do Brasil era composta em 1950 por 51.994.397 de pessoas. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/67/cd_1950_v1_br.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2017.

vigorosa política desenvolvimentista no país, com taxas de crescimento de sete a oito por cento ao ano.³⁵

O aumento da produção industrial beneficiou, inclusive, o ramo de publicações: de 1955 a 1962, a produção de livros triplicou no país, de 21.393.861 para 66.559.000 (HALLEWELL, 2012). Gisela Creni (2013, p. 16) constata que o “vigor da economia” e a “era de otimismo” representados pelos anos JK abriram espaço para que pequenos editores artesanais produzissem, na época, obras de tiragem restrita, voltadas sobretudo para a poesia. No escopo fonográfico, esse também foi o caso de Festa.

1.4 Mudanças fonográficas

Segundo José Roberto Zan (2001) o marco inicial do negócio fonográfico no país são as gravações de modinhas, polcas e valsas, entre outros gêneros musicais, realizadas em cilindros por Frederico Figner, em 1897, no Rio de Janeiro.³⁶ Imigrante europeu, Figner fundaria pouco depois, em 1900, naquela cidade, a Casa Edison, na qual passa a vender aparelhos sonoros (gramofones, cilindros), discos importados e os fonogramas que gravava. Em 1902, o negócio se desdobra em gravadora, apontada como a primeira do país (FRANCESCHI, 2002), sendo provável que tenham sido gravados ali cerca de três mil músicas, poemas e discursos apenas no primeiro ano de atividade.

Laus (2005) aponta que, ao todo, foram lançados cerca de sete mil registros fonográficos durante o período de gravação mecânica (1902-1927) no Brasil. O início da gravação elétrica, em 1927, inaugurou a chamada era de ouro da música popular brasileira, quando disco e rádio formavam “o eixo central da produção e divulgação dos novos gêneros da música popular no mercado” (MORAES, SALIBA, 2010, p. 29). Para se ter ideia do vigor fonográfico no período, apenas em 1928 o cantor Francisco Alves gravou um total de 282 músicas, número que equivaleria no futuro ao lançamento de cerca de 20 CDs. Lorenzo Mammi observa que:

³⁵ Vale dizer que, apesar do clima de otimismo e das mudanças em curso, o Brasil deixava intactos alguns problemas seculares, como a desigualdade social. Ao longo do período de crescimento e industrialização das décadas de 1950 e 1960, por exemplo, a população negra continuou à margem da sociedade brasileira, sendo exposta a um “ciclo de desvantagens cumulativas” (HASENBALG, 1979, p. 220).

³⁶ Nascido na então Boêmia, Frederico Figner (1866-1947) chegou ao Brasil em 1891 para comercializar fonógrafos (FRANCESCHI, 2002).

O disco, e o rádio junto com ele, inaugura a experiência da música de fundo, que toca enquanto fazemos outra coisa, ou pensamos outra coisa. Como Luís XIX, temos uma música para o desjejum, uma para o almoço, outra para o fim da tarde. Elas devem correr homogêneas, sem grandes acontecimentos. A escuta deixa de ser um momento excepcional para se tornar uma espécie de duplo, ou sombra, de qualquer momento. Há uma vasta literatura denunciando esse hábito como banalização, fim da experiência espiritual da música. Mas de experiência se trata, e quem ouve um disco enquanto cozinha não faz necessariamente uma escolha menos meditada de quem compra o ingresso para um concerto.³⁷

Portanto, quando Festa chegou ao mercado em novembro de 1955 já havia um lastro fonográfico no país, focado sobretudo na gravação de música popular. Pelo que se percebe nas 122 páginas do primeiro número da *Revista Long Playing*, de julho/agosto de 1956, o mercado fonográfico brasileiro abrigava tanto multinacionais, como RCA e CBS³⁸, quanto gravadoras nacionais, entre pequenas (Musidisc, Mocambo), médias (RGE) e grandes (Copacabana, Continental).³⁹

José Roberto Zan (2001) vai observar também uma segmentação em curso no mercado daquele período, tanto em termos de produção quanto de recepção. Um dos lados abrigava uma audiência interessada em gêneros mais populares, veiculados pelo rádio e pela chanchada, como bolero, tango, música sertaneja, baião e marchinhas carnavalescas. Para atender a essa demanda as gravadoras produziam discos na voz de intérpretes como Emilinha Borba e Ângela Maria, ambas, por sinal, cantoras de origem proletária e rainhas do rádio.

Consoante a isso, emergia para a esfera de produção fonográfica um público intelectualizado, com acesso ao nascente ensino universitário no país, do qual faziam parte frequentadores da vida noturna da zona Sul carioca. Zan (2001) acredita que o samba-canção *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravado por Dick Farney, em 1946, tenha deflagrado o início dessa linha de repertório no interior das gravadoras. A partir daí, intérpretes e compositores como Tito Madi, Nora Ney, Antônio Maria, Lúcio Alves, Dóris Monteiro e Johnny Alf também participariam de

³⁷ MAMMÌ, L. A era do disco. *piauí*, n. 89, Rio de Janeiro: fev. 2014.

³⁸ A RCA operava no país desde 1925 e a CBS (hoje Sony Music) chegou ao mercado brasileiro em 1953 (VICENTE, E., 2014).

³⁹ A configuração desse cenário, contudo, mudaria nos anos 1970 quando a indústria fonográfica consolida-se de fato no país e o mercado passa a ser dominado por conglomerados estrangeiros, a exemplo do que ocorria no país na década de 1930 (VICENTE, E., 2014).

discos com esse perfil, dando início a um processo que culminaria na eclosão da Bossa Nova, no final da década de 1950. A essa proposta alinhava-se a gravadora Festa.

Outra novidade no mercado fonográfico daquele período é a chegada do *rock and roll*, gênero musical popular dos Estados Unidos voltado, sobretudo, para uma audiência jovem (ZAN, 2001). Em 1955, a Continental lança o primeiro compacto de *rock* brasileiro, *Ronda das Horas*, no qual a cantora Nora Ney interpreta em inglês a música *Rock Around the Clock*, de Bill Haley & His Comets (EUA). Naquele ano, a mesma gravadora lança *Canta Nora Ney*, primeiro LP da intérprete.⁴⁰

O LP, abreviatura de *long-play* ou *long-playing*, era também novidade no cenário fonográfico do país na década de 1950. Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (1997) dizem que o LP é lançado no país em 1951.⁴¹ Entretanto, segundo Rodrigo Aparecido Vicente (2014), os *long-playings* importados já circulavam por aqui desde o final da década de 1940, ainda que de modo restrito, em função do aumento da entrada de produtos norte-americanos no pós-guerra. De qualquer forma, na década de 1950, o LP era um símbolo de *status* no Brasil, como ilustra Alcir Lenharo:

Nada esclarece sobre o prestígio de uma estrela quanto o lançamento de um LP no mercado. O investimento era custoso e demandava retorno assegurado. O mercado das pick-ups não se expandia o suficiente para assegurar uma produção crescente de LPs. Portanto, as gravadoras lançavam somente o que era certo e líquido. Nora [Ney] foi das primeiras do elenco permanente da Continental a lançar seu primeiro 10 polegadas. Nesse momento ainda era difícil para um cantor ter acesso ao LP. Precisava ter público e um certo público, de poder aquisitivo, que tivesse acesso às novas vitrolas e ao mercado de discos 33 rpms (LENHARO, 1995, p. 147).

Contudo, a projeção do LP não se deu meramente em função do aspecto novidadeiro. Eduardo Vicente (2012) aponta que o novo suporte representou um indiscutível avanço técnico no universo fonográfico. Até então, o mercado mundial, inclusive o brasileiro, trabalhava com discos que giravam em 78 rotações e acomodavam de cada lado, no máximo, mirrados cinco minutos de material gravado. A respeito dessa limitação técnica, Lorenzo Mammì vai dizer:

⁴⁰ Nora Ney já havia lançado anteriormente discos em 78 rotações.

⁴¹ *Carnaval em Long-Playing* (1951), da gravadora carioca Sinter, teria sido o primeiro LP lançado no Brasil.

Era preciso interromper cinco ou seis vezes a escuta para virar os discos que traziam uma sinfonia, relativamente breve, do século XVIII; e o exercício se tornaria extenuante para uma composição do romantismo tardio. Mesmo para a música popular mais desenvolvida, como o jazz, esses limites são demasiado estreitos: as gravações antigas dos conjuntos de Louis Armstrong, por exemplo, soam como meras amostras daquilo que esses músicos extraordinários seriam capazes de fazer ao vivo, e com certeza fariam.⁴²

Os primeiros discos de longa duração, os LPs, foram lançados nos Estados Unidos, em 1948. Eram feitos de vinil, material descoberto de forma acidental na década de 1920 pelo cientista norte-americano Waldo Semon (1898-1999), quando este buscava combinações químicas para aperfeiçoar uma espécie de adesivo sintético (PICCINO, 2007). O policloreto de vinila (PVC), cuja fórmula leva, sobretudo, água, sal e petróleo, foi aplicado inicialmente em bolas de golfe e saltos de sapato. Entretanto, pela baixa capacidade de combustão acabou sendo utilizado como revestimento (fiação de navios de guerra dos Estados Unidos, assentos de avião, etc.) durante a Segunda Guerra Mundial (LAUS, 2005).

Graças ao vinil, o disco ficou leve e resistente se comparado ao formato anterior, de 78 rpm, feito de uma mistura a base de goma-laca e cera de carnaúba, o que resultava em discos “pesados, frágeis e cheios de ruídos e chiados” (LAUS, 2005, p. 300). Ademais, um novo processo mecânico, o microsulco, aliado à rotação de 33 1/3 rpm, já existente desde o começo dos anos 1930, permitiu ampliar o tempo de registro sonoro das esferas. Com essa mudança, passou também ser possível gravar arranjos musicais mais elaborados graças à possibilidade de se registrar sons mais graves naquele suporte (VICENTE, E., 2014).

Há que se destacar, ainda, o potencial imagético dos LPs. Rodrigo Aparecido Vicente acredita que a partir daquele momento “o ‘ouvido’ e o ‘olho’ passam a mediar cada vez mais as experiências estéticas da nova fase da música popular” (VICENTE, R. A., 2014, p. 67). Essa novidade não passa despercebida à gravadora Festa, como veremos no Capítulo 3.

⁴² MAMMÌ, L. A era do disco. *piauí*, n. 89, Rio de Janeiro: fev. 2014.

2 UMA GRAVADORA DE LITERATURA FALADA

2.1 *Festa, no vinil e no papel*

A gravadora Festa, que nos primórdios se apresentava como “A primeira editôra brasileira de literatura falada em discos long-play de 33 R.P.M.”, manteve ao longo de toda sua trajetória uma estreita ligação com as letras. Pelo levantamento realizado, relativo aos discos produzidos pelo selo entre 1955 e 1971, 56 deles são literários, enquanto 41 referem-se a gravações de música, entre erudita e popular. Portanto, de acordo com essa listagem [ver *Anexo*], os discos de literatura representam maioria no catálogo do selo.

Dentre outros, fazem parte da listagem os LPs das coleções *Poesias* (13 LPs), *Intérpretes* (sete LPs), *Alba Plena* (um LP), *Teatro* (dois LPs) e *Antologia* (dois LPs), que chegaram ao mercado na década de 1950. Também nela está incluída a série de 15 compactos, sobretudo de poesia, lançada entre 1963 e 1964. Além disso, a gravadora produziu LPs de poesia fora de coleções específicas, como é o caso de dois títulos dentro da série com prefixo LDR, identificado com as gravações de música erudita no catálogo do selo. Nesse caso, os LPs são *Fernando Pessoa por João Villaret*, com obras do poeta português ditas pelo ator e contrerrâneo João Villaret; e *Canto do Brasileiro Augusto Frederico Schmidt – um documento para a história*, com poemas de Augusto Frederico Schmidt lidos pelo próprio poeta, pelo conjunto vocal Jograis de São Paulo e pelos atores Fernanda Montenegro e João Villaret.

O pendor literário da gravadora muito se deve ao perfil de seus fundadores. Como vimos, Carlos Ribeiro era sócio da Livraria São José, bem como editou e promoveu o livro na cidade do Rio de Janeiro. Por sua vez, Irineu Garcia, era “um grande servidor das letras”, nas palavras do cronista, poeta e jornalista Rubem Braga.⁴³ Apesar de nunca ter lançado livro próprio, atuou na imprensa escrita brasileira e portuguesa como jornalista e crítico literário. Em 1957, cerca de dois anos após a criação da Festa, fundou a Edições Alvorada (RJ) em parceria com Lúcio Rangel e

⁴³ JORNAL DO BRASIL. Um homem cordial, servidor das letras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 4 abr. 1984.

Segundo o crítico Zito Baptista Filho⁴⁴, o nome da gravadora seria uma homenagem à revista *Festa*⁴⁵ (1927-1928; 1934-1935), criada no Rio de Janeiro pelos curitibanos Tasso da Silveira e Andrade Muricy⁴⁶. A publicação surgiu na chamada fase heroica do Modernismo (1922-1930) e trazia artigos, resenhas, notas e comentários sobre temas literários, artísticos (música, artes plásticas e cinema), filosóficos e espirituais (MARQUES, 2013). É curioso observar que alguns colaboradores da revista, como Cecília Meireles, Abgar Renault, Pablo Neruda e Carlos Drummond de Andrade, gravariam mais tarde discos para o selo Festa. Já Andrade Muricy, um dos idealizadores do impresso, que se transformaria em um dos mais renomados críticos musicais do país a partir da década de 1930, assina o comentário na contracapa do disco *Missa de Requiem*, com obra do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), lançado pela gravadora em 1958.

2.2 A gravação de discos com poetas no Brasil antes do selo Festa

Quando as primeiras produções da coleção *Poesias* chegaram ao mercado brasileiro, em meados dos anos 1950, a gravadora Festa chegou a ser apontada em algumas reportagens veiculadas pela imprensa do período como sendo a pioneira no país em gravação de discos de poesia na voz dos próprios poetas. Entretanto, discos com essa mesma proposta já haviam sido lançados anteriormente no Brasil por outras gravadoras, embora de maneira tímida em volume de títulos. Sebastião de Souza escreve no livro *Discografia da Literatura Brasileira* que “até 1955, ano em que Carlos Ribeiro e Irineu Garcia começaram a lançar na praça os discos literários, *poucos* foram os discos gravados com vozes de escritores brasileiros” (SOUZA, 1977, p. 23, grifo nosso).

No compêndio *Discografia Brasileira – 78 rpm – 1901/1964* (AZEVEDO; BARBALHO; SANTOS; SEVERIANO, 1982) é possível constatar que o selo

⁴⁴ O crítico especializado Zito Baptista Filho acompanhou a trajetória da gravadora Festa desde a década de 1950, por meio da coluna sobre música erudita que assinava no jornal *O Globo*.

⁴⁵ BAPTISTA FILHO, Z. Villa-Lobos e Nepomuceno marcam a volta da Festa. *O Globo*, Rio de Janeiro: 27 set. 1981.

⁴⁶ Tasso Azevedo da Silveira (1895-1968) foi escritor, jornalista, deputado e professor universitário, entre outras funções. Além de escritor, José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984) exerceu as atividades de professor de música, jornalista, ensaísta, crítico de música e literatura.

Parlophon lançou um disco (nº 12.833) com Olegário Mariano⁴⁷ em setembro de 1928. Nessa produção, o poeta pernambucano declama, com pompa e circunstância, os próprios poemas, *As Duas Sombras* e *O Soldadinho que Passa*, acompanhado por Romeu Ghipsman (violino) e Hekel Tavares (piano).⁴⁸ Segundo a mesma fonte, Mariano também participa de outra produção Parlophon (nº 12.853), lançada em novembro daquele ano, em que diz o poema *Meu Brasil*⁴⁹ no lado B do disco que dividiu com Fernando Magalhães, autor e declamador do discurso cívico *Oração à Pátria*, apresentado no verso. Para Mário de Andrade, o disco de tom ufanista era “sublime de estupidez”.⁵⁰

Na época em que os discos foram lançados, o nome de Olegário Mariano desfrutava de grande prestígio no país. A repercussão do livro *Últimas Cigarras* (1915) valera-lhe a alcunha de “Poeta das Cigarras” e ele também colaborava para a conhecida revista *Fon-Fon!* (1907-1958). Para Sérgio Miceli, Mariano simboliza o protótipo do polígrafo anatóliano, um tipo de intelectual surgido no país no início do século XX,

que seria assalariado ou pequeno produtor independente, vivendo dos rendimentos que lhes propiciam as diversas modalidades de sua produção, desde a assessoria jurídica, as conferências, passando pelas colaborações na imprensa, até a participação nos acontecimentos mundanos e nas campanhas de mobilização em favor do serviço militar, da alfabetização, do ensino primário, etc. (MICELI, 2001, p. 54).

Em 1926, Mariano passa a ocupar a cadeira 21 da Academia Brasileira de Letras. Graças à projeção de seu nome no início do século XX, o poeta foi escolhido pelas gravadoras para participar direta (com a própria voz e obra) ou indiretamente (com a obra sendo interpretada por terceiros) de outros discos do gênero. Em relação a esse último caso, o ator Procópio Ferreira registrou, em 1928, quatro poemas do

⁴⁷ Além de poeta e cronista, Olegário Mariano Carneiro da Cunha (1889-1958) foi declamador, letrista, dramaturgo, compositor e colunista social do jornal *Correio da Manhã*. Atuou como deputado, entre 1933 e 1937, e como embaixador do Brasil em Portugal, entre 1953 e 1954.

⁴⁸ Reforço que estamos nos referindo aos discos de poesia gravados pelos próprios poetas, visto que discos de poesia com intérpretes já existiam anteriormente no Brasil. Em 1906, por exemplo, o selo Odeon lançou o disco nº 40.351 com o poema de Gonçalves Dias, *Se se Morre de Amor*, declamado por Edmundo Araújo.

⁴⁹ Vicente Celestino gravou este poema musicado por Pedro de Sá Pereira, em disco lançado pela Columbia, em 1932. Segundo Engel (2008), muitas das poesias de Mariano foram musicadas. Apenas a parceria com Joubert de Carvalho deu origem a 24 composições, como o fox-blue *Dor de Recordar* (1932), gravado por Francisco Alves, e a marcha *Se Você Quer* (1931), com Carmen Miranda.

⁵⁰ Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, código de referência: MA-DTB2. Consulta em: 29 nov. 2018.

pernambucano em dois discos de 78 rotações, dessa vez lançados pelo selo Odeon: um deles (nº 10.259) com as faixas *Kremesse* e *Intriga Feminina*, o segundo (nº 10.274) com *O Flirt* e *Telefonema*. No ano seguinte, a declamadora Didi Caillet⁵¹ lançou um disco (nº 10.395) pela mesma gravadora com as faixas *Pirulito*, poema de Mariano, no lado A, e *A Palavra do Silêncio*, do escritor Povina Cavalcanti, no lado B.

Cabe dizer que Mariano, dono de atividade poética que se iniciou em 1906, com o livro *Visões de Moço*, e se estendeu por mais de cinquenta anos, não gravou os versos apenas na década de 1920. Em 1945, ele lançou mais dois discos de 78 rotações, pela gravadora Continental. No primeiro deles, gravou os poemas *O Poço da Panela* e *O Menino da Casa Grande*. No outro, *Quatro Sonetos* e *A Potranca*.

Também em 1945, a Continental lançou a coletânea *Poemas de Manuel Bandeira, ditos por ele próprio*. O primeiro disco traz as faixas *Evocação do Recife*, *Vou-me Embora pra Pasárgada*, *Profundamente* e *Última Canção do Beco*. No segundo estão: *A Morte Absoluta*, *Rondó dos Cavalinhos*, *Andorinha*, *Momento num Café*, *O Rio*, *Parada do Lucas*, *Piscina*, *Pneumotórax*, *Estrela da Manhã*, *O Último Poema*, *Temas e Voltas* e, por fim, *Canção do Vento e da Minha Vida* (SOUZA, 1977).

Cerca de uma década depois, na crônica *Poesia em Disco*, publicada em 27 de novembro de 1955, ao falar sobre o surgimento da gravadora Festa, Bandeira relembra o episódio: “A idéia de fixar em discos a voz dos poetas só teve, entre nós, o precedente da Continental, que há alguns anos lançou no mercado poemas meus e de Olegário Mariano. Mas a iniciativa parou aí, não sei por que motivo” (BANDEIRA, 1957, p. 149).

Entretanto, como vimos, o selo Parlophon já havia lançado dois discos com a voz de Olegário Mariano no final da década de 1920. Ademais, a iniciativa da Continental não pararia em 1945 com essas coletâneas. Em 1951, a gravadora colocou no mercado o álbum *Poemas do Autor na Sua Voz*, composto por dois discos de 78 rotações e pelo livro *Poemas (1922-1951)*, do poeta pernambucano Ascenso Ferreira⁵².

Autor de obra calcada pela oralidade, Ferreira mereceu o seguinte comentário do conterrâneo Bandeira:

⁵¹ Didi Caillet era o pseudônimo da paranaense Marie Delfine Caillet, nome ligado à cena cultural de Curitiba nas décadas de 1920 e 30. Em 1929, ano da gravação do disco de poesia citado, tornou-se uma celebridade nacional ao tirar o segundo lugar no concurso Miss Brasil. Em 1932, lançou o livro de poesias *Taú* e, no ano seguinte, o romance *Reviver* (KOEHLER, 2011).

⁵² O primeiro disco reúne as faixas: *Sertão*, *Sucessão de São Pedro*, *A Cavallhada* e *Mulata Sarará*. O segundo disco traz: *Trem de Alagoas*, *Fôlha Verde*, *Tradição*, *Os Engenhos da Minha Terra*, *Toré* e *Filosofia* (SOUZA, 1977).

[*Ascenso Ferreira*] é um sentimentalão, e sentimental compreendeu e cantou o drama doloroso do matuto, a quem ama ainda quando é o cangaceiro marcado pela fatalidade mesológica com os estigmas do crime. Os seus poemas são verdadeiras rapsódias nordestinas, onde se espelha fielmente a alma ora brincalhona, ora pungentemente nostálgica das populações dos engenhos. Alguém que ouviu o Poeta declamar os seus versos, opinou que ele deveria tê-los editado não em livros, mas em álbuns de discos fonográficos: porque a prosódia tão peculiar dos poemas de Ascenso Ferreira necessita da sua voz para fazer sobressair todos os valores rítmicos que estavam na intenção do Poeta (BANDEIRA, 1954, p. 161).

No texto, publicado em 1954, Bandeira parece desconhecer o disco de Ferreira, lançado em 1951 pela Continental. Essa ideia é reforçada pelo que Bandeira escreve na crônica *Poesia em disco*, de 1957. De qualquer forma, em 1951, ano de lançamento do *Poemas do Autor na sua Voz*, de Ferreira, foi também lançado o primeiro *long-play* produzido no Brasil (MELLO, SEVERIANO, 1997). Pouco mais tarde, caberia ao selo Festa fazer o primeiro registro fonográfico em LP das vozes de Bandeira, Ferreira e Mariano, três dos 24 poetas reunidos em *Poesias*, a primeira coleção da gravadora, que chegou ao mercado em 1955.

2.3 A coleção *Poesias*: 13 discos, 24 poetas

Pelo levantamento da pesquisa, a coleção *Poesias* lançou um total de 13 discos de 10 polegadas, entre 1955 e 1958. Os LPs foram gravados em estúdio, sem trilha sonora, e sempre traziam dois poetas brasileiros, um de cada lado do disco: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (1955, LPP 001); Vinicius de Moraes e Paulo Mendes Campos (1955, LPP 002); Augusto Frederico Schmidt e Abgar Renault (1956, LPP 003); Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort (1956, LPP 004); Olegário Mariano e Alvaro Moreyra (1956, LPP 005); Ascenso Ferreira e Vargas Netto (1956, LPP 006); Menotti del Picchia e Emílio Moura (1956, LPP 007); Cassiano Ricardo e Adalgisa Nery (1956, LPP 008); Cecília Meireles e Guilherme de Almeida (1956, LPP 009); Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto (1956, LPP 010); Augusto Meyer e

Geir Campos ([195-], LPP 011); Gilberto Amado e Rosalina Coelho Lisboa ([195-], LPP 012); e Sérgio Milliet e Manuel Bandeira (1958, LPP 013).⁵³

Na época de seu disco de estreia, a gravadora contou com “os dois maiores poetas brasileiros vivos”, conforme atestava o escritor José Lins do Rego em 22 de dezembro de 1954, cerca de um ano antes do lançamento do LP Festa.⁵⁴ Naquela oportunidade, foi organizado pela Livraria José Olympio Editora um almoço no Jockey Club Brasileiro, no Rio de Janeiro, para divulgar a primeira edição do livro *Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora*, compilação da obra de Drummond, com 561 páginas, e a sexta edição da compilação *Poesias*, de Bandeira, com 401 páginas. Hallewell (2012) diz que as vendas muito satisfatórias das duas obras, esgotadas em poucos meses, encorajaram José Olympio a lançar-se num programa de poesia bastante ousado a partir de 1955, isto após a editora não ter publicado regularmente o gênero entre 1947 e 1954.

Percebe-se, portanto, que, embora se tratasse de um disco de poesia, gênero na contramão do mercado fonográfico, voltado sobretudo para a música popular, havia por parte da escolha da gravadora um cálculo comercial ao reunir dois poetas consagrados pela crítica e público [ver figura 5]. Pelo observado em jornais da época, nota-se, ainda, como o peso simbólico da dupla de poetas reverberou de forma positiva na imagem da gravadora que obteve, assim, uma farta divulgação do lançamento por meio de reportagens e notas nos principais periódicos da imprensa carioca da época. Entre eles, estava o *Correio da Manhã*, que comemorou o fato de que “pela primeira vez, em edição comercial”⁵⁵, Drummond e Bandeira estariam reunidos em um mesmo disco para dizer a própria obra.

Por outro lado, Bandeira e Drummond também se beneficiaram do lançamento do disco, com o qual agregaram capital simbólico à própria obra por meio da divulgação do LP não apenas na mídia impressa como na radiofônica. O poeta Geir Campos, por exemplo, veiculou, no dia seis de dezembro de 1955, o disco da dupla no programa *Poesia Viva*, que apresentava na Rádio Ministério da Educação.⁵⁶ Além disso, como veremos adiante, as tardes de autógrafos com a presença dos poetas gravados pelo Festa para comemorar a chegada desse e de outros LPs da gravadora ocorreram não apenas no

⁵³ A contracapa do disco de Gilberto Amado e Rosalina Coelho Lisboa (LPP 012) anuncia como próximo lançamento da coleção um disco com os poetas Raul Bopp e Mauro Motta, que, entretanto, não chegou ao mercado.

⁵⁴ TRIBUNA DA IMPRENSA. Bandeira e Drummond homenageados ontem. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 23 dez. 1954.

⁵⁵ MURILO, C. Drummond e Bandeira em vinilite. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 27 nov. 1955.

⁵⁶ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Poesia viva. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 6 dez. 1955.

Rio de Janeiro, mas também em Belo Horizonte e São Paulo. Os encontros atraíam a atenção da imprensa e do público dessas localidades para as produções da gravadora e também para a obra dos autores em questão.

Figura 5 – Anúncio da gravadora Festa publicado no jornal carioca *Correio da Manhã*

**DISCOS (LONG PLAY) DOS CONSAGRA-
DOS POETAS MANUEL BANDEIRA E
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Na tarde de autógrafos que os personalíssimos escritores Edgard Cavalheiro e Ivan Pedro Martins, realizam hoje, sexta-feira, 25 do corrente, às 17 horas, na LIVRARIA SÃO JOSÉ, a direção desse estabelecimento fará ouvir o disco (long-play) no qual os consagrados poetas MANUEL BANDEIRA e CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, recitam suas próprias poesias.

Preço do disco autografado pelos autores: Cr\$ 200,00

**Pedidos à LIVRARIA SÃO JOSÉ — Rua São José, 38
RIO DE JANEIRO**

Remetemos discos e livros autografados para todo o Brasil, pelo Reembolso Postal e, no Rio, às pessoas que não possam comparecer, atenderemos pelos fones: 22-9207 e 42-0435. Também entregamos a domicílio. (54517)

Fonte: *Correio da Manhã*, 25 de novembro de 1955 (material encaminhado à autora pelo poeta, editor, crítico e professor da FFLCH/USP Augusto Massi).

Mas qual teria sido o critério de escolha dos outros poetas da coleção? Ao *Jornal do Brasil* Garcia disse, em 1957, que a seleção havia sido norteadas por uma questão afetiva. No depoimento abaixo, no qual, não por acaso, a palavra “amigo” é recorrente, ele explica que, após o lançamento do primeiro disco da gravadora,

Vinicius de Moraes chegava da França. Meu amigo, poeta da aurora e do crepúsculo, participante diuturno da minha geração, e com êle ninguém melhor do que Paulo Mendes Campos, outro amigo, poeta mesmo, que habita a minha época. É claro que surgiu um novo disco. Entretanto, Schmidt, esta figura de “business man”, articulista admirável, combatido, atacado, pouco compreendido, tinha que ser registrado num LP. Convidei-o, e, para satisfação minha, êle se prontificou a fazê-lo. Recentemente, tive o prazer imenso de ouvir Pablo Neruda referindo-se a Schmidt, sucintamente: - “Es un gran poeta”.

Depois, havia o cantor das cigarras, e mais, o homem que não gosta de coisas amargas. Essa doçura de pessoa que é Alvaro Moreyra. E Olegário Mariano? Poderia esquecê-lo? De nenhum modo. Não poderia também deixar passar o magnífico Guilherme de Almeida, meu amigo paulista, com a agravante ponderável de ser campineiro. E mais, este mágico no verso e na tradução que é Onestaldo Pennafort. Afinal, via-me na exaustão com o número de poetas que deveria gravar. Tinha a sensação da realidade poética de um verso de Vinícius de Moraes: “Poemas meus, não me afogueis em flores/ Voltai aos livros”.⁵⁷ [grifo nosso]

Entretanto, a questão meramente afetiva, bem como “interesses laterais” dos sócios da gravadora, incomodavam o poeta Geir Campos. Em 1957, ao analisar a trajetória do Festa, ele buscava entender “o critério, se critério tem havido, na escolha e emparelhamento dos poetas”⁵⁸ que participavam da coleção *Poesias*. Em relação às escolhas escreveu:

É claro que em muitos casos seriam alegadas as ponderáveis razões comerciais, mesmo porque, sem finanças, nem os bons poetas e intérpretes poderiam ser apresentados em discos para encanto e orgulho de seus fãs; mas já se tem verificado, ou pelo menos insinuado, casos de gravações feitas mais por interesses laterais ou amizades pessoais dos empresários, amizades e interesses com as quais o público ouvinte e comprador pouco tem a ver.⁵⁹

O poeta não cita nomes e acredito não ser o caso de especular aqui sobre quais escolhas da gravadora seriam alvo do comentário acima. Contudo, em defesa do selo fonográfico, vale dizer que muitos dos poetas gravados pela coleção do Festa integram antologias poéticas impressas, caso do livro *Poesia do Brasil*, uma dentre as várias compilações organizadas por Manuel Bandeira. Nessa, ele delegou ao crítico literário José Guilherme Merquior⁶⁰ a organização do bloco modernista por uma questão ética, visto ser parte integrante do movimento.⁶¹ No prefácio, Bandeira chama atenção para o desafio de compor uma antologia:

⁵⁷ SILVER, R. Festa-Discos – Divulgar oralmente a cultura no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 12 maio 1957.

⁵⁸ CAMPOS, G. A poesia e os discos. *Para Todos*, Rio de Janeiro: 15-30 jan. 1957.

⁵⁹ Op. cit.

⁶⁰ Além de crítico literário, José Guilherme Merquior (1941-1991) foi ensaísta e diplomata.

⁶¹ Os poetas modernistas que têm poemas publicados na referida compilação e foram gravados pelo selo Festa são: Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Sérgio Milliet, Cecília Meireles, Augusto Meyer, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes e João Cabral de Melo Neto. No texto introdutório a respeito do movimento, Merquior cita, entre outros, os nomes de Emílio Moura, Ascenso Ferreira e Adalgisa Nery, que também gravaram para a coleção *Poesias*.

Naturalmente esta antologia terá os consabidos defeitos de tôdas as antologias. Não é nada fácil escolher os autores, e nos autores os melhores poemas. A verdade é que nenhuma antologia pode por si só representar a poesia de um país: para isso são necessárias algumas antologias. A nossa pretende ser uma dessas algumas (BANDEIRA, 1963, p. 5).

Carlito Azevedo e Augusto Massi também escrevem a respeito: “A antologia poética é um gênero antigo e arbitrário. A sua força está na coerência das escolhas e na capacidade de determinar o que é antológico: seja pelo poder de incluir, seja pelo rigor de excluir” (AZEVEDO; MASSI, 2006, p. 75).

No caso do selo fonográfico, contudo, não se pode ignorar o fato de que alguns dos poetas gravados pela coleção do Festa desfrutavam, além do capital literário, de capital econômico e político. É possível perceber isso nos comentários dispostos na contracapa dos discos, assinados por escritores, poetas e intelectuais a convite da gravadora. No LP que gravou com Emílio Moura, por exemplo, o modernista Menotti del Picchia é apresentado pelo escritor, biógrafo e jornalista Edgard Cavalheiro não apenas como poeta e escritor, mas também como “homem público, deputado, jornalista, banqueiro, homem de negócios”. Em outro disco o jornalista, historiador, biógrafo e ensaísta Francisco de Assis Barbosa escreve que o poeta mineiro Abgar Renault era “ainda desconhecido do grande público”, mas que não havia deixado de “‘pensar’ poesias durante a penúltima campanha eleitoral, ao disputar uma das cadeiras do Senado pelo PR de Minas Gerais”.⁶²

Considerando o fato de a gravadora ser pequena, é muito provável que esse fator possa ter influenciado na escolha de determinados nomes. Nesse contexto, acho razoável supor que alguns desses poetas possam ter contribuído financeiramente para a produção dos LPs que gravaram para o Festa, a exemplo do que ocorria no passado em relação à publicação de livros. Ao referir-se à década de 1920, Gisela Creni diz: “Os modernistas, a despeito de terem escrito obras que revolucionaram a literatura brasileira,

⁶² Abgar de Castro Araújo Renault (1901-1995) envolveu-se com a política na juventude, tendo sido deputado estadual de 1927 a 1930. Em novembro de 1955, foi nomeado pelo presidente Nereu Ramos (1955-1956) como ministro da Educação e Cultura e permaneceu no cargo até janeiro do ano seguinte, quando tomou posse o presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, nomeando Clóvis Salgado como ministro da pasta. Na mesma época, Renault tornou-se secretário de Educação de Minas Gerais na gestão do governador José Francisco Bias Fortes (1956-1961). Publicou o primeiro livro de poemas, *A lápide sob a lua*, aos 65 anos de idade. Segundo Maia e Rodrigues (2001), o poeta e amigo Carlos Drummond de Andrade reclamava do ineditismo da obra de Renault, que, embora assediado pelo editor Ênio Silveira, da editora Civilização Brasileira, por 25 anos, recusava-se a publicar seus poemas.

tampouco encontravam editores para publicar seus livros. [...] Daí que a grande maioria dos autores modernistas teve de financiar suas próprias edições” (CRENI, 2013, p. 21).

Em relação ao outro critério levantado por Geir Campos, relativo ao “emparelhamento” de poetas, é possível observar mais uma vez nas contracapas dos discos que essa preocupação estava presente em boa parte dos textos ali dispostos. O próprio Geir Campos busca estabelecer pontos em comum, tanto biográficos quanto literários, entre Vinicius de Moraes e Paulo Mendes Campos, dupla reunida no segundo LP Festa. Segundo o comentarista,

Os poetas que aparecem numa e noutra face deste disco, aparecem também na vida literária com características mais ou menos semelhantes: ambos tiveram a sua poesia inicialmente marcada por um fabuloso lirismo – quase místico em Vinicius (“Eu tenho o desvelo e a benção, mas sofro como um desesperado e nada posso”, escrevia êle num de seus primeiros livros) e quase arcádico em Paulo (“Um pouco à moda de Thomás Gonzaga”, confessava o autor de A PALAVRA ESCRITA no soneto de abertura).

Ainda de acordo com Geir Campos, outro detalhe que aproximava a dupla teria sido “a renúncia de ambos – proposital certamente não, mas circunstancial – às antigas fontes de inspiração, para atenderem os dois às solicitações da musa urbana, musa mundana que é com seus encantos e perfídias, grandeza e miséria”. Por fim, ainda segundo o comentarista, os dois seriam “cidadãos do mundo, viajadores convictos”, além de amigos.

Já o poeta, ensaísta, romancista, jornalista e crítico de literatura e artes plásticas Sérgio Milliet define os poetas e tradutores Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort, reunidos no quinto disco da coleção, como “dois poetas igualmente delicados”:

O domínio do seu instrumento de trabalho, o conhecimento profundo da língua, de sua riqueza, do valor das palavras, do alcance sugestivo de cada letra do alfabeto e das acentuações variadas ou repetidas – eis, até certo ponto, uma das razões do êxito de Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort junto à crítica e aos escritores. [...] Andaram muito bem os editores, escolhendo para figurarem neste disco dois poetas igualmente delicados, Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort – êste menos divulgado, mais não menos artista do verso, senhor de sensibilidade muito fina, cuja produção pessoal foi todavia prejudicada junto ao público pelo retraimento do poeta e por suas atividades mais intensas em outros setores da literatura, traduzindo e comentando poetas estrangeiros.

No sétimo disco da coleção, o crítico Tristão de Athayde [Alceu Amoroso Lima] discorre sobre as afinidades da obra literária da dupla Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto:

O que encontramos na poesia de Murilo Mendes como na de João Cabral é a mesma sobriedade incisiva, a mesma graça hieroglífica, a mesma concisão cristalina, um senso parecido de “humour”, a mesma predominância dos metais sobre as cordas, em oposição ao que encontramos na estilística, mesmo dos mais modernos “românticos”. Em ambos a mesma dureza penetrante [...].

Contudo, em outros discos, os próprios comentaristas reconhecem a dificuldade de encontrar elementos de conexão entre vida e obra da dupla de poetas. É o que acontece com Francisco de Assis Barbosa ao comentar o LP que reúne Augusto Frederico Schmidt e Abgar Renault, terceiro lançamento da coleção. Na contracapa, Barbosa anota que “os dois poetas eram bem diferentes – no fundo e na forma”. Após discorrer sobre as diferenças de personalidade entre os dois poetas, onde Schmidt surge como “número e fecundo” e Renault como “sóbrio e contido”, Barbosa conclui que ambos estavam reunidos naquele disco “graças ao sortilégio do mistério poético, da fidelidade à poesia, ponte invisível”.

Diferentes tanto do ponto de vista pessoal quanto literário, também seriam Menotti del Picchia e Emílio Moura reunidos no sétimo disco da coleção *Poesias*. Nas palavras de Edgard Cavalheiro, que redige o comentário na contracapa do LP, o primeiro era dono de “espírito inquieto, insatisfeito, escreveu romance, conto, novela, ensaio, história e demais formas literárias”. Por outro lado, Moura possuía uma obra “simples e clara”, embora nunca sendo “vulgar ou banal”. Segundo Cavalheiro,

Carlos Ribeiro e Irineu Garcia reúnem, num mesmo disco, dois poetas de poucas afinidades, poder-se-ia mesmo dizer, diametralmente opostos. Um, lírico derramado, verbalista, pletórico de imagens e de sons, de produção copiosa, irregular, com incursões sobre todos os caminhos literários. Outro, sêco, conciso, enxuto, poeta apenas, e de poucos livros. Menotti del Picchia é, antes de mais nada, um extrovertido, homem de palavra fácil, eloquente e discursivo, tirando da língua todos os efeitos pirotécnicos possíveis, amando-a “ágil, acrobática, sonora, rica e fidalga”. Emílio Moura, pouco amigo dos adjetivos, interiorizado, sabendo que todos os dias a “solidão cresce”, e sentindo-se sempre como se fôsse prisioneiro de si mesmo, reconhece que

“Palavras não dizem nada.
Melhor é mesmo calar”.

De qualquer forma, em meio a diferenças e semelhanças, o ponto convergente entre dezenove dos vinte e quatro nomes da coleção está no vínculo com o Modernismo. Vínculo esse que alguns deles professaram com convicção, enquanto outros apenas flertaram, seja por curiosidade ou modismo. Se fiarmos na cronologia entabulada por José Aderaldo Castello (2004), uma breve análise da primeira coleção do Festa revela a reunião de três gerações de modernistas. A lista começa pelos participantes da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, no Theatro Municipal de São Paulo, e um dos marcos do movimento no país: Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. Além deles, a série de discos também congrega poetas identificados com a segunda fase modernista (1930-1945), no caso, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Emílio Moura, Abgar Renault, Adalgisa Nery e Augusto Frederico Schmidt. E, por fim, também figuram na coleção representantes da terceira fase modernista, iniciada na década de 1940, que são os poetas João Cabral de Melo Neto, Geir Campos e Paulo Mendes Campos.

Nota-se, ainda, que apesar da presença majoritária de poetas de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, eixo central da vanguarda brasileira, a gravadora buscou, mesmo que de forma tímida, registrar a voz de poetas claramente identificados com o Modernismo de dois estados onde esta presença também foi significativa, caso de Ascenso Ferreira, de Pernambuco, e Vargas Netto e Augusto Meyer, do Rio Grande do Sul.

Entretanto, a despeito do predomínio modernista em vertentes, vínculos e gerações variadas, a coleção inclui ainda nomes que surgiram no período anterior ao movimento. É o caso de Olegário Mariano, Alvaro Moreyra e Onestaldo de Pennafort, poetas que, nas palavras de Manuel Bandeira, devem “tanto ao parnasianismo quanto ao simbolismo, com a predominância deste ou daquele elemento” (BANDEIRA, 2009, p. 147). Outro exemplo seria a poeta e romancista Rosalina Coelho Lisboa, que teria “resistido ao impacto da chegada do Modernismo” (BOSI, 1979, p. 264), sendo assim uma autora pós-parnasiana, na opinião do poeta Domingos Carvalho da Silva (1959). Também pré-modernista era Gilberto Amado⁶³, que estreou como poeta em 1917, com

⁶³ Gilberto Amado (1887-1969) também foi jornalista, jurista, memorialista, político e diplomata.

o livro *Suave Ascensão*, mas seria conhecido por ensaios como *A Chave de Salomão* (1914) e *Grão de Areia* (1919).

Nesse sentido, uma provável coincidência ganha peso simbólico se pensarmos que cabe a Manuel Bandeira a tarefa de literalmente abrir e encerrar a coleção *Poesias*: o pernambucano está no lado A do primeiro disco, com Drummond, e, no lado B do décimo terceiro LP, com Sérgio Milliet. Na série do Festa, o poeta, chamado de “São João Batista do Movimento Modernista” por Mário de Andrade, pelo fato de ter trocado as influências parnasiano-simbolistas pela causa modernista na década de 1920, encarna o papel de catalisador da produção poética brasileira da primeira metade do século XX. É o que defende, inclusive, o crítico, escritor, jornalista, memorialista e cronista Luís Martins na contracapa do último disco da coleção. Ali, observa que a figura de Bandeira abarca “um período importantíssimo da poesia brasileira, êsse meio século de renovação e descobertas que começa nos últimos simbolistas e chega às recentes experiências concretistas”.

Apesar da poesia concreta ensaiar os primeiros passos⁶⁴ no momento em que Festa lançava os discos da coleção *Poesias*, a gravadora manteve-se fiel ao recorte modernista na série, embora algumas capas tenham sido produzidas dentro da estética concretista.⁶⁵ Acredito que a crença no Modernismo possa ter ocorrido por dois motivos. Primeiro por uma questão de gosto pessoal dos sócios: Garcia e Ribeiro escolheram gravar na coleção *Poesias* os poetas que conheciam, muitos não apenas do ponto de vista literário, como pessoal. O segundo motivo diz respeito a uma questão de mercado, visto que vários daqueles poetas desfrutavam de grande popularidade entre o público letrado dos anos 1950, momento em que “o modernismo tornou-se alto modernismo” (MORICONI, 2002, p. 72).

Ademais, mesmo que de forma inconsciente, ao gravar poetas modernistas de gerações distintas, a gravadora Festa parecia inserir-se no “arco modernista” que, no

⁶⁴ O movimento de Poesia Concreta foi lançado oficialmente em dezembro de 1956, durante a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna, em São Paulo. Entretanto, os poetas Haroldo de Campos (*Auto do Possesso*, 1950), Décio Pignatari (*O Carrossel*, 1950) e Augusto de Campos (*O Rei Menos o Reino*, 1951) já haviam publicados os livros de estreia anteriormente, bem como a coletânea-revista *Noigãndres I*, em 1952. Em fevereiro de 1957, a exposição é levada para o saguão do MEC, no Rio de Janeiro (DANTAS, IUMMA, 1982).

⁶⁵ Vamos tratar das capas dos discos Festa no Capítulo 3 da dissertação. Mas cito, como exemplo, a capa do disco de Gilberto Amado e Rosalina Coelho Lisboa, feita por Lygia Clark, frequentadora do bar Casa Villarino, como Irineu Garcia, e artista ligada primeiramente ao Grupo Frente (1954-1956), cuja estética era pautada, sobretudo, pelo concretismo. Mais tarde, Clark se integraria ao grupo dos neoconcretos.

entender de José Miguel Wisnik (2007, p. 61), está compreendido entre a Semana de Arte Moderna de 22 e a inauguração de Brasília, e engloba “um ciclo especialmente fecundo da vida cultural brasileira”. Para Helena Bomeny, a construção de Brasília (1957-1960) seria o símbolo da união entre o projeto moderno de Kubitschek e o modernismo mineiro dos anos 1920, pois foi

[...] daquela geração de intelectuais mineiros que saíram expoentes da burocracia nacional como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, que tiveram no Estado pós-30 oportunidade única de institucionalização da experiência vanguardista, tudo com o beneplácito do Estado varguista. Nunca é demais lembrar que é por indicação de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao então titular da pasta da Educação em 1931, Francisco Campos, outro mineiro, que o arquiteto Lúcio Costa entra em contato com projetos que seriam desenvolvidos pelo Estado, e que seriam por ele, Lúcio Costa, assinados. E Oscar Niemeyer deixa marcada sua presença nos projetos desenvolvidos pelo Estado por um convite que lhe foi feito pelo então ministro da Educação, Gustavo Capanema, em uma gestão iniciada em 1934 (BOMENY, 1991, p. 145).

Brasília é um ícone da utopia modernizadora em curso naquela década. Contudo, o que se assistia no Brasil era uma modernização relativa em vários sentidos. Para André Botelho, a sociedade de fato mudava, mas “parecia deixar praticamente intactos ou redefinidos noutros patamares problemas seculares”, como a exclusão social, a pobreza e as disparidades regionais (BOTELHO, 2008, p. 20). O mesmo se dava pelo prisma dos costumes, inclusive nos grandes centros urbanos. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais apontam que entre as mulheres brasileiras, a partir da década de 1950, o “desejo de trabalhar, de independência financeira, convivia, da classe média para cima, com o ideal da ‘rainha do lar’” (1998, p. 612). Em relação ao jornalismo, que naquele momento trocava a influência literária da escola francesa pela objetividade norte-americana, Alzira Alves de Abreu observa:

As mulheres eram raras nas redações [na década de 1950], e quando trabalhavam como jornalistas, em geral ocupavam os cadernos ou as páginas femininas. Algumas exceções podem ser apontadas, como Adalgisa Nery, que se destacou no jornal *Última Hora* com a coluna política “Retrato sem retoque”, publicada de 1954 a 1966, e Albeniza Garcia, que no início dos anos 1950 entrou para a reportagem policial do jornal *O Globo* (ABREU, 2008, p. 233).

Além de colunista política, Adalgisa Nery era poeta e romancista. Em 1937, lançou o livro *Poemas*, publicado pela Editora Pongetti e distribuído pela José Olympio.

A este, seguiram outros títulos como *A Mulher Ausente* (1940) e *As Fronteiras da Quarta Dimensão* (1952), ambos lançados pela José Olympio. Porém, segundo Abreu (1996), a mulher no campo literário da década de 1950 não figurava como produtora, mas, sim, como a grande consumidora de poesia, crônica e romance. Dessa forma, muitos escritores, a exemplo de Erico Verissimo, eram lidos, sobretudo, pelo público feminino.

A coleção *Poesias* reproduz essa realidade de gênero: a voz gravada nos discos é predominantemente masculina e branca, visto reunir dentre os 24 autores gravados apenas três mulheres, a própria Adalgisa Nery, além de Cecília Meireles e Rosalina Coelho Lisboa⁶⁶.

2.4 As tardes de autógrafos

O lançamento do primeiro LP Festa, com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, aconteceu em duas tardes de autógrafos, realizadas nos dias 11 e 25 de novembro,⁶⁷ na Livraria São José, estabelecimento que tinha como sócio Carlos Ribeiro. A respeito do segundo encontro, Bandeira escreve em crônica publicada no dia 27 de novembro de 1955:

Anteontem, na Livraria São José, Carlos Drummond de Andrade e eu estivemos, durante mais de duas horas, autografando discos que Carlos Ribeiro e Irineu Garcia fizeram gravar e onde alguns de nossos poemas estão ditos por nossas próprias vozes (BANDEIRA, 1957, p. 149).

⁶⁶ Festa pretendia lançar, em 1957, um disco com os poetas Henriqueta Lisboa e Mauro Mota, porém o LP não chegou ao mercado. In: CONDÉ, J. Literatura Falada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 13 jan. 1957.

⁶⁷ O primeiro encontro foi prejudicado pela chuva, segundo Geir Campos, o que ocasionou a nova realização do evento. CAMPOS, G. Disco, poesia e prosa. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 25 nov. 1955.

Figura 6 – O poeta Carlos Drummond de Andrade autografa exemplares do disco que lançou com o também poeta Manuel Bandeira pelo selo Festa, em novembro de 1955.

Carlos Drummond de Andrade autografando na Livraria São José o primeiro LP FESTA, Manuel Bandeira-Carlos Drummond de Andrade.

Fonte: reprodução do *Catálogo Geral* do selo Festa (c. 1964), acervo do Instituto Piano Brasileiro.

Carlos Ribeiro realizou a primeira tarde de autógrafos na Livraria São José, no dia 7 de abril de 1954, para promover o lançamento do livro *Itinerário de Pasárgada*, de Bandeira, editado pelo *Jornal de Letras*, dos irmãos José, João e Elysio Condé (MACHADO, 2004). Ao longo de três anos, os encontros aconteceram naquele estabelecimento de forma periódica, sempre nas primeiras sextas-feiras do mês.⁶⁸ Entre os autores que ali lançaram livros (e, em certos casos, os discos que gravaram pelo Festa), estavam Adalgisa Nery, Alvaro Moreyra, Gilberto Amado, Onestaldo de Pennafort, Elsie Lessa, Lygia Fagundes Telles, Ciro dos Anjos e Raul Bopp.

Em algumas reportagens daquele período, Carlos Ribeiro é citado como o “criador” das tardes de autógrafos no Brasil. Contudo, elas já aconteciam em São Paulo e a Livraria Teixeira (1878-1929) teria sido uma das primeiras a adotar essa prática na capital paulista (PINA, 2015). O Rio de Janeiro também sediava esse tipo de encontro antes da iniciativa de Carlos Ribeiro, embora de forma esporádica e restrita a um grupo de amigos dos escritores. Ubiratan Machado (2012) menciona uma tarde de autógrafos promovida pelo poeta e escritor modernista Ribeiro Couto no início da década de 1950

⁶⁸ Mesmo sem a periodicidade semanal dos três primeiros anos, as tardes de autógrafos aconteceram na Livraria São José até 1967.

com leitores e amigos, como o próprio Carlos Ribeiro, em uma livraria carioca, o que, inclusive, pode ter inspirado a realização de evento análogo na Livraria São José. Outra versão diz que em 1953 a jornalista e escritora Eneida teria visto uma tarde de autógrafos em Paris e sugerido a realização de um encontro do mesmo feitio a alguns livreiros cariocas, mas a ideia teria sido acatada apenas por Carlos Ribeiro (MACHADO, 2012).

De qualquer forma, ainda segundo Machado,

A repercussão das tardes de autógrafos de Carlos Ribeiro se deve ao fato de se repetirem no mesmo local, com regularidade, formando uma tradição, ajudada pela divulgação feita pelos muitos amigos do livreiro e pela imprensa, na qual o Carlinhos também tinha muitos amigos. Daí a repercussão entre o público e as tardes inesquecíveis, com filas imensas na rua São José, como se os frequentadores fossem receber as bênçãos do papa.⁶⁹

Figura 7 – A partir da esquerda, os poetas Alvaro Moreyra, Onestaldo de Pennafort, Vinicius de Moraes, Ruth Maria Chaves e Cecília Meireles na Livraria São José [s/d]

Alvaro Moreyra, Onestaldo de Pennafort, Vinicius de Moraes, Ruth Maria Chaves e Cecília Meireles, num lançamento festivo na Livraria São José.

Fonte: reprodução do *Catálogo Geral* do selo Festa (c. 1964), acervo do Instituto Piano Brasileiro.

⁶⁹ Depoimento de Ubiratan Machado à autora em 10 mai. 2017.

As reuniões literárias serviam para legitimar a proposta original do selo fonográfico que, como vimos, naqueles primórdios apresentava-se como “A primeira editora brasileira de literatura falada em discos long-play de 33 R.P.M.”. Além disso, elas faziam parte da estratégia da gravadora para atrair a atenção da imprensa e conquistar visibilidade por meio de notas e matérias jornalísticas. Na época, as tardes de autógrafos eram novidade no Rio de Janeiro e traziam embutida a promessa de colocar o leitor em contato direto com o autor. Nos anos 1950 os escritores desfrutavam de grande prestígio junto ao público (ABREU, 2015) e embora estivessem sendo substituídos pelos jornalistas nas redações, dentro do processo de modernização vivido pela imprensa naquela década, naquele momento assumem a crônica, gênero que ganha maior visibilidade nos periódicos de então, como aponta Cláudia Mesquita:

José Cândido de Carvalho também se destacava na imprensa da época, ao lado de Rubem Braga, Manuel Bandeira, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, entre outros expoentes da crônica, que se populariza como um gênero essencialmente jornalístico, nos recém-lançados suplementos culturais e literários (MESQUITA, 2008, p. 198).

Dessa forma, por meio das tardes de autógrafos, a gravadora buscava criar um “acontecimento” jornalístico, que

[...] quanto menos previsível for, mais probabilidade tem de se tornar notícia e de integrar assim o discurso jornalístico... O acontecimento jornalístico é, por conseguinte, um acontecimento de natureza especial, distinguindo-se do número indeterminado dos acontecimentos possíveis em função de uma classificação ou de uma ordem ditada pela lei das probabilidades, sendo inversamente proporcional à probabilidade de ocorrência (RODRIGUES, 1993, p. 27 *apud* GADINI, 2009, p. 49).⁷⁰

As tardes de autógrafos para promover os lançamentos da coleção *Poesias* não aconteceram somente no Rio de Janeiro, mas também em livrarias de Belo Horizonte⁷¹ e São Paulo. Em relação a esta última localidade, Carlos Drummond de Andrade narra, em crônica, a primeira vez em que colocou os pés na capital paulista, em dezembro de

⁷⁰ RODRIGUES, A. D. *O acontecimento*. In: TRAQUINA, N. (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e histórias*. Lisboa: Vega, 1993, p. 27-33.

⁷¹ Em 21 de setembro de 1956, a gravadora promoveu uma tarde de autógrafos com os poetas Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Menotti del Picchia e Emílio Moura na Livraria Itatiaia Editora, no centro de Belo Horizonte.

1955. No texto, o poeta justifica o atraso da visita à cidade por “preguiça de viajar no espaço, costume de viajar interiormente”.⁷² Entretanto, em determinada sexta-feira “meteu-se em brios, tomou o avião, desceu no aeroporto novo e foi conhecendo tudo, como num filme”.⁷³

O objetivo do encontro era promover o lançamento dos dois primeiros discos da coleção *Poesias* [Manuel Bandeira - Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes - Paulo Mendes Campos] na capital paulista. Embora as tardes de autógrafos não fossem novidade em São Paulo, o evento realizado por Festa na Livraria Triângulo, situada na galeria Califórnia, centro da cidade, teria sido um sucesso pelo que se lê em jornais da época. O próprio Drummond faz o seguinte relato:

À tarde numa loja que se inaugurava na rua Barão de Itapetininga, um poder de gente se espremendo não para contemplar Jarna Lewis ou o Rei do Urânio (era uma livraria), mas para pedir autógrafos a escritores simplesmente escritores; é verdade que entre eles figurava Manoel Bandeira, ou seja, a poesia nacional – não esquecendo Vinicius e Paulo Mendes Campos. Carlos Ribeiro e Irineu Garcia levaram a S. Paulo dois discos de quatro poetas, Edgar Cavalheiro e José Mauro de Vasconcelos dedicavam livros, e no imenso calor apareciam velhos e doces amigos paulistanos, e gente nova que sorria, que se interessava, que desmentia a lenda de S. Paulo secarrão e importante. Eu faria a crônica mais bonita de minha vida só com a nominata desses amigos, de Guilherme de Almeida a Lygia Fagundes Telles.⁷⁴

⁷² ANDRADE, C. D. São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 dez. 1955.

⁷³ Op. cit.

⁷⁴ ANDRADE, C. D. São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 dez. 1955.

Figura 8 – Carlos Drummond de Andrade entre a escritora Lygia Fagundes Telles (à esquerda) e a poeta Hilda Hilst em nota sobre o lançamento da gravadora Festa na capital paulista publicada no jornal *Folha da manhã*.

Fonte: *Folha da Manhã*, 25 dez. 1955 (material enviado à autora pelo poeta, ensaísta e diplomata Felipe Fortuna).

Além dos poetas que iriam autografar os discos Festa, a comitiva que viajou do Rio de Janeiro à capital paulista, com custos bancados pela gravadora, reunia colonistas e jornalistas de periódicos cariocas como Geir Campos, Darwin Brandão e Eneida.⁷⁵ No livro *Interesses cruzados: a produção da cultura no jornalismo brasileiro*, Sérgio Luiz Gadini afirma que

[...] feiras, mostras, exposições, festivais, entre outras modalidades de eventos culturais, tornam-se bons motivos e pautas para os cadernos cotidianos dos diários brasileiros, até porque muitos desses eventos custeiam as despesas de cobertura, passagens aéreas, diárias e similares de inúmeros jornais do país. Isso, claro, sugere uma contrapartida, não necessariamente automática, mas muito oportuna: o envio de um repórter para acompanhar determinado evento cultural implica, por força do hábito ou mesmo para justificar o envio e o aceite do "convite", a simultânea ou posterior publicação de matérias sobre o evento (GADINI, 2009, p. 86).

⁷⁵ ENEIDA. Todos bem venturosos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 21 dez. 1955.

Os eventos para atrair a atenção da imprensa não estavam circunscritos às tardes de autógrafo. Em março de 1956, Carlos Ribeiro e Irineu Garcia promoveram um almoço no bar e restaurante Parque Recreio, no Rio de Janeiro, para comemorar o pré-lançamento do quarto disco Festa, com os poetas Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort. Dentre os convidados, estavam colunistas e jornalistas de alguns periódicos cariocas.

A realização do evento garantiu ao selo farto espaço na mídia impressa carioca pelo fato de trazer um “acontecimento” jornalístico: a presença no Rio de Janeiro do paulista Guilherme de Almeida, “que raramente visitava a cidade”⁷⁶ e reencontraria, após 25 anos, Onestaldo de Pennafort, parceiro no disco e seu padrinho de casamento.⁷⁷ Além disso, durante o almoço teria sido encerrada uma “intriga literária que visava separar os escritores nordestinos de seus confrades do sul”.⁷⁸

Segundo o jornal *Tribuna da Imprensa*, o entrevisto iniciou-se em 1955, quando o escritor paraibano José Lins do Rego não obtivera o voto de Guilherme de Almeida na eleição para a Academia Brasileira de Letras. Isso porque o poeta paulista estava “vinculado por compromisso de honra, à candidatura do já falecido professor Valdemar Berardinelli”.⁷⁹ Entretanto, na época, atribuiu-se a Almeida uma frase de teor preconceituoso, segundo a qual ele não sufragara Lins do Rego porque “paulista de 400 anos não ‘votava em pau-de-arara ou cabeça-chata’”.⁸⁰

Presente ao almoço, o jornalista e escritor José Condé registrou no *Correio da Manhã* o momento da suposta reconciliação:

Com 66 – embora não aparentando mais de 50 – o autor de ‘Nós’ ouviu, comovido, a saudação que lhe fez o Zé Lins. Porque, como se sabe, por ocasião deste último para a Academia, afirmaram que Guilherme recusava votar no romancista sob a alegação de que havia pau-de-arara demais no Petit-Trianon. Zé Lins aproveitou o almoço para declarar de público que tudo não passava de “veneno” da vida literária... Aliás, no disco oferecido pelo poeta ao romancista, este colunista leu: “Ao Zé Lins com o meu ‘voto’ de constante afeto e contínua admiração”.⁸¹

⁷⁶ ENEIDA. Um almoço. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 21 mar. 1956.

⁷⁷ TRIBUNA DA IMPRENSA. O poeta paulista vota em “pau-de-arara”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 24-25 mar. 1956.

⁷⁸ Op. cit.

⁷⁹ TRIBUNA DA IMPRENSA. O poeta paulista vota em “pau-de-arara”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 24-25 mar. 1956.

⁸⁰ Op. cit.

⁸¹ CONDÉ, J. Festa de escritores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 mar. 1956.

A “festa de camaradagem mas sobretudo de amor à poesia”⁸², como definiu o próprio José Lins do Rego, reuniu entre os convidados a escritora Lúcia Machado de Almeida e os poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lêdo Ivo. Como se fosse uma espécie de porta-voz da gravadora, Eneida escreveu no *Diário de Notícias* que o tempo curto para os preparativos havia impedido que fossem convidadas “outras importantes figuras da nossa poesia como Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt e João Cabral de Melo Neto”.⁸³ De qualquer forma, ainda segundo Eneida, a gravadora convocara alguns colunistas e jornalistas para comunicar ao público que um “disco de grande importância estava pronto para ser lançado”.⁸⁴ E, assim, o almoço “filmado, fotografado e comido num ambiente de grande cordialidade”⁸⁵ seria contado em jornais, revistas e na TV graças à presença de Guilherme Figueiredo, Geraldo de Freitas, Darwin Brandão, José Condé, Lúcio Rangel, Luís Alípio, Rubem Braga e da própria Eneida.

Com a realização desses encontros, Irineu Garcia e Carlos Ribeiro mostravam desenvoltura para lidar com as ferramentas de divulgação de bens simbólicos dentro do incipiente campo fonográfico da época. Os sócios podiam ser neófitos naquela seara, contudo Ribeiro estava acostumado a promover a Livraria São José na imprensa, enquanto Garcia já trabalhara como jornalista. Portanto, sabiam que os profissionais da mídia detêm meios de “tornar explícito, público, visível e oficial aquilo que poderia permanecer como experiência individual” (BARBOSA, 2007, p. 152). Além disso, os convites eram dirigidos a jornalistas e colunistas donos de grande capital cultural dentro do campo jornalístico, como Rubem Braga e Lúcio Rangel, e, portanto, capazes de influenciar os próprios colegas e o público.

2.5 “Deixem o poeta gravar seu disquinho”

Ao escrever sobre o disco de Guilherme de Almeida e Onestaldo de Pennafort, Rubem Braga parecia não compartilhar do mesmo entusiasmo da colega Eneida em relação ao LP de dez polegadas lançado pela gravadora Festa. Em sua coluna no *Diário de Notícias*, formulou o seguinte questionamento:

⁸² Op. cit.

⁸³ ENEIDA. Um almoço. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 21 mar. 1956.

⁸⁴ _____. Um almoço. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 21 mar. 1956.

⁸⁵ Op. cit.

Farão bem os poetas em fazer isso que estão fazendo? Bandeira e Drummond, Vinicius e Paulo Mendes Campos, Schmidt e Abgar Renault já fizeram discos também. Que impressão irão ter os leitores e leitoras que não conhecem êsses poetas, ao ouvirem seus discos? No caso de Paulo Mendes Campos parece que o disco fascina as leitoras ainda mais que os versos escritos; mas nem todos serão assim, e muitos podem ser uma grave decepção. A mim me convidaram para gravar crônicas; sinto-me um tanto perplexo. Creio escrever com certa clareza, mas falo muito embrulhado [...]. Está visto que posso caprichar na hora e ler sem comer sílabas e fins de palavras; mas então já não será minha voz.⁸⁶

Para completar, além de expressar de forma bastante clara seu estranhamento em relação ao registro fonográfico de textos literários, Braga conclamava o leitor a “quebrar o disco e abrir o livro”:

Não apenas os leitores de hoje, mas também os do futuro não se sentirão perplexos e infelizes ao ouvirem pela voz do autor um poema que amam? Não imagino sequer como diria Camões o “Alma minha...”, mas estou certo de que ia preferir a voz de Antônio Vilar. O “documento” só interessa, afinal, a estudiosos; o que interessa a todos é a poesia, e esta cada um a diz baixinho a seu jeito, e a sente a seu modo. Enfim, resta ao leitor póster, e mesmo ao de hoje, uma solução heróica, mas perfeita: quebrar o disco e abrir o livro.⁸⁷

Braga, contudo, mudaria de ideia no futuro ao gravar um compacto com crônicas e poemas lançado pelo Festa em 1964. Naquela ocasião, escreveu no *Jornal do Brasil* que Irineu Garcia vinha lançando discos com “nossos melhores escritores, na voz dos próprios. Alguns deles já mortos como Olegário Mariano, Álvaro Moreira e Cecília Meireles – mas deixaram, de si mesmos, essa documentação humana insubstituível”.⁸⁸

De qualquer forma, Carlos Drummond de Andrade não compartilhava da desconfiança transparecida pelo colega capixaba na década de 1950 em relação aos discos com a voz dos poetas. Ao escrever no *Correio da Manhã*, a respeito do LP da dupla Almeida-Pennafort, o autor mineiro sai em defesa da iniciativa de Irineu Garcia e Carlos Ribeiro:

Como é o quarto disco de poetas, aparecidos em poucos meses, devemos reconhecer que a idéia pegou, e um pouco da pessoa de cada

⁸⁶ BRAGA, R. Discos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 18 mar. 1956.

⁸⁷ Op. cit.

⁸⁸ BRAGA, R. Irineu se expande. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 8 jan. 1965.

poeta ficará para o futuro com seus versos. Numa revista de rádio, estranhou-se que a leitura dos poemas não fosse feita por atores, que dizem muito melhor e atraem o público das gravações comerciais. Mas estas gravações de “Festa” são metade comerciais e metade líricas: Ribeiro & Garcia querem também ou principalmente levar poesia a quem já a estima e a quem se mostre inclinado a estimá-la. Pouco importa que os poetas nem sempre sejam bons intérpretes do que fazem; com a prática da gravação eles melhoram; e se não melhorarem, ainda assim o elemento humano, físico, particularíssimo, é importante. Quanta gente não desejaria ter hoje, prensada em disco, a voz de Castro Alves, Bilac, Jorge de Lima? [...] Não quero exagerar, mas até que os discos de “Festa” lembram o papel antigo do poeta, do “bardo” céltico, que transmitia êle mesmo seus cantos. Se acham a comparação excessiva, recorrerei àquele argumento de Ovalle, diante do sujeito que estranhava seu luto pesado: “Deixa eu botar meu lutinho”. Deixem o poeta gravar seu disquinho.⁸⁹

No texto, Drummond fala do “elemento humano, físico, particularíssimo” propiciado pela escuta do disco. Contudo, Paul Zumthor, estudioso das poéticas da voz, enxerga um aspecto ilusório nessa proximidade entre a gravação sonora e o ouvinte aludida pelos suportes midiáticos. Para o teórico suíço,

É indiscutível que a transmissão mediática retira da *performance* muito de sua sensibilidade. O rádio (o disco ou o cassete) só deixa subsistir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão, ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo: um rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

Outro ponto levantado por Drummond na referida crônica é a possibilidade oferecida pelo disco de registrar a voz do poeta para a posteridade. O poeta e cronista mineiro vai dizer que:

Ouvindo no disco o falecido Dylan Thomas dizer (com sua voz de bêbedo, como me observou Gilberto Amado) “And Death shall have no dominion”, compreende-se o valor inestimável, não dêsse “documento”, mas dessa confissão que o disco guardou; e sente-se que a morte não prevaleceu sequer sobre a voz do bêbedo admirável.⁹⁰

Ascenso Ferreira era outro poeta que vislumbrava no disco essa possibilidade documental, uma arma contra “o envelhecimento ou a morte” não apenas da própria

⁸⁹ ANDRADE, C. D. de. Na paz do outono. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 mar. 1956.

⁹⁰ ANDRADE, C. D. de. Na paz do outono. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 mar. 1956.

voz, como também “das vozes do povo”. É o que aponta no texto de apresentação do álbum duplo *64 poemas escolhidos e 3 historiêtas populares*, gravado pelo selo pernambucano Mocambo entre 1957 e 1959⁹¹:

Reconhecido é de todos que o mais alto valor de minha declamação poética consiste na fixação exata, das vozes do povo, que eu reproduzo sem adulteração. Gravando, portanto, em dois discos Long-Playing, 80% do que julgo de melhor e mais típico haver produzido, até esta data, eu tenho antes de qualquer interesse comercial, o sentido de legar aos vindouros o clamor dessas vozes, antes que o envelhecimento ou a morte façam a minha voz emudecer.

Zumthor observa que desde o início do século passado, com a chegada das primeiras máquinas sonoras, como o fonógrafo de Thomas Edison, os poetas são seduzidos pela possibilidade de produzir registros fonográficos de seus versos para vencer “o tempo fugidio” (ZUMTHOR, 2005, p. 159). O poeta francês Charles Cros (1842-1888) chegou, inclusive, a criar o paleofone, em 1877, invenção semelhante ao fonógrafo, sem, contudo, levar o processo de invenção adiante (DE MARCHI, 2016). Apesar de reconhecer a possibilidade de os meios midiáticos fixarem a voz, elemento nômade por natureza, Zumthor chama atenção mais uma vez para o aspecto ilusório desse processo, que, a seu ver, parece nunca se concretizar por inteiro. Em entrevista à Rádio Canadá declarou:

A voz é presença. A *performance* não pode ser outra coisa senão presente. Eu não posso escutar nada do passado. No entanto, sei que no passado outros falaram, escutaram, da mesma forma que outros talvez o façam nesse momento nos seus lugares, em espaços tão longínquos que eu estou fora da capacidade de os ouvir. Todas essas vozes só podem chegar ao meu conhecimento mediatizadas. Tal é o caso da poesia medieval, de toda a poesia oral que pertence ao passado. As gravações como esta que acabamos de escutar (*Canção de trovador*, em arranjo de Gérard Le Vot) foram operadas graças à gravação do disco e à intervenção de um coro ou de músicos que leram e cantaram as melodias que os manuscritos nos conservaram. Há, no entanto, uma diferença. O obstáculo temporal não é totalmente superável. Produz-se um certo sufocamento sensorial. Escutamos o disco; ocorre mesmo que poderíamos ir adiante e assistir a um desses concertos de música medieval, como há sempre. Mas jamais nos achamos em condição de uma *performance* propriamente dita, de uma *performance* do modo como ela era vivida, de maneira que a voz, esta voz que ouvimos agora pudesse ali ressoar (ZUMTHOR, 2005, p. 84).

⁹¹ Em 1963, os discos foram comercializados juntamente com a edição do livro *Catimbó e outros poemas*, em lançamento da editora José Olympio.

Por causa disto, Zumthor (2005) disse ao entrevistador não ser possível citar exemplos em que os mesmos efeitos de paixão gerados pela *performance* tenham sido provocados pela poesia oral radiodifundida ou mesmo televisionada. Entretanto, o depoimento do poeta carioca Armando Freitas Filho à esta pesquisadora mostra que os “efeitos de paixão” talvez não sejam tão comprometidos assim pelo suporte midiático. Instado a falar sobre o primeiro disco da gravadora Festa, com Bandeira e Drummond, ele fez o seguinte relato por escrito à autora:

Ganhei esse disco, que tenho até hoje, em 1956. Foi o ponto de partida da minha carreira. Bandeira e Carlos Drummond foram e são os meus guias principais. A poesia deles foi conhecida por mim via oral. Em vez de lê-los, escutava-os. Um ano depois ganhei *Poesias* de Bandeira e *Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora* de Drummond. Se não fossem eles, se não fosse meu pai que me deu esse disco que fazia parte de uma coleção, criada por Irineu Garcia, que logo depois imprimiu outro com Murilo Mendes e João Cabral, eu não estaria aqui, nesse domingo de primavera de 2017, mais de meio século depois tendo o prazer de contar para você, o começo da minha história e da minha poesia.⁹²

No depoimento, Freitas Filho evidencia o afeto que nutre pela gravação que guarda até hoje, sessenta e dois anos após o recebimento do presente paterno, quando então contava com dezesseis anos de idade. De acordo com o entrevistado, a gravação, cujo impacto foi “arrasador”, teria influenciado o início de sua trajetória como poeta.⁹³

2.6 A coleção *Intérpretes*

No segundo semestre de 1956, a gravadora Festa lançou a coleção *Intérpretes*, que colocou no mercado um total de sete discos de 10 polegadas. São eles: *Moderna Poesia Brasileira* (1956; LPI-1001), com o grupo Jograis de São Paulo; *Poesia de Sempre* (1956; LPI-1002), com o ator Paulo Autran; *Poema de Natal* (1956; LPI-1003), com Jograis de São Paulo; *Recital de Margarida Lopes de Almeida – Antologia*, com a declamadora carioca Margarida Lopes de Almeida (1957; LPI-1004); *O Pequeno Príncipe* (1957; LPI-1005), com os atores Paulo Autran, Gloria Cometh, Oswaldo Loureiro Filho, Margarida Rey, Benedito Corsi e Aury Cahet, e trilha sonora de

⁹² Depoimento à autora em 10 out. 2017.

⁹³ O poeta carioca Armando Freitas Filho (1940) publicou o primeiro livro, *Palavra*, em 1963.

Antonio Carlos Jobim; *Recital João Villaret – Poesia Brasileira – Antologia* (1957; LPI-1006), com o ator português João Villaret; e, por fim, *Canto de Amor à Bahia e Quatro Acalantos de “Gabriela Cravo e Canela”* (1958; LPI-1007), com Jorge Amado e trilha sonora de Dorival Caymmi, que também assina o texto de contracapa.

Esse último disco traz, no lado A, *Canto de Amor à Bahia*, reportagem do escritor baiano publicada em 1957, na revista *Manchete*, com o título *Poema em prosa*. No lado B vêm os quatro acalantos do romance *Gabriela, cravo e canela: Rondó de Ofenizia, Lamento de Glória, Cantiga para Ninar Malvina e Cantar de amigo de Gabriela*. Como todas as obras são ditas por Jorge Amado, esse LP foge do propósito original da coleção, cuja meta, como anunciava o título da série e era cumprida pelos outros lançamentos, consistia em gravar LPs literários na voz de intérpretes profissionais. Festa já havia dado um passo nesse sentido ao lançar anteriormente, no início de 1956, o LP *Antologia Falada do Conto Brasileiro*, primeiro disco da coleção *Antologia*⁹⁴.

Com essas medidas, a gravadora, conhecida pelos discos de poesia na voz dos próprios poetas, ao antever ou mesmo deparar-se com a dificuldade de garantir a sobrevivência financeira do selo apenas com aquele tipo de produto, buscava diversificar sua atuação dentro do campo fonográfico. Tentava, no caso, cativar um público afeito à leitura realizada por intérpretes. Nesse sentido, vale repetir a fala de Drummond sobre a coleção *Poesias*: “Numa revista de rádio, estranhou-se que a leitura dos poemas não fosse feita por atores, que dizem muito melhor e atraem o público das gravações comerciais” [grifo nosso].⁹⁵

Cabe dizer que Drummond não concordava com a generalização de que os atores falassem “muito melhor” os poemas dos que os poetas. É o que expressa na mesma crônica:

[...] não estou certo de que atores profissionais sejam sempre os melhores intérpretes de poesia. Alguns o serão excelentes, e a esses se pediria que dissessem os poetas mortos; mas outros, famosos entre nós, estão ainda menos preparados que os poetas, e arrasam qualquer poesia.⁹⁶

⁹⁴ A coleção *Antologia*, voltada para a prosa, é composta por apenas dois discos. No LP *Antologia falada do conto brasileiro*, de 1956, o locutor de rádio e apresentador de televisão Luiz Jatobá e o ator Paulo Autran leem contos de Machado de Assis, Antônio de Alcântara Machado, João Simões Lopes Neto e Arthur Azevedo. Já o LP *Machado de Assis (Poesia e Prosa)*, de 1958, reúne os atores Margarida Rey, Tônia Carrero e Paulo Autran, além do locutor de rádio Cesar Ladeira. A trilha sonora ficou a cargo de Pixinguinha [Alfredo da Rocha Vianna Filho].

⁹⁵ ANDRADE, C. D. de. Na paz do outono. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 mar. 1956.

⁹⁶ ANDRADE, C. D. de. Na paz do outono. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 mar. 1956.

Entretanto, o LP de estreia de *Intérpretes* não trazia atores consagrados com apelo para atrair o público das gravações comerciais, mas, sim, uma novidade referendada por Bandeira e pelo próprio Drummond: os Jograis de São Paulo, grupo criado em 1955 pelo poeta, ator, diretor e dramaturgo Ruy Affonso (1920-2003), que participara da fundação do Teatro Brasileiro de Comédia. Como vimos, o TBC era um dos vértices da proposta encabeçada pela burguesia paulistana que ambicionava criar um circuito de cultura de massa mais sofisticado no país (NAPOLITANO, 2004).

Manuel Bandeira assistiu à apresentação dos Jograis de São Paulo, no Teatro Leopoldo Fróes, na capital paulista, quando esteve na cidade em dezembro de 1955, para participar da tarde de autógrafos organizada pela gravadora Festa. Segundo Affonso, a partir de então o poeta “tornou-se o maior propagandista do quarteto” (1978, p. 174). Na crônica *Jograis de São Paulo*, Bandeira fala sobre a *performance* executada por Ruy Affonso, Carlos Vergueiro, Felipe Wagner e Rubens de Falco⁹⁷:

O mal da declamação é, a meu ver, a teatralização. Recitar um poema tem que ser como cantar um *lied*: a expressão deve estar toda na voz e nos olhos. [...] A originalidade e a excelência deles está no côro, no poema dito a quatro vozes, o que permite por em destaque certos elementos dramáticos, humorísticos ou simplesmente musicais (BANDEIRA, 1957, p. 133).

Drummond também escreve a respeito da mesma noite, quando vivenciou o que define como a “surpresa dos Jograis”:

Ruy Afonso, Carlos Vergueiro, Felipe Wagner e Rubens de Falco, rapazes cultos, amigos da poesia e do teatro, e extraíndo dêste uma lição de voz, resolveram fazer coisa diferente. Juntam-se os quatro, vestidos de “smocking”, e leem no palco o mesmo poema, ora em côro ora em solos encadeados, tirando daí os efeitos mais surpreendentes para o próprio poeta, que se vê interpretado com inteligência e até, às vezes, reinventado. Essa espécie de recitativo, sem outra ênfase além da que resulta do timbre e da inflexão vocal (as mãos estão presas no papel e não poderiam atentar contra a dignidade da poesia, mesmo que os donos quisessem) me parece nova em sua simplicidade, e apta para educar o povo no gosto pela poesia. Cada poema se alarga em intenção e ressonância, diversificando-se depois em rumos vários, pela fragmentação: e não perde a unidade íntima.⁹⁸

⁹⁷ O conjunto Jograis de São Paulo não tinha formação fixa. Os discos *Moderna Poesia Brasileira* e *Poema de Natal*, do Festa, foram gravados por Ruy Affonso e os atores Carlos Vergueiro, Armando Bógus e Rubens de Falco. Pelo grupo, passaram atores como Carlos Zara, Ítalo Rossi e Raul Cortez.

⁹⁸ ANDRADE, C. D. de. São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 dez. 1955.

No trecho acima, Drummond elenca como qualidades de uma boa *performance* a cargo de intérpretes os seguintes elementos: simplicidade, perspicácia e criatividade. Um tipo de *performance* que, ainda nas palavras de Drummond, era diferente daquelas apresentadas em recitais de poesia, que costumavam ser uma “maneira de castigar os ouvidos, os olhos, a alma”⁹⁹ em função do tom grandiloquente aliado ao gestual exagerado dos intérpretes. Olavo Bilac parecia compartilhar da mesma opinião do colega de ofício. Conhecido pelo rigor com quem recitava os seus versos, chegou a dizer: “Tenho vontade de meter-me embaixo da mesa, quando, numa sala, alguém diz que uma moça vai recitar versos meus” (*apud* BERNARDES, 1995/1996, p. 211)¹⁰⁰.

Pelo que relata o jovem Gilberto Freyre, a grandiloquência não estava presente na “arte” da declamadora carioca Margarida Lopes de Almeida, que gravou um disco para a coleção do Festa, em 1957. Após assisti-la, em 1924, no “chá em casa da senhora Adélia Pinto” e “na recepção do Sr. Araújo Filho”, o futuro autor de *Casa Grande & Senzala* (1933) elogia na intérprete seu “talento de refração” em contraponto às “*diseuses* que falam em voz carnavalesca”, das quais tinha horror. Em crônica publicada no *Diário de Pernambuco*, em 7 de dezembro de 1924, registra:

Quase não sei fixar aqui o meu encanto. Que voz é essa, e como e onde se educou, a bater as sílabas, nos seus mais justos valores melódicos; a ferir as palavras nos seus mais intensos e íntimos valores emocionais? [...] Eu tinha e tenho o maior dos horrores às *diseuses* que falam em voz carnavalesca: em agudos e graves sem refração. Exatamente o talento de refração é em Margarida Lopes de Almeida o traço de mais vivo de vitória. No graduar da palavra – não está aí, afinal, quase toda a mística da arte de dizer bem? (FREYRE, 1979, p. 99).

A despeito da coleção *Intérpretes* ter lançado um disco de Margarida Lopes de Almeida, cujo nome remetia aos recitais de poesia da década de 1920, cabe observar que os três primeiros LPs da série foram gravados por jovens talentos do teatro: o grupo Jograis de São Paulo e o ator Paulo Autran. Na contracapa do LP *Poesia de Sempre* (1956), Autran é apresentado em um texto anônimo da seguinte forma:

⁹⁹ ANDRADE, C. D. de. São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 20 dez. 1955.

¹⁰⁰ BRANDÃO, O. *A imagem de Laura Brandão*. Fundo Octávio Brandão, Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/UNICAMP, Pasta 120, p. 60.

De Paulo Autran diremos que é carioca de nascimento, vivendo em São Paulo a maior parte do tempo. Bacharel em ciências jurídicas, advogou até 1949, quando estreou no palco e foi logo distinguido pela A.B.C.T. como “a maior revelação teatral do ano”; em 1952 obteve “O Saci”, em 1953 o “Prêmio Governador de São Paulo, em 1954 a “Medalha de Ouro” da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e o “Prêmio Leopoldo Fróes” da Casa dos Artistas.

Vimo-lo recentemente vivendo o *Otelo*, de Shakespeare. Ouçamo-lo aqui vivendo alguns dos mais belos momentos da poesia brasileira.

Ao escolher Autran e os Jograis de São Paulo como abre-alas dessa série de discos, a gravadora buscava agregar valor simbólico à coleção na medida em que optava pelo teatro, “forma cultural tida como superior” (NAPOLITANO, 2004) e, no caso, ligado ao TBC, companhia que almejava produzir o “bom teatro”. Ademais, ao inaugurar a coleção com atores iniciantes e promissores, Festa tentava imprimir à série um toque de “modernidade”, termo caro à época, e assim agradar a uma fração de seu público que rejeitava o beletrismo do passado. Esse era o caso de Paulo Mendes Campos, que além de gravar e escrever textos de apresentação para a gravadora Festa, também colecionava discos literários. A respeito da declamação registrou:

Entre a poesia escrita e a poesia falada há um implacável abismo: a declamação. A declamação em seu sentido mais acadêmico e constrangedor: a inelutável matrona de seios opulentos, braços roliços, mãos finas e alvas, voz de soprano, expressões rebarbativas, gesticulação profusa. [...] A declamadora passou a ser a cruz do poeta: os saraus literários se fizeram o anticlímax da poesia.¹⁰¹

Afrânio Coutinho diz que a voga da declamação no Rio de Janeiro ocorreu no início do século XX.¹⁰² Naquele momento, os recitais aconteciam em residências ou então em espaços públicos, como teatros. O crítico literário escreve em 1984 que

Foi Bebê Lima Castro quem deu o primeiro passo, em 1910, para difundir a moda. Depois a Escola de Arte Dramática, da qual era diretor Coelho Neto, muito fez no ensino da técnica do bem dizer. Em 1917, Ângela Vargas foi a pioneira do ensino regular no curso que instalou, do qual saiu a melhor aluna, Maria Sabina, que se destacou a partir de 1919, também estabelecendo o seu curso que se tornaria famoso, até hoje em atividade. Do curso de Ângela Vargas também surgiram Nair Werneck Dickens (de 1924), Maria Helena Custódio de Almeida, Laura Rego, Maria Malasaia. Já no curso de Maria Sabina fizeram-se Sonoca Xavier, Nina Costa Dantas, Sueli Ribeiro, Marisa

¹⁰¹ CAMPOS, P. M. Voz e poesia. *Manchete*, Rio de Janeiro: 10 dez. 1955.

¹⁰² COUTINHO, A. Arte de dizer poesia. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro: 15-16 jul. 1984.

Marinho. Ao lado destas, tiveram importância Margarida Lopes de Almeida e Francesca Nuvieres, independentes, sem falar em estrangeiras que aqui recitavam.¹⁰³

Entretanto, na década de 1950, a cidade do Rio de Janeiro ainda abrigava recitais de poesia. Como anunciado nos jornais do período, profissionais da declamação como a própria Margarida Lopes de Almeida e Berta Singerman¹⁰⁴, costumavam apresentar-se no Theatro Municipal e no Teatro Copacabana, situado no interior do Hotel Copacabana Palace, entre outros espaços frequentados, sobretudo, pela elite carioca. Havia, portanto, público para esse gênero de espetáculo que Festa buscava atrair para a coleção *Intérpretes* por meio do disco de Margarida Lopes de Almeida, o quarto da série.

Com a coleção, Festa também buscava abrir um novo flanco para a gravadora: o mercado infantil. Tal tentativa deu-se com o lançamento do disco *O Pequeno Príncipe*, em 1957, como mostra o anúncio abaixo:

Figura 9 – Anúncio conjunto para divulgar disco da gravadora Festa e livro da Editora Agir

Fonte: *Revista Feminina*, *Diário de Notícias*, 22 dez. 1957.

¹⁰³ COUTINHO, A. Arte de dizer poesia. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro: 15-16 jul. 1984.

¹⁰⁴ Berta Singerman (1904-1998), atriz e declamadora, nascida na Rússia, emigrou para a Argentina com a família no início do século XX. Apresentou-se pela primeira vez no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1925. No Brasil, aproximou-se de escritores e artistas brasileiros como Mário de Andrade e Lasar Segall (ARTUNDO, 2004).

A adaptação fonográfica do célebre livro homônimo do autor francês Antoine de Saint-Exupéry foi lançada oficialmente às vésperas do Natal, no dia 5 de dezembro de 1957, durante evento na Câmara Brasileira do Livro, em parceria com a editora Agir, mas o disco já estava nas lojas desde setembro. Na ocasião, a editora Agir comemorava a quarta edição do livro publicado pela primeira vez no Brasil em 1952, com tradução do poeta e monge beneditino Dom Marcos Barbosa. No LP, Paulo Autran interpreta o papel do narrador. O restante do elenco é composto por atores da companhia Tônia-Celi-Autran (1956-1962), grupo fundado por Paulo Autran, pela atriz Tônia Carrero e pelo diretor Adolfo Celi.¹⁰⁵

Naquele momento, haviam poucas gravações voltadas para o público infantil no país e o exemplo mais célebre é a série de discos lançados a partir de 1942 pela gravadora Continental por meio do selo *Disquinho*, dirigido pelo compositor, cantor e produtor Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga). O repertório era composto sobretudo por clássicos infantis narrados, a exemplo de *Chapeuzinho Vermelho*, o maior sucesso da série. Eduardo Vicente (2014) considera que o segmento passa a chamar a atenção da indústria fonográfica apenas a partir da década de 1960, quando vincula-se à programação da TV. É o caso da trilha sonora do programa *Topo Gigio*, lançada pela Philips em 1969 e que alcançou o 42º lugar nas paradas brasileiras.

Segundo matéria veiculada pelo jornal *Diário de Notícias*, em setembro de 1957, o LP *O Pequeno Príncipe* era um “sucesso” que havia vendido quatro mil cópias dez dias após chegar às lojas.¹⁰⁶ Um resultado que pode ser creditado sobretudo à grande popularidade desfrutada pelo livro no Brasil. Entretanto, Festa não deu continuidade ao segmento infantil em seu catálogo, muito embora intencionasse gravar a peça *Chapeuzinho Vermelho*, adaptação de Maria Clara Machado, com o grupo Tablado (RJ), dentro da coleção *Teatro*.

A coleção *Teatro* também teve vida curta e colocou no mercado apenas dois LPs, voltados para o público adulto: *As Mãos de Eurídice* (1956), monólogo de Pedro Bloch interpretado pelo ator Rodolfo Mayer; e *Do Tamanho de um Defunto* (1957), texto de Millôr Fernandes, interpretado pelos atores Ludi Veloso, Armando Couto, Renato Consorte e Edson Silva, com narração de Luiz Jatobá. De acordo com Irineu

¹⁰⁵ A companhia Tônia-Celi-Autran era composta por ex-integrantes do TBC, do Teatro de Amadores de Pernambuco, do Teatro Duse e do Tablado. A estreia do grupo deu-se justamente com o espetáculo *Otelo*, em 6 de março de 1956, no teatro Dulcina, no Rio de Janeiro (MAGALDI; VARGAS, 2001).

¹⁰⁶ ENEIDA. O pequeno príncipe. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 22 set. 1957.

Garcia, as coleções *Teatro* e *Antologia*, esta com gravações de prosa, não tiveram “a menor acolhida de público” e foram interrompidas.¹⁰⁷ De qualquer forma, na época do lançamento do disco *O Pequeno Príncipe* o selo Festa já abraçara mais um segmento: a gravação de música erudita.

¹⁰⁷ Palavras de Irineu Garcia no texto datilografado *Conversa ao entardecer*, que consta do seu acervo pessoal. A data registrada é Lisboa, inverno de 1981.

3 ALÉM DA LITERATURA

3.1 O catálogo de música erudita do Festa

3.1.1 Introdução

No final de 1957, o selo Festa, então conhecido pelos LPs literários, lançou seu primeiro disco de música erudita: *Valsas de Esquina*, conhecida obra de Francisco Mignone, interpretada pelo próprio autor ao piano.¹⁰⁸ Mignone seria protagonista de outros dois LPs lançados pela gravadora na sequência, ambos em 1958: *12 Valsas-Chôros* (piano) e *Francisco Mignone* (sinfônico). Mais tarde, em 1963, o selo lançaria outro disco sinfônico do autor paulista, também com a regência do músico.

O nome de Mignone está vinculado ao nacionalismo musical brasileiro. Vasco Mariz (2005) o define como um dos líderes da segunda geração nacionalista, ao lado de Oscar Lorenzo Fernandez. Dentre os 30 LPs do segmento reunidos pela pesquisa, colocados no mercado pelo selo entre 1957 e 1970, é possível observar que tal corrente estética foi hegemônica não apenas na música erudita brasileira entre as décadas de 1930 e 1950, como também no catálogo da gravadora. No caso, 21 destes discos registram a obra de precursores e seguidores dessa vertente no país, a exemplo não apenas de Mignone, mas também de Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Heitor Villa-Lobos, entre outros compositores cujas obras integram a coleção do selo.

A despeito da ênfase nacionalista, a série erudita do Festa, que a princípio teria o título *Documento*,¹⁰⁹ também abriga LPs da chamada música antiga brasileira. O

¹⁰⁸ O nome completo da obra é *12 valsas de esquina*. O paulista Francisco Paulo Mignone (1897-1986) foi compositor, maestro, professor e pianista.

¹⁰⁹ Essa informação foi dita por Irineu Garcia em SILVER, R. Festa-Discos – Divulgar oralmente a cultura no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 12 maio 1957. Entretanto, na reportagem *Música, literatura e teatro em “Festa”*, publicada na revista *A Cigarra*, em janeiro de 1960, o autor do texto, Lúcio Rangel, refere-se à série de discos de música erudita da gravadora como coleção *Relíquia*. Pelo que se observa na contracapa dos LPs, a gravadora parece ter desistido de nomear a coleção. Os discos de música erudita são identificados pelo prefixo LDR. A exceção é o disco *São Paulo Séc. XVIII – Recolhimento da Luz*, com a obra *Missa a oito vozes e instrumentos*, escrita por volta de 1785 por André da Silva Gomes (1752-1844), interpretada pelo Coro de Vozes de São Paulo e pela Orquestra de Cordas de São Paulo, sob regência de Júlio Medaglia. O LP foi lançado em 1970 pelo Festa, em parceria com a *major* Companhia Brasileira de Discos, sob o código IG 79501.

primeiro lançamento com esse teor aconteceu no segundo semestre de 1958 por meio de *Mestres do Barroco Mineiro (Séc. XVIII)*, coletânea de dois volumes gravada ao vivo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, durante concerto realizado em 14 de junho daquele ano. A apresentação reuniu a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob regência de Edoardo de Guarnieri, e a Associação de Canto Coral, do Rio de Janeiro¹¹⁰, conduzida pela maestrina e musicóloga Cleofe Person de Mattos, tendo como solistas os cantores líricos Lia Salgado, Carmen Pimentel, Hermelindo Castelo Branco e Jorge Bailly.

A coletânea do Festa abriga obras apresentadas durante o concerto atribuídas a quatro compositores do chamado Ciclo do Ouro: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), Marcos Coelho Neto (1740-1806), Francisco Gomes da Rocha (1746-1808) e Ignácio Parreira Neves (1752-c. 1794). Tais peças foram localizadas no interior de Minas Gerais pelo musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (1903-1997) durante pesquisa iniciada no Brasil em 1944.¹¹¹

Também voltado à música colonial brasileira é o disco *Missa de Requiem*, que guarda uma das obras mais significativas escritas pelo padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), responsável por todas as atividades musicais da Corte portuguesa no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1811 (MARIZ, 2005). A exemplo da coletânea citada anteriormente, o LP foi gravado ao vivo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em concerto realizado no dia 8 de dezembro de 1958. A apresentação reuniu mais uma vez a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Guarnieri, e o coro misto da Associação de Canto Coral, regido por Cleofe Person de Mattos, organizadora do catálogo temático de obras do músico e religioso, bem como de sua biografia.

A construção de um repertório erudito nacional parecia ser uma questão premente para o selo Festa. É o que sugere um texto sem autoria, ao que tudo indica escrito por Irineu Garcia, disponível no *Catálogo Geral* da gravadora. Nessa publicação, feita parcialmente em seis idiomas¹¹², impressa possivelmente no final de 1964 para divulgar no Brasil e exterior os lançamentos do selo, lê-se:

¹¹⁰ A Associação de Canto Coral foi criada em 1941, no Rio de Janeiro, por professoras formadas pelo Conservatório de Canto Orfeônico. Entre as principais fundadoras está a maestrina e musicóloga Cleofe Person de Mattos, que foi regente do coral da instituição e figura pioneira na pesquisa de música colonial brasileira (CALDAS, 2015).

¹¹¹ O lançamento dos discos acirrou a polêmica do chamado *Caso Curt Lange* (1958-c.1973), imbróglio protagonizado no Brasil por Francisco Curt Lange, musicólogos e críticos musicais da imprensa brasileira, além de outros intelectuais. Sobre o episódio consultar Remião (2008, p. 242-260).

¹¹² Português, espanhol, inglês, francês, alemão e italiano.

A projeção conferida à música erudita, no plano de gravações levado a efeito por FESTA, excedeu as previsões mais otimistas que se pudessem fazer sobre iniciativa cultural de uma empresa privada. Realmente, num país onde a gravação de discos, exceção feita da música popular, quando não se constitui a suspeita de um risco é a própria certeza do insucesso financeiro, o lançamento de mais de 20 discos de música erudita brasileira representa algo de excepcional. Note-se bem que não se trata de enfrentar o mercado com discos de obras consagradas do repertório tradicional – Bach, Mozart, Beethoven ou Tchaikowsky – (o que seria jogar com cartas marcadas), mas sim de um esforço no sentido de proporcionar à música artística do Brasil o lugar de honra que ela merece no quadro dos nossos valores culturais.

Vale dizer que, mesmo imbuída do ideal de brasilidade, a gravadora fez concessão à música estrangeira em sua série erudita. Contudo, isso se deu de forma ínfima e, de fato, não jogou com “cartas marcadas”. Os LPs *Mestres da música soviética* e *Mestres da música russa*, ambos de 1958, trazem o repertório de autores como Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, Sergei Rachmaninoff e Igor Stravinsky interpretados pelo pianista soviético Pavel Serebriakov. Do repertório estrangeiro do catálogo também faz parte *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, poema de Federico García Lorca em cantata de Maurício Ohana, uma produção da gravadora argentina Distex lançada no Brasil pelo Festa em 1964.

A partir de 1957, Festa colocou no mercado discos sinfônicos, de piano solo, de música de câmara, de canto coral e cantata. Guilherme Araujo Freire (2017b) diz que até o início da série da gravadora não havia uma produção consolidada de discos de música erudita nacional, apenas lançamentos esparsos de compositores brasileiros contemporâneos. Para o pesquisador,

Através da 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 [...]. 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 (FREIRE, 2017b, p. 4).

Contudo, antes de abordarmos alguns pontos da série erudita da gravadora vamos fazer uma breve contextualização. Nela enfocaremos em linhas gerais o nacionalismo musical e como o mesmo se desenvolve no Brasil a partir do final do século XIX. Além disso, vamos buscar traçar um esboço do panorama de gravação de

discos de música erudita brasileira na primeira metade do século XX no país. Nosso intuito é tentar situar a iniciativa de Irineu Garcia dentro do cenário histórico, cultural e fonográfico da época.

3.1.2 O nacionalismo musical

O nacionalismo musical pode ser definido como uma corrente estética que se consolida em diversos países da Europa a partir da segunda metade do século XIX, durante o Romantismo, e se expande por outros países do Ocidente com a meta de expressar a linguagem musical de determinada nação (CONTIER, 1991). Para que tal intento se concretizasse, os teóricos nacionalistas defendiam a criação de um público próprio, em cada país, por meio da educação. Segundo essa linha de pensamento, a configuração de uma plateia possibilitaria o sustento financeiro de compositores e intérpretes e, conseqüentemente, contribuiria para a própria permanência da vertente nacionalista. Consoante a isso, ao compor, os autores deveriam se inspirar em temas folclóricos ou autóctones do país de origem, pois seria por meio dessa peculiaridade que a obra erudita de cores locais alcançaria o patamar de música universal.

No Brasil, a ideia de nacionalismo surge entre os compositores de forma mais concreta a partir da segunda metade do século XIX. Naquele momento, alguns autores passam a incorporar às suas peças eruditas fragmentos rítmicos ou melódicos de manifestações folclóricas, primitivas e urbanas oriundas, em geral, de camadas menos favorecidas da população, a exemplo do maxixe, dança afro-brasileira de grande sucesso na época. No livro *História da música no Brasil*, Vasco Mariz (2005) cita como precursores do nacionalismo musical brasileiro os seguintes autores: Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Ernesto Nazareth¹¹³ (1863-1934), Francisco Braga (1868-1945), Barroso Neto (1881-1941), Luciano Gallet (1893-1931) e Luiz Levy (1861-1935).

Arnaldo Daraya Contier observa que os autores românticos chamados de pré-nacionalistas¹¹⁴ não visavam demolir a “sintaxe musical” europeia, mas apenas incutir

¹¹³ Autodidata, Ernesto Nazareth foi pianista em salas de espera de cinema e lojas de instrumentos musicais, bem como compôs vários tangos, título sob o qual ocultava os maxixes que escrevia. Segundo Vasco Mariz (2005), apesar de seu caráter semipopular, a música de Nazareth exerceu grande influência sobre compositores eruditos no Brasil, a exemplo de Heitor Villa-Lobos.

¹¹⁴ Contier (1988) situa o momento do nacionalismo romântico brasileiro por volta de 1860 a 1920.

em suas composições “elementos rítmicos – células ou motivos – representativos de um novo *sabor brasileiro*” (1988, p. 524). De qualquer forma, embora tenha ensaiado os primeiros passos de maneira tímida, a novidade foi recebida com reservas pela elite burguesa e intelectual da época. Mostra disso está no comentário do crítico Oscar Guanabara, publicado no jornal *O Paiz*, sobre o prelúdio da ópera *O Garatuja* (1904), de Alberto Nepomuceno. Para o especialista, a peça erudita com elementos do maxixe possuía um “tom chulo, baixo, ordinário” (*apud* TRAVASSOS, 2000, p. 37)¹¹⁵.

É preciso dizer que, na virada do século XIX para o século XX, as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo experimentavam profundas transformações sociais e urbanísticas. Elizabeth Travassos (2000) aponta que o início do período republicano no país, deflagrado em 1889, ano posterior à abolição da escravidão, foi marcado por uma verdadeira obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória cujo referencial era ditado pela Europa ocidental, em especial por Paris. Sobre esse momento histórico Nicolau Sevcenko escreve:

No afã modernizador, as novas elites se empenhavam em reduzir a complexa realidade brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos de gestão social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos. [...] Era como se a instauração do novo regime implicasse pelo mesmo ato o cancelamento de toda a herança do passado histórico do país e pela mera reforma institucional ele tivesse fixado um nexos co-extensivo com a cultura e a sociedade das potências industrializadas. A compreensão dos fenômenos do subdesenvolvimento e das desigualdades inerentes ao sistema de trocas no mercado internacional levou um longo tempo para germinar e adquirir uma significativa substância crítica entre as elites republicanas. [...] E enquanto essa consciência crítica não amadurecia, prevaleceu o sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado (SEVCENKO, 1998, p. 28).

Em função disso, as manifestações de cultura popular, fossem elas urbanas ou rurais, eram vistas pela elite da *Belle Époque* como máculas a serem extirpadas da sociedade brasileira por simbolizarem o atraso, a vulgaridade, a barbárie. Por outro lado, essa classe abastada de gosto europeizado acreditava que a escuta do repertório clássico-

¹¹⁵ Segundo Travassos (2000), a crítica de Guanabara é citada por Avelino Romero Simões Pereira em *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, p. 201-2.

romântico de compositores europeus consagrados, como Mozart e Beethoven, poderia conduzir o Brasil rumo ao dito mundo civilizado.

O final da primeira guerra mundial, em 1918, reaviva o imaginário nacionalista na Europa. No âmbito cultural, Jean Cocteau e outros intelectuais franceses lançam manifestos em prol da nacionalização da música na França em oposição, sobretudo, ao avanço da cultura alemã. O Brasil não passa incólume a essa movimentação como atestam acontecimentos artísticos do período, a exemplo da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, no Theatro Municipal de São Paulo. Segundo Contier (2004), ao partir em busca da identidade nacional, os modernistas pretendiam romper com o projeto cultural de um Brasil europeizado e embranquecido proposto pela *Belle Époque* tropical. E a música – erudita, diga-se – deveria simbolizar a união entre o compositor e o povo brasileiro, como preconizava Mário de Andrade, um dos principais intelectuais do movimento.

Além de Mário de Andrade, outros modernistas como Renato Almeida, Villa-Lobos e Luciano Gallet acreditavam que isso se daria quando a música nacionalista se aproximasse do folclore. Entretanto, como observa José Miguel Wisnik, o discurso modernista não estava imune a contradições: ao mesmo tempo em que idealizava o encontro da sofisticada música erudita com o folclore oriundo do “povo puro e ingênuo dos grotões do país”, costumava encarar com ressalva as canções urbanas, “indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história” (WISNIK, 1982, p. 133), disseminadas pela indústria cultural. Dessa forma, os modernistas repetiam, mesmo que parcialmente, o espírito refratário da elite da *Belle Époque* em relação às manifestações populares. José Miguel Wisnik prossegue:

O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações [folclóricas] como base de sua representação *em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última*, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional.

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito (WISNIK, 1982, p. 133).

Contudo, Wisnik (1982) chama atenção para as contradições presentes na intricada tessitura do modernismo brasileiro. Entre elas está o fato de que Villa-Lobos, apesar de propagar a superioridade do folclore sobre a música popular, teria se formado musicalmente no meio dos chorões, seresteiros e sambistas do Rio de Janeiro do início do século XX. Não por acaso, ao longo da década de 1920, o grande projeto de composição do autor erudito foi a série de *Choros* nos quais “trabalha aquela matriz popular urbana, amalgamada com blocos de outras informações, primitivas negras e indígenas, rurais, suburbanas e cosmopolitas” (WISNIK, 1982, p. 136).

Já Mário de Andrade, embora apresente em seus textos sobre música traços de resistência à música urbana, lança em *Macunaíma* “o imaginário submerso do mundo indígena-rural como dado emergente no panorama da cidade” e, desta forma, flagra “os vários tempos culturais de um país que vive (como encruzilhadas de destino) num aglomerado de relações capitalistas e pré-capitalistas” (WISNIK, 1982, p. 137).

Ao refletir sobre o tema, Santuza Cambraia Naves (2013) aponta que Mário de Andrade não apenas demonstrava interesse, como escreveu vários artigos sobre gêneros musicais que se desenvolveram em algumas cidades brasileiras, como o samba e o maxixe. Entretanto, como observa a pesquisadora, a ênfase do discurso andradiano recaía de fato na necessidade de enfatizar os elementos folclóricos marcadamente rurais (ou sertanejos) de nosso repertório cultural. Muito embora, como alertava Andrade, a utilização dos mesmos não devesse decair para o exotismo (ou pasticho), recomendação que, contudo, não foi compreendida por parte dos músicos nacionalistas.

Durante os anos 1920, o nacionalismo musical modernista pautou-se sobretudo pelas obras de Villa-Lobos e Luciano Gallet. Entretanto, a ampla discussão sobre a nacionalização da música erudita inaugurada naquele momento contagiou jovens compositores na década seguinte, a exemplo de Brasília Itiberê, Frutuoso Vianna, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Alguns deles, em especial Guarnieri e Mignone, recebiam grande influência teórico-ideológica de Mário de Andrade, autor de textos como *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), que se tornou, segundo Contier (1988), leitura essencial para intelectuais e músicos no período entre 1930 e 1960 pela capacidade de sintetizar as inquietações estéticas sobre o tema.

A chamada Revolução de 1930, comandada por Getúlio Vargas, instaurou no país a Nova República e um cenário político sustentado por uma base ideológica de traços fortemente nacionalistas. Para Naves (2013), é possível detectar uma convergência entre o projeto político de Getúlio Vargas e o projeto cultural defendido

pelos modernistas em torno da centralização nacional. Não por acaso, nomes ligados àquele movimento estético, a exemplo de Villa-Lobos¹¹⁶, aliam-se ao governo Vargas, que logo se desdobraria na ditadura do Estado Novo (1937-1945).

Entretanto, ao contrário dos modernistas, que aplicavam o seu ideal de formação à prática de música erudita, Vargas optou por trafegar em uma via de mão dupla, buscando conciliar “a alta cultura e a cultura de massa, o modelo de *paideia* modernista e o entretenimento” (NAVES, 2013, p. 140). Segundo Ortiz (1994), o governo Vargas buscava compor-se com várias forças sociais, a exemplo do capital privado, que possuía interesses concretos no setor da radiodifusão.

De qualquer forma, apesar dessa ambiguidade do governo varguista em relação ao projeto modernista, o nacionalismo musical se afirmaria como corrente estética hegemônica na seara erudita do país entre as décadas de 1930 e 1950. Contier diz que:

Este Estado foi consolidando certos aspectos do projeto nacionalista através da divulgação de obras de autores nacionais em concertos realizados nos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, por meio da promoção de grandes manifestações cívico-artísticas em estádios de futebol e praças públicas, pelo apoio a algumas reformas do ensino artístico e ainda pela utilização da música erudita como um veículo de propaganda do Estado Novo no exterior (CONTIER, 1988, p. 218).

No dia 16 de novembro de 1937, ano do golpe que instituiu o Estado Novo, o flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter¹¹⁷, então com 22 anos de idade, chega ao Brasil para fugir da perseguição nazista em seu país de origem. Ligado aos movimentos de vanguarda na Europa, cria, em 1938, no Rio de Janeiro¹¹⁸, o grupo Música Viva, norteado por três pontos básicos: formação (educação), produção de obras e divulgação de músicas de pouca difusão e boa qualidade, contemporâneas ou não. Para tanto, entre 1939 e 1952, organiza audições e concertos comentados, publica revistas e periódicos,

¹¹⁶ Villa-Lobos foi nomeado, em 1932, supervisor da educação musical no Brasil, sendo também responsável pela implantação do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, que deu origem ao Orfeão de Professores do Distrito Federal.

¹¹⁷ Koellreutter (1915-2005) também estudou piano, composição, análise e regência. Um de seus professores foi o regente alemão Hermann Scherchen, criador do movimento Música Viva (1933-1936), na Alemanha, cujo nome inspirou a experiência brasileira encabeçada por Koellreuter (KATER, 2000).

¹¹⁸ A partir de 1941, Koellreutter começa a realizar cursos particulares na cidade de São Paulo e, em 1944, dá-se a inauguração oficial do Música Viva na capital paulista.

produz programas radiofônicos¹¹⁹ e oferece cursos e conferências com a meta de revitalizar o ambiente cultural da época. É também creditado ao grupo a introdução no Brasil do sistema composicional conhecido como dodecafonismo, sistematizado pelo músico austríaco Arnold Schoenberg, em 1923.¹²⁰

Carlos Kater (2000) defende que o Música Viva inaugurou a segunda etapa do Modernismo musical brasileiro, tendo o grupo percorrido uma trajetória que pode ser dividida em três fases. A primeira delas, definida pelo pesquisador como “integradora”, congregou músicos e intelectuais já conhecidos na cena musical carioca, o que incluía nomes ligados ao nacionalismo musical, caso do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, então chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.¹²¹ Coube a Azevedo apresentar Koellreutter a um grupo de frequentadores da loja de música *Pinguim*, localizada no centro do Rio de Janeiro, que também aderiu ao grupo. Eram eles: o compositor Brasília Itiberê, o crítico de música Octavio Bevilacqua, o escritor e crítico musical Andrade Muricy, Alfredo Lage (primeiro aluno de Koellreutter no Brasil), o maestro alemão Werner Singer e o pianista Egydio de Castro e Silva.

O segundo período, segundo Kater, é inaugurado com a saída dos membros conservadores do grupo e a elaboração do *Manifesto 44* (1944):

Neste documento é buscada simultaneamente a afirmação do grupo de compositores e a representatividade do movimento como um todo, colocando-se em primeiro plano a criação musical e a modernidade, que agora se beneficiam fertilmente de composições atonais nacionais, o que significa nesse preciso instante: produção experimental e renovadora (KATER, 2000, p. 55).

Naquele momento, Cláudio Santoro, aluno de Koellreutter entre 1940 e 1941, já experimentava o dodecafonismo em diversas obras. César Guerra-Peixe, aluno de

¹¹⁹ A série de programas *Música Viva* passou a ser transmitida pela Rádio Ministério da Educação em 13 de maio de 1944. O programa inaugural reuniu exclusivamente obras brasileiras contemporâneas de César Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos e Cláudio Santoro. O segundo programa trouxe o texto integral de uma das mais representativas obras expressionistas, *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg. Além disso, várias épocas da música, como a gótica e a romântica, foram representadas no programa (KATER, 1992).

¹²⁰ Em linhas gerais, o dodecafonismo baseia-se em uma nova organização das doze notas da escala cromática. Ao serem combinadas, nenhuma das notas pode ser considerada mais importante em relação a outras. Segundo Contier (1988), essa supressão de toda a hierarquia da escala buscava conduzir à anulação do princípio tonal, padrão da música universal desde o século XVI. Para Kater (2000), as descobertas técnicas e estéticas desveladas pelos primeiros dodecafonistas na Europa serviram como território para o experimentalismo que, em expansão ao longo de quase cinquenta anos, caracterizou-se na fração mais representativa da produção musical de vanguarda do ocidente.

¹²¹ Azevedo foi o primeiro catedrático de folclore da Escola Nacional de Música. Segundo Contier, era um “apaixonado defensor da pesquisa e da preservação da cultura popular” (1988, p. 383).

Koellreutter desde 1944, também começa a conceber composições com a mesma proposta. Ambos passam a integrar o Música Viva¹²², que ganha, a partir dessa segunda fase, uma posição ofensiva em relação ao nacionalismo musical praticado até então no país. Kater diz que declarações “incisivas e estocantes de Koellreutter – principal porta-voz do grupo – nos noticiários correntes geram polêmicas cada vez mais acirradas e consequentemente inimigos frontais” (2000, p. 56). Entre os alvos dessas críticas, estariam as instituições oficiais de ensino musical, muitas na época redutos de compositores nacionalistas. Outro ponto que ajudava a fomentar a discórdia entre os nacionalistas consagrados e os integrantes do Música Viva estava na questão ideológica: enquanto, em geral, os primeiros mantinham forte ligação com o regime varguista, os segundos estavam engajados em movimentos de esquerda.

Na terceira fase, iniciada com o *Manifesto 1946*, o Música Viva firma-se como um grupo musical situado na vanguarda estética e também como movimento de frente sociocultural ao defender que a arte não era privilégio de uma elite (KATER, 2000). Ao mesmo tempo, configura-se uma intensa polarização interna provocada pelas divergências ideológicas entre Santoro e Koellreutter, o que contribuiria para a dissolução do grupo, cujas atividades derradeiras acontecem em 1952. Consoante a essa cisão doméstica, havia também um forte clima de animosidade externo em relação às ideias do Música Viva, como expressa o episódio deflagrado pela *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, assinada por Camargo Guarnieri em sete de novembro de 1950, e enviada a intelectuais e órgãos da imprensa.

No texto, Guarnieri critica, sem citar nomes, tanto os jovens compositores que já haviam abandonado o dodecafonismo, a exemplo de Santoro e Guerra-Peixe, como também os músicos que ainda se propunham a defender o sistema composicional, caso de Koellreutter e seus alunos mais novos. Em um dos trechos, Guarnieri diz:

Atravez dêste documento, quero alertá-los sôbre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente tôda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados. Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua

¹²² Além de Koellreuter, Guerra-Peixe e Santoro, o grupo reunia naquele momento: Aldo Parisot, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida, Jaioleno dos Santos, Marcos Nissensson, Santino Parpinelli e Loris Pinheiro (KATER, 2000).

obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira (*apud* KATER, 2000, p. 119)¹²³.

Para Kater (2000), o mote da carta não era estético, mas, sim, político. O dodecafonismo, segundo ele, não representava, na ocasião, risco concreto ou ameaça estética para os patronos e adeptos da corrente nacionalista. Contier (1988) lembra, inclusive, que intelectuais modernistas como Mário de Andrade – falecido em 1945, cerca de cinco anos antes da polêmica da carta – e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo não negavam a importância dos movimentos de vanguarda. No caso, apenas tentavam demonstrar a incompatibilidade entre o dodecafonismo e a realidade cultural brasileira. Na opinião desses teóricos, as músicas baseadas no dodecafonismo poderiam afastar ainda mais o compositor erudito e o povo, e, além disso, favorecer a subserviência do Brasil em relação à cultura europeia.

Kater (2000) acredita que o grupo Música Viva tenha se tornado uma “ameaça” aos olhos dos nacionalistas por ter conquistado de forma progressiva espaço na cena musical brasileira. É preciso levar em conta, ainda, que o momento da publicação da carta coincide com a volta de Getúlio Vargas ao poder, quando, então, as circunstâncias políticas passam a favorecer o ressurgimento das aspirações de brasilidade. Dessa forma, por meio da missiva, Guarnieri buscava demarcar a posição dos nacionalistas dentro do restrito e, portanto, competitivo campo de música erudita da época. Não deixa de ser curioso observar que Guarnieri e Koellreutter foram grandes amigos no início da década de 1940, quando chegaram a se apresentar juntos em concerto realizado em 29 de novembro de 1941, no Theatro Municipal de São Paulo (KATER, 2000).

De qualquer forma, a carta de Guarnieri deixava à mostra um conflito em curso na cena de música erudita brasileira. Embate que não era novo, diga-se, visto que o musicólogo Francisco Curt Lange e o crítico Andrade Muricy já haviam protagonizado acalorada discussão sobre contemporaneidade e nacionalismo musical na imprensa brasileira dos anos 1930 (CONTIER, 1991). O conflito, como lembra Bourdieu, é parte inerente do *campo* e elemento intrínseco à sua sobrevivência:

Não é demais afirmar que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; é a *própria luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. O envelhecimento dos autores, obras ou escolas

¹²³ Segundo Kater (2000), o trecho foi extraído de folheto impresso, datilografado, em formato ofício dobrado, 4 páginas, sendo a capa a primeira delas.

não é, de modo algum, o produto de um deslize mecânico para o passado, mas a criação continuada do combate entre aqueles que fizeram época e lutam para que esta perdure, por um lado, e, por outro, aqueles que, por sua vez, não podem fazer época sem remeter para o passado os que têm interesse a interromper o tempo, a eternizar o estado presente; entre os dominantes que estão comprometidos com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que estão interessados na descontinuidade, ruptura, diferença, revolução (BOURDIEU, 2001, p. 88).

Em resposta à carta, Koellreutter propôs um debate público no Museu de Arte de São Paulo, realizado então em sete de dezembro de 1950. Guarnieri, contudo, não compareceu, tendo sido representado no encontro por discípulos, ex-alunos e admiradores. André Acastro Egg (2007) acredita que, graças à repercussão do documento assinado por Guarnieri, os nacionalistas conquistaram a liderança das discussões e impuseram sua hegemonia por quase toda aquela década no Brasil. Tal supremacia só voltaria a ser questionada com veemência no início dos anos 1960 pelo grupo Música Nova¹²⁴, cujo discurso trazia vários pontos que já haviam sido levantados anteriormente pelo Música Viva (RAMOS, 2009).

3.1.3 A gravação de música erudita brasileira no país antes do Festa

Desde os primórdios da fonografia brasileira, no início do século XX, as gravadoras privilegiaram a gravação de música popular no país.¹²⁵ No entendimento dessas empresas, havia um público restrito para discos de música erudita no Brasil, segmento historicamente vinculado aqui a uma elite burguesa e intelectual, que possuía, em geral, gosto conservador e clara preferência por compositores europeus do período clássico-romântico, como Bach, Beethoven, Mozart e Chopin (CONTIER, 1988). Em suma, para as gravadoras instaladas no país, valia mais a pena, do ponto de vista

¹²⁴ O Manifesto Música Nova foi assinado por Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal. Eles postulavam, por meio do documento, a retomada de procedimentos experimentais como atonalismo, serialismo e processos eletroacústicos de Cage (NAVES, 2013).

¹²⁵ Uma das raras exceções seriam os registros feitos pela Casa Edison, em 1902, de Patápio Silva (1880-1907), flautista fluminense de origem humilde formado pelo Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro. A despeito do baixo pagamento oferecido por Frederico Figner, proprietário da gravadora carioca, o instrumentista se dispôs a gravar 11 músicas para uma série de discos, o que incluía ritmos populares, como a polca *Só para moer*, de Viriato Figueira da Silva, e peças eruditas de autores estrangeiros, a exemplo de Frédéric Chopin (OLIVEIRA, 2007).

financeiro, importar matrizes com obras de autores estrangeiros consagrados do que realizar as gravações *in loco*.

Na fase da gravação elétrica (1927-1943), as gravadoras continuavam a ignorar a música erudita. Preferiam gravar, em primeiro lugar, discos de ritmos urbanos cariocas, a exemplo do samba, além de gêneros rurais paulistas e nordestinos (como a música “caipira”) bem como importados, caso do tango argentino e do fado português (GONÇALVES, 2013). Essa produção encontrava espaço no rádio, veículo introduzido no Brasil em 1922 com perfil elitizado e erudito¹²⁶, mas que, a partir de meados da década de 1930, amplia sua audiência e ganha caráter comercial. Isso se deu graças à chegada dos aparelhos de válvula, mais acessíveis, e também por mudança na legislação feita pelo governo Vargas, em 1932, permitindo a publicidade na programação diária das emissoras (ORTIZ, 1994).

Contier (1988) acredita que, nos anos 1930, as gravadoras deram prosseguimento ao gosto musical conservador já manifestado pela elite do país e inauguraram um “tipo de censura em relação à música erudita de *raízes brasileiras*: raramente gravavam um repertório nessa linha” (1988, p. 396). Dessa forma, a produção de compositores eruditos brasileiros, mesmo os mais conhecidos, como Carlos Gomes, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos, quase não mereceu registro fonográfico na primeira metade do século XX no país. Não apenas fonográfico, diga-se, visto que em 1940, somente 10% das obras dos compositores eruditos brasileiros haviam sido divulgadas em partituras impressas (CONTIER, 1988).

Dentre os poucos registros fonográficos de música erudita brasileira gravada no país entre as décadas de 1930 e 1940, o crítico José da Veiga Oliveira menciona, em artigo n’*O Estado de S. Paulo*, um “raríssimo” disco de 78 rotações com *Choros nº 7*, obra de Villa-Lobos executada pela Orquestra Victor Brasileira, sob a regência do próprio compositor, lançado aqui pela gravadora RCA.¹²⁷ Oliveira cita, ainda, a gravação da *Sonata em ré maior para cordas*, de Carlos Gomes, executada pelo Quarteto Haydn, de São Paulo, e lançada pelo braço brasileiro da gravadora Columbia (EUA), em 1936.

¹²⁶ Os primeiros momentos do rádio brasileiro foram predominantemente calcados na escuta de música erudita. A Sociedade Rádio Educadora Paulista, primeira emissora de São Paulo, fundada em 1923, já possuía cinco anos mais tarde uma orquestra com cerca de 25 integrantes, a maioria membro da Sociedade de Concertos Sinfônicos ou do Theatro Municipal de São Paulo (SERGL; VICENTE, E., 2010).

¹²⁷ OLIVEIRA, J. V. Carlos Gomes e a Sinfônica de Campinas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 4 fev. 1979.

No mesmo artigo, Oliveira escreve que Francisco Mignone e a Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro também gravaram, no final da década de 1930, uma série de discos que incluía obras como *Batuque*, de Lorenzo Fernandez, e *Congada*, do próprio Mignone, além de composições de Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Henrique Oswald. As gravações foram realizadas pelas gravadoras multinacionais Victor e Odeon, com apoio financeiro do governo Vargas, visto o Estado Novo utilizar a música erudita como arma de propaganda do Brasil no exterior. A série fonográfica, sob a organização e regência de Mignone, serviu de trilha sonora para filmes exibidos pelo país na Feira Mundial de Nova York (1939).¹²⁸ Entretanto, como atesta Oliveira, as duas gravadoras também lançaram os discos no mercado brasileiro.

Em artigo publicado em fevereiro de 1939, também em *O Estado de S. Paulo*¹²⁹, Mário de Andrade elogia a coletânea fonográfica organizada pelo amigo Mignone, mas aproveita para acrescentar um comentário a respeito da situação da gravação de música erudita no país:

As casas phonographicas com residencia no Brasil ainda não se aprestaram para gravações deste genero. Os estúdios de gravação são deficientes para grandes sonoridades orchestraes, os recordes são feitos por um só microphone, com ausencia de “mixages”, hoje imprescindíveis na gravação orchestral. Além disso, faz-se necessário que o regulador de som tenha conhecimentos technicos de música erudita para obedecer às exigências expressivas não só da composição executada como do próprio regente.¹³⁰

Se caminarmos nessa linha cronológica, veremos que o desinteresse das empresas fonográficas em investir na gravação de música erudita brasileira perdurava na década de 1950. Ao comentar, na *Tribuna da Imprensa*, sobre um lançamento da gravadora Continental com esse perfil,¹³¹ o compositor, produtor musical e crítico especializado Edino Krieger lamentava o número reduzido de obras nacionais eruditas gravadas até então no país.¹³² Cerca de quatro meses mais tarde, Krieger volta ao tema. Escreve que, embora já se pudesse falar de uma produção musical brasileira

¹²⁸ José Miguel Wisnik (2007) conta que o Brasil participou da Feira Mundial de Nova York com pavilhão criado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, futuros autores do projeto urbanístico e arquitetônico de Brasília, com numerosa amostra de sua música erudita e alguma música popular, a exemplo de canções interpretadas por Carmen Miranda.

¹²⁹ ANDRADE, M. Música nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 12 fev. 1939.

¹³⁰ Op. cit.

¹³¹ *Concerto para violino e orquestra*, obra do compositor gaúcho Walter Schultz Porto Alegre, interpretada pela violinista paulista Altea Alimonda.

¹³² KRIEGER, E. Walter S. Porto Alegre e Altea Alimonda numa gravação da Continental. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 27 mar. 1951.

representada por autores como Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali, as obras permaneciam desconhecidas no país em função do pouco caso das gravadoras e também dos órgãos governamentais em divulgá-las por meio do disco. E acrescentava:

Ora, não poderíamos esperar que as empresas comerciais do disco se interessassem pela gravação da música brasileira somente porque as obras de Mignone, Guarnieri, Santoro, Gnattali, [Luiz] Cosme ou Guerra Peixe encerram um valor musical genuíno. As empresas comerciais não se interessam por valores artísticos, senão por valores representáveis em cifras monetárias. E sem um mercado garantido para a música erudita brasileira, seu interesse não existe.¹³³

Ainda segundo Krieger, a Rádio Ministério da Educação e a Rádio Roquette-Pinto, emissoras de cunho educativo, possuíam naquela oportunidade equipamento técnico “da melhor qualidade” para efetuar as gravações. Além disso, o país abrigava “intérpretes capacitados” e uma orquestra sinfônica. Porém, concluía:

O que nos falta, na realidade, é apenas intêresse por parte dos homens do Govêrno. Mas numa terra em que se dificulta a existência de uma orquestra pela falta de pagamento de sua subvenção, pensando-se mesmo em suprimir a sua verba “para diminuir as despesas do Estado”, a divulgação da nossa música através de gravações especiais não passa de uma quimera...¹³⁴

O compositor e regente Cláudio Santoro compartilhava da mesma crença. Em julho de 1956, também lamentava em artigo o número restrito de discos do gênero no Brasil visto “o pouco interesse manifestado pelas gravadoras em virtude do alto custo da gravação de uma obra orquestral e do parco público consumidor”.¹³⁵ Vale dizer que Santoro, dono de obra marcada por várias mudanças de orientação estilística ao longo das cinco décadas de carreira, vivia naquela época sua fase nacionalista.¹³⁶

As duas maneiras de resolver o problema, segundo Santoro, passavam pela ajuda de órgãos governamentais. A primeira medida seria instituir uma legislação capaz de obrigar as *majors* estrangeiras a gravarem determinado número de obras de autores

¹³³ KRIEGER, E. Gravações de música brasileira. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 24 jul. 1951.

¹³⁴ KRIEGER, E. Gravações de música brasileira. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 24 jul. 1951.

¹³⁵ SANTORO, C. Gravação de música erudita brasileira. *Revista Long Playing*, São Paulo: Jul./Ago. 1956.

¹³⁶ A produção de Cláudio Santoro (1919-1989), segundo o próprio compositor, pode ser dividida em quatro períodos: a fase dodecafônica (1939-1946), um curto período de transição (1946-1948), a fase nacionalista (1949-1960) e, por fim, o retorno ao serialismo, a partir de 1960 (MENDES, 2009).

nacionais em consonância com o número de obras de música popular gravadas ou, então, com os lucros proporcionados pelas mesmas. Em contrapartida, o governo brasileiro, por meio do Ministério das Relações Exteriores e do Ministério da Educação e Cultura, compraria determinada quantidade de discos para cobrir a maior parte das despesas das gravadoras. Dessa forma, o Itamaraty enviaria os discos ao exterior para divulgar os compositores brasileiros, enquanto caberia ao MEC encaminhar os mesmos para emissoras de rádio e serviços de alto-falantes no interior do Brasil, o que contribuiria para ampliar o público de música erudita no país.

Como segunda medida, Santoro propunha que o governo patrocinasse as gravações feitas por “companhias realmente nacionais” que já tivessem registrado anteriormente discos de música erudita composta por brasileiros.¹³⁷ Tal apoio governamental seria traduzido na cessão de orquestras estatais ou então na cobertura do pagamento de músicos de orquestras particulares, enquanto as companhias fonográficas ficariam responsáveis pela fabricação dos discos.

A fala de Santoro, que ocorre já no governo JK, ecoava o discurso presente entre músicos e intelectuais nacionalistas nas décadas de 1930 e 1940, durante a era Vargas. Contier (1988) aponta que, durante o governo varguista, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre outros modernistas, viam o Estado como único agente capaz de apoiar um projeto nacionalista de grande envergadura no campo da música.

Ortiz (1994) vai dizer que a construção da nacionalidade, ideia deflagrada pelos modernistas na década de 1920, é um projeto ainda em curso no Brasil dos anos 1930 a 1950, tendo sido encampado por propostas como o Estado Novo e o ISEB¹³⁸. Nesse período em que a questão nacional impõe-se “com toda a sua força”, o Estado é visto não apenas como o “espaço no interior do qual se realizaria a integração das partes na

¹³⁷ O crítico Eurico Nogueira França aponta na edição de 24 de abril de 1948, do jornal *Correio da Manhã* (*As gravações nacionais*), que as gravadoras Continental e Copacabana haviam feito tentativas nesse sentido.

¹³⁸ Criado pelo decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros era órgão do Ministério da Educação e Cultura e foi um dos centros mais importantes de elaboração teórica de um projeto que ficou conhecido como “nacional-desenvolvimentista”. Segundo Alzira Alves de Abreu, o grupo de intelectuais que o concebeu tinha como metas “o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, cujos dados e categorias seriam aplicados à análise e compreensão crítica da realidade brasileira e deveriam permitir o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional”. Dentro do ISEB, os principais formuladores do projeto de desenvolvimento nacional foram Hélio Jaguaribe, Guerreiro Ramos, Cândido Mendes de Almeida, Álvaro Vieira Pinto e Nelson Werneck Sodré. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/ISEB>. Acesso em: 19 ago. 2018.

nação” (ORTIZ, 1994, p. 51). Em função da incipiência da indústria cultural, toda discussão sobre a integração nacional concentra-se no Estado, que, em princípio, deteria o poder e a vontade política para a transformação da sociedade brasileira.

No entanto, além de ter endossado somente os projetos de fácil execução e baixo custo propostos pelos nacionalistas, a gestão Vargas franqueou a entrada de bens culturais no país provenientes dos Estados Unidos, França, Itália e Alemanha, entre outras potências capitalistas, o que incluía discos de música erudita (CONTIER, 1988).

De qualquer forma, em janeiro de 1957, cerca de seis meses após a publicação do referido artigo na *Revista Long Playing*, Cláudio Santoro era anunciado como organizador de uma série de dez LPs de 12 polegadas com compositores brasileiros, sobretudo ligados ao nacionalismo musical. A coletânea, dizia o *Jornal do Brasil*, seria lançada pela gravadora Sinter¹³⁹ (que na época já havia adotado o nome Companhia Brasileira de Discos), com apoio do Ministério das Relações Exteriores¹⁴⁰ e da Rádio Ministério da Educação, emissora em que o compositor amanuense ocupava o cargo de diretor musical¹⁴¹.

De acordo com a reportagem, além do próprio Santoro, os autores representados na série eram Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Souza Lima, Vieira Brandão, Ascendino Nogueira, Radamés Gnattali, Luiz Cosme, Luciano Gallet, Jaime Ovalle, César Guerra-Peixe, Frutuoso Vianna, Brasília Itiberê, Alceu Bocchino, Lorenzo Fernandez, Mário Tavares, Luciano de Campos, Alberto Nepomuceno e José Siqueira. Na entrevista, Santoro explica a origem da iniciativa:

A idéia dos discos surgiu quando de uma proposta da anterior diretora da Divisão Cultural do Itamarati, D. Margarida Guedes Nogueira, para

¹³⁹ A Sociedade Interamericana de Representações - Sinter foi fundada em 1945, no Rio de Janeiro, e três anos mais tarde torna-se representante no país do selo Capitol (EUA). Em 1955, a gravadora assume o nome Companhia Brasileira de Discos (CBD) ao passar para o controle acionário da família Pittigliani (DIAS, 2000 *apud* VICENTE, E., 2014).

¹⁴⁰ Fléchet (2012) diz que entre 1945 ao final dos anos 1950 o Ministério das Relações Exteriores privilegiou a música erudita nas estratégias desenvolvidas pelo órgão para divulgar a imagem do Brasil no exterior. As estratégias eram: 1) financiamento de turnês de músicos brasileiros; 2) a criação e distribuição de material musical (discos, partituras e livros) através da rede de embaixadas e consulados; 3) a contribuição às organizações culturais internacionais; 4) a produção de programas de rádio para as emissoras estrangeiras; 5) a organização de manifestações musicais em caráter internacional no país. Da chamada “discoteca mínima”, por exemplo, elaborada nos anos 1940, não constava nenhuma gravação de música popular e os compositores selecionados foram Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Frutuoso Vianna, Lorenzo Fernandez, César Guerra-Peixe, José Siqueira e Radamés Gnattali.

¹⁴¹ KRIEGER, E. Claudio Santoro (10 Long Plays) e a difusão da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 17 fev. 1957.

que se aproveitassem alguns acetatos de que a Divisão dispunha, para se gravar uma série de música brasileira, em forma de programas radiofônicos. Esses discos seriam enviados ao exterior para divulgação de nossa música. Havia uma verba de 50 mil cruzeiros que poderia ser utilizada para pagamento de intérpretes. Seriam gravados 5 discos apenas. Tracei então um plano ampliando o número de discos para 10 e prevendo uma verba de 100 mil cruzeiros, a ser considerada pela Rádio Ministério da Educação [...]. O plano foi ainda melhorado quando, ao solicitar ao Alberto Pittigliani o gravador da Sinter para obter melhor resultado técnico, prontificou-se ele não só a fornecer o aparelhamento como a substituir os acetatos do Itamarati por discos prensáveis, sem acréscimo de despesas.¹⁴²

O critério de escolha dos autores e intérpretes da coletânea gerou controvérsia na imprensa da época. Para o crítico José da Veiga Oliveira, por exemplo, a lista de compositores e intérpretes “distinguidos pelo bafejo oficial” omitia nomes importantes da música contemporânea brasileira, a exemplo de compositores como Dinorá de Carvalho, Eunice Catunda, Edino Krieger e Hans-Joachim Koellreutter. Havia também bairrismo na seleção, segundo Oliveira, visto que o “personalismo das côrtes administrativas federais” respondia “pela desigualdade de tratamento dos artistas de São Paulo, muitos dos quais inexplicavelmente postos à margem em favor de radicados no Rio de Janeiro”. Para completar, faltara à iniciativa uma comissão de “críticos e musicólogos das mais diferentes tendências contemporâneas de nossa música” para garantir a diversidade da mesma.¹⁴³

Por sua vez, o crítico especializado Renzo Massarani chamava atenção para o fato das obras de Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro abarcarem juntas mais da metade (55%) das faixas da coletânea, enquanto para autores como Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Guerra-Peixe haviam sobrado “as migalhas”.¹⁴⁴ É mister dizer que Guarnieri era então assessor de assuntos musicais do Ministério da Educação e Cultura, na gestão do ministro Clóvis Salgado, cargo que ocupou entre 1956 e 1960. Santoro, como vimos, respondia na época pela direção musical da Rádio MEC.

Em defesa da coletânea, Santoro afirmou ao *Jornal do Brasil* ter priorizado o registro de obras inéditas em disco e, por este motivo, Villa-Lobos tivera uma participação na série “bastante aquém de seus méritos”, considerando que era o compositor mais gravado das Américas. Por outro lado, Camargo Guarnieri possuía

¹⁴² KRIEGER, E. Claudio Santoro (10 Long Plays) e a difusão da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 17 fev. 1957.

¹⁴³ OLIVEIRA, J. V. Música erudita brasileira. *Anhembi*, São Paulo: mar. 1957.

¹⁴⁴ MASSARANI, R. Gravações oficiais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 6 abr. 1957.

uma participação destacada na coleção pelo fato de ser um dos menos gravados dentre “os melhores compositores brasileiros”, além de pertencer ao repertório de quase todos os músicos eruditos do país. Uma semana antes da publicação da referida reportagem, o próprio Guarnieri saíra em defesa de Santoro no mesmo *Jornal do Brasil* ao elogiar a iniciativa e afirmar: “É claro que em 10 discos não se poderia gravar toda a música brasileira. Por isso muita gente está triste, muito triste”.¹⁴⁵

De acordo com Santoro, a seleção de autores e intérpretes da coletânea teria sido comprometida por fatores como escassez de tempo e dinheiro:

Não havia tempo nem recursos financeiros para realizar um plano perfeito: a exiguidade dos “cachês” e a necessidade de iniciar imediatamente as gravações determinaram a própria organização do programa, elaborado de acordo com as possibilidades. E essas possibilidades se restringiram ainda mais quando alguns excelentes artistas foram impedidos de prestar a sua colaboração por motivos diversos: compromissos de exclusividade com outras companhias, impedimentos devidos a outras atividades no momento etc. Isso explica a ausência de artistas como [o violinista Oscar] Borgerth, [o violoncelista] Iberê Gomes Grosso, [a pianista] Yara Bernette e outros. Sei que a série não é a mais perfeita, por omitir autores e intérpretes que deveriam estar representados, mas é a única que as circunstâncias permitiram realizar.¹⁴⁶

Pelo relato do compositor, o orçamento enxuto também teria pesado na escolha do repertório gravado:

Naturalmente [foram escolhidos] os [repertórios] que requeriam menor numero de integrantes, por uma questão de economia. Não seria possível gravar cerca de 400 minutos de música sinfônica ou de câmara com 100 mil cruzeiros. Mesmo assim, ao lado das canções e das obras para piano, gravamos algumas obras de câmara – inclusive o Sexteto de Mignone e a “Flor do Tremembé” de Guarnieri para 15 solistas. Devo dizer ainda que as poucas obras sinfônicas gravadas só puderam ser incluídas por terem sido aproveitadas, sem ônus, de gravações recentemente realizadas pela O.S.B. em programas da Rádio Ministério da Educação. Essas gravações, de obras de Guarnieri, Luciano de Campos e da minha própria “Brasiliana”, eram as únicas que poderiam ser incluídas na série sem acarretar despesas, por haverem sido cedidas pela O.S.B. a título de colaboração.¹⁴⁷

¹⁴⁵ KRIEGER, E. Camargo Guarnieri - meio século e o meio musical brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 10 fev. 1957.

¹⁴⁶ KRIEGER, E. Claudio Santoro (10 Long Plays) e a difusão da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 17 fev. 1957.

¹⁴⁷ Op. cit.

Figura 10 – Rótulo de um dos discos que compõem a coletânea lançada pelo Ministério das Relações Exteriores, Rádio MEC e Companhia Brasileira de Discos, em 1957

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Arquivo Digital da Biblioteca Nacional da França (<http://gallica.bnf.fr>).

Autor da entrevista, Edino Krieger defendia no texto de abertura a criação de uma Comissão Nacional do Disco, órgão governamental voltado para a promoção da música erudita brasileira no país e exterior. Ele citava como exemplo o que ocorria na Inglaterra, país em que havia morado por cerca de dois anos e onde a grande maioria de gravações do gênero acontecia com o apoio do Conselho Britânico. “Se êsse auxílio do govêrno é importante num país onde a indústria e o mercado consumidor do disco são os mais desenvolvidos, que dizer do Brasil?”, questionava.¹⁴⁸

A meu ver, esse episódio, que, por sinal, ocorre no mesmo ano em que Festa se envereda pelo segmento, ilustra o precário cenário da gravação de música erudita brasileira no Brasil da década de 1950. Guilherme Araujo Freire (2017b) aponta que fatores de ordem econômica inibiam o interesse das empresas fonográficas em relação ao repertório nacional. Segundo o pesquisador:

¹⁴⁸ KRIEGER, E. Claudio Santoro (10 Long Plays) e a difusão da música brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 17 fev. 1957.

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, que por sua vez apresentava historicamente números modestos de vendas e isto contribuía para aumentar os riscos (FREIRE, 2017b, p. 3).

Como resultado, a maioria dos discos do segmento colocados no mercado brasileiro pelas *majors*, lançava mão de matrizes importadas de suas filiais, a partir da gravação do repertório de autores europeus consagrados, executado por orquestras da Europa ou dos Estados Unidos (FREIRE, 2017b). Se, por um lado, a medida reduzia o risco financeiro das gravadoras e satisfazia a demanda musical de uma elite de gosto europeizado, por outro dificultava a criação de um público para a música erudita brasileira, o que, por sua vez, inviabilizava a sobrevivência financeira dos músicos eruditos. É notório que muitos deles buscavam trabalho, sobretudo, em órgãos governamentais ou então na indústria cultural, a exemplo do pianista, compositor e regente Radamés Gnattali, que desde a década de 1930 atuava como orchestrador na Rádio Nacional e também em gravadoras como Victor e Odeon.

Em virtude desse cenário adverso, nomes ligados à cena musical erudita, como Cláudio Santoro, defendiam uma participação mais ativa do governo no sentido de apoiar financeiramente a gravação e distribuição dos discos, pois isso em tese possibilitaria a divulgação da música erudita brasileira não apenas no Brasil, como no exterior. Esse entendimento não estava circunscrito à esfera de autores ligados ao nacionalismo musical. Para Koellreutter, por exemplo, as dificuldades enfrentadas pela música erudita no Brasil na década de 1940 não poderiam ser pensadas “a partir do *desinteresse* do público, mas, pelo boicote empreendido pelas empresas capitalistas que vinham impondo, de *cima para baixo*, uma determinada mercadoria” (CONTIER, 1988, p. 398). Mesmo após a derrocada do Estado Novo, Koellreutter continuava a pregar uma possível intervenção do governo, no sentido de organizar a cultura, ao perceber a impossibilidade de realizar-se uma aliança entre as empresas capitalistas, como as gravadoras, e a música erudita brasileira.

Entretanto, se tomarmos como base o episódio da coletânea produzida pelo Itamaraty, Rádio MEC e Companhia Brasileira de Discos, é possível perceber que a gravação de discos de música erudita brasileira no país não estaria livre de dificuldades mesmo contando com apoio do governo brasileiro naqueles moldes. Como vimos, o baixo orçamento da produção, que em geral envolve altas cifras, comprometeu a escolha de compositores e intérpretes, bem como teria influenciado a opção pelos repertórios a serem gravados. Havia também as dificuldades técnicas a serem dribladas. De acordo com Corrêa (2004), as faixas da coletânea com a participação da OSB, gravadas nos estúdios da Rádio MEC, têm baixa qualidade de som e prensagem.

3.1.4 A estreia com Mignone

Ao lançar as coleções *Intérpretes*, *Teatro* e *Antologia*, em 1956, o selo Festa já demonstrara desejo de expandir seu catálogo para além do formato de estreia, no caso, os LPs com os poetas falando a própria obra. No ano seguinte, sem deixar de produzir discos literários, Irineu Garcia passa a trilhar mais um caminho também considerado pouco atrativo pelo mercado fonográfico no Brasil, inclusive pelas poderosas *majors* estrangeiras: a gravação de música erudita brasileira.

No texto de contracapa do primeiro lançamento erudito do selo, *Valsas de Esquina*, o proprietário da editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira, escreve que a partir daquele momento Festa iria divulgar a música brasileira “em todo o mundo e, o que é ainda mais importante, aqui mesmo”. Isso porque, como prosseguia o editor, não conhecíamos bem a obra de nossos compositores, à exceção de Villa-Lobos, “que as gravadoras ‘nacionais’ vinham 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”.

É curioso observar que o disco de lançamento da coleção *Poesias* e o primeiro LP da série erudita do Festa, apesar de focarem em segmentos distintos, traziam uma ligação simbólica que conectava os três protagonistas das produções em questão: em 1938, Mignone compusera canções baseadas em poemas de Drummond (como *Quadrilha*, *O que Fizeram do Natal* e *No Meio do Caminho*) e Manuel Bandeira, a exemplo de *Dentro da Noite* (MARIZ, 2005).

Bandeira entregou outros poemas para Mignone musicar, como foi o caso, em 1942, de *Berimbau* e *Solau do Desamado*. Mignone, contudo, não foi o único

compositor a ser contemplado pelo poeta. Camargo Guarnieri, por exemplo, outro autor gravado pelo Festa, também musicou poemas de Bandeira, como *Impossível Carinho*, em 1930. Para o crítico literário, professor, compositor e poeta Antônio Carlos Ferreira de Brito, o Cacaso,

A palavra melódica pede música. Dentro desta família de lirismo, Manuel Bandeira é talvez nosso caso mais completo. Mais complexo. Simplíssimo. Dizia ele: “Sim, gosto de ser traduzido, fotografado, e... musicado”. E, de fato, Bandeira sempre foi marcado pela preferência dos compositores. Sua obra foi e continua sendo musicada livre e fartamente por todas as gerações: Villa-Lobos, Mignone, Moraes Moreira, Dorival Caymmi, Dori Caymmi, Camargo Guarnieri, Wagner Tiso, Ivan Lins, Jaime Ovalle, Joyce, Francis Hime, Radamés, Lorenzo Fernández, Tom Jobim, Toninho Horta e muitos outros (BRITO, 1997, p. 196).

Carlito Azevedo e Augusto Massi (2006) dizem que o autor pernambucano talvez tenha sido o nome mais musicado da literatura brasileira. “O poeta tinha ouvido. E a desenvoltura na leitura dos poemas beneficiou-se de uma, ainda que discreta, continuada educação musical: sabia tocar violão e militou na crítica” (AZEVEDO; MASSI, 2006, p. 82). Além disso, na opinião de Cacaso, Bandeira foi o poeta brasileiro que melhor compreendeu como a música poderia iluminar alguns aspectos da poesia e vice-versa:

Ele [Bandeira] dizia: “Foi vendo a *musicalidade* subentendida dos meus poemas desentranhada em música propriamente dita, que compreendi não haver verdadeiramente música num poema. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente”. Essa “musicalidade subentendida”, espécie de indeterminação essencial, faz com que o texto possa conter, em potência, numerosas melodias. Ainda Bandeira: “Nem sempre a melodia despertada nos músicos pelos meus versos me parecia implícita no texto. Assim como certos poemas admitem pluralidade de sentido ou de interpretações, como que em qualquer texto literário há infinito número de melodias implícitas (BRITO, 1997, p. 196).

Ademais, o disco *Valsas de Esquina* sinaliza outro ponto em comum com os LPs que integram a coleção *Poesias*: trata-se de produções nas quais os autores apresentam as próprias obras. Mignone repetiria a prática em outros três discos que gravou para Festa: *12 Valsas-Chôros* (1958), de piano solo, e nos outros dois orquestrais que levam o nome do compositor, lançados, respectivamente, em 1958 e 1963. Embora esse procedimento possa ser observado em outros discos de música erudita do Festa, ele não

se tornou padrão nessa série específica, ao contrário do que ocorreu na coleção *Poesias*, na qual todos os LPs trazem uma dupla de poetas falando os próprios poemas.

Figura 11 – A partir da esquerda, Irineu Garcia e Francisco Mignone, [s/d]

Fonte: reprodução de foto da contracapa do disco *Francisco Mignone*, na versão relançada em 1968, pela Festa e Companhia Brasileira de Discos. O disco original foi colocado no mercado em 1958. Acervo: Gracita Garcia Bueno.

Mignone compôs a obra *12 valsas de esquina* entre 1938 e 1943. Dedicou cada uma a pessoas com quem mantinha laços afetivos, respectivamente: o pianista Arnaldo Estrella; o musicólogo e crítico literário Andrade Muricy; a pianista e professora da Escola Nacional de Música Nayde Alencar Jaguaribe; o compositor e pianista Arnaldo Rebello; a professora e pianista Wilma Graça; Mário de Andrade; o compositor, pianista e professor Antônio de Sá Pereira; o pianista Mário de Azevedo; Violeta Corrêa de Azevedo (esposa do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo); a educadora, musicista e pianista Liddy Chiaffarelli Mignone (primeira esposa do compositor); o compositor, pianista, regente e professor João de Souza Lima; e o pianista Mário Neves.

No início de 1958, ao escrever sobre o disco *Valsas de Esquina*, Manuel Bandeira manda um recado para o compositor: “A série das doze valsas de Mignone é de enternecer um peito de pedra. Só vejo nelas um defeito, mas esse é grave: nenhuma é

dedicada a mim! Fiquei com inveja dos contemplados, fiquei suspirando por uma valsinha, pela minha valsinha”.¹⁴⁹

O pedido surtiu efeito, como mostra o segundo disco erudito do Festa, *12 Valsas-Chôro*, no qual Mignone, chamado de “Rei da Valsa” por Bandeira, dedica ao amigo a série que compôs entre 1946 e 1955. O LP foi lançado no dia 18 de abril de 1958, na Livraria São José, em função de uma efeméride, recurso muito usado pela gravadora para chamar atenção da imprensa e garantir espaço na mídia: a comemoração do aniversário de 72 anos de Bandeira. Em função do mesmo motivo, foi também lançado naquela oportunidade o décimo terceiro disco da coleção *Poesias*, com a dupla Sérgio Milliet e Manuel Bandeira. Essas conexões ajudam a mostrar que a série erudita da gravadora, então ensaiando os primeiros passos, e a coleção *Poesias* buscavam falar a mesma língua, a modernista.

3.1.5 Ao vivo, com a Orquestra Sinfônica Brasileira

Em agosto de 1958 o jornal *Correio da Manhã* anunciava o lançamento do primeiro LP sinfônico do Festa com as seguintes obras de Francisco Mignone: *Primeira* (1929) e *Segunda Fantasia Brasileira* (1931) para piano e orquestra; seis prelúdios escritos em dupla versão, pianística e orquestral (1932); *Festa das Igrejas* (1940) e *Congada*, da ópera *O Contratador de Diamantes* (1921). A gravação ao vivo aconteceu no dia três de maio daquele ano, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, durante o primeiro concerto da *Série Nacional*, da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), tendo como solista João de Souza Lima ao piano.

Dos trinta títulos de música erudita do Festa levantados pela pesquisa, mais da metade deles, ou seja, dezesseis, têm a participação da Orquestra Sinfônica Brasileira. Esses dezesseis LPs, lançados entre 1958 e 1963, foram gravados no Rio de Janeiro durante temporadas da OSB no Theatro Municipal e na Escola Nacional de Música da então Universidade do Brasil¹⁵⁰. Entre eles figura, por exemplo, o disco LDR-5015, lançado em 1959, com *Concerto para harmônica de boca e orquestra* e *Brasiliiana nº 3*, de Radamés Gnattali, com regência do próprio compositor. Eduardo Nadruz, músico conhecido como Edu da Gaita, é solista na primeira obra.

¹⁴⁹ BANDEIRA, M. Discos. *Folha da Manhã*, São Paulo: 5 jan. 1958.

¹⁵⁰ Hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A OSB foi fundada em 11 de junho de 1940, no Rio de Janeiro, por um grupo encabeçado pelo compositor e maestro paraibano José Siqueira, então crítico de música erudita da *Revista da Semana*.¹⁵¹ A orquestra abrigou, nos primórdios, músicos como Hans-Joachim Koellreutter (flauta) e Cláudio Santoro (violino). Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (2004) aponta que a OSB já surgiu com uma série de propostas elaboradas de modo a garantir sua manutenção financeira, o que incluía, entre outras medidas, a realização de concertos em parceria com o então Ministério da Educação e Saúde. Outra alternativa aventada era a gravação, em disco ou filme, das obras de compositores brasileiros, mediante contrato com o autor ou com o Estado, ou ainda, a cessão de direito autoral de execução por determinado período.

Nota-se que, apesar de ser uma instituição particular, a OSB desde o começo considerava o apoio governamental como um importante vetor dentro de sua estratégia de sobrevivência financeira, visto a manutenção de uma orquestra sinfônica exigir recursos elevados. Além disso, naquele momento a música sinfônica sofria com a concorrência do cinema, disco e rádio. Contier diz que já nas décadas de 1920 e 1930,

A reprodução mecânica substituíra a orquestra ao vivo, despendendo quantias bem menos elevadas. Nos Estados Unidos, as orquestras viviam em *déficit* permanente. No Brasil, os problemas eram semelhantes. Os conjuntos orquestrais criados em São Paulo durante os anos 20, não conseguiam sobreviver por falta de subvenção. Por esse motivo, muitos intelectuais agarraram-se ao Estado em 1930, visto como o único *empresário* capaz de manter, sem nenhum interesse financeiro, esses conjuntos orquestrais ou corpos estáveis de bailado, coros e grupo de óperas (CONTIER, 1988, p. 399).

No início, além de obter recursos por meio de assinaturas e venda de ações, a entidade particular contou com o apoio de seu primeiro presidente, Arnaldo Guinle.¹⁵² O espaço para a sede administrativa da orquestra, por exemplo, foi cedido pela empresa Docas de Santos, na época presidida pelo industrial. Além de doar os instrumentos para a orquestra, como harpa e piano, no final de 1942, Guinle também obteve apoio do

¹⁵¹ Além de Siqueira, participavam do grupo os professores da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (Alberto Lazzoli, Antônio Soares, Antônio Leopari e Orlando Frederico), professores do Serviço de Educação Musical e Artística da Musicalidade (Nelson Cintra, Iberê Gomes Grosso e Djalma Guimarães), o capitão do Exército brasileiro Fortunato Nascimento e o funcionário público José Gonçalves Bandeira (CORRÊA, 2004).

¹⁵² Arnaldo Guinle ocupou a presidência da OSB em dois momentos: 1940-1948 e 1956-1962. Como mecenas, contribuiu, entre outras ações, junto ao irmão Carlos Guinle e a Olívia Guedes Penteado, para o lançamento da carreira de Villa-Lobos na Europa, na década de 1920 (CONTIER, 1988).

governo federal para a empreitada graças ao trânsito que desfrutava com o presidente Getúlio Vargas (CORRÊA, 2004).

De acordo com Corrêa (2004), entre as décadas de 1940 e 1950 a corporação passou por constantes crises institucionais. Em 1957, durante os anos JK, sofreu intervenção do Ministério da Educação e Cultura, na gestão do ministro Clóvis Salgado. Na oportunidade, o governo teria concedido subsídio de 10 milhões de cruzeiros à orquestra.¹⁵³ Além disso, nomeou o musicólogo Mozart de Araújo como interventor da OSB, que então formou uma comissão artística para dirigir o conjunto sinfônico, composta pelo diretor artístico da orquestra, o maestro Eleazar de Carvalho, bem como por Francisco Mignone e pelo escritor e dramaturgo Guilherme Figueiredo.

André Acastro Egg (2010) aponta que, a partir do início da década de 1950, após a morte de Mário de Andrade, em 1945, e da partida de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para o exterior, Mozart de Araújo torna-se um líder do nacionalismo musical e importante interlocutor de compositores nacionalistas no Rio de Janeiro.¹⁵⁴ No final daquela década, Araújo acumulava a vice-presidência da OSB e a direção geral da Rádio MEC, cargos que, segundo o crítico Eurico Nogueira França, teria conquistado graças à ajuda do amigo Camargo Guarnieri, então assessor de assuntos musicais do MEC, na gestão Clóvis Salgado.¹⁵⁵ Nessa época, de acordo com Corrêa (2004), a orquestra viveu seus “anos fonográficos” ao gravar entre 1958 e 1959 uma série de LPs de música erudita brasileira.¹⁵⁶

Em 1959, Araújo declarou ao *Diário da Noite* que a Rádio MEC estava patrocinando a gravação de uma série de discos de música erudita brasileira com a OSB. O repertório incluía a “música mineira do século XVIII, levantada após minuciosas pesquisas em diversas cidades ligadas ao ciclo de ouro, pelo pesquisador e musicólogo Curt Lange”, além de concertos com obras de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Francisco Mignone e do padre José Maurício Nunes Garcia.

¹⁵³ MASSARANI, R. A nona e a O.S.B. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 4 jun. 1957.

¹⁵⁴ Mozart de Araújo publicava textos na imprensa em defesa do nacionalismo musical desde 1946, mas seu principal texto com este teor foi aquele utilizado para a conferência *A música brasileira e o nacionalismo musical*, proferida em Fortaleza, em dezembro de 1949 (EGG, 2010).

¹⁵⁵ FRANÇA, E. N. Concêrto da OSB. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 5 ago. 1958.

¹⁵⁶ Segundo Corrêa (2004), a OSB já havia gravado discos anteriormente. Em 1943, gravou um disco em 78 rotações pela Odeon, com o Hino Nacional Brasileiro, regido por Eugen Szenkar, na Escola Nacional de Música, para ser distribuído de forma gratuita. Em 1952 gravou pela marca Cambridge, com fins comerciais, o LP *Orquestra Sinfônica Brasileira*, com obras de Carlos Gomes, Lorenzo Fernandez, Fructuoso Vianna, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno, sob regência de Eleazar de Carvalho.

Araújo não menciona o nome do selo Festa na reportagem, mas é possível afirmar que a gravadora participava do referido projeto da Rádio MEC, considerando que em 1958 lançou discos em que a OSB executava o repertório citado pelo jornal. Cabe lembrar que Garcia e Araújo haviam colaborado para a *Revista da Música Popular* (1954-1956), de Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes.

A matéria do *Diário da Noite* informava que a primeira leva de LPs, produzida em 1958, já havia sido inclusive encaminhada às instituições estrangeiras. Nas palavras de Araújo, aquela produção fonográfica iria “mostrar no exterior a capacidade criadora do brasileiro neste setor de cultura” e havia recebido boa acolhida na Europa e América Latina. Araújo prossegue:

Dando sequência ao programa organizado pelo ministro Clóvis Salgado, para o ano em curso [1959], a Rádio Ministério da Educação procurará patrocinar uma série de novas gravações, todas elas em “long-playing”, num total aproximado de doze. No ano passado, que marcou o início do trabalho, conseguimos fazer onze discos, que já começaram a ter sua distribuição à discotecas e entidades culturais de cunho internacional. De alguns países já recebemos não só o agradecimento pelo envio das gravações, bem como observações efetuadas acerca da excelência das composições. Como não podia deixar de ser, a música mineira do século dezoito, de cunho eminentemente barroco, é a que está suscitando maior volume de estudos e investigações. Graças à sua descoberta, já foi possível inclusive colocá-la como fundo musical de cinco documentários rodados em velhas cidades de Minas, coloridos e em “cinemascope”. O apoio dado pelo ministro Clóvis Salgado a esta iniciativa está sendo o principal fator de sucesso.

De acordo com Araújo, a iniciativa havia saído “a preços baixos”, pois a OSB mantinha contrato com o Ministério da Educação e Cultura para apresentação de uma série de concertos em função da subvenção estatal recebida pela orquestra. Segundo Araújo,

Se fôssemos contratar orquestra e pessoal especializado para efetuar as gravações dos números selecionados [...] o programa de música erudita ficaria caríssimo. O que estamos fazendo para baratear o custo dos discos é justamente o uso dos concertos da própria Orquestra Sinfônica Brasileira, como base para gravar os números de compositores brasileiros, além do trabalho dos nossos técnicos e de alguns de empresas que se dedicam a esta indústria. Somente assim poderíamos alcançar objetivo tão elevado com poucos recursos, conseguindo maior número de exemplares de discos para uma

constante divulgação de nossa música no estrangeiro e, mesmo, em diversos pontos do território nacional.¹⁵⁷

A pesquisa não localizou os contratos firmados entre o MEC e a Festa para entender com precisão os termos dessa parceria. Uma hipótese que me parece provável é a do selo ter sido convidado pela Rádio MEC para realizar o trabalho de gravação e impressão dos discos por conta própria. Esses passariam a integrar o catálogo da gravadora de Irineu Garcia. Por outro lado, o Ministério se comprometeria a comprar e distribuir boa parte daquela produção feita sob encomenda.

Uma informação veiculada no jornal *O Metropolitano*¹⁵⁸ corrobora essa ideia. Segundo o impresso, Irineu Garcia havia gravado com apoio do MEC o concerto com as obras localizadas por Curt Lange no interior de Minas Gerais e o ministério havia adquirido parte dos discos (no caso, a coletânea *Mestres do Barroco Mineiro*) para distribuí-los a entidades internacionais que se dedicavam à música erudita.¹⁵⁹ Entretanto, como já apontara Mozart de Araújo, a distribuição dos LPs não seria feita exclusivamente para países estrangeiros, mas também para “diversos pontos do território nacional”. Um dos discos localizados durante a pesquisa na Discoteca Pública Natho Henn¹⁶⁰, *Francisco Mignone* (1958), traz um carimbo com os seguintes dizeres: “Contribuição da Campanha de Assistência ao Estudante do M.E.C. na divulgação da música erudita brasileira”.¹⁶¹

Pelo relato de Mozart de Araújo ao *Diário da Noite*, a iniciativa de realizar o registro fonográfico dos concertos não teria partido do selo Festa, mas, sim, da gestão do ministro Clóvis Salgado, por sinal, admirador de música erudita e marido da cantora lírica Lia Salgado. Segundo o crítico Zito Baptista Filho, a iniciativa estatal teria ido de encontro às aspirações de Irineu Garcia, então interessado em expandir o catálogo da gravadora:

¹⁵⁷ BRIABRE. Música do século XVIII em elepês. *Diário da noite*, Rio de Janeiro: 16 jul. 1959.

¹⁵⁸ O jornal foi fundado em 1959 por um grupo de estudantes da Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, que incluía Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, José Carlos Avelar e Paulo Alberto Monteiro de Barros (conhecido pelo pseudônimo de Arthur da Távola). O semanário era órgão oficial da União Metropolitana de Estudantes e circulava aos domingos no jornal *Diário de Notícias*. Os colaboradores não estavam necessariamente ligados ao movimento estudantil. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/metropolitano-o>. Acesso em: 18 ago. 2018.

¹⁵⁹ DYKERMANN, M. Descobertas no terreno musical. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro: 7 jun. 1959.

¹⁶⁰ A discoteca é sediada em Porto Alegre e pertence à Secretaria de Cultura, Turismo, Esporte e Lazer do Estado do Rio Grande do Sul.

¹⁶¹ A Campanha de Assistência ao Estudante foi instituída em 1958, durante o governo JK, e tinha como metas, entre outras, conceder bolsas de estudo, instalar restaurantes e melhorar bibliotecas.

A Orquestra Sinfônica Brasileira, sempre maciçamente subvencionada pelo Estado, foi instada a trabalhar mais assiduamente o repertório nacional, isto por iniciativa do Sr. Mozart de Araújo, então diretor da Rádio Ministério da Educação e Cultura, na gestão Clóvis Salgado. Essa coincidência foi feliz, dizemos, porque encontrou Irineu Garcia disposto a expandir o catálogo de seus discos “Festa” nesse inexplorado terreno da música brasileira.¹⁶²

É possível imaginar que o nacionalismo musical figurava no escopo de Garcia – e não apenas pela escolha do nome de Mignone para a estreia da gravadora na seara erudita. Antes de criar a gravadora Festa, ele havia comungado do ideário varguista: no final da década de 1940, em período pós-Estado Novo, Garcia era apontado como vice-presidente do Movimento da Juventude Trabalhista, ligado a Getúlio Vargas.¹⁶³ A meu ver, o predomínio de autores ligados ao nacionalismo musical na série erudita do Festa não deve ser entendido como mera imposição de uma encomenda comercial do Ministério da Educação e Cultura. Ao que tudo indica, Irineu Garcia gravaria, por opção própria, muitos desses autores nacionalistas. Entretanto, por certo, o repertório orquestral gravado pelo selo foi pautado não pelas escolhas de Garcia, mas pela OSB e MEC.

De qualquer forma, Festa não foi a única empresa fonográfica a participar deste projeto do MEC. A gravadora Discos Rádio, por exemplo, também gravou ao vivo concertos da OSB com repertório dos compositores Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, cujo resultado foi apresentado no dia 19 de janeiro de 1959, no prédio do Ministério da Educação e Cultura, para o ministro Clóvis Salgado e convidados. Entretanto, as gravações não chegaram a ser lançadas pela Rádio. Ao desistir de sua breve incursão pelo setor erudito¹⁶⁴, a gravadora cedeu as matrizes ao selo Festa, que lançou os dois discos naquele mesmo ano.

¹⁶² BAPTISTA FILHO, Z. Do barroco a Vila-Lôbos. *O Globo*, 30 abr. 1962.

¹⁶³ Vargas definia o movimento como “uma escola de homens para servir o Brasil” e esperava que “a mocidade das escolas, do comércio, da indústria e da lavoura” compreendesse que “a política, tomada a palavra no seu mais alto sentido, não deve ser estranha às suas cogitações de uma cruzada em torno do que exige levantar a bandeira das idéias, como sejam consubstanciadas no programa trabalhista”. In: JORNAL DO COMMERCIO. Vargas ordenou a Walter Rayol organizar o Movimento da Juventude Trabalhista. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro: 19 jul. 1949.

¹⁶⁴ Conhecida pelos discos dançantes do pianista Waldir Calmon, a Discos Rádio lançou seu primeiro disco erudito em 1957, com o pianista Agustin Anievas (EUA), que naquele ano havia participado do I Concurso Internacional de Piano do Rio de Janeiro.

3.1.6 Uma pequena empresa fonográfica

Sobre o LP de Nepomuceno (LDR-5014)¹⁶⁵ gravado pela Rádio e lançado pelo Festa em 1959, o crítico José da Veiga Oliveira anota na revista *Anhembi*:

Irineu Garcia jamais produziu gravação de música sinfônica num padrão qualitativamente tão alto: equilibrado, sem pré-eco, distorção, empastamento, com audibilidade dos sopros, cordas divididas (como segundos violinos e violoncelos), sopros, metais [...], harpa, tímpanos, tudo na perspectiva própria. É uma gravação de classe internacional, que honra a fonografia indígena e a Sinfônica Brasileira. Supomos que o registro tenha ocorrido num bom estúdio e não – como nas vezes anteriores – “ao vivo”, isto é, durante um concerto público.¹⁶⁶

Entretanto, segundo Corrêa (2004), esse disco, a exemplo de outros da série erudita do Festa, também foi gravado ao vivo, durante apresentação da OSB na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. O que talvez possa ter contribuído para a qualidade sonora da gravação, apontada por José da Veiga Oliveira, é o fato de que a Discos Rádio contava com melhor infraestrutura em relação à gravadora Festa.

A Rádio foi criada, em 1952, por Ovídio Grottera, ex-diretor da Rádio Tupi que, desde 1948, gravava programas para emissoras radiofônicas do interior do país e também *jingles* para o mercado publicitário. A gravadora era dona do próprio estúdio, localizado na avenida Franklin Roosevelt, 137, no centro do Rio de Janeiro. Além disso, a Rádio possuía uma fábrica, situada em Petrópolis (RJ), que, segundo Laus (2005), produzia cerca de 25 mil LPs por mês em 1957. Também contava com funcionários, a exemplo dos técnicos (e irmãos) Jorge e Manuel Cardoso, responsáveis pela elogiada gravação do concerto de Nepomuceno.¹⁶⁷ A série erudita era coordenada por Hekel Tavares¹⁶⁸.

Por outro lado, Festa, cujo escritório resumia-se, em determinado momento, “a duas salas e algumas cadeiras”¹⁶⁹, era uma empresa fonográfica de pequeno porte, em

¹⁶⁵ A outra gravação feita pela Rádio e lançada pelo selo Festa em 1959 foi o disco LDR-5017 com as obras *Suíte Brasileira*, de Alexandre Levy, e *Lendas Brasileiras*, de Souza Lima. No LP, a OSB é regida por Souza Lima.

¹⁶⁶ OLIVEIRA, J. V. Discos do mês. *Anhembi*, São Paulo: abr. 1960.

¹⁶⁷ BAPTISTA FILHO, Z. Nepomuceno e Levy em estereofônico. *O Globo*, Rio de Janeiro: 26 jan. 1959.

¹⁶⁸ Leopoldo Hekel Tavares da Costa (1896-1969) foi compositor, regente, pianista, arranjador e folclorista.

¹⁶⁹ O primeiro escritório da Festa (1955-1957) ficava na rua São José, 44, sala 405, 4º andar, centro do Rio de Janeiro, no prédio vizinho ao da Livraria São José. Naquela oportunidade, o selo dividia a sala com o jornalista, produtor e radialista Walter Silva, na época divulgador da gravadora paulista RGE.

que todas as funções, da gerência à produção do disco, estavam centralizadas em uma única pessoa ou então em um pequeno grupo (COZZELLA, 1980). No caso, cabia a Irineu Garcia executar boa parte das atribuições relativas à gravadora, que na época das gravações de música erudita tinha como sócio Arnaldo Pedro dos Santos.

Festa costumava gravar suas produções em estúdios de outras gravadoras, como da própria Discos Rádio. Ali, inclusive, foram produzidos alguns discos da coleção *Poesias*, do Festa, a exemplo do primeiro deles, com os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Já as cópias eram prensadas e distribuídas por fábricas de terceiros, como a Companhia Industrial de Discos (CID) e a Continental. José Roberto Zan relata que a gravadora Elenco, fundada em 1962, no Rio de Janeiro, por Aloysio de Oliveira em parceria com Flávio Ramos, proprietário da boate carioca *Au Bon Gourmet*¹⁷⁰, costumava lançar mão do mesmo expediente. Segundo o pesquisador, a Elenco, conhecida pelos discos de Bossa Nova, seria “uma gravadora independente que se utilizava do estúdio, da fábrica e do esquema de distribuição da RCA. Fora isso, o seu proprietário e diretor possuía “total autonomia para gravar o que desejasse” (ZAN, 1998, p. 67).

Em relação às gravações eruditas do Festa, Edino Krieger relata que o próprio Garcia “colocava atrás do palco do Municipal aqueles gravadores imensos de fita rolo, posicionava os microfones e fazia as gravações ao vivo durante os concertos”.¹⁷¹ Os equipamentos “especiais para alta fidelidade” usados no serviço pertenciam a Odeon, segundo texto na contracapa dos discos da coleção de música erudita. Da Odeon, vinha também o engenheiro de som responsável pela gravação, Zoltan Merky, húngaro que havia imigrado para o Brasil na década de 1950 (MIDANI, 2015). A qualidade das gravações (e também das interpretações) era desigual, segundo o crítico Zito Baptista Filho: “Alguns LPs resultaram magníficos, outros apenas regulares como gravação e

O espaço teria sido cedido por Irineu Garcia a José Scatena, proprietário da RGE (ACERVO WALTER SILVA, s.d.). De acordo com o contrato social da empresa, a partir de 21 de maio de 1957, o escritório do selo Festa passa a funcionar na avenida Franklin Roosevelt, 84, sala 501, também no centro da cidade. A contracapa do disco *Fernando Pessoa por João Villaret*, lançado em 1967, traz um terceiro endereço: avenida Franklin Roosevelt, 39, grupo 712. No texto datilografado *Conversa ao Entardecer* (1981) Irineu Garcia diz que as instalações da gravadora se resumiam “a duas salas e algumas cadeiras”, mas não é possível saber a respeito de qual endereço ele se referia.

¹⁷⁰ Pouco tempo depois, a sociedade foi rompida e Oliveira gerenciou, sozinho, os negócios da gravadora até 1967.

¹⁷¹ Depoimento de Edino Krieger à autora em 30 jul. 2016.

interpretação, mas uns e outros enriqueceram invariavelmente a minguada discografia da música dos mestres brasileiros”.¹⁷²

Ao inaugurar a gravadora em 1955, dois anos antes do início das gravações de música erudita, Garcia era um neófito no meio fonográfico, tendo trabalhado anteriormente como jornalista e em um laboratório farmacêutico. Entretanto, mesmo diante da complexidade de gravar um concerto sinfônico e também diante das dificuldades inerentes ao mercado de música erudita, Garcia perseverou na produção de discos do segmento ao longo da década de 1960. No ano de 1970, Festa lançou o que talvez seja seu último título de música erudita, *São Paulo Séc. XVIII – Recolhimento da Luz*, com a obra *Missa a oito vozes e instrumentos*, escrita por volta de 1785 pelo compositor e regente português radicado no Brasil André da Silva Gomes (1752-1844), sob regência do maestro Júlio Medaglia.

3.2 Também na música popular

No primeiro semestre de 1958, após ter lançado discos de poesia, prosa, teatro e música erudita, o selo Festa passa a gravar música popular, dentro de uma série identificada pelo prefixo LDV.¹⁷³ A pesquisa levantou 12 LPs da referida coleção.¹⁷⁴ São eles:

1) *Nelson Souto interpreta Eduardo Souto*, disco com obras do pianista, regente e compositor paulista Eduardo Souto (1882-1942) executadas ao piano pelo filho deste, Nelson Souto.¹⁷⁵ Radicado no Rio de Janeiro, Eduardo Souto experimentou o auge da carreira musical entre as décadas de 1910-1920. Dentre as músicas que escreveu, a mais conhecida é o tango de salão *O despertar da montanha* (1919), faixa que abre o disco

¹⁷² BAPTISTA FILHO, Z. Do barroco a Vila-Lôbos. *O Globo*, Rio de Janeiro:30 abr. 1962.

¹⁷³ Segundo Lúcio Rangel, o título da série era coleção *Variedades* (In: RANGEL, L. Música, literatura e teatro em “Festa”. *A Cigarra*, Rio de Janeiro: janeiro/1960). Embora não apareça menção a esse nome nas contracapas dos discos do Festa a que tive acesso durante a pesquisa, tal título faz jus ao conteúdo sortido gravado pelo selo neste conjunto específico de LPs, se lembrarmos que a palavra “variedades” significa “espetáculo com números variados, como canto, dança, mágica etc., em teatro, casas noturnas, rádio, televisão etc.” (HOUAISS, 2009, p. 1923).

¹⁷⁴ Não é possível afirmar que todos os discos da coleção foram lançados comercialmente.

¹⁷⁵ No lado A, as faixas são interpretadas somente ao piano por Nelson Souto. No lado B, Souto é acompanhado por um conjunto instrumental e vocal cujos integrantes não receberam crédito no disco. Lúcio Rangel escreve, na contracapa do LP Festa, que Nelson Souto trabalhava como “homem de Relações Públicas”, mas também compunha músicas, a exemplo de *Você voltou*, com letra de Antônio Carlos de Souza e Silva, gravada por Sílvia Caldas.

do Festa. Segundo Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, trata-se de “peça essencial do repertório pianístico brasileiro, típica dos saraus do início do século” (1997, p. 55).

2) dois discos com canções de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, autores ligados à dita música de bom gosto e ao nascimento da Bossa Nova (*Canção do Amor Demais* e *Por Toda Minha Vida*).

3) um LP com 12 modinhas¹⁷⁶ e um lundu¹⁷⁷ dos séculos XIX e XX (*Modinhas Fora de Moda*), formas musicais que compõem a gênese da música urbana no Brasil, localizada entre o final do século XVIII e início do século XIX.

4) um disco (*Música Chinesa*) no qual o Conjunto de Instrumentos Tradicionais do Circo de Pequim executa temas folclóricos asiáticos.

5) um disco de samba de morro (*Escola de Samba da Portela*).

6) seis LPs da chamada “música dançante” ou “música de boate” (dois volumes de *Festa Dentro da Noite*, com o pianista Vadico e seu conjunto instrumental; dois discos com o flautista, clarinetista e saxofonista Nicolino Cópia e o Conjunto Studio, no caso, *Prelúdio de Amor* e *Eu te Amo*; e, por fim, *Eu Preciso de Você*, com o guitarrista Geraldo Miranda, e *Eu Sei que Vou te Amar*, com Mozart e seu pistom¹⁷⁸).

Uma análise desse conjunto de discos sugere que as quatro primeiras produções de música popular da gravadora, lançadas entre 1958 e 1959 (respectivamente, *Nelson Souto interpreta Eduardo Souto*, *Canção do Amor Demais*, *Modinhas Fora de Moda* e *Música Chinesa*), buscam guiar-se por quesitos que ajudaram a consagrar a imagem do selo junto à crítica especializada, tais como “bom gosto”, “ousadia” e/ou “resgate da tradição”.

Nesse sentido, cabe observar que as séries de música erudita e popular da gravadora foram inauguradas por discos de piano, ambos com obras de autores de formação erudita que trafegaram por gêneros populares. A estreia da série erudita do selo Festa deu-se com o LP *Valsas de Esquina*, de Francisco Mignone. As obras reunidas no disco, escritas entre 1938 e 1943, seriam fruto das reminiscências juvenis

¹⁷⁶ Canção de amor luso-brasileira surgida no século XVIII. Segundo Napolitano, a forma musical atravessou o século XIX “ora mais aristocrática e italianizada, ora mais plebeia e mulata, próxima do que chamamos de serenata” (NAPOLITANO, 2007, p. 11). Vários compositores eruditos oitocentistas, como o padre José Maurício Nunes Garcia e Carlos Gomes, também foram modinheiros.

¹⁷⁷ O lundu (ou lundum) surge primeiro como dança com influências ibéricas e africanas, no século XVIII, e, pouco depois, passa a ser cantado. Ao contrário do tom romântico das modinhas, as letras têm caráter jocoso e sensual, e, por vezes, crítico (LIMA, 2010).

¹⁷⁸ Segundo o sítio do Instituto Memória Musical Brasileira (www.immub.org), trata-se do pistonista Mozart Ituassú. Acesso em: 10 set. 2018.

do compositor paulista, quando este conviveu com grupos de choro do início do século XX, na cidade de São Paulo (REIS, 2010).

Por sua vez, o primeiro LP de música popular do selo Festa traz 12 composições de Eduardo Souto¹⁷⁹, músico de formação erudita¹⁸⁰ e principal autor de marchinhas de Carnaval no país entre 1917 e 1928, ao lado de Freire Júnior e José Francisco de Freitas (MELLO, SEVERIANO, 1997). Nesse período, escreveu músicas como *Tatu Subiu no Pau*, sucesso de 1923 que batizou o bloco de carnaval organizado pelo próprio compositor naquele ano, bem como um teatro de revista. O jornalista e cronista Jota Efegê (João Ferreira Gomes) relata:

Logo nos primeiros dias de janeiro, quando o Teatro São José anunciava a estréia de uma revista que teria a sua música como título, o bloco, com o próprio Eduardo Souto à frente, fez a saída inaugural. Levando entre seus componentes Lamartine Babo, que ainda não surgira como grande compositor (o que só aconteceu em 1927, com a marchinha *Calças Largas*), o bloco deixou a *toca*, na Rua do Ouvidor, 152. Desse local em que estava instalado o estabelecimento comercial de Eduardo Souto, rumou para as batalhas de confete, algumas das muitas em realização nos vários bairros e subúrbios da cidade (EFEGÊ, 2007, p. 72).

O estabelecimento comercial ou *toca* a que se refere Jota Efegê é a Casa Carlos Gomes, loja inaugurada em 1919, no centro do Rio de Janeiro, que tinha Souto como sócio e onde Ernesto Nazareth trabalhava como pianista demonstrador das partituras musicais ali à venda. Mais tarde, Souto ocupou o cargo de diretor artístico da Casa Edison entre 1929 e 1932 (FRANCESCHI, 2002). Em 1930, convidou Nazareth, quando este contava com 67 anos e estava praticamente surdo, para gravar quatro composições próprias ao piano: a polca *Apanhei-te, cavaquinho!* e os tangos *Escovado*, *Nenê* e *Favorito*, sendo que apenas as duas primeiras foram lançadas em disco pela empresa fonográfica de Frederico Figner¹⁸¹ (MACHADO, 2007).

No catálogo do Festa, o disco-tributo a Eduardo Souto encontra lugar na chave documental que a gravadora havia buscado imprimir em outras coleções prévias como

¹⁷⁹ Duas delas são em parceria: *Gegê* (com Getúlio Marinho; 1932) e *Batucada* (com João de Barro; 1931), gravadas originalmente, e respectivamente, por Jaime Vogeler e Mário Reis.

¹⁸⁰ Eduardo Souto estudou com o pianista Carlos Cavalier Darbilly (1846-1918), responsável pela inauguração da primeira cátedra regular de piano no país (Rio de Janeiro/1871).

¹⁸¹ Ernesto Nazareth e o flautista Pedro de Alcântara gravaram dois discos em 78 rotações para a Casa Edison, em 1912, com as faixas *Favorito* e *Odeon*, ambas de Nazareth, *Choro e Poesia*, esta de Alcântara, e *Linguagem do Coração*, de Joaquim Antônio da Silva Calado.

Poesias e a série de música erudita.¹⁸² Por meio desta escolha o selo dialogava com o discurso de críticos, jornalistas, artistas e animadores culturais nacionalistas como Lúcio Rangel, Almirante, Jota Efegê, Ary Barroso e José Ramos Tinhorão. De acordo com Marcos Napolitano, esses agentes com grande influência na mídia das décadas de 1940 e 1950 “recusavam a cena musical pós-1945, em nome do passado glorioso e ameaçado pelos estrangeirismos e comercialismos fáceis” (NAPOLITANO, 2007, p. 63) veiculados pelo rádio, pelas chanchadas e pela indústria fonográfica.

A *Revista da Música Popular* (1954-1956), que contou com Irineu Garcia no rol de colaboradores e tinha a gravadora Festa entre os anunciantes¹⁸³, era um dos vetores dessa proposta. Voltada a um público elitizado, a publicação criada por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes cuidava de defender as “raízes” e a “verdadeira” música popular brasileira, além de adotar uma perspectiva folclorista para investigar no meio urbano manifestações do “popular ‘autêntico’”, não contaminado pelos meios de comunicação ou pelos modismos estrangeiros (NAPOLITANO, 2007). Ao longo de 14 edições, a publicação reforçou um panteão de gênios criadores da “autêntica” música brasileira, caso de Pixinguinha e Ernesto Nazareth, muito embora estes nunca tivessem sido refratários à influência da música estrangeira (SARAIVA, 2008). Em entrevista a Vinicius de Moraes, em 1956, Jobim pontuava: “Chamam autêntico um Ernesto Nazaré, conquanto ele traga uma enorme influência chopiniana”.¹⁸⁴

No disco *Nelson Souto interpreta Eduardo Souto* cabe a Lúcio Rangel assinar o comentário de contracapa, no qual reforça o aspecto da “tradição”:

[...] Eduardo Souto fêz parte de uma geração de grandes talentos musicais – Zequinha de Abreu, Sinhô, Careca e Caninha; suas valsas e tangos, seus maxixes e sambas, fizeram a delícia de várias gerações e continuam a merecer os aplausos das mais novas, provando que o verdadeiro talento não está sujeito a modas ou a cair no esquecimento.

Dentro da coleção do Festa, outro LP que se insere na chave documental é o disco *Modinhas Fora de Moda* (1958), terceiro lançamento da série de música popular. Para Edilson Vicente de Lima,

¹⁸² A gravadora Sinter havia lançado, em 1954, o LP de 10 polegadas *Música de Eduardo Souto na Interpretação de Mário de Azevedo*, com sete faixas. Em 1959, após, portanto, o lançamento do Festa, a Sinter colocou no mercado um LP de 12 polegadas, com 13 faixas, também com o título *Música de Eduardo Souto na Interpretação de Mário de Azevedo*.

¹⁸³ Dentre os anunciantes, também figuravam o bar e mercearia Casa Villarino e a Livraria São José.

¹⁸⁴ MORAES, V. de. O maestro Antonio Carlos Jobim: A música é uma só. *Para Todos*, Rio de Janeiro: 15-30 set. 1956.

[...] as modinhas, segundo o título do álbum, já estariam, nessa época [da gravação do disco], fora de moda. Portanto, o registro também tem um papel pedagógico: recolocar a modinha no cenário da interpretação da música brasileira; e, evidentemente, reconstruir o sentido histórico da formação da canção de amor brasileira (LIMA, 2010, p. 103).

Na coluna de música erudita do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* (SLOESP)¹⁸⁵, José da Veiga Oliveira aponta que o LP trazia “o soprano Lenita Bruno acompanhada de conjunto instrumental de câmara, regido por Leo Peracchi”.¹⁸⁶ A descrição do crítico e musicólogo realça a faceta erudita do LP ambicionada pela gravadora, como fica claro no texto sem crédito publicado na contracapa do disco:

“MODINHAS FORA DE MODA” é resultado de um trabalho de equipe, com honesto objetivo artístico.

- O Maestro que orientou e presidiu a gravação teve a mais ampla liberdade.

- A Intérprete opinou sempre com severo espírito crítico.

- A técnica foi segura e sem concessões.

- A prensagem, de alta qualidade.

Antes de entregá-lo ao público, ouviu-o o Maestro Heitor Villa-Lobos, e na véspera de seu embarque para os Estados Unidos, dêle recebemos um pronunciamento que vale por um texto de contra-capas:

“Foi uma feliz iniciativa a realização do disco “MODINHAS FORA DE MODA” sobre todos os pontos de vista, artístico e documentário”.

“À Empresa FESTA, meus parabéns.”

Rio, 24 X 58

H. VILLA-LOBOS

O que diz o nosso grande Mestre vai ao encontro do que pretendíamos, porque este disco não é produto de um rotineiro empreendimento fonográfico, tivemos o cuidadoso propósito de fazê-lo como obra de arte.

No texto acima, nota-se uma clara tentativa de associar a produção ao campo erudito e mostrar que Festa não se rendia às facilidades “comerciais”. A menção ao

¹⁸⁵ O Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, que circulou aos sábados entre 1956 e 1974, foi criado pelo crítico literário Antonio Candido e dirigido, entre 1956 e 1966, pelo crítico teatral Décio de Almeida Prado. Ambos eram professores da Universidade de São Paulo e oriundos da revista de cultura *Clima* (1941-44). Além da literatura, o SLOESP abrangia áreas da cultura e do pensamento, como ciências sociais, filosofia, teatro, cinema, artes plásticas e música (FERNANDES, 2007). Dentre os colaboradores estavam os críticos Paulo Emílio Sales Gomes (cinema) e Wilson Martins (literatura). A parte da música, focada em obras eruditas e manifestações folclóricas, abrigava vários críticos como Diogo Pacheco, Fernando Lopes Graça, Roberto Schnorrenberg e José da Veiga Oliveira (BOLLOS, 2007). Dentre os autores que publicaram obras literárias no periódico estão: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto.

¹⁸⁶ OLIVEIRA, J. V. Canções e modinhas nossas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 28 fev.1959.

trabalho de Leo Peracchi¹⁸⁷, por exemplo, vem, em primeiro lugar, para informar que o maestro teria não apenas orientado, como presidido a gravação. Ademais, essa teria contado com o “severo espírito crítico” da intérprete Lenita Bruno, cantora de formação lírica que trabalhava no rádio, e também com a técnica “sem concessões” para gerar uma “obra de arte”. Outro ponto que chama atenção é o destaque dado ao comentário de Villa-Lobos, que na contracapa do disco aparece em negrito, como se a breve chancela do decano pudesse legitimar o conteúdo gravado pelo selo em seu iniciante catálogo de música popular. Cabe dizer que Villa-Lobos é autor de uma das faixas do disco, *Lundu da Marquesa de Santos*, com letra de Viriato Correia.

Na crítica mencionada anteriormente, recuperada por Liliana Harb Bollos (2007), José da Veiga Oliveira também comenta o segundo lançamento popular da gravadora Festa, *Canção do Amor Demais* (1958)¹⁸⁸, quando entabula o conhecido questionamento a respeito do conteúdo gravado no LP: “será música popular ou erudita?”¹⁸⁹ O quarto lançamento da coleção popular do Festa, *Música Chinesa*, também mereceu análise de José da Veiga Oliveira. A respeito do LP gravado durante

¹⁸⁷ Leo Peracchi (1911-1993) foi regente, arranjador, compositor, pianista e professor de harmonia e orquestração – entre seus alunos está Antonio Carlos Jobim. Iniciou a carreira profissional em São Paulo, onde nasceu, como pianista e maestro da Rádio Cosmos, em 1936. Em 1941, mudou-se para o Rio de Janeiro e atuou como regente, orchestrador e compositor da Rádio Nacional. Regeu a orquestra do espetáculo *Orfeu da Conceição*, primeira parceria de Jobim e Vinícius de Moraes, que estreou no dia 25 de setembro de 1956, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (SUZIGAN, 2011). Nessa mesma época, começou a trabalhar como maestro e arranjador na gravadora Odeon. André Midani, conhecido executivo da indústria fonográfica, que na época era diretor de promoção da *major* no Brasil, diz que Peracchi era “um pouco amargo por ter que trabalhar com música popular para sobreviver” (MIDANI, 2015, p. 75).

¹⁸⁸ *Canção do Amor Demais* talvez seja hoje o disco mais comentado do selo Festa na imprensa, na literatura especializada e em trabalhos acadêmicos. A produção é lembrada por reunir 13 composições de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes interpretadas pela cantora Elizete Cardoso. Nove músicas são assinadas pela dupla: *Chega de Saudade*, *Caminho de Pedra*, *Luciana*, *Janelas Abertas*, *Eu não Existo sem Você*, *Estrada Branca*, *Vida Bela*, *Modinha* e *Canção do Amor Demais*. Já as canções *As Praias Desertas* e *Outra Vez* são de Antonio Carlos Jobim, enquanto *Serenata do Adeus* e *Medo de Amar* foram compostas por Vinicius de Moraes. Em duas faixas, *Chega de Saudade* e *Outra Vez*, João Gilberto teria gravado pela primeira vez ao violão a “batida” da bossa nova (MACHADO, 2008; CASTRO, 1997). Para Walter Garcia, o disco faz “a ponte entre a pré-Bossa Nova e o início do movimento” ao reunir três canções de câmara (*Serenata do Adeus*, *Modinha* e *Canção do Amor Demais*), um baião (*Vida Bela*), uma valsinha (*Luciana*) e seis sambas-canção (*Caminho de Pedra*, *Medo de Amar*, *Eu não Existo sem Você*, *As Praias Desertas*, *Janelas Abertas* e *Estrada Branca*), que “seriam em número oito, não fosse a batida de João Gilberto em ‘Chega de Saudade’ e ‘Outra vez’” (GARCIA, 1999, p. 29). Todas as faixas ganharam arranjos de Jobim. Guilherme Araujo Freire (2017a) aponta que o disco utilizou “recursos musicais típicos da música erudita no âmbito da música popular”, a exemplo da instrumentação, que reuniu sete violinos, duas violas, dois violoncelos, flauta, trombones, trompa e piano.

¹⁸⁹ OLIVEIRA, J. V. Canções e modinhas nossas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 28 fev. 1959.

temporada do Circo de Pequim, no Rio de Janeiro, em 1958¹⁹⁰, o crítico considera que três faixas, *Ordem do General*, *Estreita Emboscada* e *O Luar e as Nuvens Coloridas*, eram “verdadeiras miniaturas de poemas sinfônicos”¹⁹¹.

A partir do que discorri até agora, é possível afirmar que o catálogo de música popular do Festa trazia no início uma pretensão erudita, como se esta coleção pudesse funcionar como um desdobramento da série de música erudita lançada no ano anterior pelo selo. Outro quesito ambicionado pela série de música popular da gravadora era o viés documental. Nesse sentido, não deixa de ser sintomático o fato de que três dos quatro primeiros discos lançados pela coleção tenham merecido resenhas de José da Veiga Oliveira no SLOESP, publicação cuja crítica musical era voltada para a música erudita e manifestações ditas folclóricas (BOLLOS, 2007).

Contudo, a partir do quinto lançamento desta coleção, *Festa Dentro da Noite*, com o pianista Vadico (Osvaldo de Almeida Gogliano) e conjunto, a gravadora adentra em um novo segmento: os chamados discos “dançantes”. Para Guilherme Araujo Freire, essa bifurcação sinaliza um caráter ambíguo do catálogo de música popular produzido por Irineu Garcia:

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), [o selo] 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 símbolos de mau-gosto e da influência da música estrangeira (FREIRE, 2007a, p. 13).

Os discos “dançantes” eram um tipo de produção fonográfica em voga na década de 1950 que buscava reproduzir a atmosfera das boates, sobretudo daquelas localizadas no bairro de Copacabana, na zona sul carioca. Zuza Homem de Mello vai dizer que, nas décadas de 1940 e 1950, “a vida noturna do Rio era a sedutora vitrine que o restante do Brasil contemplava e invejava nos derradeiros anos da metrópole como capital federal. Uma vez no Rio de Janeiro, Copacabana é que era bacana” (MELLO, 2017, p. 10).

¹⁹⁰ O Circo de Pequim realizou uma série de espetáculos no Maracanãzinho (Ginásio Gilberto Cardoso) em outubro de 1958, promovida pela entidade Pioneiras Sociais, na época presidida por Sarah Kubitschek, esposa do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961). A renda das apresentações seria revertida para o Natal de crianças carentes do Rio de Janeiro.

¹⁹¹ OLIVEIRA, J. V. Modernos, quase sempre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 4 abr. 1959.

As boates se proliferaram pela zona sul carioca, com ênfase em Copacabana, a partir do fechamento dos cassinos em 1946, por decreto do presidente Eurico Gaspar Dutra. Frequentados pela elite intelectual e econômica, o chamado *café society*, esses estabelecimentos ofereciam uma série de atrações musicais: shows de estrelas do rádio, como Linda Batista e Elizete Cardoso¹⁹²; *pocket shows*, a cargo de produtores como a dupla Ronaldo Bôscoli e Luís Carlos Miéle; e apresentações de grupos dançantes, a exemplo de Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo e Quarteto Excelsior, que se revezavam entre diferentes boates (SARAIVA, 2008). Em relação a esses conjuntos, Mello diz que “o som dançante de um grupo compacto de músicos num pequeno palco veio a calhar para o espaço disponível das boates cariocas, atraindo um público sequioso em bailar” (MELLO, 2017, p. 242).

Joana Saraiva observa que o circuito de boates

[...] era um importante mercado de trabalho, em que se misturavam músicos experientes e iniciantes, famosos e “anônimos”, e no qual se trocavam experiências a partir das “canjas” e *jam sessions* que costumavam ocorrer principalmente nas madrugadas na boate Plaza, nas noites de segunda-feira na Vogue e, nas de domingo, na Little Club (SARAIVA, 2008, p. 84).¹⁹³

Ainda segundo Saraiva (2008), o repertório dos conjuntos de boate costumava ser eclético, com um apanhando de músicas francesas, italianas, hispânicas, norte-americanas e brasileiras, que refletia os sucessos do momento. Em geral, as formações reuniam uma base instrumental com piano, contrabaixo e bateria que, entretanto, podia agregar outros instrumentos (saxofone, trompete, guitarra, trombone, etc.). Os discos buscavam seguir essa mesma proposta e alguns deles obtinham grande sucesso comercial, sobretudo as produções encabeçadas pelos pianistas Waldir Calmon¹⁹⁴ e Djalma Ferreira¹⁹⁵. A respeito, Mello anota:

¹⁹² Zuza Homem de Mello (2017) diz que, a princípio, as boates cariocas apostaram em cantoras francesas para *crooner*, mas, devido à dificuldade de encontrar profissionais desta nacionalidade no meio artístico da época, as casas noturnas optaram por cantoras brasileiras. Isto, ainda segundo Mello, foi “determinante para que o chamado *grand monde* carioca pudesse ser exposto às vozes brasileiras. Conhecidas no rádio, mas quase sem visibilidade naquele meio social, foi através de Linda Batista (de 1947 a 1952) e Aracy de Almeida (de 1948 a 1952) que o samba e o samba-canção penetraram num universo inteiramente tomado pela música norte-americana” (MELLO, 2017, p. 220).

¹⁹³ Entre esses músicos estava Antonio Carlos Jobim, que no início da década de 1950 trabalhou como pianista em boates da zona sul carioca, onde interpretava um repertório de boleros e mambos, entre outros ritmos (MACHADO, 2007).

¹⁹⁴ O pianista Waldir Calmon (1919-1982) começou a trabalhar na noite em 1947, na boate Night and Day, centro do Rio de Janeiro, e, mais tarde, abriu a própria casa noturna, Arpège (1955-1967), em

Decididamente a gênese da modernidade na música brasileira não tem muito a dever aos dois grupos que se concentraram na dança como passaporte para o êxito na noite de Copacabana. Eram liderados por dois pianistas que, com a descoberta de um teclado eletrônico de ilusão passageira, denominado solovox, atravessaram seu período de maior sucesso explorando uma combinação um tanto esdrúxula com o órgão Hammond. Aí está o timbre de piano, solovox, e órgão que consagrou Djalma Ferreira e Waldir Calmon. Essa sonoridade pasteurizada, de ritmo picadinho, espalhava-se num repertório entre o óbvio e o inofensivo, que tomou conta de duas boates tidas como imperdíveis no Rio de Janeiro, o Drink e o Arpège. Tão próximas que saindo de uma podia-se ir à outra e ter a impressão de que, no tocante à música, dava no mesmo (MELLO, 2017, p. 242).

Figura 12 – Capa do disco *Feito para dançar nº 9* (1958), de Waldir Calmon e seu conjunto

Fonte: www.waldircalmon.com. Acesso em: 20 set. 2018.

Na década de 1950, a opinião da crítica estava dividida em relação a esse tipo de produção. Ao se referir à série *Feito para Dançar*, da Discos Rádio, estrelada por Waldir Calmon, “um mestre do gênero dançante”, o crítico especializado Claribalte Passos informava que a vendagem dos referidos LPs era “fantástica” e elogiava Ovídio

Copacabana. Apenas pela série *Feito para dançar*, da Discos Rádio, Calmon lançou 12 discos entre 1954 e 1959. In: *Enciclopédia da Música Brasileira – Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

¹⁹⁵ Djalma Ferreira (1913-2004), pianista, compositor e proprietário da boate Drink. Era acompanhado pelo grupo Milionários do Ritmo, que tinha entre os integrantes o baixista e pianista Ed Lincoln e o cantor Miltinho, que havia tocado pandeiro no grupo vocal Anjos do Inferno (MELLO, 2017).

Grottera, proprietário da gravadora, pela iniciativa que representava “um testemunho de sua grande visão comercial”¹⁹⁶.

Contudo, parte da crítica, que, inclusive, compartilhava do ideário da *Revista da Música Popular*, rejeitava esse tipo de produção fonográfica por considerá-la “comercial” e até mesmo passível de ameaçar os costumes do país ante os avanços da modernidade (FREIRE, 2017a). Vale reproduzir aqui o comentário do crítico Maurício Quádrio, publicado em 1957, em sua coluna no *Jornal do Brasil*:

Anacrônicos são, portanto, quase todos os discos “dançantes” que as fábricas estão editando nestes últimos tempos, em vista do sucesso inicial de Waldir Calmon. Estão desaparecendo, um por um, os gostosos conjuntos populares que enriqueceram o nosso repertório fonográfico de sambas, baiões, côcos e maracatus. Todos os ritmos que tomam os mais diferentes coloridos e feições em relação aos conjuntos que os executam, estão se tornando meras silhuetas em branco e preto, sombras entre as sombras que preenchem os pequenos vácuos das noites cariocas. Os nossos caboclos, os nossos seresteiros, os nossos sambistas-malandros (que de malandros têm apenas o nome), viraram “dobradiças”, aprenderam a beijar as mãos enluvadas das senhoras, trocaram a cachaça pelo uísque. O disco – êste inocente-culpado da alteração dos gostos – cria o ambiente fictício da “boite” doméstica.¹⁹⁷

Na primeira incursão do selo Festa pela música “dançante”, nota-se que o título e a capa do disco seguem o conceito de outras produções fonográficas do gênero. Contudo, apesar de flertar com uma proposta considerada comercial por parte da crítica, ao escolher Vadico para estrelar sua primeira produção dançante, a gravadora parecia querer mostrar que tomava este caminho sem perder o foco na “tradição”. O comentário de Lúcio Rangel na contracapa reforça essa ideia ao valorizar aspectos da trajetória pregressa de Vadico, que, na década de 1930, fora parceiro de Noel Rosa em sambas como *Feitio de Oração* e *Feitiço da Vila*. Parceria essa que, ainda segundo Rangel, teria sido firmada graças à ajuda de Eduardo Souto, protagonista do primeiro disco do catálogo popular do selo Festa e responsável por apresentar a dupla nos estúdios da Odeon, em 1932.¹⁹⁸

¹⁹⁶ PASSOS, C. Um mestre do gênero dançante. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 14 abr. 1957.

¹⁹⁷ QUÁDRIO, M. Para dançar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 18 ago. 1957.

¹⁹⁸ Vadico (1910-1964) se apresentava na noite carioca desde 1954, quando voltou ao Brasil após uma temporada de 15 anos nos Estados Unidos, onde chegou a estudar música erudita (SUZIGAN, 2011). Segundo Ruy Castro (1997), ele havia trabalhado como arranjador em Hollywood nos anos 1940 e foi regente da orquestra que acompanhara a bailarina Katherine Dunham à Europa em 1949. Em 1956, lançou o LP *Dançando com Vadico* (Continental), também com repertório nacional e comentário de

Figura 13 – Capa do primeiro volume da série *Festa dentro da noite* (1959), com Vadico e seu conjunto instrumental

Fonte: Acervo Instituto Piano Brasileiro.

Ao contrário de parte dos discos “dançantes” lançados por outras gravadoras, a série *Festa Dentro da Noite* não se rendia à música internacional e reunia repertório exclusivamente nacional. No primeiro volume, Vadico ao piano e não em teclado eletrônico, acompanhado de conjunto, interpreta, entre outros, os sambas *Faceira* (Ary Barroso), *Leva meu Samba...* (Ataulfo Alves) e *Se Acaso Você Chegasse* (Lupicínio Rodrigues/Felisberto Martins); e os choros *Naquele Tempo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda) e *Vai Astor*, composição do próprio Vadico. No segundo LP estão reunidas músicas como os sambas *Se Você Jurar* (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves) e *Conversa de Botequim*, este escrito por Vadico em parceria com Noel Rosa e Francisco Alves.

Contudo, o repertório formado exclusivamente por música brasileira não é observado em outros discos “dançantes” gravados pelo Festa. *Prelúdio de Amor* (1959)

contracapa escrito por Vinícius de Moraes. Ainda segundo Castro (1997), naquele ano Vadico era arranjador da Rádio Mayrink Veiga e recusou o convite de Vinícius de Moraes para musicar a peça *Orfeu da Conceição* por não se julgar à altura do trabalho.

com Cópia¹⁹⁹ e seu Conjunto Studio, por exemplo, traz *Rosa Morena* (Dorival Caymmi), *Chega de Saudade* (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes) e *As Pastorinhas* (João de Barro/Noel Rosa), bem como *Cry me a River* (Arthur Hamilton), *Piccolissima Serenata* (Gianni Ferrio/Antonio Amurri) e *Anema e Core* (Salvatore D'Esposito/Tito Manlio). Outro exemplo disso é o LP *Eu Sei que Vou te Amar* (1959), com Mozart e seu pistom. Além da faixa composta por Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes que dá título ao LP, o trabalho também reúne, entre outras, as músicas *Over the Rainbow* (Harold Arlen/Edgar Yipsel Harburg) e *All the Way* (Jimmy van Heusen/Sammy Cahn).

A música *Eu Sei que Vou te Amar* foi gravada pela primeira vez em uma produção Festa, também de 1959, e que integra o catálogo de música popular da gravadora: o LP *Por Toda Minha Vida*. No disco, a cantora Lenita Bruno interpreta 13 canções de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes²⁰⁰, acompanhada por orquestra com 30 músicos, entre eles Radamés Gnattali (piano), sob a regência de Leo Peracchi. No mesmo ano, o selo gravou o LP *Escola de Samba da Portela*, em que mais uma vez seguia a cartilha da tradição musical brasileira, agora ao registrar samba de morro.

Com essa alternância, Festa reproduzia em seu catálogo de música popular um procedimento semelhante ao adotado por outras empresas nacionais daquele período com ambição cultural dita sofisticada, a exemplo do TBC que alternava peças “culturais” com as de “bilheteria”. No caso da gravadora Festa, as produções “dançantes” não estavam distantes do escopo de Irineu Garcia e da elite intelectual e econômica do período, o público frequentador das boates de Copacabana.

3.3 O poder simbólico das capas

A chegada da coleção do selo Festa voltada à música popular representou uma novidade em relação ao padrão visual trilhado até então pela gravadora, conhecida pelas

¹⁹⁹ O clarinetista, saxofonista e flautista Nicolino Cópia, conhecido como Copinha, participou da gravação do disco *Canção do Amor Demais*, no qual tocou flauta (CASTRO, 1997). Entre 1946 e 1959, dirigiu a orquestra do Golden Room, “a primeira grande sala de espetáculos de Copacabana” (MELLO, 2017, p. 230), situada no interior do Hotel Copacabana Palace. Entre as décadas de 1950 e 1960, o lugar abrigou shows de Nat King Cole, Ella Fitzgerald e Marlene Dietrich, entre outros artistas.

²⁰⁰ Seis faixas haviam sido gravadas anteriormente por Elizete Cardoso em *Canção do Amor Demais*. São elas: *Serenata do Adeus*, *Estrada Branca*, *Canção do Amor Demais*, *As Praias Desertas*, *Modinha* e *Eu Não Existo sem Você*. Para Sérgio Augusto (JOBIM, 2002), o LP com Lenita Bruno, cantora de formação lírica, seria a versão erudita de *Canção do Amor Demais*.

capas ilustradas. No caso, a capa do disco *Nelson Souto Interpreta Eduardo Souto* (1958) trazia uma fotografia em preto e branco com o intérprete ao piano²⁰¹. O segundo lançamento da série, *Canção do Amor Demais*, dava um passo além dentro dessa proposta e vinha com fotografia a cores e em *close* da cantora Elizete Cardoso. Ao fundo, via-se uma estante de livros, para que a intérprete transmitisse, nas palavras de Irineu Garcia, “um quê de intelectual” (GARCIA, 1981).

O destaque dado à imagem de Elizete Cardoso na capa contribuía para reforçar a ideia de “disco de autor”, conceito para o qual este LP teria desempenhando papel pioneiro na fonografia brasileira. Segundo o crítico Maurício Quádrio, “*Canção do amor demais* criou um novo padrão na discografia popular, [foi] a primeira vez ou uma das primeiras vezes em que se formou uma equipe de compositor, poeta e cantora apenas para gravar um long-play”.²⁰²

²⁰¹ Festa já havia utilizado fotografia na capa de discos anteriores. O primeiro LP da gravadora, lançado em 1955, com Manuel Bandeira e Carlos Drummond, trazia na capa uma pequena imagem dos poetas. Em 1958, mesmo ano em que é lançada a coleção de música popular, a capa de um dos discos da série erudita, *Antologia da Música Erudita Brasileira, vol 1 – Sinopse*, tinha foto das mãos do pianista Arnaldo Estrella, em imagem feita por Sascha Harnisch. Contudo, o rosto do intérprete não aparece na capa e na contracapa do LP em questão.

²⁰² QUÁDRIO, M. O primeiro suplemento “Festa” de música popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 5 abr. 1959.

Figura 14 – Capa do LP *Canção do Amor Demais* (1958).

Fonte: acervo Gracita Garcia Bueno/reprodução Fábio Moraes.

É mister lembrar que, com o advento do LP, lançado nos Estados Unidos em 1948, as capas dos discos ganharam importância e identidade dentro da indústria fonográfica. Para Lorenzo Mammi,

As capas, em particular, com seu formato quadrado de 30 por 30 centímetros, foram um campo especialmente favorável a uma diagramação criativa. O disco já não era mais um som: era um mundo para o qual concorriam diferentes linguagens, um sistema de códigos, um modelo de vida.²⁰³

Essa nova configuração visual contrastava com o cenário fonográfico anterior, quando os envelopes que embalavam os discos de 78 rotações costumavam trazer impressos, entre outros, anúncios publicitários e a lista dos últimos lançamentos da gravadora no lugar da imagem do artista (LAUS, 2005). Flávia Camargo Toni (2004) conta que Mário de Andrade costumava substituir esses invólucros por capas lisas de cartolina, onde podia registrar os próprios comentários sobre o disco em questão.

²⁰³ MAMMI, L. A era do disco. *piauí*, n. 89, Rio de Janeiro: fev. 2014.

O formato *long-play* seria recorrente nas produções do selo Festa e a importância simbólica adquirida pelas capas na era dos LPs não passou despercebida aos olhos dos sócios da gravadora que, desde o início, investiram na parte gráfica de seus lançamentos. Não podemos esquecer que Irineu Garcia havia trabalhado para a indústria farmacêutica e Carlos Ribeiro vendia e editava livros na Livraria São José e, portanto, sabiam da importância da embalagem em termos comercial e conceitual.

Naquele momento, a linguagem visual da capa e a informação contida na contracapa dos LPs atraíam a atenção de críticos e jornalistas, sendo comum ver menção a tais características em reportagens e resenhas publicadas na imprensa do período. Exemplo disso está no comentário de Lúcio Rangel, na revista *Manchete*, em novembro de 1955, sobre o primeiro lançamento do Festa, com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. No artigo, Rangel elogia a “perfeição técnica da gravação, realizada pela [gravadora] Rádio, a apresentação da capa, desenhada pelo artista Ávila, com um bom-gosto dos melhores, e a introdução escrita por Paulo Mendes Campos, situando tão bem as obras poéticas dos dois artistas”.²⁰⁴

É provável que ao falar do trabalho de capa Rangel estivesse se referindo ao pintor, desenhista e gravador José Silveira D’Ávila (1924-1985), frequentador da Casa Villarino, como Irineu Garcia. O primeiro LP da gravadora, que inaugura a coleção *Poesias*, não traz o crédito do autor da capa e apenas identifica Paulo Mendes Campos como responsável pelo comentário de contracapa. Contudo, essa lacuna é reparada a partir do segundo título da série (Vinicius de Moraes/Paulo Mendes Campos), cujo trabalho de capa é creditado ao artista plástico Athos Bulcão²⁰⁵.

As outras capas da coleção *Poesias* foram produzidas por autores ligados à pintura, gravura, escultura, ilustração, *design* de cartazes e revistas, entre outras manifestações das artes visuais e gráficas. São eles: Raymundo Nogueira²⁰⁶ (Augusto

²⁰⁴ RANGEL, L. Poetas em LP. *Manchete*, Rio de Janeiro: 30 nov. 1955.

²⁰⁵ O carioca Athos Bulcão (1918-2008) iniciou-se na pintura na década de 1930. Em 1945, trabalhou como assistente de Cândido Portinari no painel de São Francisco de Assis, na Igreja da Pampulha (Belo Horizonte/MG). No início da década de 1950 realiza as primeiras fotomontagens (algumas delas podem ser vistas nas capas dos discos do selo Festa) e, em 1956, a convite de Oscar Niemeyer, muda-se para Brasília para participar de uma série de projetos que integravam arte e arquitetura, a exemplo do painel de azulejos da Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima (WANDERLEY, 2006).

²⁰⁶ Raymundo José Nogueira (1909-1962) foi pintor, músico, arquiteto, decorador e ilustrador. É autor da capa do disco *Orfeu da Conceição*, obra de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, lançado em 1956, pela Odeon.

Frederico Schmidt/Abgar Renault), Maria Leontina²⁰⁷ (Guilherme de Almeida/Onestaldo de Pennafort), Aldary Toledo²⁰⁸ (Cassiano Ricardo/Adalgisa Nery), Emiliano Di Cavalcanti²⁰⁹ (Cecília Meireles/Guilherme de Almeida), Ary Fagundes²¹⁰ (Menotti del Picchia/Emílio Moura), Alfredo Ceschiatti²¹¹ (Olegário Mariano/Álvaro Moreyra), Augusto Rodrigues²¹² (Ascenso Ferreira/Vargas Netto), Poty Lazzarotto²¹³ (Murilo Mendes/João Cabral de Melo Neto), Lygia Clark²¹⁴ (Gilberto Amado/Rosalina Coelho Lisboa) e Fernando Lemos²¹⁵ (Manuel Bandeira e Sérgio Milliet).²¹⁶

Cabe dizer que, naquele momento, as artes plásticas modernizavam-se no país com a criação do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna (do Rio de Janeiro e de São Paulo, ambos inaugurados em 1948), da Bienal Internacional de São Paulo (1951). Ortiz (1994) aponta que os empresários envolvidos nessas iniciativas

²⁰⁷ Maria Leontina Mendes Franco da Costa (1917-1984) foi pintora, gravadora e desenhista. Para o crítico e poeta Ferreira Gullar, “a primeira fase [da artista] é figurativa e dura até meados dos anos 50, quando começa a geometrizar as formas, seguindo a tendência para o abstracionismo que marca esse período da arte brasileira” (KIYOMURA, 2009-2010, p. 139).

²⁰⁸ Aldary Henriques Toledo (1915-2000) foi pintor, desenhista e arquiteto. Participou da exposição *Arte Moderna 1944*, organizada em Belo Horizonte pelo então prefeito Juscelino Kubitschek. Ao lado de um grupo liderado pelo arquiteto Carlos Leão, composto por Oscar Niemeyer, Hélio Uchoa, Jorge Machado e Atilio Correa Lima, participou do plano piloto para a Universidade do Brasil (RJ).

²⁰⁹ Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (1897-1976): 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).

²¹⁰ Ary Fagundes (1910-1992) formou-se em arquitetura em 1934, mas trabalhou, entre 1930 e 1964, no Ministério da Fazenda como *designer* gráfico – entre outras peças, produziu os cartazes da Propaganda do Recenseamento Geral de 1940. Entre 1967 e 1968 foi diretor de arte na Editora Bloch (RUBINSTEIN, 2007).

²¹¹ Alfredo Ceschiatti (1918-1989), escultor, desenhista e professor. Trabalhou com Oscar Niemeyer na Pampulha e tornou-se o principal escultor de Brasília, para onde produziu, entre outras peças, *As Banhistas*, localizada no espelho d’água do Palácio da Alvorada (ESKINAZI, 2011).

²¹² Augusto Rodrigues (1913-1993), educador, pintor, desenhista, gravador, ilustrador, caricaturista, poeta e fotógrafo. Participou da fundação de jornais como *Última Hora*, *Folha Carioca* e *Diretrizes*. Em 1948, fundou no Rio de Janeiro, com colaboradores, a Escolinha de Arte do Brasil, voltada para crianças (SARDELICH, 2002).

²¹³ Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924-1998), gravador, desenhista, ilustrador, muralista e professor. A partir de 1956, com a morte de Tomás Santa Rosa, torna-se um dos principais ilustradores da Livraria José Olympio Editora, para a qual assina a parte visual de livros como *Grande Sertão: Veredas*, *Corpo de Baile* e *Sagarana* (4ª edição), todos de Guimarães Rosa (NUNES, 2015).

²¹⁴ Lygia Pimentel Lins (1920-1988). Pintora e escultora, inicia os estudos de arte com o arquiteto e paisagista Roberto Burle Marx. Participa do Grupo Frente (1954-1956), formado, sobretudo, por artistas concretistas. Em 1959 assina o *Manifesto Neoconcreto*, encabeçado pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (ANDRADE, 2003).

²¹⁵ José Fernandes de Lemos (1926), *design* gráfico, fotógrafo, desenhista, pintor, tecelão, gravador, muralista e poeta. Nascido em Portugal, radica-se no Brasil em 1953, quando realiza exposição fotográfica no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1953) e do Rio de Janeiro (1954). Entre outros trabalhos produziu capas para a *Revista Long Playing* (1956-1971) e colaborou como ilustrador para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

²¹⁶ A pesquisa não localizou a capa do disco com os poetas Geir Campos e Augusto Meyer (LPP 011).

também estavam por trás dos meios de comunicação, a exemplo de Assis Chateaubriand, fundador do MASP e proprietário de uma rede de impressos, rádio e televisão. Isso fez com que a preocupação desses agentes com a modernidade visual nas artes plásticas, bem como no teatro e no cinema, também reverberasse na linguagem visual dos veículos midiáticos. Laus diz que “ecos do construtivismo” do cartaz da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, criado pelo artista Antonio Maluf, podem ser sentidos em várias capas de discos do período (LAUS, 2005, 317).

Ademais, embora o *design* ainda não tivesse sido institucionalizado no país, Rafael Cardoso define o período compreendido entre a inauguração do Instituto de Arte Contemporânea do Masp (1951) e a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (1963), no Rio de Janeiro, como “anos de experimentação” (CARDOSO, 2005, p. 7). Naquele momento, segundo o pesquisador, teria surgido “a consciência do *design* como conceito, profissão e ideologia” (CARDOSO, 2005, p. 7).

Figura 15 – Capa de Carlos Scliar para a revista *Senhor*, edição setembro de 1959.

Fonte: reprodução do livro *O design gráfico brasileiro: anos 60* (MELO, 2008, p. 110).

Guardadas as devidas diferenças de suporte, é possível encontrar interseções entre as capas da coleção *Poesias*, do Festa, e da revista *Senhor*²¹⁷, publicação contemporânea à gravadora. Em relação ao periódico impresso, Chico Homem de Melo diz que em função dos autores das capas²¹⁸ da revista serem ligados à pintura, ao desenho e à gravura cada trabalho era concebido “como uma peça visual autônoma, sem estar necessariamente vinculada a um assunto específico tratado na edição” (MELO, 2008, p. 108). Essa característica da capa como “peça visual autônoma” também pode ser observada na coleção *Poesias*, na qual o trabalho visual parece não ter compromisso em criar um diálogo com o conteúdo gravado no disco.

Outro aspecto da embalagem da coleção *Poesias* é o fato de as contracapas trazerem, além das fotos dos poetas, comentários assinados por um intelectual ou escritor que se encarregava de apresentar a dupla reunida no disco. Entre outros, além do já citado Paulo Mendes Campos, também escreveram textos para a coleção o escritor José Lins do Rego, o crítico literário Valdemar Cavalcanti e o ensaísta, tradutor, linguista e professor Paulo Rónai.

²¹⁷ Mensário de cultura, com ênfase na literatura, e também de comportamento criado em 1959, no Rio de Janeiro, onde os artistas plásticos Carlos Scliar e Glauco Rodrigues respondiam pelo aspecto visual da publicação. Voltada para um público sofisticado, a revista *Senhor* circulou até janeiro de 1964 e lançou 59 números. O trabalho de edição era comandado pelo jornalista Nahum Sirotsky, que contava com Paulo Francis como assistente, Luiz Lobo como redator e Newton Rodrigues como colunista (MELO, 2008). Na fotografia, um dos colaboradores era Sascha Harnisch que também assina capas da gravadora Festa.

²¹⁸ O artista plástico Glauco Rodrigues foi o capista mais prolífico da revista - das 37 primeiras edições, ele assina 22 delas, sendo que uma em parceria com o cartunista Jaguar, outro integrante da equipe. As demais foram criadas por Michel Burton (7), Bea Feitler (3), Carlos Scliar (2), Jaguar (1) e Otto Stupakoff (1) (MELO, 2008).

Figura 16 – Contracapa do disco da dupla Olegário Mariano-Alvaro Moreyra, da coleção *Poesias*.

Fonte: Acervo Instituto Piano Brasileiro.

A partir do quarto título (Guilherme de Almeida-Onestaldo de Pennafort; 1956), a coleção *Poesias* agrega mais informação à contracapa ao inserir o catálogo de lançamentos prévios e futuros da gravadora, bem como o endereço do escritório do selo, visto que os discos também eram entregues por correspondência.

A reunião de um artista visual para assinar a capa do disco e de um intelectual ou escritor para escrever o comentário de contracapa está presente em todos os discos da coleção *Poesias*, a mesma que apresentou o selo ao mercado e a seu público. A série, como dito, pretendia catalogar a produção de poetas modernistas de várias gerações. Tal procedimento da gravadora em relação à capa e contracapa remete ao espírito gregário do Modernismo. Na primeira fase do movimento no Brasil, os livros costumavam ser ilustrados por artistas plásticos modernistas como Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti (CRENI, 2013).

No caso da gravadora Festa, a junção de assinaturas na capa e na contracapa pode ser observada apenas em parte das outras coleções da gravadora. Em *Intérpretes*,

por exemplo, o LP *Recital João Villaret – Poesia Brasileira – Antologia* traz creditado a dupla responsável pelo visual de capa e pelo comentário de contracapa, no caso, respectivamente, o artista plástico Athos Bulcão e o escritor e dramaturgo Guilherme Figueiredo. Entretanto, os LPs *Moderna Poesia Brasileira* e *Poema de Natal*, com o grupo Jograis de São Paulo, têm arte da capa assinada pelo artista plástico Darcy Penteado²¹⁹, mas os textos de contracapa são anônimos e é provável que tenham sido escritos por Irineu Garcia.

Laus diz que o “cuidado gráfico fazia com que todas as contracapas da Festa trouxessem créditos e fotografias” (2005, p. 316). Entretanto, o próprio Laus (2005) lembra que a primeira tiragem do disco *O pequeno príncipe*, também da coleção *Intérpretes*, omitia o crédito relativo à trilha sonora composta por Antonio Carlos Jobim, falha que foi reparada na segunda leva de discos. Outra célebre omissão de créditos refere-se ao disco *Canção do amor demais*, no qual os nomes dos músicos que acompanham Elizete Cardoso, a exemplo de João Gilberto (violão), Nicolino Cópia (flauta), João Batista Stockler (bateria), Pedro Vidal Ramos (contrabaixo) e os irmãos Edson e Edmundo Maciel (trombones), entre outros, não são mencionados. Contudo, é curioso observar que não foi esquecido na capa o crédito em parênteses, logo abaixo do nome de Elizete Cardoso, onde lê-se que a presença da intérprete no disco era cortesia da gravadora Copacabana.

De qualquer forma, as deficiências em relação ao crédito de artistas parecem não ser exclusivas do selo Festa. De acordo com Caetano Rodrigues e Charles Gavin,

[...] este foi um problema que as capas de discos no Brasil nunca resolveram direito: a listagem dos músicos. Os textos sempre estiveram muito mais para a literatice vazia do que para a informação objetiva, complicando a vida dos pesquisadores e deixando de fazer justiça a tantos instrumentistas maravilhosos (GAVIN; RODRIGUES, 2005, p. 18).

Outro problema observado por Geir Campos nas produções da gravadora Festa era a falta de “revisão ortográfica dos textos de contracapa, apresentações e índices” que, segundo o poeta, “pouco mais trabalho haveriam de custar para sair corretos”.²²⁰ Ao referir-se aos compactos de literatura lançados por Festa, na década de 1960, Waldir Ayala aponta:

²¹⁹ Darcy Penteado (1926-1987) foi cenógrafo, figurinista, artista plástico, desenhista, gravador e literato.

²²⁰ CAMPOS, G. A poesia e os discos. *Para Todos*, Rio de Janeiro: 15-31/01/1957.

Este trabalho, que merece todo o estímulo e apoio, precisa ser tecnicamente aperfeiçoado. A contracapa do disco de Cecília Meireles, por exemplo, apresenta cinco erros fundamentais que modificam os títulos dos poemas e maculam a excelente qualidade do lançamento em si.²²¹

Nas capas também aconteciam erros de revisão, como é o caso do LP da dupla Ascenso Ferreira-Vargas Netto, no qual o nome do primeiro aparece grafado como “Ascenço”.²²² É provável que tais erros acontecessem em função da exígua estrutura do selo Festa, em que boa parte das funções, como a revisão dos textos nas embalagens dos discos, parecia estar concentrada em Irineu Garcia. Segundo Zan, isso também acontecia na gravadora Elenco, onde Aloysio de Oliveira “reunia as funções de proprietário, produtor musical e diretor artístico, e ainda redigia as contracapas dos LPs e o material de divulgação para a imprensa (ZAN, 1998, p. 67).

Como observa-se na contracapa dos discos da gravadora, Garcia também escrevia os comentários sobre algumas produções, muito embora preferisse contar com convidados de renome para, nas palavras de Bourdieu, injetar “sentido e valor” à obra (BOURDIEU, 1992, p. 198). É o que se afere na carta de 25 de março de 1969, na qual o proprietário do selo Festa pede ao jornalista e escritor Otto Lara Resende que interceda junto a Vinicius de Moraes, para que este escreva o texto de contracapa de um lançamento Festa, pois o texto assinado pelo poeta iria valorizar o disco.²²³

3.4 Conquistando prêmios

Em 1958 o trabalho de Darcy Penteado para a capa do disco *Moderna Poesia Brasileira* (1956), com o grupo Jograís de São Paulo, foi eleito como a melhor ilustração no Primeiro Salão Nacional de Capas de *Long-Playing*, organizado pela revista *Radiolândia* e pelo jornal *O Globo*. A exposição realizada na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, entre 1º e 15 de outubro daquele ano, segundo Laus (2005) “teve enorme sucesso” e rendeu um suplemento especial de 24 páginas dedicado à indústria fonográfica no Brasil, encartado na edição de 29 de outubro do referido jornal.

²²¹ AYALA, W. Poesia, 1964. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 1 jan. 1965.

²²³ Acervo Otto Lara Resende/ Instituto Moreira Salles. Consulta em 2 abril 2018.

Figura 17 – Anúncio divulga os vencedores do Primeiro Salão Nacional de Capas de Long-Playing (1958).

Rio de Janeiro, Quarta-Feira, 29 de Outubro de 1958 O GLOBO — Suplemento Especial Página 17

“ODEON” e “Festa”

AS GRANDES VENCEDORAS

No I Salão Nacional de Capas de Long-Playing

★ ★ ★ **M**ELHOR capa-fotografia: “Long-Playing” da “Odeon”, “Layout” de César G. Villela e fotografia de Francisco Pereira. O disco foi lançamento de setembro e saiu sob o signo do sucesso, pois figura entre os de maior vendagem daquela etiqueta, consagrando-se agora no vitorioso certame RADIOLÂNDIA

★ ★ ★ **A** ARTE MODERNA teve sua vez no salão. A gravadora “Festa”, a última a fazer sua inscrição na exposição, laureou-se com o sugestivo trabalho de Darci Penteado para o LP “Antologia da Moderna Poesia Brasileira”, pelo grupo Os Jograis de S. Paulo

Fonte: suplemento especial do jornal *O Globo*, 29 out. 1958.

Naquele mesmo ano Irineu Garcia foi eleito a “maior personalidade do disco” no prêmio Melhores do Disco de 1958, promovido pelo Clube dos Cronistas de Discos, grupo criado em 1957 pelo crítico especializado Ary Vasconcelos (*O Jornal*) e composto por 22 críticos de jornais e revistas do Rio de Janeiro, entre eles Lúcio Rangel (*Mundo Ilustrado* e *Última Hora*), Maurício Quádrio (*Jornal do Brasil*), Sylvio Tulio Cardoso e Zito Baptista Filho, ambos d’ *O Globo*.

A partir da chegada do LP, surge uma nova função social no campo da música popular: a do chamado “cronista de disco” (VICENTE, R. A., 2014). Stella Caymmi observa que:

Os LPs permitiam mais facilmente entrever o conjunto da obra de um compositor [...]. Essa talvez tenha sido uma das grandes contribuições que a nova tecnologia trouxe, além da inegável qualidade de som e de gravação. Foi igualmente um grande desafio, sobretudo para a imprensa, pois obrigou um novo reajuste no horizonte de expectativas, ao exigir um esforço de compreensão de um conjunto de músicas reunidas em um único produto e, a partir de uma discografia maior,

uma visão mais abrangente da obra de um compositor (CAYMMI, 2008, p. 256).

No prêmio Melhores do Disco de 1958, Elizete Cardoso sagrou-se a melhor cantora na categoria popular nacional, enquanto Antonio Carlos Jobim foi escolhido como melhor compositor e Vinicius de Moraes arrebatou o prêmio de melhor letrista. O LP que reunia o trio, *Canção do Amor Demais*, foi escolhido como o melhor disco daquele ano. Embora lançado em 1957, *O Pequeno Príncipe* venceu na categoria teatro.²²⁴

Já o LP dedicado à obra de Alberto Nepomuceno (LDR 5014), com a Orquestra Sinfônica Brasileira regida por Souza Lima, lançado pelo Festa em 1959, inspirou a criação do Prêmio Nacional do Disco²²⁵, ideia do crítico Zito Baptista Filho instituída pelo ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, em 17 de dezembro daquele ano. Para Baptista Filho, o LP “transcendia em realização técnica tudo o que se tinha feito em gravação até aquele momento no Brasil”²²⁶. Entretanto, como vimos, a gravação fora realizada pela gravadora Discos Rádio e cedida ao selo Festa após a primeira ter interrompido seu catálogo de música erudita. De qualquer forma, para Baptista Filho, Irineu Garcia era “a figura mais útil à fonografia brasileira, principalmente por [*aquele disco*] não ser um feito isolado na sua linha de produção”.²²⁷

A respeito do mesmo disco, o crítico Aluizio Rocha escreveu no *Diário de Notícias*, em agosto de 1959, que Irineu Garcia pretendia “levar os ‘tapes’ aos Estados Unidos a fim de preparar a prensagem em discos comuns e estereofônicos através de uma etiqueta americana”.²²⁸

Munida de um catálogo diverso, com cerca de 55 gravações de literatura, música erudita e popular, a gravadora Festa chegava ao final da década de 1950 com grande prestígio junto à crítica especializada. Ademais, Irineu Garcia havia angariado um

²²⁴ VASCONCELOS, A. Melhores do disco de 1958. *O Jornal*, Rio de Janeiro: 27 dez. 1958.

²²⁵ O Prêmio Nacional do Disco era voltado para gravações de música brasileira erudita, de autor ou autores brasileiros ou radicados no país – este também deveria ser o caso do intérprete. Outra exigência era que o processo fonográfico, da gravação à prensagem, tivesse sido feito em estúdios e fábricas situados no Brasil. O prêmio para a gravadora vencedora seria a quantia de 100 mil cruzeiros e a aquisição de 200 discos pelo MEC. In: O GLOBO. Criado o Prêmio Nacional do Disco. *O Globo*, Rio de Janeiro: 18 dez. 1959. Na primeira edição do prêmio, vencida por Festa, a gravadora Chantecler recebeu menção honrosa pela gravação da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes.

²²⁶ BAPTISTA FILHO, Z. LP de Nepomuceno de Categoria Internacional. *O Globo*. Rio de Janeiro: 27 jun. 1959.

²²⁷ BAPTISTA FILHO, Z. LP de Nepomuceno de Categoria Internacional. *O Globo*. Rio de Janeiro: 27 jun. 1959.

²²⁸ ROCHA, A. Obras de Nepomuceno em disco. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 2 ago. 1959.

considerável volume de capital simbólico por meio de seu trabalho à frente do selo fonográfico e naquele momento, inclusive, nutria o plano de lançar-se ao mercado internacional.

4 A GRAVADORA FESTA NOS ANOS 1960 E 1970

4.1 Um hiato e a retomada

Apesar do prestígio angariado pela gravadora Festa e pelo próprio Irineu Garcia junto à crítica especializada na década de 1950, os anos 1960 pareciam iniciar-se de modo pouco promissor para o selo fonográfico. Em 14 de janeiro de 1960, o jornal *O Globo* informava que a negociação entre Irineu Garcia e uma gravadora paulista interessada em adquirir o Festa havia fracassado. Um ano depois, o crítico José da Veiga Oliveira escreve no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* que “a empresa de Irineu Garcia havia lamentavelmente emudecido”.²²⁹

É muito provável que a conjuntura econômica do país naquele momento tivesse contribuído para a desaceleração da gravadora Festa. Paul Singer diz que a economia brasileira crescia “a pleno vapor” no final da década de 1950, mas, paralelo a isso, emergiam as contradições da agenda desenvolvimentista dos anos JK: inflação em alta e salários em queda (SINGER, 1976, p. 68). A crise política deflagrada pela renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1961²³⁰, contribuiu para agravar as trepidações econômicas no país, que, entre outras consequências, corroeu o poder aquisitivo da classe média brasileira (HALLEWELL, 2012, p. 602).

Nesse cenário adverso, em abril de 1962, o crítico especializado Aluizio Rocha comemorava a volta da gravadora Festa após “longos meses de ausência”, com “novos e atraentes projetos”²³¹. Contudo, o retorno da gravadora se dava em um papel coadjuvante por meio da caixa *Música de Sempre – Do Barroco a Villa Lobos*, lançamento da Companhia Internacional de Discos e Filmes²³², com sete reedições de

²²⁹ OLIVEIRA, J. V. Música erudita brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 25 fev. 1961.

²³⁰ Jânio Quadros tomou posse como presidente em 31 de janeiro de 1961 e renunciou poucos meses depois, no dia 25 de agosto daquele ano. A posse de seu vice, João Goulart, considerado subversivo por forças conservadoras, só foi possível por meio da adoção do sistema parlamentarista. Um plebiscito, realizado em 6 de janeiro de 1963, conferiu vitória ao sistema presidencialista e Goulart passou a governar com poder de fato até ser deposto pelo golpe civil-militar de 1964.

²³¹ ROCHA, A. A volta de Irineu Garcia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro: 8 abr. 1962.

²³² Empresa fundada em 1958, no Rio de Janeiro, por Henry Jessen e José Eugênio Müller Filho com a proposta de lançar LPs instrumentais “dançantes”. In: AMORIM, J. Notas em 78 rotações. *Radiolândia*, Rio de Janeiro: 27 dez. 1958.

discos da série de música erudita gravados por Irineu Garcia no final da década de 1950²³³.

No exemplar a que tive acesso, depositado na Biblioteca Mercedes Reis Pequeno, da Academia Brasileira de Música (RJ), o folder de divulgação do lançamento traz críticas favoráveis aos discos, veiculadas no passado pela imprensa. Contudo, não se vê ali menção à gravadora Festa e a Irineu Garcia. O nome do selo fonográfico tampouco aparece no encarte que acompanha os LPs na caixa, cujo *design* é assinado por Cesar G. Villela²³⁴, que seria conhecido pelas capas da gravadora Elenco (1962-1967). O que se vê no encarte é o nome de Irineu J. Garcia, misturado a outros créditos, como responsável pela produção. Já o nome da gravadora Festa surge apenas nos rótulos dos discos, que, por sinal, eram os mesmos utilizados pelo selo de Garcia.

²³³ São eles: *Mestres do Barroco Mineiro (Séc. XVIII) – Vol. I* (LDR-5005); *Antologia da Música Erudita Brasileira, vol. 1 – Sinopse* (LDR-5004); *Henrique Oswald* (LDR-5016); *Sinfonia em Sol Menor de Alberto Nepomuceno* (LDR-5018); *Valsas de Esquina* (LDR-5001); *Cláudio Santoro* (LDR-5011); e *Dois concertos de Radamés Gnatalli* (LDR-5019).

²³⁴ Cesar Gomes Villela (1930) começou a colaborar como *designer* para a Odeon na década de 1950. Em parceria com o fotógrafo Francisco Pereira, desenvolveu uma série de capas para produções da gravadora, a exemplo do disco *O amor, o sorriso e a flor* (1960), de João Gilberto. Na gravadora Elenco, também em parceria com Pereira, criou capas com fotos em alto-contraste em preto e branco e um detalhe em vermelho. Para Egeu Laus, Villela “estabeleceu novos padrões para o *design* de capas de disco no Brasil. No entanto, sua influência naquele momento foi praticamente nenhuma. Os discos da Elenco, em tiragens reduzidas, circulavam essencialmente pela Zona Sul do Rio de Janeiro e a gravadora só resistiu por cinco anos” (LAUS, 2005, p. 336). Para o selo Festa, o *designer* produziu capas para cinco LPs: *Heitor Villa-Lobos* (LDR-5020; 1962/1963), *Missa São Sebastião* (LDR-5023; 1963), *Do Tempo do Império* (LDR-5024; 1963), *Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos e Brasília Itiberê* (LDR-5025; 1963) e *Canto do Brasileiro Augusto Frederico Schmidt – um documento para a história* (LDR-5031; 1967).

Figura 18 – Rótulo de um dos discos da caixa *Música de Sempre – Do Barroco a Villa Lobos* (1962)

Fonte: Biblioteca Mercedes Reis Pequeno, da Academia Brasileira de Música/Reprodução da autora.

Também integrava a caixa um disco inédito com três obras de Heitor Villa-Lobos: *Magnificat-Alleluia*, com a Orquestra Sinfônica Brasileira e o Coro Misto da Associação de Canto Coral, regidos, respectivamente, por Edoardo de Guarnieri e Cleofe Person de Mattos²³⁵; *Bachianas Brasileiras nº4*, com a Orquestra de Câmara da Rádio MEC, sob regência de Roberto Schnorrenberg; e *Quarteto nº 11*, com o Quarteto da Rádio MEC (o nome do regente não é informado no disco). O LP (LDR-5020) foi lançado posteriormente pelo Festa entre 1962 e 1963 e deu prosseguimento ao catálogo de música erudita da gravadora, que havia tido seu último lançamento no segmento em 1959, com *Dois concertos de Radamés Gnattali*.²³⁶

²³⁵ No encarte lê-se que a gravação foi feita em 8/11/1958 e o concerto contou com o próprio Villa-Lobos na plateia.

²³⁶ A grafia correta do nome do músico é Radamés Gnattali.

Em 1963, Festa coloca no mercado outros cinco LPs inéditos de música erudita. Dois deles com concertos da Orquestra Sinfônica Brasileira. O primeiro (LDR-5021) reúne as peças *Sinfonia Popular*, de Radamés Gnattali, e *Sinfonia nº6*, de Cláudio Santoro, regidas pelo último. O segundo disco (LDR-5022) traz *Concerto para piano e orquestra* (tendo como solista Arnaldo Estrella) e *Sinfonia Tropical*, obras compostas e conduzidas no LP por Francisco Mignone.

Também foram lançados dois discos de música para coro à capela com a Associação de Canto Coral, sob regência de Cleofe Person de Mattos: *Missa São Sebastião*, obra de Heitor Villa-Lobos; e um LP com as obras *Missa em Si Bemol*, de Francisco Mignone, *Bendita Sabedoria*, de Villa-Lobos, e *Estâncias*, poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade musicado por Brasília Itiberê. O quinto disco, *Do Tempo do Império*, trazia o Collegium Musicum da Rádio MEC, sob regência de George Kiszely, executando músicas do século XIX, a exemplo de *Que noites eu passo*, de Januário da Silva Arvelos (c. 1790-c. 1844), obra recolhida por Mário de Andrade na coletânea de partituras *Modinhas Imperiais* (1930).

Figura 19 – Capa do disco *Missa São Sebastião* (1963), com design de Cesar G. Villela

Fonte: Biblioteca Mercedes Reis Pequeno, da Academia Brasileira de Música/Reprodução da autora.

Os lançamentos acompanhavam texto de contracapa trilíngue (português, inglês e espanhol), o que denota o interesse crescente da gravadora pelo mercado externo, sobretudo no adverso cenário econômico do Brasil de então. O *Catálogo Geral* da

gravadora, cuja provável data de impressão é 1964, também tinha sumário e introdução escritos em seis línguas (português, inglês, italiano, alemão, francês e espanhol). Rubem Braga dizia, em 1965, que “numerosas” universidades dos Estados Unidos compravam os discos Festa “não só de literatura como de música brasileira” e a gravadora também recebia pedidos da Europa e da América Latina.²³⁷

Em termos de produções inéditas, no início dos anos 1960 o ritmo da gravadora pouco lembrava o dinamismo do selo Festa da década anterior. Como vimos, nos anos 1950, ao longo de cerca de três anos, Irineu Garcia havia produzido 20 LPs apenas no segmento de música erudita. No dia 18 de junho de 1963, Marcos Darilho, colunista especializado em indústria fonográfica, anota no *Jornal dos Sports*:

Irineu Garcia estuda a possibilidade de dinamizar sua marca Festa, voltando a lançar os LPs de bom gosto e alta qualidade com que habituou o discófilo, há alguns anos. Sabe-se, porém, que ele está enfrentando dificuldades sem conta e, por isso, talvez, modifique o seu plano inicial.²³⁸

No final de 1963, em vez dos habituais LPs, Festa coloca no mercado cinco compactos de poesia na fala dos próprios autores. A série reunia discos com o cubano Nicolás Guillén, o chileno Pablo Neruda e os brasileiros Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Até o final de 1964, a gravadora lançou outros 10 compactos literários (poesia, prosa, teatro), sete deles na voz dos próprios autores: Cecília Meireles, Mario Quintana, Erico Verissimo, Paulo Mendes Campos, Thiago de Mello, Rubem Braga e Geir Campos. Os três compactos restantes eram dedicados a autores estrangeiros já falecidos: a poeta e educadora chilena Gabriela Mistral (1889-1957), cuja obra foi interpretada por uma compatriota, a atriz Alicia Quiroga; e o poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936), representado por dois conterrâneos. Em um dos compactos, fragmentos de peças teatrais do granadino são lidos pelo poeta Rafael Alberti; em outro, a atriz Margarita Xirgu dá voz à obra de Lorca. Cabe dizer que essas duas últimas produções eram da gravadora argentina Distex.

Percebe-se que a seleção trazia grandes nomes da literatura brasileira e mundial. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, por exemplo, a

²³⁷ BRAGA, R. Irineu se expande. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 8 jan. 1965.

²³⁸ DARILHO, M. Moreno agora é da Odeon. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro: 18 jun. 1963.

despeito de já frequentarem o cânone literário, estavam no rádio.²³⁹ Além do apelo do elenco, a gravadora buscava atrair a atenção do consumidor com um produto mais barato do que o LP. Ademais, é possível que também buscasse cativar uma audiência que despontava em meio à efervescência política da época: jovem, engajada e intelectualizada (NAPOLITANO, 2011)²⁴⁰. Chama atenção o fato de a coleção reunir, na capa e contracapa, autores associados ao ideário de esquerda, a exemplo de Nicolás Guillén, Pablo Neruda e Jorge Amado²⁴¹, trio que, na opinião do colunista da *Tribuna da Imprensa*, Stefan Baciú²⁴², tentava naquele momento transformar a América Latina em “uma nova China”.²⁴³ O próprio Garcia, diga-se, não estava alheio a essa movimentação, visto figurar entre os signatários do documento de fundação do Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI), publicado originalmente na edição de 26 de outubro de 1963 do jornal *Correio da Manhã*.²⁴⁴

Não é possível, contudo, afirmar que a série de compactos almejava um viés essencialmente panfletário, visto ter sido incluídos entre os lançamentos autores como a própria Cecília Meireles e Mário Quintana, cujos versos não explicitam envolvimento político ou social. Quintana, inclusive, é conhecido pela aversão à poesia engajada a ponto de ter declarado que o proletário seria aquele “explorado financeiramente pelos patrões e literariamente pelos poetas engajados” (QUINTANA, 1973, p. 153).

²³⁹ Os três participaram, entre 1961 e 1963, do programa *Quadrante*, da Rádio MEC no qual o ator Paulo Autran lia a cada dia da semana uma crônica escrita pelos seguintes autores: Paulo Mendes Campos (segunda-feira), Cecília Meireles (terça-feira), Fernando Sabino (quarta-feira), Carlos Drummond de Andrade (quinta-feira), Dinah Silveira de Queiroz (sexta-feira), Rubem Braga (sábado) e Manuel Bandeira (domingo). Note-se que Paulo Mendes Campos e Rubem Braga também integram a série de compactos do Festa. Em 1963, com a transferência do criador do programa e diretor da Rádio MEC, Murilo Miranda, para a Rádio Mayrink Veiga, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade passam a colaborar para o programa *Vozes da Cidade*, concebido por Miranda nos mesmos moldes do *Quadrante*, no qual também eram lidas crônicas dos autores Raquel de Queiroz, Maluh de Ouro Preto, Henrique Pongetti e Genolino Amado.

²⁴⁰ Napolitano (2001) diz que o período entre 1960 e 1961 já assiste o surgimento de uma Bossa Nova politizada, quando são compostas as primeiras canções de protesto no país: *Zelão*, de Sérgio Ricardo, e *Quem quiser encontrar o amor*, de Geraldo Vandré e Carlos Lyra.

²⁴¹ Jorge Amado apresentava Nicolás Guillén no texto de contracapa do compacto do poeta cubano.

²⁴² Stefan Baciú (1918-1993): poeta, crítico de arte, ensaísta e professor universitário especializado em literatura hispano-americana. Nascido na Romênia, viveu no Brasil e nos Estados Unidos.

²⁴³ BACIU, S. Estopinan acusa. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro: 2 maio 1961.

²⁴⁴ A organização apartidária formada no Rio de Janeiro, composta, sobretudo, por nomes de esquerda, era presidida pelo editor Ênio Silveira, da editora Civilização Brasileira. Entre os membros-fundadores do CTI figuravam o escritor Jorge Amado, o dramaturgo Dias Gomes, o arquiteto Oscar Niemeyer e o general e crítico literário Manuel Cavalcante Proença. Rodrigo Czajka (2011) diz que a meta do grupo era refletir sobre questões do país e congregar intelectuais na luta pela cultura nacional popular por meio de reuniões realizadas nas sedes da Civilização Brasileira e do Instituto Social de Estudos Brasileiros (ISEB), bem como na residência do político gaúcho Leonel Brizola.

A série de compactos literários foi a única nova coleção lançada pela gravadora entre 1962 e 1967. Entretanto, a série de música erudita iniciada em 1957 ganhou reforço em 1966 com três lançamentos inéditos: um disco (LDR-5027) com obras de Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro, interpretadas pelo violonista Oscar Borgerth e pela pianista Ilara Gomes Grosso; outro LP (LDR-5028) com obras de Villa-Lobos e Radamés Gnattali, com o próprio Gnattali ao piano e o violoncelista Iberê Gomes Grosso; e, por fim, o disco *Missa em Aboio* (LDR-5029), com o coral Ars Nova, da Universidade Federal de Minas Gerais, sob regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Em março de 1967, Irineu Garcia concede uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em que fala sobre as novidades acerca da gravadora. Entre elas estava o fato de que Festa lançaria, em abril daquele ano, cinco discos²⁴⁵ de seu catálogo de música erudita na Argentina em parceria com o Instituto Torcuato di Tella, de Buenos Aires, e por meio da fábrica de discos Distex, que, segundo a reportagem, havia sido comprada por Garcia em sociedade com o intelectual argentino Walter Thiers²⁴⁶.

Garcia dizia na reportagem que o governo recém-finalizado, do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), o primeiro da ditadura militar (1964-1985), havia demonstrado “desinteresse e insensibilidade na difusão da cultura brasileira”.²⁴⁷ Ao jornal, o produtor fonográfico manifestava o desejo de que o Conselho Federal de Cultura²⁴⁸, órgão criado em 1966 pelo novo regime, para, entre outras funções, subsidiar e produzir edições literárias (HALLEWELL, 2012), adquirisse parte da produção do selo Festa para distribuí-la em estações de rádio, discotecas públicas, universidades e outros estabelecimentos de ensino não apenas no Brasil, como no exterior.

Desde a década de 1950, Festa contava com esse tipo de suporte por parte de órgãos públicos para viabilizar suas produções. Em entrevista à Rádio Excelsior (SP), em 1981, Garcia recordou: “Eu não recebia subvenções, apenas apoio. Era uma forma

²⁴⁵ São eles: dois volumes da coletânea *Mestres do Barroco Mineiro* (LDR-5005 e LDR-5006); *Missa de Requiem* (LDR-5012); *Missa São Sebastião* (LDR-5023) e *Do tempo do império* (LDR-5024).

²⁴⁶ Walter Thiers (1935-2000) foi escritor, jornalista, crítico de jazz e produtor cultural.

²⁴⁷ O ESTADO DE SÃO PAULO. Música erudita do Brasil na Argentina. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 19 mar. 1967.

²⁴⁸ O Conselho Federal de Cultura foi instituído pelo Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, e foi desativado em 1990, na gestão do presidente Fernando Collor de Mello. Em fevereiro de 1967 tomaram posse 24 conselheiros, todos eles intelectuais de reconhecida importância no cenário cultural do país, a exemplo do poeta Cassiano Ricardo e do escritor João Guimarães Rosa. O órgão era dividido em quatro câmaras: Letras, Patrimônio, Artes e Ciências Humanas. A câmara de Letras era presidida pelo escritor Adonias Filho (CALABRE, 2006).

simpática de amenizar custos”²⁴⁹. Como vimos, na década de 1950, graças às encomendas da Rádio MEC, o selo fonográfico montou boa parte de seu catálogo de música erudita. Outro exemplo de produção com apoio estatal era o LP *Machado de Assis (Poesia e Prosa)*, de 1958, disco que, segundo informava a contracapa, havia sido encomendado pelo Departamento de História e Documentação da Prefeitura do Rio de Janeiro, órgão dirigido na ocasião pelo poeta Thiago de Mello, do círculo de convivência de Garcia. Já a gravação do LP *São Paulo Séc. XVIII – Recolhimento da Luz*, realizada em estúdio e com regência do maestro Júlio Medaglia, foi bancada pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, que tinha como secretário executivo o poeta e ensaísta Péricles Eugênio da Silva Ramos, para comemorar a inauguração do Museu de Arte Sacra de São Paulo, em 1970.²⁵⁰

Na mesma entrevista à rádio Excelsior, Garcia afirma que uma das razões que motivaram sua mudança para Portugal, cerca de dez anos antes, teria sido “a nova orientação política do país a partir de 1964” que “privara a gravadora de fontes de apoio do governo”.²⁵¹ Entretanto, a gravadora já encontrava dificuldades para viabilizar as produções desde o início da década de 1960, no momento anterior ao golpe civil-militar de 1964.

Em carta de primeiro de março de 1970, enviada ao amigo Otto Lara Resende, Irineu Garcia, ainda residente no Brasil, mostra que buscava apoio na iniciativa privada para viabilizar as produções Festa naquele momento. Na missiva, o produtor fonográfico conta que tentava marcar encontro com um certo Zé Luiz, executivo de um banco, para lançar um disco com a obra do poeta português Fernando Pessoa:

[...] Tenho outro possível pretendente em São Paulo, naturalmente em caso de recusa do Zé Luiz, que é do Banco do Estado, poderá funcionar também o José da Silva Gordo, do Banco Português, ou ainda o [empresário] José Ermírio de Moraes, ardoroso fã de Pessoa [...].²⁵²

Mais tarde, em bilhete de 29 de agosto de 1977, também enviado a Otto Lara Resende, Irineu Garcia dizia ter enfrentado com “pioneirismo quixotesco” as “dificuldades técnicas, financeiras e de público” quando esteve à frente da gravadora

²⁴⁹ *Pick-Up do Pica-Pau*. São Paulo: Rádio Excelsior, 7 de setembro, 1981. Programa de rádio.

²⁵⁰ JORNAL DO BRASIL Uma missa que vem da História. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 24-25 maio 1970.

²⁵¹ *Pick-Up do Pica-Pau*. São Paulo: Rádio Excelsior, 7 de setembro, 1981. Programa de rádio.

²⁵² Acervo Otto Lara Resende/Instituto Moreira Salles.

Festa. Naquele momento, Garcia residia em Lisboa e havia deixado o acervo do selo fonográfico aos cuidados da *major* Philips, que realizava alguns lançamentos pontuais do acervo Festa. No bilhete, Garcia também lamenta nunca ter obtido “um enorme financiamento governamental”, a exemplo do que ocorrera com a Discos Marcus Pereira, gravadora criada oficialmente em 1974²⁵³ pelo publicitário paulista Marcus Pereira, com o objetivo de registrar e divulgar a música regional e folclórica brasileira. A iniciativa, inclusive, teria sido inspirada pelo trabalho das gravadoras Festa e Elenco que, segundo Aluizio Falcão, diretor artístico da Discos Marcus Pereira até 1975, atuaram em um nicho “cultural” de forma pioneira no país (MAGOSSİ, 2013).

Naquele mesmo 1975, a Discos Marcus Pereira recebeu aporte da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), empresa pública vinculada ao Ministério do Planejamento, Coordenação e Gestão. Segundo Magossi (2013), o empréstimo no valor de 5,6 milhões de cruzeiros, com dois anos de carência, sete anos para pagar e juros “negativos”, foi conseguido por intermédio do próprio Aluizio Falcão, amigo de Gérson Ferreira Filho, um dos economistas da Finep. Isso, contudo, não impediu que a gravadora encerrasse suas atividades em 1981 com sérias dificuldades financeiras. Magossi (2013) diz que, em função do preciosismo de Marcus Pereira, a gravadora trabalhava com orçamentos elevados e não raro os gastos costumavam superar os ganhos. Era o caso do LP *Nau Catarineta* (1975), do músico da noite paulistana Adauto Santos, cuja produção teria custado cifra semelhante a um disco de Roberto Carlos, com direito a uma orquestra de mais de 50 integrantes.

José Roberto Zan (1998) vê comportamento semelhante em Aloysio de Oliveira, da gravadora Elenco (1962-1967), cujo catálogo pautado sobretudo pela Bossa Nova influenciou não apenas a música popular brasileira, como também os músicos estrangeiros de *jazz*. Oliveira, na opinião de Zan, seria um produtor “muito mais preocupado com o lado artístico da música popular do que com a sua dimensão de negócio” (ZAN, 1998, p. 68). Esse também seria o caso de Irineu Garcia se pensarmos que o disco *Por toda minha vida* (1959), por exemplo, consumiu, entre janeiro e fevereiro daquele ano, 11 sessões noturnas nos Estúdios Odeon, com a cantora Lenita Bruno, o maestro Leo Peracchi e orquestra com 30 músicos. Na contracapa do disco de

²⁵³ A estreia oficial da gravadora se deu em 1974, mas o primeiro disco gravado por Marcus Pereira como brinde de sua agência de publicidade foi o LP *Onze sambas e uma capoeira*, de Paulo Vanzolini, em 1967 (MAGOSSİ, 2013).

1959, Antonio Carlos Jobim escreve: “Êste L.P. nunca teria existido não fosse o desassombro de Irineu Garcia, que tem a coragem de lançar, nesta altura dos acontecimentos, um disco como este em que só as despesas da orquestra foram astronômicas”.

Já sobre o disco *Modinhas fora de moda* (1958), também com Lenita Bruno, Leo Peracchi e orquestra, Garcia dizia ter

[...] absoluta consciência de que foi o maior disco de modinhas já realizado no Brasil. O que eu investi neste disco nenhuma outra companhia no Brasil, poderosa, quer fosse a Odeon, a RCA, o nosso amigo José Scatena da RGE... todos eles, poderosos mesmo, não tiveram coragem para fazer. E eu tive coragem.²⁵⁴

No caso de Festa, essas produções vultuosas não eram recorrentes, visto que o selo gravava ao vivo os concertos do catálogo erudito e, no caso do catálogo literário, a imensa parte dos discos trazia apenas a voz dos autores ou dos intérpretes, sem uso de trilha sonora. Em se tratando do catálogo literário, os discos podiam ter de fato um custo de produção bem menor se comparado ao das produções de música popular do Festa, mas, ao mesmo tempo, eram dirigidos a um nicho muito específico de mercado. Paulo Mendes Campos escreve na crônica *Irineu José* que, antes da criação da gravadora, amigos como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira procuraram dissuadir Irineu Garcia de lançar aquele gênero de disco e “até o Vinicius, sorriu da insensatez e implorou: ‘Pelo amor de seu dinheirinho, não me grave, José’”.²⁵⁵

A despeito do tom de blague do texto, é possível captar ali o misto de preocupação e descrédito com que os amigos poetas encaravam o futuro daquele empreendimento fonográfico. Isso talvez pelo fato de conhecerem as dificuldades para publicar livros de poesia no país. Sem figurar como caso isolado, a experiência do próprio Drummond é emblemática nesse sentido: seu segundo livro, *Brejo das Almas*, saiu em 1934 com apenas 200 exemplares, por obra da cooperativa Os amigos do livro. Já *Sentimento do mundo*, de 1940, teve a parca tiragem de 150 cópias distribuída de mão em mão. A primeira edição comercial de sua obra aconteceria apenas em 1942, quando o livro *Poesias* foi publicado pela Livraria José Olympio Editora. A situação não seria melhor em relação às editoras. Para Hallelwell “quaisquer que sejam as

²⁵⁴ *Pick-Up do Pica-Pau*. São Paulo: Rádio Excelsior, 7 de setembro, 1981. Programa de rádio.

²⁵⁵ CAMPOS, P. M. Irineu José. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro: 13 nov. 1956.

dificuldades do editor de literatura geral ou de ficção, [estas] devem ser mínimas ao serem comparadas com o editor que se atreve a especializar-se em poesia” no Brasil (HALLEWELL, 2005, p. 209).

4.2 Em parceria com a CBD

Em 1967 a Companhia Brasileira de Discos²⁵⁶ (CBD) começou a pensar e distribuir os discos Festa. Segundo o crítico Zito Baptista Filho, Irineu Garcia teria vinculado “sua ação editorial à experiência técnica e à rede distribuidora” da empresa fonográfica em uma “associação mutuamente proveitosa”²⁵⁷ e da qual o grande beneficiário seria o público.²⁵⁸ Ainda de acordo com o mesmo crítico, por meio da parceria as produções Festa ganhariam maior alcance nacional.

A questão da distribuição constitui-se em um problema para gravadoras de pequeno porte, como era o caso de Festa, pelo fato de demandar alto investimento na criação de uma equipe de vendas para os discos. Em sua dissertação sobre a gravadora paulista Som da Gente (1981-1992), Daniel Gustavo Mingotti Muller (2005) diz que o selo especializado em música instrumental conseguiu montar o próprio esquema de distribuição com um departamento interno de vendas e vendedores contratados espalhados em vários estados que percorriam as lojas para recolher os pedidos dos comerciantes. Pelo relato da diretora artística do selo, Carla Poppovic, ao pesquisador, a medida “quebrou a resistência das lojas” em relação ao produto, porém o departamento de vendas era “o mais complexo” da gravadora por exigir “mobilização de mais funcionários e maior volume de trabalho, além de considerável porcentagem do investimento” (MULLER, 2005, p. 107).

Dessa forma, muitas das pequenas empresas fonográficas viam como saída terceirizar o serviço junto a uma *major*. A prensagem e distribuição da Discos Marcus

²⁵⁶ A história da CBD começa com a criação da Gravadora Sinter (Sociedade Interamericana de Representações), em 1945, no Rio de Janeiro. Em 1948, a empresa passa a representar no Brasil o selo Capitol (EUA) e, em 1955, é adquirida pela família Pittigliani, quando se transforma em CBD. Em 1960 a multinacional Philips compra a CBD e entra no mercado brasileiro. O nome da gravadora é modificado em 1971 para Companhia Brasileira de Discos Phonogram. Em 1978 transforma-se em PolyGram Discos Ltda. e, no ano de 1983, em PolyGram do Brasil Ltda. Atualmente, é conhecida como Universal Music.

²⁵⁷ BAPTISTA FILHO, Z. Villa-Lobos e Nepomuceno marcam a volta da Festa. *O Globo*, Rio de Janeiro: 27 set. 1981.

²⁵⁸ BAPTISTA FILHO, Z. Arquivo da palavra literária. *O Globo*, Rio de Janeiro: 16 nov. 1969.

Pereira, por exemplo, chegou a ser feita pela gravadora nacional Copacabana Discos. Já a Elenco lançava mão do estúdio, da fábrica e do esquema de distribuição da multinacional RCA (ZAN, 1998). Entretanto, os acordos das pequenas gravadoras com as *majors* nem sempre representavam para as primeiras a solução desta questão logística. No caso da Elenco, especializada em Bossa Nova, Zan aponta que:

As estratégias de distribuição, deixadas a cargo da RCA, foram o ponto fraco da gravadora. Uma das principais falhas cometidas pelo produtor [*Aloysio de Oliveira*], quanto à distribuição, foi a demora em lançar a gravadora em São Paulo, onde encontrava-se o maior mercado da Bossa Nova. Na capital paulista, várias empresas como a RGE, a filial brasileira da Audio Fidelity, a Farroupilha, a Forma, a Som Maior e a própria Philips, montaram seus *casts* de intérpretes bossanovistas e lançaram muitos discos (ZAN, 1998, p. 68).

Pela entrevista concedida por Irineu Garcia à Rádio Excelsior, em 1981, percebe-se que ele também tinha ressalvas em relação ao trabalho de distribuição realizado pelas *majors*. Cabe dizer que, naquele momento, Garcia morava em Portugal, onde radicou-se entre 1970 e 1971, e visitava o Brasil para divulgar um pacote da gravadora PolyGram com 11 relançamentos do selo Festa, entre eles *Canção do Amor Demais* e *O Pequeno Príncipe*. Segundo Garcia,

[...] felizmente há um tipo de casa [*refere-se às lojas de discos*] que se interessa por esse tipo de produto para vendê-lo. O que é mais grave é quando não se encontra nas grandes gravadoras o interesse por fazer isso. Fazem, lançam no repertório, dois, três meses depois, retiram do catálogo e acabou. Isto é que acontece. [...] [*As grandes gravadoras*] não têm complacência com o disco lento [*em termos de venda*], seja ele de Claudio Monteverdi, seja ele de Bach, sai fora de catálogo. Eu deixei todo meu catálogo depositado nas mãos da Phillips, que hoje é PolyGram e que continua sendo a distribuidora dos discos Festa. Só agora depois de uma longa *démarche* é que eu consegui com que eles façam relançamento adequado e com uma certa periodicidade. Neste relançamento eu estimo que existirá uma certa permanência em catálogo. Porque tem muita gente, tem muito aluno de universidade, [*que pensa*] “tal disco eu vou comprar no final do ano” [...] ²⁵⁹

A partir do início da parceria com a CBD, em 1967, Irineu Garcia relançou discos de catálogo, entre eles *Canção do Amor Demais*, *O pequeno príncipe*, os dois volumes de *Mestres do Barroco Mineiro* e *Valsas de Esquina*. Os LPs passam a ser

²⁵⁹ *Pick-Up do Pica-Pau*. São Paulo: Rádio Excelsior, 7 de setembro, 1981. Programa de rádio.

então identificados pelo prefixo IG, iniciais de Irineu Garcia, e a trazer o logotipo da *major* na contracapa, juntamente com os dados do Festa. Algumas capas são modificadas, mas, em geral, os textos de contracapa são reaproveitados. Segundo o crítico Zito Baptista Filho, parte dos discos relançados apresentavam “sensíveis melhoras técnicas”, caso do LP sinfônico com as obras *Suíte Brasileira*, de Alexandre Levy, e *Lendas Brasileiras*, de Souza Lima.²⁶⁰

Entre 1968 e 1971, Festa também produz LPs e compactos inéditos, sobretudo de literatura. Note-se que alguns desses “inéditos” simplesmente reaproveitam material gravado no passado, a exemplo do primeiro volume da antologia *Poetas do Brasil* (1968), coletânea com autores que haviam participado da coleção *Poesias* (1955-1958), a exemplo de Olegário Mariano, Abgar Renault e Menotti del Picchia. Esse é também o caso do disco *Manuel Bandeira – in memoriam* (1968), homenagem ao poeta morto naquele ano que trazia além dos poemas ditos pelo próprio Bandeira, obras do pernambucano nas vozes dos Jograis de São Paulo, de Lenita Bruno, Margarida Lopes de Almeida e João Villaret, todas elas pinçadas em produções do passado.

Pelo levantamento da pesquisa, Festa coloca no mercado brasileiro em 1971 os últimos discos sob a orientação de Irineu Garcia.²⁶¹ O primeiro, *Fernando Pessoa* (IG-79.035), com o ator português Sinde Filipe, foi lançado em memória ao 36º aniversário de morte do poeta, que faleceu em 30 de novembro de 1935. O segundo (IG-79.502), *Mário de Andrade “In memoriam” - Poesia e Som*, reúne 15 fragmentos de obras andradianas, como *Lira Paulistana* e *Paulicéia Desvairada*, interpretados pela atriz Maria Thereza Medina e pelo ator e diretor de teatro Paulo Afonso Grisolli, então editor do caderno *b* do *Jornal do Brasil*.

²⁶⁰ BAPTISTA FILHO, Z. Levy e Souza Lima em reedição. *O Globo*, Rio de Janeiro: 22 nov. 1968.

²⁶¹ Irineu Garcia muda-se para Portugal entre 1970 e 1971. Ao chegar a Lisboa colabora, sem vínculo empregatício, para o *Jornal do Brasil* – periódico para o qual escrevia críticas e reportagens de literatura desde o final da década de 1960, quando ainda morava no Brasil. Em 1971, idealizou e produziu o disco *Poesia portuguesa e brasileira*, com a atriz angolana Laura Soveral (1933-2018), que foi lançado naquele ano pelo braço português da Philips. Em 1981, passa a escrever a coluna *Zona Tórrida*, sobre literatura brasileira no *Jornal de Letras*, quinzenário dirigido por José Carlos de Vasconcelos. Irineu Garcia morre de ataque cardíaco no dia 3 de abril de 1984, aos 63 anos de idade, em Lisboa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surgimento da gravadora Festa acontece num contexto em que a indústria cultural encontrava-se em vias de estruturação no país e quando havia espaço para experimentação. Esse cenário começa a se modificar a partir de meados da década de 1960, quando a indústria cultural se consolida de fato no Brasil. A criatividade continuará a existir, mas, segundo Renato Ortiz (1994), dentro de um quadro onde a cultura passa a ser vista cada vez mais como mercadoria.

Em função de uma indústria cultural em formação e diante da ausência de campos profissionais claramente definidos no mercado de trabalho, o trânsito entre esferas culturais distintas é recorrente no país até a década de 1950. Dessa forma, músicos de formação erudita como Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Antonio Carlos Jobim trabalhavam em gravadoras. Literatos a exemplo de Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Mendes Campos assinavam colunas na imprensa. A meu ver, o catálogo da gravadora reflete essa confluência entre esferas.

A presença desses intelectuais na mídia, sobretudo impressa, contribuiu para a consagração do tipo de produto elaborado pela gravadora. Além de serem amigos de Irineu Garcia e Carlos Ribeiro, eles estavam propensos a apreciar aquele tipo de produção. Muitos deles, inclusive, participaram dos discos da gravadora, seja registrando a própria obra ou assinando o comentário de contracapa, por exemplo.

Com o intuito de produzir discos voltados para um segmento específico de público, possibilidade que se formava então, e dentro de uma proposta “cultural”, a gravadora possuía uma estrutura enxuta, na qual boa parte das atribuições era coordenada, e até mesmo executada, pelo próprio Irineu Garcia. A gravadora trabalhava com pequenas tiragens, como mostram os pedidos de prensagem feito às fábricas de discos, cujos números variavam, em média, de 250 a 500 discos. Discos apontados como sucessos comerciais para os padrões da gravadora, caso de *Canção do amor demais* e *O pequeno príncipe* tinham tiragem, por pedido, de 1.050 cópias.

Os primeiros anos da gravadora deram-se em um contexto cultural e econômico extremamente favorável no país. Em relação ao catálogo de música erudita, boa parte dele foi produzido na segunda metade da década de 1950, quando a vontade de Irineu

Garcia de lançar discos do segmento encontrou respaldo no Ministério da Educação e Cultura da gestão Juscelino Kubitschek, cujo ministro, Clóvis Salgado, era um aficionado por música erudita. O apoio do governo foi uma ferramenta importante para a sobrevivência da empresa, que lançava produtos de pouco apelo comercial no mercado.

Imbuído de uma boa dose de idealismo e ousadia, Irineu Garcia realizou um importante registro da cultura brasileira. Há que se chamar atenção para o papel desempenhado por esse tipo de agente cultural capaz de fazer a ponte entre a produção artística e o público. É preciso considerar, contudo, que a gravadora era também fonte de prestígio para Garcia. Heloísa Pontes diz que no mundo editorial,

[...] o prestígio assim como o lucro – indício seguro de uma editora bem-sucedida – são os mais cobiçados predados. É por meio do prestígio que os editores se diferenciam do simples comerciante e do empresário. E mais: é através dele que os negócios editoriais parecem perder a sua dimensão “profana”, ganhando uma espécie de “aura”, que os demais empreendimentos empresariais dificilmente chegam a possuir um dia [...]. O prestígio, por recobrir a condição primeira de empresários de bens culturais, é um dos meios que os editores dispõem para serem reconhecidos e se reconhecerem como sujeitos destinados a uma missão social de alcance e importância consideráveis (PONTES, 1989, p. 380).

Entendo que isso também possa ser aplicado à realidade da gravadora Festa, cujo discurso manifestava uma clara ambição cultural, como nota-se no *Catálogo Geral* (c. 1964) da empresa fonográfica. Nele, um texto de apresentação, sem autoria, aponta:

Em vez dos tímidos e ocasionais lançamentos de até então, iniciativas bem intencionais [*sic*] porém sempre contidas por uma compreensível prudência comercial, FESTA levou de vencida um empreendimento audacioso, no qual o risco de um fracasso financeiro era contrabalanceado pela determinação de servir à cultura brasileira, sem qualquer preocupação comercial.

Cabe dizer que a experiência do selo Festa em relação ao registro de literatura foi replicada em iniciativas do gênero dentro, inclusive, de grandes gravadoras. Porém, foram experiências pontuais e que não tiveram continuidade em catálogo provavelmente pelo baixo volume de venda desse gênero de disco.²⁶²

²⁶² A gravadora Som Livre, por exemplo, lançou por meio do selo *Documento*, criado em 1979 pela poeta e atriz Marilda Pedroso, discos como *Antologia Poética - Ferreira Gullar* (1979) e *Os 4 Mineiros*

Na produção da gravadora Festa merecem destaque as capas dos discos, parte delas criadas por artistas plásticos e gráficos como Di Cavalcanti, Lygia Clark, Ivan Serpa, Ary Fagundes e Fernando Lemos. A gravadora soube tirar partido dessa possibilidade inaugurada por um novo suporte, o *long-play*, ao também fazer uso das contracapas, nas quais era publicado um texto de apresentação e, em alguns casos, o catálogo de lançamentos, muito embora o conteúdo textual não estivesse isento de falhas, como erros ortográficos.

Por fim, mesmo em meio às dificuldades enfrentadas pela gravadora no sentido de viabilizar sua produção, sobretudo na década de 1960, a existência do selo Festa sinalizou a presença de um nicho fonográfico voltado para produções refinadas do ponto de vista cultural e ajudou a pavimentar o caminho para o surgimento, nas décadas posteriores, de gravadoras voltadas para uma fatia ignorada pelo mercado do disco, a exemplo da Discos Marcus Pereira (1972), Eldorado (1977), Kuarup (1977), Biscoito Fino (1993) e Luz da Cidade (1996).

(1981), com Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos. Os dois LPs haviam vendido, respectivamente, 4.500 e 7.000 cópias até 1983. In: SOUZA, T. de. A voz do poeta. Mário Quintana em disco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 2 jul. 1983.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. A. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: BOTELHO, A.; BATISTA, E. R.; VILLAS BOAS, G. (Org.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2008.

_____. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ABREU, A. A. (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ANDRADE, C. D. de. A Carlos Ribeiro. In: *Viola de bolso I. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002.

ANDRADE, R. A. P. *Lygia Clark: a obra é o seu ato: dos Casulos ao Caminhando*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

ARTUNDO, P. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

AZEVEDO, C.; MASSI, A. Manuel Bandeira, intérprete de si mesmo. In: MASSI, A.; WERNECK, P. (Coord.). *Manuel Bandeira – 50 poemas escolhidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

AZEVEDO, M. A. de; BARBALHO, G.; SANTOS, A.; SEVERIANO, J. *Discografia brasileira – 78 rpm – 1902-1964*. 5v. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

BANDEIRA, M. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada Edições de Arte, 1957.

_____. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia de versos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria-Editôra da Casa do Estudante do Brasil, 1954.

_____. *Poesia do Brasil: seleção e estudo da melhor poesia brasileira de todos os tempos, com a colaboração de José Guilherme Merquior na fase Moderna*. Porto Alegre: Editora do Autor, 1963.

BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BERNARDES, M. E. Laura Brandão: soltando a voz nos salões literários. *Cadernos AEL*, n. 3/4, 1995/1996.

BOLLOS, L. H. *Um exame da recepção da Bossa Nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. 2007. Tese (Doutorado em

Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

BOMENY, H. Utopias de cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, A. C. (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

BOTELHO, A. Uma sociedade em movimento e sua *intelligentsia*: apresentação. In: BOTELHO, A.; BATISTA, E. R.; VILLAS BOAS, G. (Org.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2008.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

_____. *Escritos de educação*. Seleção, organização, introdução e notas de Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis: Vozes, 2016.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

BRITO, A. C. F. de. *Não quero prosa*. Organização de Vilma Arêas. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1997.

CALABRE, L. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. COLÓQUIO INTELECTUAIS, CULTURA E POLÍTICA NO MUNDO IBERO-AMERICANO. 2006, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro: 2006.

CALDAS, R. P. Q. *O Coro Feminino Pró-Música e a Associação de Canto Coral - Produção musical (1941-1950)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CAMPOS, P. M. *O mais estranho dos países: crônicas e perfis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARDOSO, R. Introdução. In: CARDOSO, R. (Org.). *O design Brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAYMMI, S. Dorival Caymmi e a Bossa Nova. In: DINIZ, J. C. V.; GIUMBELLI, E.; NAVES, S. C. (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CONTIER, A. D. *Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-50). *Revista Música*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 5-36, maio 1991.

_____. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade nacional. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. I, ano I, n. 1, out./nov./dez. 2004.

CORRÊA, S. N. A. *Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo, 1940-2000*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

COZZELLA, D. (Org.). *Disco em São Paulo*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

CRENI, G. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

CZAJKA, R. O Comando dos Trabalhadores Intelectuais e a Formação das Esquerdas Culturais na década de 1960. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, p. 57-80, jan./dez. 2011.

DANTAS, V. de A.; SIMON, I. M. *Poesia concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

DE MARCHI, L. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos ao comércio digital de música*. Rio de Janeiro: Folio Digital; Letra e Imagem, 2016.

DEPOIMENTOS IV. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1978.

DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo; Fapesp, 2000.

EFEGÊ, J. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. v. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

EGG, A. A. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. 2010. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928-1950. *Revista Científica FAP*, v. 2, 2007, p. 143-156.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira – popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

ENGEL, M. G. Olegário Mariano. In: ENGEL, M. G.; ANGELIM, D. M.; ALEMIDA, L. R.; PADILHA, L. A. *Crônicas cariocas e ensino de história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

ESKINAZI, M. O. *Desencontro: a cidade moderna dos anos 1950*. 9º Seminário Docomomo Brasil – Interdisciplinaridade e Experiências em Documentação e Preservação do Patrimônio Recente, Brasília, junho de 2011.

FERNANDES, A. C. F. A. *Artistas plásticos no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956-1967)*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FLÉCHET, A. As partituras da identidade. O Itamaraty e a música brasileira no século XX. In: LESSA, M. L.; SUPPO, H. R. *A quarta dimensão das relações internacionais: a dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

FRANCESCHI, H. M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREIRE, G. A. *A série de música popular da gravadora Festa: contradições em discursos e representações de “bom gosto”*. XXIX Simpósio Nacional de História, 24-28 de julho de 2017, Universidade de Brasília, 2017. (a)

_____. *A gravadora Festa e o segmento de música erudita: autonomia e nacionalismo musical no mercado fonográfico das décadas de 1950 e 1960*. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2017. (b)

FREYRE, G. *Tempo de Aprendiz: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926)*. 2 v. São Paulo: IBRASA/ Brasília: MEC, 1979.

GADINI, S. L. *Interesses cruzados: a produção da cultura no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Paulus, 2009.

GALVÃO, M. R.; SOUZA, C. R. de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, B. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira: o Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GARCIA, I. *Conversa ao entardecer*. [texto datilografado, s.n.] Lisboa, 1981.

GARCIA, W. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GAVIN, C.; RODRIGUES, C. *Bossa Nova e outras bossas: a arte e o design das capas dos LPs*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005.

GONÇALVES, C. K. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.

GRANDE Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HAMBURGER, E. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: NOVAIS, F. A. (Coord.); SCHWARCZ, L. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HASENBALG, C. A. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

JOBIM, P. *et al.* (Coord.). *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas, arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, Casa da Palavra, 2002.

KATER, C. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

_____. Aspectos educacionais do movimento Música Viva. *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, v. 1, n. 1, 1992.

KIYOMURA, L. Visual: quando as cores contemplam a vida. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 134-139, dez./fev. 2009-2010.

KOEHLER, P. S. *Didi Caillet: a musa dos paranistas*. Curitiba: Gramofone + Cultural, 2011.

LAUS, E. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, R. (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LEITE, N. OLIVEIRA, A. M. de. Desenhos de Di Cavalcanti: anotações musicais no acervo do MAC-USP. *Revista da USP*, São Paulo, n. 114, p. 132-149, jul./ago./set. 2017.

LENHARO, A. *Cantores do Rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

LOBO, F. *À mesa do Vilariño*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

MACHADO, C. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

_____. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.

MACHADO, U. *História das livrarias cariocas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MAGALDI, S.; VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

MAGOSS, J. E. G. *O folclore na indústria fonográfica – a trajetória da Discos Marcus Pereira*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MATOS, M. I. S. de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MAIA, A.; RODRIGUES, C. *100 anos de poesia – um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

MARQUES, I. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 20*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MELO, C. H. de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MELLO, J. M. C. de; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, F. A. (Coord.); SCHWARCZ, L. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELLO, Z. H. de; SEVERIANO, J. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

MELLO, Z. H. de. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2017.

MENDES, S. N. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: ramais divergentes e conjunção final*. 2009. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MESQUITA, C. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Ruy Barbosa, 2008.

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

MIDANI, A. *Música, ídolos e poder. Do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

MORAES, J. G. V. de; SALIBA, E. T. O historiador, o *luthier* e a música. In: MORAES, J. G. V. de; SALIBA, E. T. (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MORICONI, I. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MULLER, D. G. M. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

_____. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, S. C. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

NUNES, F. V. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

OLIVEIRA, M. de L. *Patápio Silva, o sopro da arte: trajetória de um flautista mulato no início do século XX*. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIXÃO, F. (Coord.). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PICCINO, E. *Mudanças de suportes sonoros no mercado fonográfico brasileiro: capítulos digitais e analógicos de uma novela muito antiga*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PINA, P. S. de A. *Uma história de saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1926*. 2015. Dissertação (Mestrado em história social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

POLETTI, F. G. Várias faces do moderno: a historiografia da música popular brasileira nos anos 50. In: IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. *Anais [...]* Curitiba, 2006.

PONTES, H. Retratos do Brasil: Editores, Editoras e “Coleções Brasileira” nas Décadas de 30, 40 e 50. In: MICELI, S. (Org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais: IDESP, 1989.

QUINTANA, Mario. *Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1973.

RAMOS, R. A. Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. *Anais [...]* Fortaleza, 2009.

REIS, F. C. C. V. dos. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro*. 2010. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

REMIÃO, C. Uma conturbada polêmica no passado musicológico brasileiro: o *Caso Curt Lange*. In: VII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 2006, Juiz de Fora, MG. *Anais [...]* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008, p. 242-260.

RUBINSTEIN, L. *O censo vai contar para você: design gráfico e propaganda política no Estado Novo*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes e Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SARAIVA, J. Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In: DINIZ, J. C. V.; GIUMBELLI, E.; NAVES, S. C. (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SARDELICH, M. E. Obra e legado de Augusto Rodrigues para a Educação Brasileira. In: II CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO. *Anais [...]* Natal, RN, 2002.

SERGL, M. J.; VICENTE, E. Mercado fonográfico nacional e a produção de música erudita. In: GUERRINI JUNIOR, I.; VICENTE, E. (Org.). *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

SEVCENKO, N. Introdução. In: NOVAIS, F. A. (Coord.), SEVCENKO, N. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: república: da belle époque à era do rádio*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, D. C. *Vozes femininas da poesia brasileira: ensaio histórico-literário seguido de uma breve Antologia*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SILVA, Walter. Acervo. Disponível em: www.waltersilvapicapau.com.br/radio.html. Acesso em: 2 out. 2018.

SINGER, P. Evolução da economia brasileira: 1955-1975. *Estudos Cebrap*, n. 17, 1976.

_____. Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento. In: FAUSTO, B. (Org.). *História geral da civilização brasileira*. T. III. V. 4. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986.

SOUZA, S. *Discografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

SUZIGAN, M. L. C. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira: os anos 1950/60*. 2012. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TASCHNER, G. *Folhas ao vento: análise de um conglomerado jornalístico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TONI, F. C. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ULRICH, A. *Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista*. 2008. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VICENTE, E. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

_____. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. *Rumores*, v. 2, n. 12, jul./dez. 2012.

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

VELLOSO, M. P. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, A. C. (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

VIEIRA, J. L. Chanchada. In: RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

WANDERLEY, I. M. *Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão*. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, urbanismo e tecnologia). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006.

WASSERMAN, M. C. *Abre a cortina do passado – a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*. 2002. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

WISNIK, J. M. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, n. 157, p. 55-72, 2º semestre de 2007.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EcoS Revista Científica*, UNINOVE, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, jun. 2001.

_____. A gravadora Elenco e a Bossa Nova. *Cadernos da pós-graduação*, Instituto de Artes/Unicamp, v. 2, n. 1, p. 64-70, 1998.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Anexo A

Discos da
Gravadora
Festa

(1955 - 1971)

COLEÇÃO POESIAS

MANUEL BANDEIRA - CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (LPP-001)

Ano de lançamento - 1955 / Capa - sem crédito / Texto - Paulo Mendes Campos

Lado A - Manuel Bandeira - 1) *Evocação do Recife, Profundamente, Noturno do Morro do Encanto;*
2) *Vulgívaga, O último poema, Vou-me embora pra Pasárgada, Poema só para Jaime Ovalle;*
3) *Arte de amar, Última canção do beco, Momento num café, Tema e voltas, Consoada*

Lado B - Carlos Drummond de Andrade - 1) *Caso do vestido;* 2) *Morte do leiteiro;* 3) *Morte no avião*

VINICIUS DE MORAIS* - PAULO MENDES CAMPOS (LPP-002)

Ano de lançamento: 1955 / Capa: Athos Bulcão / Texto: Geir Campos

Lado A - Vinicius de Moraes - 1) *Soneto de fidelidade;* 2) *Balada da moça do Miramar;*
3) *Soneto do amor total;* 4) *A Morte de madrugada;* 5) *Soneto de separação;* 6) *Pátria minha;* 7) *Poética*

Lado B - Paulo Mendes Campos - 1) *Infância;* 2) *O homem da cidade;* 3) *Pesquisa;* 4) *Despede teu pudor;*
5) *Poema didático;* 6) *IF*

* A grafia correta é Vinicius de Moraes.

AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT - ABGAR RENAULT (LPP-003)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Raymundo Nogueira / Texto: Francisco de Assis Barbosa

Lado A - Augusto Frederico Schmidt - 1) *Morte da Índia*; 2) *Quando*; 3) *Núpcias nº 2*; 4) *Noiva*; 5) *Os Príncipes*; 6) *História da Borboleta Branca*; 7) *O Pássaro*; 8) *Sonêto*

Lado B - Abgar Renault - 1) *Omnia Fluunt*; 2) *Última Thule*; 3) *Claro e Escuro*; 4) *O Caminho Espera*; 5) *Como Quem Pede Uma Esmola*; 6) *Manhã*

GUILHERME DE ALMEIDA - ONESTALDO DE PENNAFORT (LPP-004)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Maria Leontina / Texto: Sérgio Milliet

Lado A - Guilherme de Almeida - 1) *Soneto XXV do Nós* - 1917; 2) *O ciúme de "A Dança das Horas"* - 1919; 3) *Saudade do "Messidor"* - 1920; 4) *Anfora de Argila do "Livro de Horas de Soror Dolorosa"* - 1920; 5) *Era uma vez (pórtico) do "Era uma vez..."* - 1922; 6 e 7) a) *Pião* b) *Cantique d'amour* do "Encantamento" 1925; 8) *Mormaço do "Meu"* (livro de estampas) - 1925; 9) *A rua das rimas do "Você"* - 1931; 10) a) *Porque?* b) *Segunda canção do peregrino da "Poesia Vária"* - 1947

Lado B - Onestaldo de Pennafort - 1 e 2) a) *A morte do Amor*, b) *Oferenda*, do livro "Interior e Outros Poemas" - 1923; 3,4,5,6,7,8,9 e 10 a) *Nuvens da Tarde* - 1934, b) *Romance do Emparedado* - 1931, c) *Estética* - 1934, d) *Natureza Morta* - 1934, e) *Romance do Menino no Jardim* - 1931, f) *Caminho Antigo* - 1934, g) *O Segrêdo* - 1934, h) *Recordação do Alto da Boa Vista* - 1934, Todos incluídos no livro "Poesias", Org. Simões - 1954 11) *De Tarde* (inédito) 12) *Desenho* (inédito) 13) *Romance do Encontro Malogrado* (inédito); 14) *Comboio* - 1934 - do livro "Poesias", Org. Simões - 1954

OLEGARIO MARIANO - ALVARO MOREYRA (LPP-005)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Alfredo Ceschiatti / Texto: Luiz Santa Cruz

Lado A - Olegário Mariano - 1) *O Homem da Noite*; 2) *A Velha Estrada*; 3) *Paisagem Natal*; 4) *Ao Calor da Lareira*; 5) *Tu Ficarás*

Lado B - Alvaro Moreyra - 1) *Oração*; 2) *Minha Mãe*; 3) *Minha Dor*; 4) *Canção do Realejo*; 5) *Amor*; 6) *Projeto*; 7) *Bem*; 8) *Vantagem*; 9) *Oração de Santo Antônio*; 10) *Canção*; 11) *Tema*

ASCENÇO FERREIRA - VARGAS NETO* (LPP-006)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Augusto Rodrigues / Texto: José Lins do Rego

Lado A - Ascenso Ferreira - 1) *Os Engenhos de minha terra*; 2) *Trem de Alagôas*; 3) *Sertão*; 4) *A cavalhada*; 5) *Oropa, França e Bahia*

Lado B - Vargas Netto - 1) *Planta silvestre*; 2) *Madrugada, Meio dia, Tardezinha*; 3) *Chuva de Verão*; 4) *Tempo Feio*; 5) *Chimarrão*; 6) *Silêncio Campeiro*; 7) *Espora*

* A grafia correta é Ascenso Ferreira e Vargas Netto.

COLEÇÃO POESIAS

MENOTTI DEL PICCHIA - EMILIO MOURA (LPP-007)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Ary Fagundes / Texto: Edgard Cavalheiro

Lado A - Menotti del Picchia - 1) *Apresentação e "Canção de Meu Sonho Errante"*; 2) *O Clássico Sonêto*; 3) *Senhora do Manto de Treva*; 4) *Máscaras (trecho)*; 5) *Sonêto*; 6) *Cantiga do Amor Temporão*; 7) *A Voz das Coisas (do Juca Mulato)*

Lado B - Emilio Moura - 1) *Sonêto*; 2) *Talvez*; 3) *Como a Noite Descesse*; 4) *Palavras a Isaías*; 5) *Três Caminhos*; 6) *Poema*; 7) *Poema*; 8) *Viagem*

CASSIANO RICARDO - ADALGISA NERY (LPP-008)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Aldary Toledo / Texto: Valdemar Cavalcanti

Lado A - Cassiano Ricardo - 1) *Ode Pastoril*; 2) *Os Paraquedistas*; 3) *A Flauta que roubarão*; 4) *Plano Inclinado*; 5) *O Cacto*

Lado B - Adalgisa Nery - 1) *A Concentida*; 2) *Ensinamentos*; 3) *Fôrça*; 4) *Poema da Amante*; 5) *Carta de Amor*; 6) *Repouso*; 7) *Eu te Amo*; 8) *A Mulher Triste*

CECILIA MEIRELES - GUILHERME DE ALMEIDA (LPP-009)

Ano de lançamento: 1957 / Capa: Emiliano Di Cavalcanti / Texto: Paulo Rónai

Lado A - Cecília Meireles - 1) *Apresentação*; 2) *Retrato*; 3) *Elegia a uma pequena borboleta*; 4) *Guitarra*; 5) *Cavalo Morto*; 6) *Romance da Bandeira da Inconfidência*; 7) *Continuação*

Lado B - Guilherme de Almeida - 1) *Carta a minha noiva*

MURILO MENDES - JOÃO CABRAL DE MELO NETO (LPP-010)

Ano de lançamento: 1957 / Capa: Poty Lazzarotto / Texto: Tristão de Athayde

Lado A - Murilo Mendes - 1) *Jandira*; 2) *A Sesta*; 3) *Metafísica da Moda*; 4) *Metade Pássaro*; 5) *Poema Barroco*; 6) *A Marcha da História*; 7) *A Ceia Sinistra*; 8) *Pastoral*

Lado B - João Cabral de Melo Neto - 1) *Pregão Turístico do Recife*; 2) *O Vento no Canavial*; 3) *Vale do Capibaribe*; 4) *Cemitério de Toritama*; 5) *Cemitério de São Lourenço da Mata*; 6) *Cemitério de N. S. da Luz*; 7) *Volta a Pernambuco*; 8) *Alto do Trapuá*

■ Capa não localizada

GEIR CAMPOS - AUGUSTO MEYER (LPP-011)

Ano de lançamento: - / Capa: - / Texto: -

ROSALINA COELHO LISBOA - GILBERTO AMADO (LPP-012)

Ano de lançamento: - / Capa: Lygia Clark / Texto: Geir Campos

Lado A - Gilberto Amado - 1) *A Vida e o Artista*; 2) *Melancolia*; 3) *Triste Vanglória*; 4) *Dançarina*; 5) *Nenhuma*; 6) *Predestinação*; 7) *Última Brasa*

Lado B - Rosalina Coelho Lisboa - 1) *Experiência*; 2) *Caminho*; 3) *Súplica*; 4) *Herói*; 5) *Inconsciência*; 6) *Minha Mãe*

SÉRGIO MILLIET - MANUEL BANDEIRA (LPP-013)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: Fernando Lemos / Texto: Luis Martins

Lado A - Sérgio Milliet - 1) *Paisagem Italiana*; 2) *Longitudes*; 3) *Que Nada Recorde Nada*; 4) *O Morto*; 5) *Bem da Gente*; 6) *O Mar Outrora*; 7) *Lembrança*; 8) *Tristeza*; 9) *Vazio*; 10) *Sob o Signo da Virgem*; 11) *Inverno Suíço*

Lado B - Manuel Bandeira - 1) *A Chave do Poema (crônica)*; 2) *Berimbau*; 3) *O Cacto*; 4) *Pneumotorax*; 5) *Namorados*; 6) *Estrêla da Manhã*; 7) *Piscina*; 8) *A Ninfa*

Créditos

LPP - 001, LPP - 006 e LPP - 009 - Acervo Gilberto Inácio Gonçalves/Reprodução da autora

LPP - 002 - Acervo Gracita Garcia Bueno/Reprodução Fábio Moraes

LPP - 003, LPP - 004, LPP-007, LPP-008, LPP-010 e LPP - 013 - Acervo Augusto Massi/Reprodução da autora

LPP - 005 - Acervo Miguel Bragioni/Reprodução Miguel Bragioni

LPP - 012 - Fundação Casa de Rui Barbosa/Reprodução da autora

COLEÇÃO INTÉRPRETES

MODERNA POESIA BRASILEIRA, com Jograais de São Paulo (LPI-1001)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Darcy Penteado / Texto: sem crédito

- Lado A - 1) *Carnaval carioca* (fragmento) (Mário de Andrade); 2) *Evocação do Recife* (Manuel Bandeira); 3) *Catimbó* (Ascenso Ferreira); 4) *Poema* (Augusto Frederico Schmidt); 5) *José* (Carlos Drummond de Andrade)
- Lado B - 1) *O Estrangeiro* (Guilherme de Almeida); 2) *Canção de Alta Noite* (Cecilia Meireles); 3) *Jandira* (Murilo Mendes); 4) *O dia da criação* (Vinicius de Moraes); 5) *O Alto* (Mário de Andrade)

POESIA DE SEMPRE, com Paulo Autran (LPI-1002)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: sem crédito / Texto: sem crédito

- Lado A - 1) *Sátira aos vícios* (Gregório de Matos); 2) *Lira I* (Tomás Antônio Gonzaga); 3) *Sonêto* (Maciel Monteiro); 4) *Maldição do índio* (Gonçalves Dias); 5) *Se eu morresse amanhã* (Álvares de Azevedo); 6) *Meus oito anos* (Casimiro de Abreu); 7) *A flor do maracujá* (Fagundes Varela)
- Lado B - 1) *Último fantasma* (Castro Alves); 2) *Mal secreto* (Raimundo Correia); 3) *In extremis* (Olavo Bilac); 4) *Tu môça, eu quasi velho* (Vicente de Carvalho); 5) *Cisnes* (Júlio Salusse); 6) *Guarda e passa* (Guimarães Passos); 7) *Visita à casa paterna* (Luiz Guimarães Jr.); 8) *Acrobata da dôr* (Cruz e Souza); 9) *Ismália* (Alphonsus de Guimaraens); 10) *Vandalismo* (Augusto dos Anjos); 11) *Sabedoria* (Raul de Leoni); 12) *Duas almas* (Alceu Wamosy); 13) *A Carolina* (Machado de Assis)

POEMA DE NATAL, com Jograais de São Paulo (LPI-1003)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Darcy Penteado / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *A natividade* (do Evangelho, segundo São Lucas); 2) *Sonêto de Natal* (Machado de Assis); 3) *Papai Noel às avessas* (Carlos Drummond de Andrade); 4) *Natal* (Rubem Braga); 5) *Poema de Natal* (Vinicius de Moraes)

Lado B - 1) *O conto dos brinquedos* (Guilherme de Almeida); 2) *A voz dos sinos* (Vicente de Carvalho); 3) *Versos de Natal* (Manuel Bandeira); 4) *Prece de Natal* (Ruy Barbosa)

RECITAL DE MARGARIDA LOPES DE ALMEIDA - ANTOLOGIA (LPI-1004)

Ano de lançamento: 1957 / Capa: Athos Bulcão / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Via Láctea* (Olavo Bilac); 2) *Serenata* (Martins Fontes); 3) *Póstuma* (Raul Machado); 4) *Ciranda* (Afonso Lopes de Almeida); 5) *A música dos bilros* (Artur de Sales)

Lado B - 1) *Romance de N. S. da Ajuda* (Cecilia Meireles); 2) *Passagem da noite* (Carlos Drummond de Andrade); 3) *Canção Balet* (Mario Quintana); 4) *Velocidade* (Guilherme de Almeida); 5) *Os sinos* (Manuel Bandeira)

COLEÇÃO INTERPRETES

O PEQUENO PRÍNCIPE, com Paulo Autran, Gloria Cometh, Oswaldo Loureiro Filho, Margarida Rey, Benedito Corsi e Aury Cahet; trilha sonora: Antonio Carlos Jobim (LPI-1005)
Ano de lançamento: 1957 / Capa: ilustração do autor / Texto: trecho do livro

RECITAL JOÃO VILLARET – POESIA BRASILEIRA - ANTOLOGIA (LPI-1006)
Ano de lançamento: 1957 / Capa: Athos Bulcão / Texto: Guilherme Figueiredo

Lado A - 1) *Essa nega fulô* (Jorge de Lima); 2) *Mãe* (Mário de Andrade);
3) *Caso do vestido* (Carlos Drummond de Andrade); 4) *Pátria minha* (Vinicius de Moraes)
Lado B - 1) *Última canção do bêco* (Manuel Bandeira); 2) *Retrato* (Augusto Frederico Schmidt);
3) *O banquete* (Cassiano Ricardo); 4) *A mesa* (João Cabral de Melo Neto);
5) *Boletim semanal da guerra no Recife* (Mauro Mota); 6) *Brasil* (Ronald de Carvalho)

CANTO DE AMOR À BAHIA E QUATRO ACALANTOS DE “GABRIELA CRAVO E CANELA”, com Jorge Amado; trilha sonora: Dorival Caymmi (LPI-1007)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito; foto: Pierre Verger / Texto: Dorival Caymmi

Lado A - *Canto de amor à Bahia* (reportagem poética de Jorge Amado publicada na revista Manchete)

Lado B - *Quatro acalantos de Gabriela, cravo e canela* 1) *Rondó de Ofenísia*; 2) *Lamento de glória*;

3) *Cantiga para ninar Malvina*; 4) *Cantar de amigo de Gabriela*

Créditos

LPI 1001 Acervo e reprodução Núcleo de Acervo e Memória da Casa de Cultura Mario Quintana e Discoteca Natho Henn (Secretaria da Cultura, Turismo, Esporte e Lazer do Estado do Rio Grande do Sul/Sedactel)

LPI 1006 - Acervo Marcelo Dolabela/Reprodução da autora

LPI 1005 e LPI 1007 - Acervo Gilberto Inácio Gonçalves/Reprodução da autora

LPI 1002, LPI-1003 e LPI-1004 - Acervo e reprodução Instituto Piano Brasileiro

COLEÇÃO TEATRO

AS MÃOS DE EURIDICE, peça de Pedro Bloch; interpretação de Rodolfo Mayer (LPT-1001)
Ano de lançamento: 1956 / Capa: Athos Bulcão / Texto: Orígenes Lessa

■ ■ Capa não localizada

DO TAMANHO DE UM DEFUNTO, peça de Millôr Fernandes; interpretação de Ludi Veloso, Armando Couto (também diretor), Renato Consorte e Edson Silva; narração: Luiz Jatobá (LPT-1002)
Ano de lançamento: 1957 / Capa: Emmanuel Vão Gogo (Millôr Fernandes) / Texto: João Bethencourt

Crédito

LPT 1001- Acervo Gilberto Inácio Gonçalves/Reprodução da autora

COLEÇÃO ALBA PLENA

POEMAS DE AMOR, com Pablo Neruda (LDA 4001)

Ano de lançamento: 1956 / Capa: Aldary Toledo / Texto: Vinicius de Moraes

Lado A - 1) *Farewell*; 2) *Poema nº 6*; 3) *Poema nº 18*; 4) *Poema nº 15*; 5) *Poema nº 4*; 6) *Poema nº 10*; 7) *Poema nº 20*

Lado B - 1) *Un dia*; 2) *A un reloj en la noche*; 3) *A la jardinera (inédito)*; 4) *A la bella desnuda*

Crédito

LDA 4001 - Acervo e reprodução Instituto Piano Brasileiro

COLEÇÃO ANTOLOGIA

ANTOLOGIA FALADA DO CONTO BRASILEIRO, com Luiz Jatobá e Paulo Autran (LPA-3001)
Ano de lançamento: 1956 / Capa: sem crédito / Texto: Ricardo Ramos

Lado A - 1) *Missa do Galo*, de Machado de Assis (Ed. de W. M. Jackson Inc. - Rio de Janeiro), interpretação de Luiz Jatobá

Lado B - 1) *O Plebiscito*, de Arthur Azevedo (“Contos Fôra da Moda” - Livraria Martins Editora - S. Paulo), interpretação de Paulo Autran; 2) *Caçar com velas*, de J. Simões Lopes Neto, (“Casos do Romualdo” - Ed. Livraria do Globo - Pôrto Alegre), interpretação de Luiz Jatobá; 3) *Gaetaninho*, de Antonio de Alcântara Machado (“Braz, Bexiga, Barrafunda e Laranja da China” - Livraria Martins Editora - São Paulo), interpretação de Paulo Autran

MACHADO DE ASSIS (POESIA E PROSA), com Margarida Rey, Tônia Carrero, Cesar Ladeira e Paulo Autran; trilha sonora Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha) (LPA-3002)
Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Manuel Bandeira

Lado A - 1) *O Velho Senado*; 2) *A Causa Secreta*; 3) *Círculo Vicioso*; 4) *A Carolina*; músicas: *Implorando* (Anacleto de Medeiros), *Meu Pensamento* (Pedro Galdino), *Yara* (Anacleto de Medeiros), *Naquele Tempo* (Pixinguinha - Benedito Lacerda), *Sofre Porque Queres* (Pixinguinha - Benedito Lacerda)

Lado B - 1) *Dona Plácida*; 2) *Um Apólogo*; 3) *A Nova Capital*; 4) *Uma Criatura*; 5) *A Mosca Azul*; músicas: *Subindo ao Céu* (Aristides Borges), *Proezas de Solon* (Pixinguinha - Benedito Lacerda), *Vou Vivendo* (Pixinguinha - Benedito Lacerda), *Assim é que é* (Pixinguinha), *Alfredinho no Chôro* (Alfredo Carlos Brício), *Morro da Favela* (Alfredo Passos)

Créditos

LPA 3001 e LPA 3002 - Acervo e reprodução da autora

DISCOS COM PREFIXO LDR

VALSAS DE ESQUINA, com Francisco Mignone (LDR-5001)

Ano de lançamento: 1957 / Capa: Ivan Serpa / Texto: Ênio Silveira

Lado A - 1) Valsa nº 1 em Dó Menor; 2) Valsa nº 2 em Mi Menor; 3) Valsa nº 3 em La Menor;
4) Valsa nº 4 em Si Menor; 5) Valsa nº 5 em Mi Menor; 6) Valsa nº 6 em Fa Menor

Lado B - 1) Valsa nº 7 em Sol Menor; 2) Valsa nº 8 em Dó Menor; 3) Valsa nº 9 em La Menor;
4) Valsa nº 10 em Si Menor; 5) Valsa nº 11 em Ré Menor; 6) Valsa nº 12 em Fa Menor

12 VALSAS-CHÔROS, com Francisco Mignone (LDR-5002)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Guilherme Figueiredo

Lado A - 1) Valsa-Chôro nº 1 em si bemol; 2) Valsa-Chôro nº 2 em dó menor;
3) Valsa-Chôro nº 3 em lá menor; 4) Valsa-Chôro nº 4 em sol menor; 5) Valsa-Chôro nº 5 em si menor;
6) Valsa-Chôro nº 6 em dó sustenido menor

Lado B - 1) Valsa-Chôro nº 7 em si bemol menor; 2) Valsa-Chôro nº 8 em mi menor;
3) Valsa-Chôro nº 9 em fá menor; 4) Valsa-Chôro nº 10 em ré menor; 5) Valsa-Chôro nº 11 em lá bemol menor; 6) Valsa-Chôro nº 12 em fá sustenido menor

DISCOS COM PREFIXO LDR

FRANCISCO MIGNONE, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Francisco Mignone, solista João de Souza Lima (LDR-5003)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Maurício Quádrrio

Lado A - a) *1ª Fantasia Brasileira* - para piano e orquestra, solista João de Souza Lima; b) *2ª Fantasia Brasileira* - para piano e orquestra, solista João de Souza Lima; c) *Seis Prelúdios* (1 - *Andante ben sostenuto*, 2 - *Assai vivo*, 3 - *Allegro con spirito*, 4 - *Andantino*, 5 - *Moderato e triste*, 6 - *Poco mosso e con sconforto*)

Lado B - 1 - *Festa das Igrejas - Impressões Sinfônicas*: a) *São Francisco da Bahia*, b) *Rosário de Ouro Preto*, c) *Outeirinho da Glória*, d) *Aparecida (N. S. do Brasil)*; 2 - *Congada - Dança da ópera "O Contratador de Diamantes"*

ANTOLOGIA DA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA, VOL. 1 - SINOPSE, com Arnaldo Estrella (LDR-5004)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: Ary Fagundes; foto: Sascha Harnisch / Texto: Mozart de Araújo

Lado A - 1) *O Amor Brasileiro* (Sigismund Neukomm); 2) *A Sertaneja* (Brasílio Itiberê); 3) *Noturno* (Leopoldo Miguez); 4) *Il Neige* (Henrique Oswald); 5) *Tango Brasileiro* (Alexandre Levy)

Lado B - 1) *Galhadeira* (Alberto Nepomuceno); 2) *Minha Terra* (Barroso Neto); 3) *Lenda do Caboclo*; (Heitor Villa-Lobos); 4) *Protetor Exu* (Brasílio Itiberê II); 5) *Dança de Negros* (Fructuoso Vianna); 6) *Moda* (Oscar Lorenzo Fernandez); 7) *Cucumbizinho* (Francisco Mignone); 8) *Valsa nº 7* (Radamés Gnattali); 9) *Canção Sertaneja* (Camargo Guarnieri); 10) *Saci Pererê* (Luiz Cosme)

DISCOS COM PREFIXO LDR

MESTRES DO BARROCO MINEIRO (SÉC. XVIII) - VOL. I, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Edoardo de Guarnieri; Associação de Canto Coral, regência Cleofe Person de Mattos (LDR-5005)
Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Edino Krieger

Lado A - *Missa em Mi Bemol* (José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita): *Kyrie* (coro); *Christie* (coro); *Et in Terra Pax* (coro); *Laudamus te* (soprano e contralto); *Gratias* (coro)

Lado B - *Missa em Mi Bemol* (José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita): *Domine Deus* (soprano, contralto e baixo); *Qui tollis* (tenor); *Suscipe* (coro); *Qui Sedes* (tenor); *Quoniam* (soprano); *Cum Sancto Spiritu* (coro)

MESTRES DO BARROCO MINEIRO (SÉC. XVIII) - VOL. II, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Edoardo de Guarnieri; Associação de Canto Coral, regência Cleofe Person de Mattos (LDR-5006)
Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Edino Krieger

Lado A - *Antífona de Nossa Senhora* (José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita); *Credo* (Inácio Parreira Neves)

Lado B - *Maria Mater Gratiae* (Marcos Coelho Neto); *Novena de N. Senhora do Pilar* (Francisco Gomes da Rocha)

DISCOS COM PREFIXO LDR

MESTRES DA MÚSICA SOVIÉTICA, com Pavel Serebriakov (LDR-5007)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Eurico Nogueira França

Lado A - 1) Sergei Prokofiev - Fragmentos do ballet *Romeu e Julieta* (original pianístico do autor) na seguinte ordem: a) *Cena*, b) *Minueto*, c) *A menina Julieta*, d) *Montéquios e Capuletos*, e) *Julieta e Romeu antes de separarem*, f) *Máscaras*

Lado B - 1) Dmitri Shostakovich - *Dança de Bonecas*: a) *Valsa lírica*, b) *Gavota*, c) *Romance*, d) *Polka*, e) *Valsa Scherzo*, f) *Realejo*, g) *Dança final*; 2) Nadiejda Simonian - *Prelúdio*; 3) Abram Lobkovskiy - a) *Evocação*, b) *Dança*; 4) Sergei Prokofiev - a) *Sugestões diabólicas*, b) *Gavota*, c) *Marcha de O amor das Três Laranjas*

ANTOLOGIA DA MÚSICA BRASILEIRA, VOL. 2 - VALSAS, com Arnaldo Estrella (LDR-5008)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: Ary Fagundes / Texto: Manuel Bandeira

Lado A - 1) Francisco Mignone - a) *Valsa de esquina nº 12*, b) *Valsa de esquina nº 1*, c) *Valsa Chôro nº 11*, d) *Valsa Choro nº 8*; 2) Souza Lima - *Primeira valsa*; 3) Lorenzo Fernandez - *Valsa suburbana*

Lado B - 1) Heitor Villa-Lobos - a) *Valsa da dôr*, b) *Poema singelo*; 2) Henrique Oswald - *Valsa lenta*; 3) Alberto Nepomuceno - *Valsa*; 4) Camargo Guarnieri - *Valsa nº 1*

DISCOS COM PREFIXO LDR

MESTRES DA MÚSICA RUSSA, com Pavel Serebriakov (LDR-5009)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Zito Baptista Filho

Lado A - 1) Sergei Rachmaninov - a) *Elegia*; b) *Preludio nº1*; c) *Preludio nº 5*; d) *Estudo quadro*;
2) Alexandre Glazunov - *Pequena valsa*

Lado B - 1) Alexander Scriabin - a) *Estudo nº 12*; b) *Dois prelúdios*; 2) Igor Stravinsky - *Petrouchka*

CAMARGO GUARNIERI, com Orquestra Sinfônica Brasileira; regência Camargo Guarnieri;

Coro feminino da Associação de Canto Coral (LDR-5010)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: Ary Fagundes / Texto: Mozart de Araújo

Lado A - 1) *Suite Vila Rica* [a) *Maestoso*; b) *Andantino*; c) *Misterioso*; d) *Scherzando*; e) *Agitado*;
f) *Alegre*; g) *Moderato (valsa)*; h) *Saudoso*; i) *Humorístico*; j) *Gingando (baião)*];

2) *Três poemas Afro-brasileiros* [para canto e orquestra a) *Turne*; b) *Kinjajá*; c) *Apanaiá*]

Lado B - 1) *Choro, para clarineta e orquestra* [Lento e nostálgico - Moderato; Lento e nostálgico - Allegro; solista Leonardo Righi]; 2) *Sêca - cantata para canto, coro e orquestra* [Poema de Silvia Celeste de Campos; solista Maria de Lourdes Cruz Lopes]

DISCOS COM PREFIXO LDR

CLÁUDIO SANTORO, Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Cláudio Santoro (LDR-5011)
Ano de lançamento: 1958 / Capa: Ary Fagundes / Texto: Ayres de Andrade

Lado A - *Sinfonia nº5* - 1) *Andante - Allegro Moderato - Andante*; 2) *Scherzo: Allegro Molto*

Lado B - *Sinfonia nº5* - 3) *Lento: Tema Variante*; 4) *Final: Moderato*

MISSA DE REQUIEM, do padre José Maurício Nunes Garcia; com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Edoardo de Guarnieri; coro misto da Associação de Canto Coral, direção: Cleofe Person de Mattos (LDR-5012)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: Ary Fagundes / Texto: Andrade Muricy

Lado A - 1) *Requiem Aeternam*; 2) *Kyrie*; 3) *Gradul (Requiem Aeternam)*; 4) *Dies Irae*

Lado B - 1) *Ingemisco*; 2) *Inter Oves*; 3) *Offertorio*; 4) *Sanctus*; 5) *Benedictus*; 6) *Agnus Dei*; 7) *Communio*

DISCOS COM PREFIXO LDR

■ ■ Capa não localizada

CLÁUDIO SANTORO, Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Cláudio Santoro, solista Heitor Alimonda (LDR 5013)

Ano de lançamento: - / Capa: - / Texto: -

ALBERTO NEPOMUCENO, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Souza Lima (LDR-5014)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: sem crédito / Texto: sem crédito

Lado A - Série Brasileira - a) *Alvorada na Serra*; b) *Intermédio*; c) *A Sesta (na rêde)*; d) *Batuque*

Lado B - 1) *Dança de Véu, da ópera Abul*; 2) *Interlúdio, do 3º ato da ópera Abul*; 3) *Garatuja (prelúdio)*

DISCOS COM PREFIXO LDR

RADAMÉS GNATALLI*, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Radamés Gnattali, solista Eduardo Nadruz (LDR-5015)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: sem crédito / Texto: Edino Krieger

Lado A - *Concerto para harmônica de Bôca* - 1) *Allegro Moderato*; 2) *Lento e expressivo*; 3) *Allegro Marcato*

Lado B - *Brasiliana n.º 3 (Sinfonia)* - 1) *Pampeano (Allegro moderato)*; 2) *Modinha (Adagio)*

3) *Rojão (Allegretto mosso)*; 4) *Capoeira (Vivo)*

HENRIQUE OSWALD, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Edoardo de Guarnieri (LDR-5016)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: retrato do compositor assinado pelo pintor Carlos Oswald / Texto: Edino Krieger

Lado A - *Sinfonia op. 43* - 1) *Allegro Moderato*; 2) *Adagio*

Lado B - *Sinfonia op. 43* - 3) *Scherzo (Allegro vivace)*; 4) *Molto Allegro, Deciso*

* A grafia correta é Radamés Gnattali

DISCOS COM PREFIXO LDR

ALEXANDRE LEVY - SOUZA LIMA, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Souza Lima (LDR-5017)
Ano de lançamento: 1959 / Capa: Ary Fagundes / Texto: Zito Baptista Filho

Lado A - Alexandre Levy - Suite Brasileira: 1) *Prelúdio*; 2) *A Beira do Regato*; 3) *Samba*

Lado B - Souza Lima - 1) *Lendas Brasileiras*

SINFONIA EM SOL MENOR DE ALBERTO NEPOMUCENO, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Edoardo de Guarnieri (LDR-5018)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: sem crédito / Texto: Sergio Alvim

Lado A - *Sinfonia em sol menor* - 1) *Allegro (con entusiasmo)*; 2) *Andante quasi adagio*

Lado B - *Sinfonia em sol menor* - 3) *Presto*; 4) *Con fuoco*

DISCOS COM PREFIXO LDR

DOIS CONCÊRTOS DE RADAMÉS GNATALLI, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Radamés Gnattali (LDR-5019)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: montagem de Ary Fagundes para desenho de Cândido Portinari / Texto: Edino Krieger

Lado A - *Concêrto para harpa e orquestra de cordas* 1) *Allegro moderato*; 2) *Triste*; 3) *Ritmado* (solista: Gianni Fumagalli)

Lado B - *Concêrto para violino e orquestra* 1) *Allegro marcato*; 2) *Adagio*; 3) *Movido* (solista: Anselmo Zlatopolsky)

HEITOR VILLA-LOBOS, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Edoardo de Guarnieri; Coro Misto da Associação de Canto Coral, regência Cleofe Person de Mattos (LDR-5020)
Ano de lançamento: 1962-1963 / Capa: César G. Villela / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - 1) *Magnificat - Alleluia* [Solistas: Côro Canarinhos de Petropolis; Coro Misto da Associação de Canto Coral]; 2) *Bachianas brasileiras n.º4* [Prelúdio para cordas - Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação e Cultura - Regente: Roberto Schonorrenberg]

Lado B - *Quarteto n.º 11* 1) *Alegro non troppo*; 2) *Scherzo (vivace)*; 3) *Adagio*; 4) *Poco andantino (quasi allegro)* [Quarteto da Rádio Ministério da Educação e Cultura; Santino Parpinelli, 1º violino; Salomão Rabinovitch, 2º violino; Jacques Niremborg, viola; Eugen Ranevsky, violoncelo]

DISCOS COM PREFIXO LDR

CLÁUDIO SANTORO - RADAMÉS GNATTALI, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Cláudio Santoro (LDR-5021)

Ano de lançamento: 1963 / Capa: Eugênio Hirsch / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - Cláudio Santoro - *Sinfonia n.º 6* (1.º mov. *Allegro grazioso e vivo*; 2.º mov. *Andante molto*; 3.º mov. *Allegro vivo*; 4.º mov. *Allegro deciso final*)

Lado B - Radamés Gnattali - *Sinfonia popular* (1.º mov. *Allegro moderato*; 2.º mov. *Extensivo con fantasia*; 3.º mov. *Con spirito*; 4.º mov. *Allegro*)

FRANCISCO MIGNONE, com Orquestra Sinfônica Brasileira, regência Francisco Mignone (LDR-5022)

Ano de lançamento: 1963 / Capa: foto de Sascha Harnisch / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - *Concerto para piano e orquestra* - 1) *Allegro Moderato*; 2) *Andante*; 3) *Allegretto Marcial* [solista Arnaldo Estrella]

Lado B - *Sinfonia tropical*

DISCOS COM PREFIXO LDR

MISSA SÃO SEBASTIÃO, com Associação de Canto Coral, regência Cleofe Person de Mattos (LDR-5023)
Ano de lançamento: 1963 / Capa: César G. Villela / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - 1) *Kyrie*; 2) *Gloria*

Lado B - 1) *Credo*; 2) *Sanctus*; 3) *Benedictus*; 4) *Agnus Dei*

DO TEMPO DO IMPÉRIO, com Collegium Musicum da Rádio Ministério da Educação e Cultura (LDR-5024)*
Ano de lançamento: 1963 / Capa: César G. Villela / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - 1) *Bolero* (Anônimo); 2) *Donzela por piedade não perturbes...* (Januário da Silva Arvelos); 3) *Si te adoro* (Anônimo); 4) *Montenera* (Anônimo); 5) *Eu não gosto de outro amor* (Padre Telles); 6) *Gavotte* (Anônimo)

Lado B - 1) *Caxuxa e Miudinho* (Anônimo); 2) *Acaso são estes...* (Anônimo);
3) *Vem a meus braços...* (Anônimo); 4) *Sorongo* (Anônimo); 5) *Que noites eu passo...* (Januário da Silva Arvelos);
6) *Eu tenho no peito...* (Padre Telles); 7) *Lundum* (Anônimo)

* Reproduzimos aqui o relançamento com o código IG 79004 DL, que manteve a capa original.

DISCOS COM PREFIXO LDR

FRANCISCO MIGNONE, HEITOR VILLA-LOBOS E BRASÍLIO ITIBERÊ,

com Associação de Canto Coral, regência Cleofe Person de Mattos (LDR-5025)

Ano de lançamento: 1963 / Capa: foto de Sascha Harnisch; arte: César G. Villela / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - 1) *Missa em Si Bemol* - “A cappella” a) *Kyrie*; b) *Gloria*; c) *Credo*; d) *Sanctus*; e) *Benedictus*;
2) *Agnus Dei* (Francisco Mignone)

Lado B - 1) *Bendita sabedoria* (*Palavras da Bíblia*) (Heitor Villa-Lobos);

2) *Estâncias* (calcado no poema de igual nome de Carlos Drummond de Andrade) (Brasílio Itiberê)

LLANTO POR IGNÁCIO SÁNCHEZ MEJÍAS – Poema de Federico García Lorca, numa cantata de Mauricio Ohana, com Jacques Bodmer (regência), Manuel Quadros Barr (barítono), Mercedes Olivera (piano) e Rafael Alberti (declamação) (LDR-5026)

Ano de lançamento: 1964 / Capa: sem crédito; ilustração de Pablo Picasso para o livro “Toros y toreros” (Circle de Art-Paris) / Texto: Irineu Garcia

Lado A - 1) 1º movimento: *A Corrida e a Morte*; 2) 2º movimento: *O Sangue Derramado*

Lado B - 1) 3º movimento: *Corpo Presente*; 2) 4º movimento: *Alma Ausente*

DISCOS COM PREFIXO LDR

CAMARGO GUARNIERI - CLAUDIO SANTORO, com Oscar Borgerth e Ilara Gomes Grosso (LDR-5027)
 Ano de lançamento: 1966 / Capa: Ary Fagundes; *Le violon rouge*, Raoul Dufy (1877-1953),
 Musée d' Art et d' Histoire - Geneve / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - Camargo Guarnieri - 1) *Sonata nº 3 para violino e piano*; 2) *Canção de ninar*; 3) *Canto nº 1*

Lado B - Cláudio Santoro - 1) *4ª Sonata para violino e piano*; 2) *Sonata para violino só*

VILLA-LOBOS - RADAMÉS GNATTALI, com Radamés Gnattali e Iberê Gomes Grosso (LDR-5028)
 Ano de lançamento: 1966 / Capa: Ary Fagundes; desenho: Reynaldo Dias Leme / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - Heitor Villa-Lobos - *Sonata nº 2* (1º, 2º, 3º e 4º movimentos)

Lado B - Radamés Gnattali - 1) *Sonata nº 1* (1º, 2º e 3º movimentos); 2) *Flor da noite*; 3) *Modinha & Baião*

DISCOS COM PREFIXO LDR

MISSA EM ABOIO, com coral Ars Nova, regência Carlos Alberto Pinto Fonseca (LDR-5029)
Ano de lançamento: 1966 / Capa: sem crédito / Texto: Adhemar Nóbrega

Lado A - 1) *Kyrie*; *Glória*; *Credo*; *Sanctus*; *Benedictus*; *Agnus Dei* [solistas: Neumar Starling (soprano), Lourdes Maria Pereira (mezzo), Marcos Tadeu Miranda Gomes (tenor)]

Lado B - *Muiê rendera* (arranjo: Carlos Alberto Pinto Fonseca); *Café de Sá Chiquinha* (Pedro Marinho); *Ponto de Oxum - Iemanjá* (umbanda; arranjo Carlos Alberto Pinto Fonseca; solista Neumar Starling); *Galo garinzé* (embolada de Almirante; arranjo de Carlos Alberto Pinto Fonseca); *É a tí, flôr do céu* (serenata de Diamantina; arranjo de Carlos Alberto Pinto Fonseca; solista Neumar Starling); *Jubiabá* (candomblé; composição de Carlos Alberto Pinto Fonseca inspirada em Jorge Amado; solista Neumar Starling)

FERNANDO PESSOA POR JOÃO VILLARET (LDR-5030)

Ano de lançamento: 1967 / Capa: sem crédito; reprodução parcial do retrato de Fernando Pessoa por J. Almada Negreiros / Texto: Paulo Mendes Campos

Lado A - 1) *O poeta é um fingidor*; 2) *Sonetos 13 e 14 dos passos da cruz*; 3) *Isto*; 4) *A múmia*; 5) *Sino da minha aldeia*; 6) *Ela canta pobre ceifeira*; 7) *Gato que brincas na rua*; 8) *Liberdade*; 9) *O menino de sua mãe*; 10) *O monstro*; 11) *4 odes de Ricardo Reis*; 12) *3 poemas de "O guardador de rebanhos"*

Lado B - 1) *Excerpto de uma ode*; 2) *Outro poema*; 3) *Tabacaria*

DISCOS COM PREFIXO LDR

CANTO DO BRASILEIRO AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT – UM DOCUMENTO PARA A HISTÓRIA, com Augusto Frederico Schmidt, João Villaret, Jograis de São Paulo e Fernanda Montenegro (LDR-5031)
Ano de lançamento: 1967 / Capa: César G. Villela / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Morte da índia*; 2) *Quando*; 3) *Núpcias nº 2*; 4) *Noiva*; 5) *Os príncipes* (Augusto Frederico Schmidt; gravação novembro 1955); 6) *A rosa fresca*; 7) *Revejo distante duas igrejas*; 8) *Indagação gorda*; 9) *Bem-aventurança*; 10) *Louca*; 11) *O amor de longe diz-me adeus*; 12) *Senhora o meu amor não tem destino*; 13) *A hora é virgiliana*; 14) *A Moura*; 15) *Si os meus lábios de morto* (Augusto Frederico Schmidt; gravação de janeiro de 1965)

Lado B - 1) *O retrato* (João Villaret); 2) *Um poeta morto* (Fernanda Montenegro); 3) *Poema* (Jograis de São Paulo); 4) *Senhor, a noite vem descendo* (Fernanda Montenegro)

Créditos

LDR 5001, LDR 5002 - Acervo e reprodução Instituto Moreira Salles

LDR 5003, LDR 5005, LDR 5006, LDR 5008, LDR 5010, LDR 5011, LDR 5012, LDR 5016, LDR 5017, LDR 5019, LDR 5021, LDR 5025 e LDR 5026 - Acervo e reprodução Discoteca Natho Henn/ Núcleo de Acervo e Memória da Casa de Cultura Mario Quintana/ Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul

LDR 5007, LDR 5009, LDR 5029 e LDR 5030 - Acervo Gracita Garcia Bueno/Reprodução Fábio Moraes

LDR 5004 e LDR 5014 - Acervo Curt Lange/Universidade Federal de Minas Gerais/Reprodução da autora

LDR 5018 - Acervo e reprodução da autora

LDR 5023 - Acervo e reprodução Miguel Bragioni

LDR 5020 - Fundação Casa de Rui Barbosa/Reprodução da autora

LDR 5022, LDR 5023, LDR 5027, LDR 5028 - Biblioteca Mercedes Reis Pequeno da Academia Brasileira de Música/Reprodução da autora

LDR 5031 - Acervo e reprodução Instituto Piano Brasileiro

DISCOS COM PREFIXO LDV

NELSON SOUTO INTERPRETA EDUARDO SOUTO (LDV-6001)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Lúcio Rangel

- Lado A - 1) *Despertar da montanha* (Eduardo Souto); 2) *Inverno* (Eduardo Souto);
3) *Saudade* (Eduardo Souto); 4) *Do sorriso da mulher nasceram flores* (Eduardo Souto);
5) *Evolução* (Eduardo Souto); 6) *Viver... morrer por um amor* (Eduardo Souto)
Lado B - 1) *Parati dançante* (Eduardo Souto); 2) *Não sei dizer* (Eduardo Souto);
3) *Só teu amor* (Eduardo Souto); 4) *Gegê* (Eduardo Souto - Getúlio Marinho);
5) *Tatú subiu no pau* (Eduardo Souto); 6) *Batucada* (Eduardo Souto - João de Barro)

CANÇÃO DO AMOR DEMAIS, com Elizete Cardoso (LDV-6002)

Ano de lançamento: 1958 / Capa: sem crédito / Texto: Vinicius de Moraes

- Lado A - 1) *Chega de saudade* (Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes);
2) *Serenata do adeus* (Vinicius de Moraes); 3) *As praias desertas* (A.C. Jobim); 4) *Caminho de pedra* (A.C. Jobim/V. de Moraes); 5) *Luciana* (A.C. Jobim/V. de Moraes); 6) *Janelas abertas* (A.C. Jobim/V. de Moraes)
Lado B - 1) *Eu não existo sem você* (A.C. Jobim/ V. de Moraes); 2) *Outra vez* (A.C. Jobim);
3) *Medo de amar* (V. de Moraes); 4) *Estrada branca* (A.C. Jobim/ V. de Moraes);
5) *Vida bela* (A.C. Jobim/ V. de Moraes); 6) *Modinha* (A.C. Jobim/ V. de Moraes);
7) *Canção do amor demais* (A.C. Jobim/ V. de Moraes)

DISCOS COM PREFIXO LDV

MODINHAS FORA DE MODA, com Lenita Bruno e orquestra, regência Leo Peracchi (LDV-6003)
Ano de lançamento: 1958 / Capa: Ary Fagundes / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Cantigas* (Alberto Nepomuceno/Branca Colaço);
2) *Casinha pequenina* (Harmonização de Leo Peracchi);
3) *Se os meus suspiros pudessem* (Harmonização de Batista Siqueira);
4) *Hei de amar-te até morrer* (Harmonização de Mário de Andrade);
5) *Canção da felicidade* (Barroso Netto/Nosor Sanchez);
6) *Lundú da Marquêsa de Santos* (Heitor Villa-Lobos/Viriato Correa)

Lado B - 1) *Conselhos* (Carlos Gomes/Velho Experiente);
2) *Foi numa noite calmosa* (Harmonização de Luciano Gallet); 3) *Cantiga* (Barroso Netto/Luís Guimarães);
4) *Róseas flôres da Alvorada* (Harmonização de Mário de Andrade); 5) *Modinha* (Jaime Ovalle/Manuel Bandeira);
6) *1ª Trova* (Alberto Nepomuceno/Osório Duque Estrada); 7) *2ª Trova* (Alberto Nepomuceno/Magalhães Azeredo)

■ Capa não localizada

MÚSICA CHINESA, com Conjunto de Instrumentos Tradicionais do Circo de Pequim (LDV-6004)
Ano de lançamento: 1959 / Capa: - / Texto: -

Lado A - 1) *Cantos de pássaros no vale*; 2) *Quarteto de cordas*; 3) *A barca no ancoradouro*; 4) *Nas estepes*
Lado B - 1) *A serpente dourada*; 2) *Ordem do general*; 3) *A estreita emboscada*; 4) *O luar e as nuvens coloridas*

DISCOS COM PREFIXO LDV

FESTA DENTRO DA NOITE, com Vadico e seu Conjunto Instrumental (LDV-6005)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: sem crédito; foto: Sascha Harnisch / Texto: Lúcio Rangel

Lado A - 1) *Leva meu samba* (Ataulfo Alves); 2) *Se é pecado* (Herivelto Martins); 3) *Viva meu samba* (Billy Blanco); 4) *Naquele tempo* (Pixinguinha/Benedito Lacerda); 5) *Lá vem a baiana* (Dorival Caymmi);

6) *Siga* (Fernando Lobo/Hélio Guimarães); 7) *Mangueira* (Assis Valente/Zequinha Reis)

Lado B - 1) *Faceira* (Ary Barroso); 2) *Vai Astor* (Osvaldo Gogliano);

3) *Canção da volta* (Antônio Maria/Ismael Neto); 4) *Chega de saudade* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes);

5) *Se alguém disse* (N. Teixeira/Arnô Carnegal - A Paez); 6) *Se acaso você chegasse* (Lupicínio Rodrigues/Felisberto Martins)

POR TÔDA MINHA VIDA, com Lenita Bruno e orquestra, regência Leo Peracchi (LDV-6006)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: sem crédito / Texto: Antonio Carlos Jobim

Lado A - 1) *Por toda minha vida* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes); 2) *Serenata do adeus* (Vinicius de Moraes); 3) *Estrada branca* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes); 4) *Soneto de Separação* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes);

5) *Valsa de Orfeu* (Vinicius de Moraes); 6) *Canção do amor demais* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes);

7) *As praias desertas* (A.C. Jobim)

Lado B - 1) *Eu sei que vou te amar* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes);

2) *Canta, canta mais* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes); 3) *Modinha* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes);

4) *Cae a tarde* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes); 5) *Sem você* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes);

6) *Eu não existo sem você* (A.C. Jobim/Vinicius de Moraes)

PRELÚDIO DE AMOR, com Cópia e seu Conjunto Studio (LDV-6007)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: sem crédito; foto: Sascha Harnisch / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Rosa Morena* (Dorival Caymmi); 2) *Cry me a river* (Arthur Hamilton);
3) *Fiorin Fiorello* (Mascheroni) [Coro: Odalea, Hortência e Severino Filho; Cantora: Cláudia Barroso];
4) *Piccolissima Serenata* (Gianni Ferrio / Antonio Amurri) [Cantora: Cláudia Barroso]; 5) *Tú* (anônimo);
6) *Embraceable You* (George Gershwin / Ira Gershwin)
Lado B - 1) *Chega de saudade* (A. C. Jobim / Vinicius de Moraes); 2) *On the Street Where You Live*
(Alan Jay Lerner / Frederick Loewe); 3) *Come Prima* (Mario Panzeri / Di Paola / Taccani)
[Cantora: Cláudia Barroso]; 4) *Lover Come Back to Me* (Sigmund Romberg / Oscar Hammerstein II);
5) *As Pastorinhas* (João de Barro / Noel Rosa); 6) *Anema e Core* (Salvatore D'Esposito / Tito Manlio);
7) *Deixe-me* (anônimo) [Cantora: Cláudia Barroso]

■ Capa não localizada

EU PRECISO DE VOCÊ, com Geraldo Miranda (LDV-6008)*

Ano de lançamento: - / Capa: Ary Fagundes / Texto: Jair Amorim

Lado A - 1) *Eu preciso de você* (A. C. Jobim/Aloysio de Oliveira); 2) *Isn't it romantic?*
(Richard Rodgers/Lorenz Hart); 3) *Gato no samba* (Orlando Silveira); 4) *Adios Emília* (Enric Madriguera);
5) *Emília* (Wilson Batista/Haroldo Lobo); 6) *Brigas, nunca mais* (A. C. Jobim/Vinicius de Moraes)
Lado B - 1) *My funny valentine* (Richard Rodgers/Lorenz Hart); 2) *Ave Maria Lola* (Sergio Gonzalez Siaba);
3) *Indolente* (Geraldo Miranda); 4) *It's only a paper moon* (Harold Arlen/Edgar Yipsel Harburg/Billy Rose);
5) *Completamente* (Astor Silva); 6) *I'll remember April* (Gene de Paul/Don Raye/Patrícia Johnston)

■ Capa não localizada

FESTA DENTRO DA NOITE – Vol. 2, com Vadico e sua orquestra (LDV-6009)*

Ano de lançamento: 1959 / Capa: - / Texto: -

Faixas - 1) *Se você jurar* (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves);
2) *Conversa de botequim* (Noel Rosa/Vadico); 3) *Abre a janela* (Arlindo Marques Júnior/Roberto Roberti);
4) *Neste mesmo lugar* (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti); 5) *Maria* (ainda sem compositor);
6) *Seu Libório* (João de Barro/Alberto Ribeiro); 7) *Juramento falso* (J. Cascata/Leonel Azevedo);
8) *Brigas nunca mais* (A. C. Jobim/Vinicius de Moraes); 9) *Meu primeiro amor* (ainda sem compositor);
10) *Saia do caminho* (Custódio Mesquita/Evaldo Ruy); 11) *Desengano* (ainda sem compositor);
12) *Samba de Copacabana* (ainda sem compositor); 13) *Meu consolo* (ainda sem compositor)

■ ■ Capa não localizada

EU SEI QUE VOU TE AMAR, com Mozart e seu pistom (LDV-6010)*

Ano de lançamento: 1959 / Capa: - / Texto: -

Faixas: 1) *Eu sei que vou te amar* (A. C. Jobim/Vinicius de Moraes);
2) *Smoke gets in your eyes* (Jerome Kern/Otto Harbach); 3) *Lamento* (ainda sem compositor);
4) *Over the rainbow* (Harold Arlen/Edgar Yipsel Harburg); 5) *Castigo* (ainda sem compositor);
6) *Colonel Bogey* (Kenneth J. Alford); 7) *All the way* (Jimmy van Heusen/Sammy Cahn);
8) *Balada triste* (Dalton Vogeler/Esdras Pereira da Silva);
9) *I'm in the mood for love* (Jimmy McHugh/Dorothy Fields); 10) *Estrada do sol* (A. C. Jobim/Dolores Duran);
11) *Unchained melody* (Alex North/Hy Zaret); 12) *Mocinho bonito* (Billy Blanco)

■ ■ Capa não localizada

ESCOLA DE SAMBA DA PORTELA (LDV-6011)

Ano de lançamento: 1959 / Capa: - / Texto: -

■ ■ Capa não localizada

EU TE AMO, com Cópia e seu Conjunto Studio (LDV-6012)*

Ano de lançamento: 1959 / Capa: - / Texto: -

Faixas: 1) *A felicidade* (A. C. Jobim/Vinicius de Moraes); 2) *Mal-me-quer* (Cristóvão de Alencar/Newton Teixeira);
3) *Caminheiros* (Herivelto Martins); 4) *Apito no samba* (Luiz Bandeira/Luis Antônio);
5) *Manhã de carnaval* (Luiz Bonfá/Antônio Maria); 6) *My little one* (G. Howe/D. Cussin);
7) *Fascination* (Fermo Dante Marchetti); 8) *I love Paris* (Cole Porter); 9) *Night and day* (Cole Porter);
10) *Piove* (Domenico Modugno/Verde); 11) *Ti diró* (ainda sem compositor);
12) *Le petite fleus* (ainda sem compositor); 13) *Till* (Carl Sigman/Charles Danvers)

Créditos

LDV 6001, LDV 6005 - Acervo e reprodução Instituto Piano Brasileiro

LDV 6003 - Acervo e reprodução Discoteca Natho Henn/ Núcleo de Acervo e Memória da Casa de Cultura Mario Quintana
/ Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul

LDV 6002, LDV 6006 - Acervo Gracita Garcia Bueno/Reprodução Fábio Moraes

LDV 6007 - Acervo e reprodução Thiago Mello

* Informações obtidas no Instituto Memória Musical Brasileira (immub.org). Acesso em: 11 set. 2018

COMPACTOS DE LITERATURA

NICOLÁS GUILLEN (FP-7001)

Ano de lançamento: 1963

Capa: Waldemir Soares / Texto: Jorge Amado

Lado A - 1) *Tengo*; 2) *Ana Maria*; 3) *Teresa*;
4) *Balada*; 5) *Responde Tu*

Lado B - 1) *No sé por que piensas tu*;
2) *Sudor y latigo*; 3) *Barlovento*;
4) *Cancion de cuna para despertar a un negrito*;
5) *Cancion Carioca*; 6) *Doña Maria*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (FP-7002)

Ano de lançamento: 1963

Capa: Waldemir Soares / Texto: Tristão de Athayde

Lado A - 1) *Pombo correio*;
2) *Cantiga do Rio em só*; 3) *A mão*

Lado B - 1) *A carta*; 2) *Desaparecimento de Luisa Porto*

VINICIUS DE MORAES (FP-7003)

Ano de lançamento: 1963

Capa: Waldemir Soares / Texto: Otto Lara Resende

Lado A - 1) *O mergulhador*; 2) *Soneto nº 2 - de Meditação*; 3) *Os acrobatas*

Lado B - 1) *A hora íntima*; 2) *Receita de mulher*

PABLO NERUDA (FP-7004)

Ano de lançamento: 1963

Capa: Waldemir Soares / Texto: Rubem Braga

Lado A - 1) *Una canción desesperada*;
2) *Castro Alves del Brasil*

Lado B - 1) *El hombre invisible*

COMPACTOS DE LITERATURA

MANUEL BANDEIRA (FP-7005)

Ano de lançamento: 1963

Capa: Waldemir Soares / Texto: Thiers Martins Moreira

Lado A - 1) *Canção do vento e da minha vida*;

2) *Noite morta*; 3) *Rondó dos cavalinhos*;

4) *Água forte*; 5) *Piscina*

Lado B - 1) *O rio*; 2) *Mascarada*; 3) *Boi morto*;

4) *Satélite*; 5) *Maysa*

CECILIA MEIRELES (FP-7006)

Ano de lançamento: 1964

Capa: Waldemir Soares / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Retrato*; 2) *Som*; 3) *Tenho uma*

casa de malmequeres; 4) *Cantarão os galos*;

5) *Elegia para um pequena borboleta*

Lado B - 1) *Eras um rosto na noite longa*;

2) *Vi a névoa da madrugada*; 3) *Soneto nº2*;

4) *Minhas figuras amadas*;

5) *Apesar de serem duas chuvas*

MARIO QUINTANA (FP-7007)

Ano de lançamento: 1964 / Capa: Waldemir

Soares / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Sonetos II, XV, XXIV e XIII*;

2) *Canção de um dia de vento*; 3) *Canção ballet*

Lado B - 1) *Pequena crônica policial*; 2) *Segunda*

canção de muito longe; 3) *O anjo Malaquias*;

4) *O poema*

ERICO VERISSIMO (FP-7008)

Ano de lançamento: 1964 / Capa: Waldemir

Soares / Texto: Vianna Moog

Lado A - *Fragments de O tempo e o vento*

Lado B - *Fragments de O tempo e o vento*

COMPACTOS DE LITERATURA

PAULO MENDES CAMPOS (FP-7009)

Ano de lançamento: 1964

Capa: Waldemir Soares / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Um homem pobre*; 2) *Camafeu*

Lado B - 1) *O hóspede*; 2) *Uma coisa ou outra*

THIAGO DE MELLO (FP-7010)

Ano de lançamento: 1964

Capa: Waldemir Soares / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Antemanhã*; 2) *Cantiga quasi de roda*; 3) *Notícia da manhã*

Lado B - 1) *O açude*; 2) *Os fundamentos*; 3) *Os Estatutos do homem*

■ Capa não localizada

FEDERICO GARCÍA LORCA

por Margarita Xirgu (FP-7011)

Ano de lançamento: 1964 / Capa: - / Texto: -

Lado A -

Lado B -

FEDERICO GARCIA LORCA

por Rafael Alberti (FP-7012)

Ano de lançamento: 1964

Capa: Waldemir Soares / Texto: sem crédito

Lado A - *Fragmentos da obra teatral*

1) *De Mariana Pineda*; 2) *De Bodas de Sangue*

Lado B - *Fragmentos da obra teatral*

1) *De Yerma*; 2) *De Rosita la Soltera*

COMPACTOS DE LITERATURA

GABRIELA MISTRAL por Alicia Quiroga (FP-7013)

Ano de lançamento: 1964

Capa: Waldemir Soares / Texto: Irineu Garcia

Lado A - 1) *A oração da mestra*

Lado B - 1) *Todas íamos ser rainhas*; 2) *Noturno*

RUBEM BRAGA (FP-7014)

Ano de lançamento: 1964

Capa: Waldemir Soares a partir de retrato feito por Cândido Portinari / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Ai de ti, Copacabana*; 2) *Soneto de verão*; 3) *Poema em Ipanema numa 4ª feira sem esperança*

Lado B - 1) *Procura-se*; 2) *Quarto de moça*

GEIR CAMPOS (FP-7015)

Ano de lançamento: 1964

Capa: Waldemir Soares / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Cantiga de acordar mulher*; 2) *Cantiga nº 2*; 3) *Cantiga nº 4*; 4) *Cantiga nº 6*; 5) *Forquilha*; 6) *Inventário*; 7) *A meia vida*; 8) *Vaivém*; 9) *Tocata ao sol*; 10) *Alba*

Lado B - 1) *Tarefa*; 2) *Oração recoordenada*; 3) *Epigrama*; 4) *Parábola de sementeiro*; 5) *Parábola da madurez*; 6) *Fonte*; 7) *Da propaganda*; 8) *Poética*; 9) *A democracia*; 10) *O homem nôvo*

Créditos

FP 7001 - Acervo Centro Cultural Banco do Brasil/Rio de Janeiro/Reprodução da autora

FP 7003 - Acervo e reprodução Instituto Moreira Salles

FP 7002, FP 7004, FP 7005, FP 7007, FP 7008, FP 7010, FP 7012, FP 7014, FP 7015 - Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa/Reprodução da autora

FP 7006, FP 7009 - Acervo e reprodução da autora

FP 7013 - Acervo Gracita Garcia Bueno/Reprodução da autora

DISCOS INÉDITOS COM PREFIXO IG

STANISLAW PONTE PRETA POR SÉRGIO PORTO (IG 29015)

Ano de lançamento: 1968 / Capa: sem crédito / Texto: Irineu Garcia

Lado A - 1) *Poema Épico* (do livro “Garôto Linha-Dura”); 2) *A Charneca* (do livro “Primo Altamirando e Elas”); 3) *Não sei se você se lembra* (do livro “Garôto Linha-Dura”)

Lado B - 1) *O Domingo* (do livro “Primo Altamirando e Elas”); 2) *O Grande Mistério* (do livro “Rosamundo e os Outros”)

O POETA E O MUNDO; poemas de Cassiano Ricardo, do espetáculo *Pássaro no Chapéu*, do Grupo de Teatro Experimental da Universidade do Estado da Guanabara (UEG) (IG 49006)

Ano de lançamento: 1968 / Capa: sem crédito / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *O Cacto* - Prólogo; 2) *Jeremias* - Texto Adicional; 3) *Pequeno Canto Ex-Ótico* - Texto adicional; 4) *Ladainha*; 5) *João, o Telegrafista*; 6) *Pássaro no Chapéu*; 7) *A Flauta que me Roubaram*; 8) *Elegia*

Lado B - 1) *Gás Lacrimogênio*; 2) *Pôse prá Retrato*; 3) *Rosa de Feltro*; 4) *A Difícil Manhã*; 5) *O Cão e o Cachorro*; 6) *Gog e Magog*; 7) *Testamento*; 8) *Categiró* - Epílogo

DISCOS INÉDITOS COM PREFIXO IG

POETAS DO BRASIL – ANTOLOGIA – VOL. 1 (IG 49007)

Ano de lançamento: 1968 / Capa: Eurico Abreu / Texto: Irineu Garcia

- Lado A - 1) *A Rua das Rimas* (Guilherme de Almeida); 2) *A Vida e o Artista* (Gilberto Amado);
3) *Trem de Alagoas* (Ascenso Ferreira); 4) *O Homem da Noite* (Olegário Mariano);
5) *Elegia à uma Pequena Borboleta* (Cecilia Meireles);
6) *A Voz das Coisas* [um dos capítulos do poema Juca Mulato] (Menotti del Picchia)
Lado B - 1) *Que nada recorde nada* (Sérgio Milliet); 2) *Minha Mãe* (Alvaro Moreyra);
3) *A Morte do Amor* (Onestaldo de Pennafort); 4) *Como quem pede uma esmola* (Abgar Renault);
5) *Os Príncipes* (Augusto Frederico Schmidt)

FERNANDO PESSOA IN MEMORIAM, com João Villaret (IG 49008)

Ano de lançamento: 1968 / Capa: Eurico Abreu / Texto: Irineu Garcia

- Lado A - 1) *Amor é fogo que arde sem se ver* (Camões); 2) *Sete anos de pastor* (Camões);
3) *Alma minha* (Camões); 4) *Soneto* (Bocage); 5) *Cinco sentidos* (Almeida Garrett); 6) *Aquarela* (Cesário Verde);
7) *Georges, anda ver meu país de marinheiros* (Antonio Nobre); 8) *Epígrafe é soneto* (Eugenio de Castro)
Lado B - 1) *Serradura* (Mário de Sá-Carneiro); 2) *Abismo* (Mário de Sá-Carneiro);
3) *Sol nulo dos dias vãos* (Fernando Pessoa); 4) *O tocador de harpa* (Fernando Pessoa);
5) *Da hora absurda* (Fernando Pessoa); 6) *Primeiro é a angústia* (Álvaro de Campos);
7) *Homem que vens de humanas desventuras* (Antônio Bôto); 8) *Página de folclore* (Antônio Bôto);
9) *Cântico negro* (José Régio); 10) *Ode à poesia* (Miguel Torga)

DISCOS INÉDITOS COM PREFIXO IG

XX POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA, com Pablo Neruda (IG 79026)
Ano de lançamento: 1968 / Capa: desenho de Carlos Leão (Caloca) / Texto: Rubem Braga

MANUEL BANDEIRA – IN MEMORIAM, com Manuel Bandeira, Jograis de São Paulo, Margarida Lopes de Almeida, João Villaret e Lenita Bruno (IG 79027)
Ano de lançamento: 1968 / Capa: Julio Pio / Texto: Irineu Garcia

Lado A - *Manuel Bandeira por ele mesmo* 1) *A Chave do Poema* (crônica); 2) *Berimbau* 3) *Pneumotórax*; 4) *A Estrêla da Manhã*; 5) *Canção do Vento e da Minha Vida*; 6) *Rondó dos Cavalinhos*; 7) *Boi Morto*; 8) *Profundamente*; 9) *Noturno do Morro do Encanto*; 10) *Último Poema*; 11) *Vou-me embora pra Pasárgada*; 12) *Consoada*

Lado B - 1) *Evocação do Recife* (Jograis de São Paulo); 2) *Última Canção do Beco* (João Villaret); 3) *Os Sinos* (Margarida Lopes de Almeida); 4) *Modinha* (música de Jaime Ovalle, intérprete: Lenita Bruno)

DISCOS INÉDITOS COM PREFIXO IG

JOÃO CABRAL DE MELO NETO POR ÊLE MESMO (IG 79029)

Ano de lançamento: 1969 / Capa: sem crédito; foto de capa: Walter Schapper / Texto: Irineu Garcia

Lado A - 1) *Poesia*; 2) *Os três mal-amados*; 3) *O engenheiro*; 4) *Psicologia da composição*; 5) *O cão sem plumas*; 6) *O rio*; 7) *Alguns toureiros*; 8) *Morte e vida severina*; 9) *Poemas da cabra*; 10) *Estudos para uma bailadora andaluza* (nº 1 e nº 4)

Lado B - 1) *Festa na casa grande*; 2) *Uma sevilhana pela Espanha*; 3) *Velório de um comendador*; 4) *Pernambucano em Málaga*; 5) *O sol em Pernambuco*; 6) *A educação pela pedra*; 7) *Duas das festas da morte*; 8) *O sertanejo falando*

VINICIUS EM PORTUGAL (IG 79034)

Ano de lançamento: 1969 / Capa: Lincoln & Nilo; foto de capa: N. Calvet / Texto: Irineu Garcia

Lado A - 1) *A uma Mulher*; 2) *A Volta da Mulher Morena*; 3) *Sonêto da Intimidade*; 4) *Sonêto a Katherine Mansfield*; 5) *Ternura*; 6) *O Falso Mendigo*; 7) *O Desespêro da Piedade*

Lado B - 1) *Quarto Sonêto de Meditação*; 2) *Cântigo*; 3) *Sob o Trópico de Câncer*

DISCOS INÉDITOS COM PREFIXO IG

FERNANDO PESSOA, com Sinde Filipe (IG 79033)

Ano de lançamento: 1969 / Capa: Mello Menezes / Texto: Irineu Garcia

Lado A - Poemas de Fernando Pessoa e Ricardo Reis - 1) *A Grande Esfinge do Egípto*; 2) *Ó Tocador de Harpa*; 3) *Saudade Dada*; 4) *O Menino de Sua Mãe*; 5) *O Andaime*; 6) *Autopsicografia*; 7) *Liberdade*; 8) *O Infante*; 9) *Nevoeiro*; 10) *Mestre, São Plácidas...*; 11) *Vem Sentar-te Comigo, Lidia*; 12) *Não tenha Nada nas Mãos*; 13) *As Rosas Amo dos Jardins de Adônis*; 14) *Ouvi Contar que Outrora, Quando a Pérsia...*; 15) *Prazer, mas Devagar*; 16) *Para ser Grande, Sê Inteiro*
Lado B - Poemas de Alberto Caieiro - 1) *O Meu Olhar é Nítido Como Um Girassol*; 2) *Pensar em Deus é Desobedecer a Deus*; 3) *Num Meio-Dia de Fim de Primavera*; 4) *Olá, Guardador de Rebanhos*; 5) *Aquela Senhora Tem Um Piano*; 6) *Os Pastores de Vergílio Tocavam Avenas*; 7) *No meu Prato que Mistura de Natureza*; 8) *Quem me Dera que eu Fôsse o Pó da Estrada*; 9) *O Tejo é Mais Belo que o Rio*; 10) *Se eu Pudesse Trincar a Terra Tôda*; 11) *O Que Nós Vemos das Coisas São as Coisas*; 12) *Li Hoje Quase Duas Páginas*; 13) *Ontem à Tarde um Homem das Cidades*; 14) *O Mistério das Coisas, Onde Está Êle*; 15) *Passou a Diligência Pela Estrada*; 16) *Se Depois de eu Morrer*

GUILHERME DE ALMEIDA "IN MEMORIAM", com Guilherme de Almeida (IG 29018)

Ano de lançamento: 1969 / Capa: sem crédito / Texto: Irineu Garcia

Lado A - 1) *Sonêto XXV*; 2) *O ciúme*; 3) *Saudade*; 4) *A ânfora de argila*; 5) *Era uma vez...*

Lado B - 1) *Pião*; 2) *Cantique d'Amour*; 3) *Mormaço*; 4) *Por quê*; 5) *Segunda canção do peregrino*

DISCOS INÉDITOS COM PREFIXO IG

FEDERICO GARCIA LORCA – POEMAS E CANÇÕES, com Berta Riaza, Fernando Fernán Gómez e Agustín González; Marianna acompanhada ao piano pelo maestro Adón Afonso (IG-0006)
Ano de lançamento: 1969 / Capa: Lincoln & Gláucio; desenho: Federico García Lorca / Texto: Irineu Garcia

Lado A - 1) *Sevilla/Baladilla de los tres rios/Poema de la solea/Pueblo/Ay/Poema de la saeta/Memento/Canción China en Europa/Canción tonta/Canción de jinete/Desposorio/Despedida/De otro modo;*
2) *Romance sonámbulo/Prendimiento de Antonito el camborio*
Lado B - *Niña ahogada en el pozo/Gacela del niño muerto/Gacela de la huida/Gacela del mercado matutino/Casida de los ramos/Soneto*

SÃO PAULO SÉC. XVIII - RECOLHIMENTO DA LUZ, com Coro Vozes de São Paulo e Orquestra Cordas de São Paulo, regência Júlio Medaglia (IG 79501)
Ano de lançamento: 1970 / Capa: Lincoln Nogueira / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Kyrie I, Moderato*; 2) *Christe, Andante*; 3) *Kyrie II, Fuga a 8*; 4) *Gloria I, Allegro*;
5) *Et in Terra, Un Poco Largo*; 6) *Gloria II, Allegro*
Lado B - 1) *Laudamus, Amoroso*; 2) *Gratias, Largo*; 3) *Domine Deus, Allegro*;
4) *Qui Tollis, Troppo Affettuoso*; 5) *Quoniam, Larghetto*; 6) *Cum Sancto Spiritu, Fugato*

DISCOS INÉDITOS COM PREFIXO IG

FERNANDO PESSOA, com Sinde Filipe (IG 79035)

Ano de lançamento: 1971 / Capa: sem crédito / Texto: sem crédito

Lado A - 1) *Ode à noite*; 2) *Ode à noite (II)*; 3) *Soneto já antigo (Olha Daisy)*; 4) *Se te queres matar*; 5) *Venho dos lados de Beja*; 6) *Na noite terrível, substância natural*; 7) *The times*; 8) *Poema em linha reta*
Lado B - 1) *Tabacaria*; 2) *Aniversário*; 3) *Magnificat*; 4) *O que há em mim é sobretudo cansaço*; 5) *Quero acabar entre rosas*; 6) *Dobrado à moda do Pôrto*

MÁRIO DE ANDRADE “IN MEMORIAM” - POESIA E SOM, com Tetê Medina e Paulo Afonso Grisolli, participação especial de Fernando Lebéis (IG 79502)

Ano de lançamento: 1971 / Capa: Aldo Luiz; retrato de Mário de Andrade feito por Cândido Portinari, cedido pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo / Texto: não tem

Lado A - 1) *Garoa do meu São Paulo*; 2) *Toada do pai do mato*; 3) *Lundu do escritor difícil*; 4) *Aspiração*; 5) *Cantiga do ai*; 6) *As cantadas*; 7) *Ode ao burguês*
Lado B - 1) *O trovador*; 2) *Quando... Poemas da Negra VI*; 3) *Improvisações sobre uma palavra tema*; 4) *Rondó pra você*; 5) *Toada da Esquina*; 6) *O poeta come amendoim*; 7) *Prefácio interessantíssimo*

Créditos

IG 49007 - Acervo Augusto Massi/Reprodução da autora. **IG 29015** - Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa/Reprodução da autora

IG 29018 - Acervo Discoteca Oneyda Alvarenga - Centro Cultural São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura - Prefeitura de São Paulo/Reprodução da autora

IG 49006, IG 49008, IG 79026, IG 79029, IG 79027, IG 79033, IG 79035, IG 0006, IG 79501 - Acervo Gracita Garcia Bueno/Reprodução Fábio Moraes

IG 79034 - Acervo e reprodução da autora. **IG 79502** - Acervo Famelli Jr./Reprodução da autora