

## Brasilidade e diversidade composicional: Edino Krieger e seu lugar na história da música brasileira

*André Egg*

UNESPAR / Campus Curitiba II – contato@andreegg.org

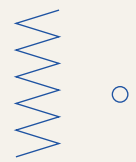
O convite para participar da mesa redonda “Edino Krieger: brasilidade e diversidade composicional” me levou a uma reflexão ensaística sobre a tensão entre brasilidade e diversidade, e a forma como se posicionaram em relação a estes polos alguns compositores-chave da música brasileira. A ideia central é de que Edino Krieger se posiciona de maneira diferenciada em relação a estas questões, já na década de 1950, quando se consolida como um compositor relevante no cenário nacional, e contribui para superar certo paradigma de brasilidade que constitui percalço quase incontornável no trabalho dos compositores de gerações anteriores.

Para fazer esta reflexão, e chegar a alguma conclusão sobre o papel de Edino Krieger no reposicionamento destas questões, este texto faz primeiro uma discussão histórica do problema da brasilidade como se apresentou para os compositores desde as décadas anteriores.

De início, a questão da brasilidade não esteve posta como um problema estético. Talvez não se possa falar, no século XIX, em brasilidade como características musicais propriamente identificáveis. A questão da brasilidade estava ligada ao próprio problema da consolidação de um Estado Nacional, e as dificuldades em se pensar a nação que se constituía no regime monárquico regido pela dinastia dos Bragança. Assim, o Brasil surgiu como um Estado autóctone ao separar-se de Portugal, mas mantinha-se governado pela mesma casa dinástica que a metrópole da qual pretendia se separar. Na verdade, enquanto no continente europeu o Estado Português passava por uma Revolução Liberal e chamava o rei, então residente no Rio de Janeiro, a retornar a Lisboa e jurar sobre a Constituição, o Brasil nascia como refúgio das tradições monárquicas que a Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas iam sepultando na Europa.

Vivemos então a dicotomia de sermos o último refúgio do Antigo Regime, ao passo que a Europa caminhava a passos largos para sistemas políticos de novo tipo. Na música isso tinha repercussões muito claras. A Europa Ocidental vivia o momento mais agudo de um processo de constituição da música como sistema cultural autônomo, os compositores passando a ocupar um novo lugar de prestígio social e seu trabalho passando a gozar de liberdade estética nunca antes imaginada. A descrição deste processo está bem trabalhada por Blanning (2011).

Ao contrário do que ocorria na Europa, onde se impunha o modelo da sinfonia e da sonata – obras de música absoluta a serem fruídas intelectualmente, o Império Brasileiro continuava a cal-



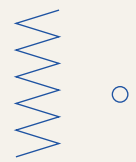
car sua atividade musical sobre as instituições da cõrte, privilegiando a ópera e a música litúrgica. O Rio de Janeiro, a partir da transferência da monarquia portuguesa em 1808, se transformava numa capital europeia, com a vinda da Real Capela de Lisboa, músicos, cantores e o compositor Marcos Portugal, bem como diversos músicos de outras procedências para trabalharem principalmente como professores. O mais ilustre destes visitantes estrangeiros foi sem dúvida Sigmund Neukkom, que desenvolveu parte significativa de sua carreira nos trópicos, sendo o primeiro cronista a publicar textos na Europa sobre música brasileira – um assunto então ainda bastante incipiente.

Para os cronistas do século XIX, havia pouca dúvida de que compositor brasileiro era o Padre José Maurício, representante musical da nacionalidade incipiente. Não que houvesse na sua música alguma característica instrínseca passível de representar uma nacionalidade, mas o fato de ser nascido na colônia, de ter sido elogiado pelo austríaco Neukkom e de ter pretensamente rivalizado com o português Marcos Portugal, foram o suficiente para estimular as biografias e a colocação de seu nome no posto de primeiro compositor brasileiro.

Formado até hoje não se sabe muito bem como, o fato de José Maurício ter surpreendido agradavelmente o musical príncipe regente quando de sua chegada ao Rio de Janeiro, foi o primeiro motivo de orgulho nacional na música. Apesar do seu interesse pela música de Haydn e Mozart, e de seu trabalho de música absoluta em *Aberturas* ou no *Método de pianoforte*, o trabalho de José Maurício só se desenvolvia plenamente na música religiosa que servia à corte, com forte influência da escrita operística napolitana. (Para um ótimo panorama da vida musical na corte jonina, cf MONTEIRO, 2008)

Por outro lado, a crise do período regencial, com o fim temporário das turnês de companhias operísticas italianas, e o fechamento da orquestra da Imperial Capela por falta de financiamento, levaram a um colapso da música religiosa e litúrgica. Ou, trocando em outras palavras, com a abdicação de D. Pedro I a falta de um rei em torno do qual se organizasse a vida política e cultural provocaria uma paralisação na atividade musical típica da corte: o teatro de ópera e a música religiosa na Capela Real. Essas atividades só seriam retomadas plenamente com o casamento de D. Pedro II com uma princesa melômana, em 1853, levando à retomada das temporadas de ópera e da orquestra da Imperial Capela. Mas, como demonstra o excelente estudo de Lino Cardoso (2006), a crise da música de corte levava ao desenvolvimento de formas autônomas de produção cultural, em atividades organizadas pela Sociedade Beneficente Musical.

Quando os músicos assumiam o encargo de organizar a vida musical, percebia-se que davam menos valor às representações culturais de corte (ópera e música religiosa) e privilegiavam as formas de maior significação cultural na Europa de então – *Sinfonia*, *Sonata*, *Concerto*, *Quarteto*. Estabeleciam-se aí, nas décadas de 1830 e 1840, as primeiras tensões entre brasilidade e diversidade composicional. Onde a brasilidade nascente era intrínsecamente ligada às representações de cõrte, e a diversidade pode ser identificada já então com a preocupação em estar atualizado em relação às produções europeias. Estabeleceu-se aí, talvez, uma polarização que teria caráter estrutural na música brasileira – as noções de brasilidade ficando atreladas a formas musicais mais arcaicas, enquanto a atualização em relação à produção universal acabava sendo vista como estrangeirismo ou como formas culturais sem lugar na formação nacional.



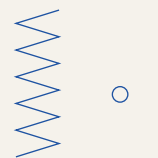
Como demonstra o estudo de Azevedo e Souza (2003), o período a partir da década de 1870 foi justamente o de maior florescimento das sociedades de concerto e das lojas de música, diversificando a vida de concertos e publicações justamente no período de crise terminal da monarquia e conseqüente empobrecimento das atividades do Teatro de Ópera e da Capela.

Como compositor, o maior produto do Império foi Carlos Gomes. Para as gerações formadas no século XX, ele tornou-se quase um anti-modelo, excessivamente italianizado e pouco representativo de brasilidade. Interpretações desse tipo podem ser vistas nos manuais tradicionais de História da Música Brasileira, especialmente os trabalhos de Vasco Mariz (1982) e José Maria Neves (1982), para os quais Carlos Gomes e a geração da Primeira República eram excessivamente europeizados, porque não construíam uma representação do nacional baseada no folclore, como seria preconizado a partir da década de 1920 por diversos intelectuais.

Este tipo de abordagem vem sendo corretamente problematizada nos estudos mais recentes. Para o caso de Carlos Gomes, especialmente os trabalhos de Mammi (2001) e Nogueira (2006) demonstram que havia em sua produção um alto grau de brasilidade e também uma importante dose de diversidade composicional. Mammi aponta para o uso por Carlos Gomes de técnicas envolvidas com a música de banda militar, as danças de salão (polca e quadrilha) e a modinha – ou seja, uma síntese que representava ao mesmo tempo a brasilidade nascente e uma importante atualização estilística. Nogueira, por outro lado, aponta para a vocação sinfônica de Carlos Gomes, realizada nas aberturas e partes instrumentais de suas óperas. A falta de oportunidade para a música sinfônica em meios musicais que apresentavam uma hipertrofia do operismo, caso do Brasil e da Itália na época de sua atividade profissional, não deixava escolha ao compositor.

Do mesmo modo, no primeiro período republicano o público brasileiro presenciou a atividade de compositores formados na Europa e atualizados em relação às melhores técnicas de composição disponíveis em sua época. Em termos de diversidade composicional, a geração de Lorenzo Fernandes, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald ou Glauco Velasquez foi a primeira a experimentar uma suficiente profissionalização capaz de permitir a atividade de compositor-professor-regente dedicada exclusivamente ao ideal clássico-sinfônico. Seriam os primeiros compositores no país a não precisarem fazer música religiosa nem música de salão para obterem renda do trabalho. Por outro lado, esse afastamento das formas mais arraigadas na tradição brasileira já existente nos maxixes e nas modinhas, se permitia um alto grau de atualização em relação à produção européia, produzia uma geração que seria questionada pelo movimento modernista como pouco ligada à demanda por uma música nacional.

Foi exatamente no longo período de hegemonia modernista (que grosso modo pode ser identificado no período compreendido entre as décadas de 1920 e 1970 – cf NAPOLITANO, 2014) que a questão da brasilidade se impôs como atributo incontornável para quem pretendia estabelecer-se como compositor no Brasil. O primeiro compositor a viver plenamente a identificação com este ideal foi Villa-Lobos, que logo a partir de sua consagração em Paris, durante duas estadas na década de 1920, tornou-se um novo modelo de compositor brasileiro, rapidamente substituindo Carlos Gomes no pódio de grande nome da música nacional. (Sobre o processo de consolidação da carreira do compositor em Paris, e de como isso articulou sua brasilidade,



conferir GUERIOS, 2003 e FLECHET, 2004. Sobre a posição assumida por Villa-Lobos no ideário modernista, ver CONTIER, 1988 e WISNIK, 1983)

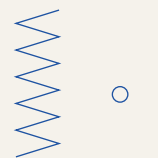
De certo modo, pode-se afirmar que a fórmula de brasilidade obtida por Villa-Lobos nas suas composições parisienses atendia ao mesmo tempo a uma técnica atualizada, mais ou menos nos moldes da música moderna que se fazia em Paris na época, e também a um referencial de brasilidade exótica, demandada também por uma Paris sedenta de manifestações culturais não-europeias. Esta postura assumida por Villa-Lobos perante os europeus foi criticada por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, quando acusa Villa-Lobos de representar uma falsa brasilidade:

Mas no caso de Villa-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. (...) Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Villa-Lobos era um grande compositor. (ANDRADE, 1972, p. 14)

Logo nas primeiras páginas de seu mais importante livro teórico, Mário de Andrade posiciona Villa-Lobos como autor de um exotismo fácil para agradar exigências que o escritor deprecia - "o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia" (p. 14). Irônicamente os textos de Mário de Andrade seriam por décadas usados à revelia para justificar a defesa de uma brasilidade bastante restritiva, apoiando-se na posição de crítico ferrenho que o escritor exercia em relação às produções que ele não considerava que exercessem a necessária função social na música brasileira. Francisco Mignone também tinha sido alvo de crítica semelhante por parte de Mário de Andrade, em texto escrito a propósito da temporada lírica financiada pela prefeitura de São Paulo, publicado no jornal oposicionista *Diário Nacional* e depois reunido em 1933 no volume *Música, doce música*. (ANDRADE, 1963. Sobre os embates da crítica de Mário de Andrade no período de afirmação do modernismo, ver EGG, 2014.)

E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. (ANDRADE, 1963, p. 202)

Trechos de textos de Mário de Andrade passariam a ser citados fora de contexto inúmeras vezes com o intuito de reforçar as exigências de brasilidade. O compositor brasileiro não mais trabalharia em paz com suas questões estéticas. Dele seria exigido, cada vez mais, que se posicionasse como um representante de brasilidade. Assim, duplamente inspirados – pelo modelo composicional fornecido por Villa-Lobos e pelo rigor crítico de Mário de Andrade e outros intelectuais, os que quiseram ser compositores no período do modernismo precisaram lidar com o pólo da brasilidade em primeiro plano. A diversidade composicional seria severamente prejudicada.



Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri estabeleceram no período varguista um novo modelo de brasilidade na música de concerto, onde os desenhos rítmicos inspirados na música popular, a citação de melodias folclóricas, o figurativismo harmônico melódico e os efeitos instrumentais seriam protagonistas em detrimento de qualquer experimentalismo formal. A posição do compositor como signo de brasilidade seria reforçada pelas políticas públicas do regime varguista, tanto no pólo interno com a nacionalização do projeto do Canto Orfeônico como no pólo externo com a seleção de obras representativas para apresentação em eventos patrocinados ou organizados pelo Ministério das Relações Exteriores. Não por acaso, o autor mais representativo de uma historiografia nacionalista da música brasileira – Vasco Mariz, alternava a carreira dileitante de cantor e crítico musical com a profissão de diplomata. E seguia uma linha teórica instaurada primeiro por Luiz Heitor Correa de Azevedo, modernista que assumiu importantes cargos no Estado Novo e depois passou a representar o Brasil na União Panamericana em Washington e na UNESCO em Paris.

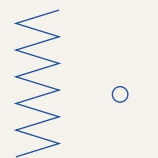
Nos anos 1930-45 instaurou-se uma coincidência de intenções entre intelectuais, músicos e o Estado brasileiro, de modo que a questão da brasilidade assumia o primeiro plano, em detrimento das questões relativas à diversidade composicional, à pretensão de universalidade ou à atualização estética frente ao resto do mundo.

Precisamente contra esse conservadorismo musical instaurado plenamente durante o Estado Novo, iria se insurgir o movimento Música Viva, liderado por Koellreutter. A partir de 1944 o grupo formado principalmente pelos compositores Guerra Peixe, Claudio Santoro, Eunice Katunda e o então jovem aprendiz Edino Krieger, iria provocar uma situação de ruptura com os meios musicais tradicionais. O modo como esta nova geração entrou em conflito com os modernistas estabelecidos e suas implicações políticas, foram desenvolvidos em minha dissertação de mestrado (EGG, 2004).

Num curto período entre 1945 e 1948 o Grupo Música Viva adotou a técnica dodecafônica de composição como forma de marcar uma ruptura com a brasilidade restritiva preconizada pelo modernismo associado ao Estado Novo. Para exemplificar com um trecho do manifesto que o grupo publicou em 1946:

“MÚSICA VIVA”, admitindo, por um lado, o nacionalismo substancial como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas. (“Manifesto 1946”, in EGG, 2014, p. 208)

Mas uso da técnica dodecafônica e a oposição ao nacionalismo conservador duraram pouco. Os alunos mais velhos de Koellreutter – Claudio Santoro e Guerra Peixe, que se estabeleciam no cenário nacional nesta época chamando a atenção para suas obras, dentro e fora do país, romperam com o professor a partir de 1948. Abandonando a técnica dodecafônica, que passaram a atacar violentamente em diversos textos, Santoro e Guerra Peixe transitaram para o folclo-



rismo que se estabeleceria como corrente hegemônica na década de 1950. Nesta movimentação acabaram se somando à tendência representada pelos modernistas da geração anterior, como deixou claro Camargo Guarnieri em sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*:

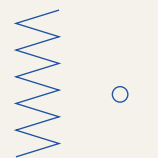
Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de grande valor e talento, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe, que felizmente, após seguirem esta orientação errada, puderam se libertar dela e retornar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileiras, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais. (*in* EGG, 2004, p. 209.)

A violência dos termos adotados por Camargo Guarnieri não era nada incomum à época, e marcou a aproximação entre o nacionalismo de esquerda e de direita. Santoro e Guerra Peixe abandonavam o dodecafonismo no fim da década por necessidade criativa – documentos da época demonstram que os compositores tiveram dificuldade de lidar com o público restrito envolvido nas atividades do Música Viva e com a pouca penetração da música dodecafônica que produziram entre o público e a crítica brasileiros. Mas outra motivação viria se somar: comunistas militantes, o abandono da vanguarda e do círculo pessoal de Koellreutter também teria motivação política, uma vez que a partir de 1948 o PCUS começaria a submeter os intelectuais “progressistas” aos ditames estéticos do Realismo Socialista (MORAES, 1994 e GIANI, 1999).

Neste cenário, as posturas assumidas por Edino Krieger merecem destaque. Ao contrário de Santoro e Guerra Peixe, que foram estudar com Koellreutter quando já eram compositores de considerável domínio técnico, Edino Krieger chegou ao Rio de Janeiro em 1943, na época em que completava seus 15 anos de idade, para estudar violino, e acabou se matriculando por acaso no curso livre de composição ministrado por Koellreutter (PAZ, 2012, p. 36ss).

Aprendendo composição antes mesmo de dominar a teoria musical, a harmonia e, muito menos, o contraponto, Edino Krieger experimentou de forma radical a ideia de diversidade composicional defendida e praticada por Koellreutter. O Conservatório Brasileiro de Música onde Edino foi estudar violino e acabou aluno de composição de Koellreutter, era dirigido por Lorenzo Fernandez um dos expoentes do nacionalismo conservador que marcou o Estado Novo. O diretor do CBM recusou o diploma do curso, com o qual Edino Krieger comprovaria o cumprimento das atribuições para qual recebia bolsa de estudos de seu estado natal – Santa Catarina. O motivo: o curso de Koellreutter era um “curso livre”, ou seja, não fornecia diploma, pois era considerada



uma temeridade pretender dar formação em composição a quem não tivesse passado pelas cadeiras de teoria musical, solfejo, harmonia, contraponto e orquestração.

Por outro lado, um compositor como Guerra Peixe, que tivera toda a formação tradicional antes de estudar com Koellreutter, queixava-se que aprendera um monte de técnicas que não serviam para a composição moderna. No artigo “Aspectos da música popular”, escrito par o *Boletim Música Viva* nº 12, de janeiro de 1947, Guerra Peixe se refere ao ensino tradicional de composição nos conservatórios do Rio de Janeiro nos seguintes termos:

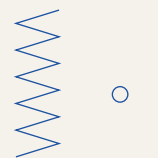
O ensino, nos nossos conservatórios, é todo submisso a uma rotina que nos veio dos conservatórios europeus. Se o nosso compositor popular quiser estudar a teoria dos sons, terá de se conformar em imitar (muito mal) Bach e Beethoven, durante os longos anos do curso. Será difícilimo para ele ter que se subordinar a um programa estandardizado e todo fundamentado em fórmulas, para imitar desde a harmonia até a orquestração o que redundava em um verdadeiro suplício chinês. (in EGG, 2014, p. 46-47.)

As dificuldades não se apresentavam apenas para o compositor popular, pois mesmo um compositor clássico como Guerra Peixe considerava um “suplício chinês” estudar as técnicas tradicionais e não se sentir preparado para lidar com os dilemas composicionais de seu tempo. Por isso a busca de uma nova formação com Koellreutter, e a importância do aprendizado da técnica dodecafônica.

Mas Guerra Peixe era um compositor de formação nacionalista, que tinha no dodecafonismo uma espécie de “desintoxicação” técnica. Com o dodecafonismo o compositor podia se libertar das limitações impostas por sua formação tradicional. Tanto que mesmo após sua conversão ao folclorismo, abandonando a técnica de Schoenberg, Guerra Peixe continuou defendendo os doze sons como exercício composicional, capaz de colocar o estudante diante de problemas técnicos que a formação tradicional não conseguia resolver. Em 1950, quando já morava no Recife, trabalhando como arranjador na Rádio Jornal do Comércio e recolhendo material que depois viria a ser a base de seu livro *Os maracatus do Recife*, Guerra Peixe ainda defendeu o dodecafonismo como uma boa ferramenta da aprendizagem técnica, em entrevistas para Haroldo Miranda publicadas no jornal local sob o título “Guerra Peixe, sua vida e sua música” (09/07/1950, cf EGG, 2014, p. 128).

Se a técnica dodecafônica teve um papel tão importante na formação de Guerra Peixe, que já tinha formação na escola nacionalista e que veio a abandonar o dodecafonismo e o Grupo Música Viva para compor com o movimento folclorista que se consolidava, quanto mais não foi importante como processo para um jovem como Edino Krieger.

Tendo começado a aprender composição já sob o signo da abertura estética e da diversidade composicional preconizadas por Koellreutter, pode-se dizer que a formação tradicional não fez falta a Edino Krieger. E assim, ele veio a representar nos anos 1950 um importante papel, uma vez que não fetichizou as técnicas de composição como tanta gente estava disposta a fazer nas disputas que se desenharam naquela época em torno das técnicas composicionais – ou, mais precisamente, em torno das posições que cada um pretendia assumir como compositor ou professor no cenário musical brasileiro.



Tendo estudado com Koellreutter entre 1946 e 1948, neste ano Edino Krieger foi indicado por seu professor e selecionado por uma comissão para ir aos EUA custeado pelo Departamento de Estado, participando do Festival de Verão em Tanglewood (onde estudou com Aron Copland) e depois passando um ano como aluno na Julliard School em Nova York. Mesmo estudando com grandes professores nos EUA, Edino Krieger continuou valorizando o aprendizado com Koellreutter, como se pode ver no depoimento dado mais tarde à pesquisadora Ermelinda Azevedo Paz, sua principal biógrafa, quando ela perguntou se a formação tradicional lhe fez falta quando foi estudar nos EUA:

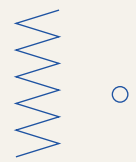
Não fez falta mesmo! Eu estudei normalmente! Estudei [com Koellreutter - subentendido] Harmonia Tradicional, baixo cifrado, estudei Harmonia Funcional, que é a Harmonia do Sistema Rieman, depois estudei a Harmonia Acústica, que são princípios de Harmonia que foram estabelecidos por Hindemith. Na verdade, não deixei de ter essa base de conhecimentos teóricos. Apenas a dinâmica dessa informação era diferente: em vez de você passar três, quatro anos estudando harmonia, à medida que o Koellreutter sentia que o aluno assimilava, ele passava para outra fase. Ele ia adiante, empurrando o aluno para frente. Estudei também contraponto, desde as regras de princípios de construção de um *Cantus Firmus* (todos os princípios fundamentais da construção melódica você encontra no canto *firmus*: os princípios de elasticidade, os princípios de compensação...), depois Contraponto a 2, 3 e 4 vozes, Contraponto misto, florido... Quer dizer, tudo isso que você aprende em cinco anos, quatro anos, sei lá quantos anos, a gente aprendia não necessariamente em tanto tempo. À medida que você ia assimilando esses conhecimentos, ia utilizando-os em exercícios de criação. (...) Resumindo, a base mesmo veio desse trabalho sistemático com o Koellreutter. Em termos de composição, de técnica, a base eu aprendi com ele. (PAZ, 2012, p. 46)

Voltando ao Brasil em agosto de 1949, Edino Krieger soube pairar acima da confusão armada em torno do dodecafonismo. Quando Camargo Guarnieri escreveu sua *Carta aberta*, Edino Krieger era crítico musical no jornal *Tribuna da Imprensa*, e foi uma das vozes mais sólidas em defesa da liberdade criativa e da diversidade composicional, rejeitando a opção, que se tornava majoritária com a adesão de Santoro e Guerra Peixe, de sufocar a diversidade em prol da brasilidade folclorista, compreendida como a única possível.

Em texto publicado na *Tribuna da Imprensa* em 23/11/1950, respondendo à divulgação da *Carta aberta* de Guarnieri, Edino Krieger faz um libelo à diversidade composicional e à liberdade estética:

A visão estreita do sr. Camargo Guarnieri não lhe permite assimilar que a linguagem e o estilo independem da técnica de composição utilizada, podendo-se conceber a possibilidade de se criar, com a utilização da técnica dodecafônica, um estilo absolutamente nacional e despido de quaisquer





influências exteriores. A verificação dessa possibilidade encontramos-na em obras como o *Trio de Cordas* do compositor brasileiro Guerra-Peixe, em que se encontram claramente definidas as características da nossa música em sua essência psicológica, evidenciando a inconsistência das suposições que atribuem à imitação fotográfica do folclore a possibilidade exclusiva para a criação de um estilo especificamente nacional.

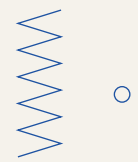
Em sua Carta Aberta, o sr. Camargo Guarnieri se confere, entretanto, o título de juiz absoluto, de ditador estético da arte musical brasileira, transformando o período histórico do nacionalismo musical em nosso país em viseiras estéticas para os jovens compositores, pretendendo limitar a sua liberdade de decidir por si mesmos quais os meios técnicos que utilizarão para a formação da sua personalidade e, conseqüentemente, para a emancipação da música brasileira. (in PAZ, 2012, vol. 2, p. 189)

E não foi apenas em seus textos como crítico que Edino Krieger assumiu uma posição destacada por seu equilíbrio num cenário tão polarizado. Em seu trabalho como compositor, ele assumiu o protagonismo de ser o primeiro músico a confrontar a hegemonia da tradição modernista e consolidar-se como compositor mesmo sem passar pelas referências do nacionalismo conservador que havia se tornado obrigatório no Brasil desde os anos 1930. A consolidação da reputação de Edino Krieger se deu cumulativamente em torno de obras escritas em linguagens composicionais muito distintas, revelando que a diversidade composicional era um valor de grande importância para o seu trabalho, e que não deveria ser entendido como oposto à brasilidade, como pretendiam os modernistas articulados no Estado Novo ou os folcloristas dos anos 1950.

Passando primeiro pela técnica dodecafônica na segunda metade da década de 1940, em obras como as que foram apresentadas nos concertos *Música Viva* e que lhe valeram a bolsa do Departamento de Estado dos EUA, Edino Krieger transitou para um neoclassicismo mais livre, que não pagava tributo ao folclorismo vigente. São obras representativas deste neoclassicismo descomprometido com o folclorismo, a *Suíte para cordas* (1954), o *Quarteto nº 1* (1955) ou o *Divertimento para cordas* (1959).

Mas a grande demonstração de abertura veio quando Edino Krieger passou a dialogar com a Escola Polonesa, impactado principalmente pela obra de Penderecki, no decorrer das décadas de 1960 e 70. Ali Edino Krieger soube estar a par das pesquisas estéticas mais ousadas que se faziam no mundo de então, e criou obras que terminaram por evidenciar a total obsolescência do nacionalismo conservador ou do folclorismo como referências de brasilidade. Mais uma vez, a música brasileira aprendia a dialogar com o mundo e com seu tempo, abandonando posições restritivas e coercitivas. Edino Krieger deu demonstração cabal destas possibilidades em obras fundamentais como *Ludus Symphonicus* (1966), *Canticum Naturale* (1972), *Rimata* para violão (1974) e *Estro Armonico* (1975).

Para quem aprendeu composição no Brasil depois dos anos 1970, as obras de Edino Krieger se tornaram uma referência de como contornar o dilema de brasilidade sem abrir mão da diversidade composicional. Por ter feito isso, merece um lugar todo especial na História da Música Brasileira.



## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- AZEVEDO E SOUZA, Carlos Eduardo de. *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Tese de doutorado, IFCS-UFRJ, 2003.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- CARDOSO, Lino. *O som e o soberano: uma história da depressão musical pós-abdicação (1831-1843)*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2006.
- CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo: música, nação e modernidade (os anos 20 e 30)*. Tese de livre-docência, FFLCH-USP, 1988.
- EKG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado, PPGHIS-UFPR, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Embates modernistas na crítica musical de Mário de Andrade nos anos 30." in CASCU-DO, Teresa; GAN, Germán (orgs.). *Palavra de crítico. Estudos sobre música, prensa e ideologia*. Aracena, España: Doble J, 2014. p. 83-103.
- FLECHET. Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- GIANI, Luiz Antonio. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira. 1945-1958*. Tese de doutoramento, FCL-UNESP Assis, 1999.
- GUERIOS, Paulo. *Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- MAMMI, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto. Música e sociedade na corte do Rio de Janeiro. 1808-1821*. São Paulo: Ateliê, 2008.
- MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.
- NAPOLITANO, Marcos. "Arte e política no Brasil: história e historiografia" in EKG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. xv a xlvi.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1982.
- NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama. Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: UNESP, 2006.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. 2 volumes. Rio de Janeiro: SESC, 2012.
- WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo." In *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.