Revista do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA | CEART | UDESC

Krieger, crítico

Krieger, Critic

DOI: 10.5965.2525530411022026e0110

Tiago Hermano Breunig
Universidade Federal de Pernambuco
E-mail: tiago.breunig@ufpe.br

Submetido em: 10/09/2026
Aprovado em: 06/11/2026

Resumo

O presente artigo procura investigar a atuação inaugural de Edino Krieger como crítico musical, especialmente no que diz respeito a sua relação com H. J. Koellreutter e com o grupo Música Viva, ao qual pertenceu. Com o objetivo de compreender as concepções musicais, culturais e sociais que orientam a intervenção de Krieger no debate musical brasileiro, o artigo privilegia o seu posicionamento diante da Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil, de Camargo Guarnieri, e, por conseguinte, do nacionalismo musical. Para tanto, são analisados e contextualizados os escritos de Krieger publicados na imprensa carioca na aurora dos anos 1950. Os resultados evidenciam afinidades entre os escritos de Krieger e os de Koellreutter, sobretudo na compreensão da formação de uma cultura musical com pretensão de alcance universal, a qual, no entanto, não se resume a uma oposição reducionista com o nacionalismo musical.

Palavras-chave: Edino Krieger. Crítica musical. Nacionalismo musical. Dodecafonismo. H. J. Koellreutter.

Abstract

This article aims to investigate Edino Krieger's early career as a music critic, with particular attention to his relationship with H. J. Koellreutter and the Música Viva group, of which he was a member. In order to understand the musical, cultural, and social conceptions underlying Krieger's intervention in the Brazilian musical debate, the article focuses on his position regarding Camargo Guarnieri's Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil and, consequently, on the issue of musical nationalism. To this end, Krieger's writings published in the Rio de Janeiro press in the early 1950s are analyzed and contextualized. The results reveal affinities between Krieger's writings and those of Koellreutter, particularly in their understanding of the formation of a musical culture with claims to universal scope, which, however, cannot be reduced to a reductive opposition to musical nationalism.

Keywords*: Edino Krieger. Music criticism. Musical nationalism. Twelve-tone music. H. J. Koellreutter.*

Em janeiro de 1950, o compositor catarinense Edino Krieger inaugura sua coluna musical no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, dirigido por Carlos Lacerda, que o funda em fins de dezembro do ano anterior para fazer coro com as posições conservadoras e liberais da UDN.[1] Em seu primeiro artigo, curiosamente não assinado, Krieger descreve sua compreensão pessoal da função que assume como crítico musical, prometendo "ser um verdadeiro intermediário entre artista e público, consciente da importância cultural de minha missão": "A função do crítico em nosso ambiente constitui tarefa um tanto difícil e complexa, tarefa essa que exige, antes de mais nada, agudo e vigilante senso de responsabilidade", introduz anonimamente Krieger, ao externar sua função de explicar e orientar, "contribuindo assim para a formação de uma grande cultura nacional e de um ambiente artístico que se integre no concerto dos grandes centros culturais" (Krieger, 1950e, p. 5).

Exposto, portanto, seu entendimento de formação de uma cultura nacional e, coextensivamente, de integração "no concerto dos grandes centros culturais", o crítico musical revela uma perspectiva em relação ao Brasil que repete a de um "meio de nascente cultura", de modo que se impõe

> combater o atraso espiritual, o preconceito e a prevenção, a debilidade da cultura musical, a contumaz rotina e o alheamento a tudo que é representativo do espírito, da mentalidade hodierna, lutar contra a improvisação, o "triunfo fácil", o desinteresse e a indiferença não só pelas obras características das tendências contemporâneas como também por grande parte da produção musical dos tempos passados (Krieger, 1950e, p. 5).

Krieger reconhece, assim, a necessidade de uma crítica fundamentada na análise das condições sociais e das necessidades do ambiente artístico, e propõe, para tanto, uma crítica ativa e objetiva que, no entanto, não prescreva a subjetividade. "Consciente de tudo isso, iniciarei minha atividade nesta coluna com a intenção de contribuir eficientemente para a construção de uma grande cultura musical em nosso país", escreve o compositor, que promete, a seguir, "uma crítica simples, acessível, norteadora, que também seja 'uma espécie de pedagogia dos artistas' – como diz Mário de Andrade – tornando-os conscientes dos seus valores construtivos e de suas deficiências" (Krieger, 1950e, p. 5). O jovem compositor inicia sua coluna consciente, portanto, da importante função da crítica musical para a imprensa e a sociedade brasileiras naquele contexto, dividindo a tarefa com nomes de respeito que, como observa Ermelinda Paz,

> ocuparam lugar de destaque na imprensa, transformando-se em formadores de opinião junto à comunidade musical, contribuindo sobremaneira para a divulgação da música erudita brasileira, para o implemento de políticas culturais por parte dos órgãos públicos, para a formação de um público esclarecido para os nossos artistas, para um maior estímulo à criação musical brasileira, além de favorecerem a projeção de regentes, intérpretes, compositores, conjuntos corais, conjuntos camerísticos e orquestras (Paz, 2012, p. 64).

Na semana seguinte, o autor não identificado escreve o usual retrospecto do ano anterior, e desta vez assina sua coluna como Atonis, cognome com o qual o nome de Krieger permaneceria velado por meses e que, tudo indica,

[1] Para uma melhor contextualização das posições políticas do jornal *Tribuna da Imprensa*, cf. Martins, Ana Luiza; Luca, Tania Regina de (org). *História da imprensa no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012. Nelson Werneck Sodré (1966, p. 446-448) observa que o jornal *Tribuna da Imprensa* surge em um contexto de concentração da imprensa, acentuada com o desenvolvimento do rádio e da televisão e a constituição de corporações complexas que reproduzem as relações capitalistas e os interesses antinacionais de empresas das quais dependem, especialmente agências de notícias e de publicidade.

alude ao atonalismo.[2] Cumprindo o prometido, critica a temporada de 1949 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em razão de "uma crise econômico-social sobre as atividades artísticas" e do "fracasso de um sistema puramente comercial de organização de concertos e espetáculos baseados, por um lado, no financiamento particular, e, por outro lado, no lucro particular" (Krieger, 1950i, p. 5). Assim, desvela a "desmoralização" proveniente das "atividades perniciosas dos atuais empreiteiros da indústria da música, dos empresários e agentes de concertos, os quais controlam todo o aparelho das realizações artísticas".

Sob tal pano de fundo, Atonis reclama da falta de renovação e de obras representativas das correntes musicais modernas:

> Creio não exagerar afirmando que a música hodierna é quase totalmente desconhecida no Brasil. Com exceção de uma reduzida minoria de pessoas que lhe têm dedicado alguma atenção, a generalidade do público que frequenta concertos poucas ocasiões tem de tomar contato com as autênticas expressões da música de nosso tempo e de formar sobre ela um juízo mais ou menos seguro. Sem o contato com a criação viva de nossa época, toda a nossa vida musical não passa de diletantismo e mero snobismo (Krieger, 1950i, p. 5).

"Reina a exclusiva ambição pelo dinheiro e falta um programa educacional sério e sistemático que relaciona a música com o público", constata o compositor catarinense, que conclui o artigo com um tom apelativo: "E é pelas manifestações artísticas que se julga o nível cultural de uma nação!". Não era raro, inclusive, que, em uma coluna dedicada a comentar a cena musical de concerto do Rio de Janeiro, Edino Krieger julgasse o desenvolvimento cultural brasileiro como um todo a partir da avaliação de instituições, eventos, performances ou estreias, reclamando, coerente com a "missão" assumida em seu primeiro artigo, a necessidade de formação do público. Nesse sentido, ao criticar o aspecto meramente "recreativo" dos concertos, em detrimento de suas "finalidades culturais", afirma a necessidade de confrontar o gosto do público que, tomado como critério exclusivo, pode conduzir a uma "estagnação completa do processo de assimilação de cultura artística". Ao articulista interessa, em contraposição, "alimentar o processo de ativação intelectual, provocando consequentemente a aquisição de novos conhecimentos que se adicionem ao coeficiente cultural da sociedade" (Krieger, 1950j, p. 5).

Edino Krieger, como se percebe por sua linguagem, coloca, em certa medida, sua coluna musical a favor da agenda do grupo Música Viva, ao qual se junta em 1945 e que se encontra, então, em processo de desintegração, bem como do seu antigo professor e fundador do referido grupo, H. J. Koellreutter, encarregado da coluna musical de uma revista cultural socialista, a *Leitura*, do Rio de Janeiro, entre 1943 e 1949.[3] Assim, por exemplo, com o intuito de incentivar a criação musical no Brasil, reclama, ainda como Atonis, de uma lacuna existente na programação musical carioca e, por extensão, brasileira de concerto, e questiona: "Por que não organizar um Festival de música brasileira contemporânea, incluindo obras novas de compositores menos executados?" (Krieger, 1950h, p. 5). E

[2] Ermelinda Paz (2012, p. 67-68) afirma se tratar de um "pseudônimo muitas vezes usado pelos integrantes do grupo Música Viva". Reconhece, no entanto, a autoria de Edino Krieger, contratado por Carlos Lacerda para escrever a coluna musical do jornal *Tribuna da Imprensa* com a intermediação de Francisco Mignone, conforme relato do compositor.

[3] Edino Krieger ocupa a coluna musical na nova fase da revista, iniciada em julho de 1957. Seus artigos se estendem de agosto de 1957 a janeiro de 1958.

menciona, entre outros compositores brasileiros, os antigos colegas Guerra-Peixe, Claudio Santoro e Eunice Catunda.

O modelo para tanto pode ser identificado em um de seus primeiros artigos na *Tribuna da Imprensa*: "Ninguém que tenha real interesse pela música brasileira poderá deixar de constatar com satisfação o êxito que já alcançou a realização do 'Primeiro Curso Internacional de Férias'", comenta Atonis a respeito dos cursos promovidos pela Pro Arte do Rio de Janeiro com a iniciativa de Koellreutter (Krieger, 1950g, p. 5). Nas atividades, continua o crítico,

> domina o espírito de coletividade desenvolvendo nos estudantes o gosto pelo debate e pela crítica construtiva, onde o preconceito é posto de lado dando lugar à análise objetiva, criando um ambiente de tolerância e compreensão, uma mentalidade arejada, sadia, conducente à criação de verdadeiros artistas (Krieger, 1950g, p. 5).

Estrategicamente, ao destacar o aspecto coletivista do evento, o crítico recorre a jargões utilizados contra Koellreutter e o atonalismo, invertendo o alvo: "Não é mais possível ao artista viver encerrado em torres de marfim, isolado do mundo e dos problemas com que a humanidade se debate, inclusive no campo da arte." E, nesse sentido, destaca as palestras de Koellreutter: "De grande interesse são as preleções de H. J. Koellreutter sobre Estética seguidas de debate onde são ventilados os problemas principais da arte em geral e da música em particular, observados através de prismas os mais diversos". De imediato, o leitor percebe o contraste com as opiniões dominantes nas colunas musicais ao acentuar Atonis o abandono do preconceito em nome de um debate construtivo, tolerante e compreensivo. Termos como "arejar", "ventilar" e "sadia" se opõem aos costumeiros ataques ao atonalismo e ao dodecafonismo, condensados na Carta Aberta de Camargo Guarnieri, que seria publicada no final do mesmo ano, especialmente aos termos que os associam a enfermidades. Em contrapartida, Atonis recorre a certos adjetivos para legitimar a relação seja com a música brasileira, seja com a educação musical, como em "real interesse pela música brasileira" e "criação de verdadeiros artistas".

Em agosto do mesmo ano, assinando agora como Edino Krieger, o crítico volta ao assunto, valorizando o evento exaltado no artigo de janeiro como um dos "picos isolados de uma cordilheira" para o desenvolvimento de uma juventude "entregue ao mais completo abandono por parte das instituições oficiais, do que resulta uma lamentável 'vegetação' artística incapaz de produzir e alimentar um coeficiente elevado de cultura" (Krieger, 1950k, p. 7). E a razão, para tanto, compreende Krieger, mais uma vez invertendo os atributos dos jargões utilizados na redutora oposição entre o atonalismo e o nacionalismo musical, compreendido como apropriação de elementos do folclore e do cancioneiro popular brasileiros, elevado a estilo oficial, "reside na própria psicologia dominante naquele meio, cujo traço mais imediatamente perceptível é um amor próprio que deriva, através de um falso conceito de valor individual, num orgulho pueril absolutamente prejudicial à vida artística do país". O recurso, ainda, a termos relacionados a enfermidades, a exemplo de "prejudicial", se prolonga na afirmação de que o evento "trata-se de compensar, antes de tudo, uma grave insuficiência gerada pela visão estreita daqueles a quem esse meio se deve". Em contraposição, o evento prescreve o "espírito sadio de intercâmbio de ideias e problemas artísticos", sugere o compositor, anunciando as novidades da segunda edição do evento.

Visivelmente, os artigos do compositor catarinense apresentam uma posição, para empregar termos correntes naquele contexto, de defesa diante da ofensiva que caracteriza a imensa maioria dos artigos a respeito de Koellreutter e do grupo Música Viva ou simplesmente a respeito do atonalismo e do dodecafonismo. Sua posição pode ser entrevista, por exemplo, em artigo dedicado a Claudio Santoro, cuja premiação significa, comemora Atonis, "uma vitória da música vanguardista no Brasil, uma vitória sobre a mentalidade superficial e atrasada, sobre preconceitos e valores doutrinários e acadêmicos que ainda impedem o desenvolvimento da nossa música num sentido progressista e avançado" (Krieger, 1950c, p. 5). A seguir, o compositor critica a "avalanche de conceitos errôneos e incompetentes de uma crítica que, ao invés de esclarecer o público, ainda mais o desorienta", reclama Atonis, observando que a crítica falhou em sua missão de explicar e interpretar uma obra desconhecida e premiada. "Por que há, pois, este intelectualmente inerme público de julgar do valor, do sentido, do significado, do alcance de qualquer obra, quando os críticos se fecham numa espécie de egocentrismo e 'parti-pris', numa atividade unilateral originada por preconceitos", questiona Atonis, ao reproduzir afirmações de críticos fundamentadas em velhos insultos ao atonalismo ou ao dodecafonismo, como o cerebralismo, o calculismo ou matematismo, entre outros. "A história do 'rígido receituário dodecafônico'. Uma história para assustar crianças!", ironiza, por fim, Atonis (Krieger, 1950c, p. 5).

O crítico e a Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil

Meses depois, com a publicação da Carta Aberta aos Críticos e Músicos do Brasil, de Camargo Guarnieri, Edino Krieger teria outra oportunidade de externar sua posição na ofensiva contra o atonalismo e o dodecafonismo no Brasil. Para Luiz Paulo Horta (2012, p. 12), "Edino entrou sabiamente no debate – sem agravar as questões, mas mostrando o que havia de artificial e prejudicial" na celeuma provocada por Guarnieri em nome do nacionalismo musical. Assim, em artigo de fins de novembro de 1950, intitulado "A propósito de uma carta aberta", Krieger contextualiza o seu leitor e explica:

> Se nos ocupamos aqui em responder ao parecer enunciado pelo sr. Camargo Guarnieri sobre a corrente vanguardista da música brasileira, fazemo-lo mais para atender a uma solicitação do próprio autor da Carta Aberta, convidando a crítica e os compositores a que se manifestem a esse respeito, do que por admitirmos qualquer significação ou importância real ao documento – cujo maior interesse reside, na realidade, na definição de princípios e de mentalidade nele formulada por seu autor (Krieger, 1950b, p. 7).

Ao invalidar, portanto, a Carta Aberta de Guarnieri, Krieger justifica seu interesse na medida em que o documento esclarece as ideias do compositor nacionalista, que ele prontamente questiona e a respeito das quais acrescenta: "não se concebe que um intelectual responsável cometa a leviandade de condenar tão categoricamente uma *técnica de composição* como sendo prejudicial à formação artística de um país que ensaia ainda os seus primeiros passos no terreno da criação." A seguir, desenvolve uma explanação dos pressupostos do autor da carta, baseada na generalização da teoria do dodecafonismo e na confusão entre a técnica, por um lado, e a linguagem e o estilo, por outro:

> Assimilando da teoria dodecafônica apenas o aspecto escolástico, o qual transforma em dogma absoluto, o sr. Camargo Guarnieri revela uma concepção artística de um conteúdo absolutamente primário, equivalendo a sua

> condenação à técnica schoenberguiana a uma condenação de todas as técnicas de composição existentes, já que suas origens residem em fontes culturais alienígenas – como o contraponto, a imitação, a harmonia etc. 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 encontramo-la 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 (Krieger, 1950b, p. 7).

Conforme Krieger, a confusão entre técnica, linguagem e estilo impede Guarnieri de conceber uma composição dotada de estilo nacional e, ao mesmo tempo, criada com o uso da técnica dodecafônica, o que, para ele, evidencia o engodo da tese do folclore como "a possibilidade exclusiva para a criação de um estilo especificamente nacional". A seguir, Krieger critica Guarnieri por se apresentar, na Carta Aberta, como um "ditador estético da arte musical brasileira", impondo o "período histórico do nacionalismo musical" aos jovens compositores e "pretendendo limitar a sua liberdade de decidir por si mesmos quais os meios técnicos que utilizarão para a formação de sua personalidade e, consequentemente, para a emancipação da música brasileira" (Krieger, 1950b, p. 7).

Aqui, Krieger parece revisar suas considerações sobre a obra de Camargo Guarnieri, expostas em artigo de setembro do mesmo ano, em que afirma, na linha do que Koellreutter argumenta em seus artigos,[4] que o compositor "vive, em sua fase evolutiva atual, a necessidade de renovação", de modo que "Guarnieri busca o caminho para sua afirmação pessoal na evasão das delimitações em que se envolve o nacionalismo pictórico em seu aspecto escolástico" (Krieger, 1950d, p. 7). O documento não apenas não confirma sua expectativa da afirmação pessoal do compositor, como representa a imposição da formação dos jovens compositores pelos meios prescritos pelo nacionalismo musical. Nesse sentido, dando seguimento ao seu "A propósito de uma carta aberta", Krieger compreende que:

> O caráter nacional da nossa música existirá na proporção direta em que se consolidarem os elementos culturais e psicológicos do nosso país. E não serão as restrições ditadas pelo sr. Camargo Guarnieri o que impedirá ou determinará o processo evolutivo da nossa música no sentido de sua emancipação das influências externas (Krieger, 1950b, p. 7).

Ao concluir sua resposta ao compositor nacionalista, Krieger sobe o tom, provavelmente se reconhecendo entre os verdadeiros alvos da Carta Aberta no que esta representa de imposição "aos compositores brasileiros da nova geração" e de "restrições a que não se pode permitir a jovem cultura musical do Brasil": "Modere-se, portanto, o sr. Camargo Guarnieri, em seus laivos de patriotismo, pois que das condições atuais da música brasileira são

[4] Para Koellreutter, em uma perspectiva evolucionista, Camargo Guarnieri parece representar a fase final do nacionalismo musical brasileiro e uma ponte entre este e o atonalismo de Claudio Santoro e Guerra-Peixe, um passo para o qual compete a personalidade do compositor e a superação do aspecto pictural do nacionalismo musical. A compreensão de Koellreutter a respeito de Camargo Guarnieri pode ser depreendida de artigos publicados entre 1944 e 1948. Cf. Koellreutter, H. J. Camargo Guarnieri. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 17, abr. 1944, p. 20; Koellreutter, H. J. Artistas modernos. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 19, jun. 1944, p. 57; Koellreutter, H. J. Concurso Interamericano para Quarteto de Cordas. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 25, dez./jan. 1945, p. 47; Koellreutter, H. J. A geração dos mestres. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 42, abr. 1947, p. 61; Koellreutter, H. J. Música brasileira. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 47, fev. 1948, p. 45-46.

conscientes também os jovens compositores do nosso país, a despeito do descrédito que lhes dedica o autor da 'Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil'" (Krieger, 1950b, p. 7).

A bem da verdade, o "A propósito de uma carta aberta" de Krieger continua em artigo de fins de dezembro de 1950: "A propósito de uma Carta Aberta dirigida pelo compositor Camargo Guarnieri aos músicos e críticos do Brasil", inicia Krieger o artigo intitulado "H. J. Koellreutter responde a Camargo Guarnieri" (Krieger, 1950f, p. 7). Nele, ao contextualizar a finalidade do documento de condenar a "corrente dodecafônica da música contemporânea e suas influências sobre alguns jovens compositores brasileiros" e informar o recebimento da resposta do compositor e pedagogo Koellreutter, Krieger transcreve o documento datado de 28 de dezembro de 1950, intitulado "Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. Resposta a Camargo Guarnieri", enviado por Koellreutter a diversos jornais brasileiros (Kater, 2001, p. 128).

Alguns dos argumentos de Koellreutter fundamentariam, quase um ano depois, um artigo de Edino Krieger em resposta a "Um artigo de Guerra-Peixe", conforme intitula seu artigo de setembro de 1951 (Krieger, 1951b, p. 7). Com efeito, com o afastamento dos compositores Claudio Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Catunda do grupo Música Viva, e a publicação da Carta Aberta de Camargo Guarnieri, Krieger permaneceria na defensiva e, ao modo de Koellreutter, publica um artigo contestando Guerra-Peixe: "O jovem compositor Guerra-Peixe assina um artigo publicado no *O Jornal*, de domingo último, com o título de 'O dodecafonismo no Brasil'", contextualiza. E, a seguir, se propõe a uma "apreciação das afirmações" do antigo colega, a saber, que o dodecafonismo "'representa uma das fases do pós-romantismo decadente'"; que "'nunca houve música erudita sem que suas bases fossem extraídas da música popular'"; e "'a condição subalterna a que se submetem os dodecafonistas brasileiros a essa escola de empréstimo'". O crítico argumenta contra cada afirmação, advogando, respectivamente, que o dodecafonismo se trata, antes, de "uma 'consequência' do romantismo – uma consequência dialética do eterno processo evolutivo de todo fenômeno natural"; que a música popular influencia, ao seu modo, o dodecafonismo, a exemplo do mesmo Guerra-Peixe e mesmo de Koellreutter, "mas que como Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Stravinsky ou Bartók, nenhum dos compositores dodecafônicos se limitou à exclusividade popularesca exigida pelos nacionalistas"; e, finalmente, em provocação ao antigo colega, questiona: "Gostaríamos de saber se Guerra-Peixe despreza, em sua produção atual, a técnica da imitação e os processos de desenvolvimento de motivos ou temas, pois que isso se inclui, necessariamente, entre as nossas aquisições 'emprestadas' ao desenvolvimento universal da música" (Krieger, 1951b, p. 7).

Por fim, Krieger envolve Guerra-Peixe entre os promotores das confusões de terminologia cristalizadas na carta de Guarnieri:

> "... o dodecafonismo (ou expressionismo musical, música atonal escrita na 'Técnica dos Doze Sons')..." – Mas, Guerra-Peixe! Até você a fazer confusão entre 3 assuntos tão diversos? Para seu governo: "dodecafonismo" é uma técnica de composição que não implica em estilo determinado; "expressionismo é um estilo que não implica em técnica determinada; e "atonalismo" é uma linguagem em que se empregam equitativamente os 12 sons cromáticos, sem implicar em técnica nem estilo determinados... (Krieger, 1951b, p. 7).

O antigo colega, Guerra-Peixe, e a Carta Aberta de Camargo Guarnieri retornariam para a coluna de Krieger por causa de um artigo de Vasco Mariz, meses depois de o compositor prever o esmorecimento do assunto em razão da expectativa, que não se confirma, de que Camargo Guarnieri escreveria uma nova carta aberta. No artigo, intitulado "Nova carta aberta de Guarnieri", Krieger explica que o compositor nacionalista teria tomado tal decisão "em virtude do que se poderia chamar de 'falhas interpretativas' de seu primeiro libelo estético" (Krieger, 1951a, p. 7). E que suas restrições ao atonalismo e ao dodecafonismo "se refeririam tão somente ao seu ensino exclusivo" e, ainda, que consideraria a técnica dodecafônica "como um meio de organização do material sonoro tão válido e autêntico quanto os que têm sido empregados até agora": "Esperemos, pois, que se confirme a notícia de que Camargo Guarnieri voltará a se manifestar sobre o momentoso assunto, lançando um pouco de luz sobre a confusão suscitada por sua própria atitude registrada na Carta Aberta", torce o articulista depois de esclarecer que o método pedagógico de Koellreutter se baseia na "pavimentação concreta do caminho estético de seus discípulos, fazendo-os trilhar ontogeneticamente o percurso evolutivo da linguagem musical desde a monodia modal gregoriana até a atualidade", bem como no "conceito de que, para a realização de uma obra pessoal, o compositor deve estar munido de todos os conhecimentos técnicos existentes até sua época e não apenas de uma fração da cultura musical" (Krieger, 1951a, p. 7).

Edino Krieger espera aproximadamente seis meses sem que Camargo Guarnieri voltasse a se manifestar sobre o "momentoso assunto". Na falta da confirmação de uma nova carta, o compositor publica em meados de abril de 1952 o artigo "Em defesa de uma escola: Vasco Mariz adere ao movimento nacionalista", em que a velha carta volta ao assunto (Krieger, 1952a, p. 8). No mesmo ano, a mesma carta parece ainda motivar Krieger em artigo publicado na capital paulista na revista de arte fundada e dirigida por Lina Bo Bardi, *Habitat*. Intitulado "Koellreutter e nosso meio musical", o artigo menciona o "expurgo cultural" promovido pelo nazifascismo que levou compositores europeus a se refugiarem no continente americano, o que, para o compositor catarinense, foi "uma consequência inevitável da atitude política da arte contemporânea, atitude de rebeldia contra o estado de coisas atual, contra os falsos valores sociais e culturais da burguesia decadente" (Krieger, 1952b, p. 84). E sob esse pano de fundo, compreende a revolta anti-wagneriana, associada com a autonomia da linguagem sonora e, portanto, com a "arte pura":

> negando o conteúdo reacionário da exaltação racial-nacionalista – suporte ideológico do nacional socialismo prussiano – os compositores das escolas alemã e vienense voltaram-se para a realidade intrínseca da arte, para os valores autônomos da linguagem sonora, fazendo da "arte pura" o seu manifesto de discordância com a realidade social e cultural vigente (Krieger, 1952b, p. 84).

Assim, ao atacar a "música contemporânea, esteticamente revolucionária, Goebbels procurava destruir uma das partes mais importantes de todo o sistema de ideias nocivos aos propósitos do nacional-socialismo", a saber, "a representação artística de uma nova concepção da vida e da sociedade", argumenta Krieger. A seguir, o compositor catarinense situa Koellreutter no contexto do "expurgo cultural": "As partituras de H. J. Koellreutter – então um jovem compositor ligado aos círculos musicais mais avançados – não escaparam à proibição e às chamas. E quando sua permanência na Europa se tornava uma ameaça à sua segurança pessoal, seguiu os passos de tantos outros artistas e refugiou-se na América" (Krieger, 1952b, p. 84).

Mas, constata o compositor, foi Koellreutter o "único a se estabelecer no Brasil, malgrado as condições menos favoráveis de nosso país à atividade artística, comparativamente às vantagens materiais superiores dos Estados Unidos, pelas quais se sentiram justamente atraídos quase todos os artistas exilados." Afinal, Koellreutter não estava informado das condições econômicas e culturais do Brasil, "e nem da luta titânica que deveria travar com o meio onde suas reservas inesgotáveis de energia se iriam despejar", explica o colunista (Krieger, 1952b, p. 84).

Krieger reprisa, então, a conhecida formação musical de Koellreutter e sua chegada ao Brasil, onde "encontraria apenas um atalho aberto por alguns desbravadores mais ousados da escola nacionalista". Nesse sentido, se estende nas muitas realizações de Koellreutter por aqui e destaca o seu trabalho pedagógico: "Construção e expressão – eis as duas vigas mestras de sua psicologia criadora", resume Krieger. E explica, vinculando o trabalho de Koellreutter com a autonomia da linguagem musical e, por conseguinte, com a negação do misticismo racista que caracteriza o nazismo: "Sons e formas, construção e expressão, refletindo a derrocada do imaterial, do místico, do transcendental e metafísico", atento, para tanto, a leis do movimento e da transformação material e social da arte (Krieger, 1952b, p. 85).

Por fim, Krieger situa Koellreutter na dianteira do caminho do desenvolvimento em que "conduz os seus discípulos, estribado nas descobertas da psicologia e da pedagogia modernas", em detrimento de um "quadro dogmático e acadêmico a lhes entravar o caminho. Liberdade de expressão é a palavra de ordem de sua orientação pedagógica", escreve o compositor, deixando entrever sua resposta para a Carta Aberta de Camargo Guarnieri, que o tinha, certamente, como alvo na qualidade de compositor que permanecia vinculado a Koellreutter. Sua resposta ressoa ainda em suas linhas finais:

> É sem dúvida a essa orientação pedagógica correta, a essa absoluta liberdade criadora, em que se desenvolve cada individualidade, que se deve a importância da escola de Koellreutter, de cujas fileiras saíram personalidades tão marcantes e tão diversas como Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda, enquanto outros mais jovens aos poucos se impõem pelo acervo de suas realizações (Krieger, 1952b, p. 85).

Esteticamente e politicamente, portanto, Krieger situa o atonalismo e o dodecafonismo, ao lado da arte modernista perseguida pelos nazistas nos anos 1930, em oposição aos valores que, depois da Carta Aberta de Camargo Guarnieri, do debate no Museu de Arte Moderna de São Paulo, da Carta Aberta de Koellreutter e, especialmente, dos artigos de Patrícia Galvão contra a Carta Aberta de Camargo Guarnieri, podiam ser assimilados ao nacionalismo musical, paradoxalmente por sua afinidade com o realismo socialista, orientação oficial da URSS sob comando de Josef Stalin para as artes.

A sua oposição e a das vanguardas musicais ao nazismo, Krieger as antecipa, ainda como Atonis, em um de seus primeiros artigos, em janeiro de 1950, bem antes, portanto, da Carta Aberta de Camargo Guarnieri. Em "A juventude alemã diante da arte nova", Atonis trata do contato recente da juventude alemã com a arte moderna, constatando um repúdio por parte da juventude alemã que representa um obstáculo para o desenvolvimento musical da Alemanha, e trata de explicar: "Essa atitude negativa para com as artes modernas geralmente possui um

caráter político, o que não é para admirar, pois o nazismo fundiu arte e política de um modo absoluto e baniu tudo o que era novo por razões ideológicas" (Krieger, 1950a, p. 5). Mas Atonis apresenta um contraste, representado pela maioria dos universitários que "favorece a criação contemporânea e apoia as várias iniciativas pedagógicas dos últimos dois anos, em prol de uma transformação completa e radical da mentalidade nazista entre os jovens", opinando que "fazer 'música viva' é algo de positivo". Ao destacar os festivais de Darmstadt, Atonis explicita, em conformidade com os artigos de Koellreutter e os manifestos do grupo Música Viva, sua preocupação com o contato com "a música de nosso tempo", enaltecendo o dodecafonismo de Schoenberg, bem como o afastamento do "construtivismo puramente formal": "O formalismo, entretanto, a tendência na qual a forma se torna autônoma, está definitivamente morto, mesmo na Alemanha, e não ressurgirá mais", conclui Atonis, não sem antes observar que o contato da juventude alemã com a música contemporânea depende menos "de fatores musicais do que humanos: com a educação para a tolerância deverá ser ligada a superação daquela monstruosa vaidade surgida da ideologia racial do nazismo" (Krieger, 1950a, p. 5).

Mas o protesto do antigo aluno de Koellreutter, no artigo "Koellreutter e nosso meio musical", antes referido, contra o "quadro dogmático e acadêmico" a "entravar o caminho" dos estudantes tem, ainda, uma razão pessoal, que pode ser identificada nas diatribes entre Koellreutter e o compositor nacionalista Oscar Lorenzo Fernandez entre 1944 e 1946, tornadas conhecidas dos leitores do *Correio da Manhã* pelo colunista musical Eurico Nogueira França. Em fins de janeiro de 1946, em artigo intitulado "As reações dos criticados", o colunista carioca publica diversas acusações contra Koellreutter, incluindo o caso que, como veremos, envolve Krieger: "Como professor, no Conservatório Brasileiro de Música, pretendia conferir o diploma do curso de composição a alunos que não haviam cursado harmonia, ao que se opôs o diretor do estabelecimento, motivando, em consequência, o seu abandono do lugar" (França, 1946a, p. 11).

Diante das acusações de Eurico Nogueira França, Koellreutter recorre ao diretor do jornal, Paulo Bittencourt. Na carta, datada de 28 de abril de 1946, Koellreutter esclarece ao diretor:

> Há muito tempo vimos polemizando – ele, pelo *Correio da Manhã*, eu, num artigo mensal da revista *Leitura*. Julgando, otimisticamente, que a permanente má vontade do Snr. Eurico fosse motivada por sua ignorância de certos pontos da estética musical e da minha maneira de trabalhar – pois esse Snr. teimava em afirmar inverdades, – convidei-o para uma discussão além de desmentir, nessa mesma ocasião, certas afirmações falsas que ele havia assinado numa de suas críticas, com costumeira imprudência. Pois bem. Não só o Snr. Eurico, covardemente, não respondeu a carta como não transcreveu o desmentido e apenas publicou daquela no citado artigo de 19 d.c. o trecho que lhe conveio (Koellreutter, 1946c).

A seguir, Koellreutter transcreve a carta enviada ao crítico em janeiro de 1946, e acrescenta: "Por aí o snr. vê a honestidade desse seu colaborador", ironiza. E continua a carta: "Assim sendo, Dr. Paulo Bittencourt, e sabendo-o dotado das qualidades inerentes a um jornalista honesto, apelo para os seus princípios de ética profissional os quais têm caracterizado sempre as suas atividades jornalísticas, pedindo-lhe a publicação do seguinte" (Koellreutter, 1946c), ao que se seguem as contestações de Koellreutter.

Não foi, no entanto, o jornal dirigido por Paulo Bittencourt que publicou as longas contestações do compositor, mas o jornal presidido por Orlando Ribeiro Dantas, esposo da colunista musical e igualmente correspondente de Koellreutter, Ondina Ribeiro Dantas, a D'Or. O texto, intitulado "Contestando afirmações infundadas", foi publicado na seção "A pedidos" do *Diário de Notícias* do dia 5 de maio de 1946 (Koellreutter, 1946a, p. 2). Do outro lado, ao que tudo indica sem reação de Paulo Bittencourt, dois dias depois, a 7 de maio de 1946, Eurico Nogueira França volta a ofender Koellreutter em artigo intitulado "Tendências contemporâneas", em que menciona a publicação das contestações no jornal concorrente e insiste em cada uma de suas afirmações contestadas:

> Está claro que essa espécie de música, como escola a ser seguida, não nos interessa no Brasil. Mas um seu renitente cultor, ex-flautista da O.S.B., busca ainda, anteontem, no "a pedido" de um matutino carioca, defender uma precária posição. A minha opinião própria, aqui expressa a respeito de suas atividades, é robustecida pelos seguintes testemunhos: o maestro Szenkar informa-me, espontaneamente, que ele era um mau flautista. E o maestro Lorenzo Fernandez, diretor do Conservatório Brasileiro de Música declarou-me, na presença de testemunhas idôneas, que o motivo de sua demissão desse estabelecimento foi aquele apontado por mim (França, 1946b, p. 13).

Koellreutter treplica publicando as suas contestações em sua coluna musical (Koellreutter, 1946b, p. 53-54) e apelando, por meio de carta datada de 8 de maio de 1946, ao redator-chefe do jornal, Pedro da Costa Rego. Na carta, o compositor e pedagogo protesta contra os dois artigos: "A maneira com que o snr. Eurico Nogueira França procura deturpar os fatos visando prejudicar minha carreira profissional não pode, de maneira nenhuma, ficar na sombra por mais tempo." E solicita a "publicação do desmentido" na seção "Correio Musical" (Koellreutter, 1946e), de responsabilidade de Eurico Nogueira França.

Sem efeito, Koellreutter escreve novamente a Paulo Bittencourt, a 12 de maio de 1946. "Venho mais uma vez apelar para sua probidade de jornalista", insiste Koellreutter. Compreensivelmente preocupado com o que "semelhantes calúnias podem representar de destruidor" para sua "carreira profissional, carreira essa penosamente construída passo a passo desde há dez anos no Brasil", Koellreutter pede, por fim e novamente, a publicação do "desmentido incluso na seção musical do *Correio da Manhã*" (Koellreutter, 1946d). Presumivelmente a contragosto, considerando que Koellreutter escrevia regularmente em uma revista de esquerda, advogando ideias socialistas, o jornal politicamente conservador finalmente publica uma nota, intitulada "Tendências contemporâneas", na edição de 16 de maio de 1946, constando de apenas dois dos sete pontos inicialmente contestados por Koellreutter, um dos quais, o relacionado a Edino Krieger, nunca nomeado nos artigos:

> Nunca 'pretendi conferir o diploma do curso de composição a alunos que não haviam cursado harmonia'. Deixei o lugar de professor de composição no Conservatório Brasileiro de Música por iniciativa própria em consequência do diretor do estabelecimento, Oscar Lorenzo Fernandez, divergindo dos meus princípios pedagógicos, se haver negado a dar um simples atestado de frequência a um aluno do Curso Livre de Composição e Estética. O testemunho desse aluno e as cartas trocadas entre Lorenzo Fernandez e eu sobre o assunto, cartas essas devidamente arquivadas, são comprovantes do que afirmo e desfazem quaisquer afirmações em contrário de quem quer que seja; essas provas estão à disposição dos interessados (Koellreutter, 1946e, p. 2).

A identidade do referido aluno e, então, futuro integrante do grupo Música Viva, se revela nas cartas motivadas pela querela iniciada em fins de 1944. Em dezembro de 1944, Koellreutter escreve a Lorenzo Fernandez:

> Por meio desta, venho pedir-lhe demissão da cadeira do curso livre de composição, dirigida por mim no Conservatório Brasileiro de Música. Assumo esta atitude em vista de ter o senhor negado ao meu discípulo Edino Krieger um atestado sobre sua frequência e aproveitamento nesse curso, o qual qualificou de inútil (Koellreutter, 1944).

Koellreutter reclama, a seguir, das manifestações do compositor e diretor a seu respeito: "As manifestações evidentemente desfavoráveis que o senhor emitiu sobre os meus princípios pedagógicos são, sob todos os pontos de vista, contrários à ética de um Instituto de Ensino". E encerra a carta reiterando que não pode "admitir de maneira alguma que o senhor – na função de Diretor do Conservatório Brasileiro de Música – qualifique o curso dirigido por mim de deficiente e de inferior a outros existentes nesse Instituto" (Koellreutter, 1944).

A carta de Koellreutter recebe a resposta do diretor e compositor dois dias depois, no dia 28 de dezembro de 1944, considerando, conforme se depreende da resposta de Koellreutter, a carta "fora de propósito", o que estimula Koellreutter a enviar uma resposta em que novos aspectos do conflito aparecem:

> o senhor deve bem lembrar-se, que, atacando a minha maneira de ensinar, classificou o meu curso de composição no Conservatório Brasileiro de Música de "brincadeira" e declarou, em presença de outras pessoas, que eu, como professor, "enganava a mocidade", declaração pela qual o senhor assume toda a responsabilidade (Koellreutter, 1945).

De sua resposta, depreende-se, ainda, que Lorenzo Fernandez o teria acusado "de ter 'subvertido a ordem natural das coisas, os programas, regimentos e até o bom senso'", e afirmado "que 'nunca poderia imaginar que um professor de composição tivesse a falta de escrúpulos de atrair para a sua classe um aluno quase analfabeto em música'", referindo-se o diretor e compositor nacionalista a Edino Krieger, a respeito de quem Koellreutter informa ter se matriculado espontaneamente e conhecer "toda a teoria musical". Koellreutter sustenta, por fim, que "o que o senhor chama 'a ordem natural das coisas' é simplesmente uma convenção, uma ordem sancionada pelo hábito, pela lei do mínimo esforço ou, então, pela incompreensão dos rumos novos da educação musical" (Koellreutter, 1945).

Não demoraria para, contrariando a opinião de Lorenzo Fernandez, Koellreutter comemorar, em sua coluna musical, a consagração do seu aluno ao conquistar o primeiro lugar no Concurso de Compositores Latino-americanos do Berkshire Music Center:

> Edino Krieger conta apenas 20 anos de idade e é natural da cidade de Brusque, no Estado de Santa Catarina, onde iniciou seus estudos musicais com seu pai. Em 1943 veio ao Rio de Janeiro, onde se matriculou no Conservatório Brasileiro de Música. Edino Krieger é o membro mais novo do grupo Música Viva e já apresenta um grande número de trabalhos para orquestra, música de câmara, piano e canto. Sua linguagem musical avançada e pessoal caracteriza-se por fortes traços românticos e um ritmo irregular e acentuadamente sincopado. O fundo expressivo de sua arte, entretanto, demonstra uma fantasia larga e abundante, resultado de um inquietante complexo dramático e de clima estranho e sugestivo (Koellreutter, 1948, p. 46).

Quanto ao artigo antes referido de Krieger em resposta a Vasco Mariz, motivado pelo artigo "César Guerra-Peixe", de fins de março de 1952, o compositor catarinense observa que, apresentado o perfil do "jovem compositor brasileiro", "Vasco Mariz aborda a tese lançada por Camargo Guarnieri em sua 'Carta Aberta', empenhando sua solidariedade às ideias enunciadas por aquele compositor paulista".

No artigo "César Guerra-Peixe", Vasco Mariz, que em 1948 havia interrogado o que restaria "dessa maré nacionalista daqui a cem anos?" (Mariz, 1948, p. 2),[5] assume uma posição de "ofensiva contra aquela curiosa novidade", como se refere agora ao dodecafonismo:

> "A Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil" que Camargo Guarnieri publicou em novembro de 1950 veio pôr o dedo na chaga da orientação estética da nova geração musical brasileira. O aparecimento do grupo Música Viva havia causado sensação no meio musical, que, de certo modo, ansiava por uma renovação dos métodos de aproveitamento do folclore pátrio. [...] A experiência foi valiosa, acreditamos. Como historiador da música brasileira, mais de uma vez apoiamos publicamente o grupo Música Viva e muito trabalhamos pelas boas relações com os "velhos" e sobretudo com os críticos. Era um movimento que merecia registro nos anais da música. Por outro lado, em todos os nossos trabalhos opusemos sérias restrições à estética dodecafônica e, com o correr dos anos, somos forçados a dar um passo adiante e tomarmos também a ofensiva contra aquela curiosa novidade que ora se está transformando em perigo esterilizador do talento musical brasileiro. Que nos perdoe nosso querido amigo e mestre Koellreutter. Seus ensinamentos que há tempos honravam o Brasil pelo arejamento que nos trazia à cultura musical, hoje ameaçam a própria estrutura da arte brasileira. Aliás, estas palavras se destinam mais aos incautos, pois os verdadeiros artistas não podem seguir muito tempo no joguinho dodecafônico. Guerra-Peixe e Claudio Santoro não precisaram do grito de alerta de Guarnieri para se libertarem do jugo schoenberguiano. Há mais de cinco anos, tanto um como outro, já se vinham sentindo peiados pela camisa de força que lhes impôs Koellreutter. Qualquer outro músico *racé*, de consciência brasileira e de real valor pessoal se libertará sozinho dos germes dodecafônicos. Isso sem esquecer que os atuais defensores dessa corrente, ora profundamente daninha, são Edino Krieger e Roberto Schnorrenberg, dois rapazes cheios de mérito, mas que raciocinam dentro dos preconceitos e da mentalidade imposta por sua origem germânica, portanto predispostos e muitos mais permeáveis à teoria do compositor austríaco aqui difundida por um professor alemão. Ora, não nos parece necessário insistir no debate sobre o abismo existente entre a cultura alemã – pela qual temos a mais profunda veneração – e as incipientes manifestações artísticas do caboclinho brasileiro. O cerebralismo germânico, mundialmente reconhecido, será sempre alienígena na terra quente brasileira e em toda a América Latina, uma flor de estufa e nada mais. Castrar o músico brasileiro impelindo-o para este terreno é criminoso. Temos fé que o brasileiro seja bastante inteligente para se dar conta disso e repelir a Loreley schoenberguiana. Os dodecafonistas, ontem escola poderosa, em breve estarão falando a sós e perfeitamente inofensivos. Que a valiosíssima atividade de H. J. Koellreutter seja voltada para outra direção é o que deseja ardentemente o meio musical brasileiro. Como amigo, fazemos-lhe esse apelo (Mariz, 1952, p. 1).

Com isso, Vasco Mariz, em suas palavras, subscreve "o grito de alarma de Guarnieri e agora de Guerra-Peixe, ao abjurar o credo que o celebrizou", de quem reproduz as palavras que descreve como a "confissão de um fugitivo da 'cortina de ferro dodecafônica', sincera, construtiva e patriótica. Muito mais pessoal do que a de Claudio Santoro que se limitou a seguir docilmente as determinações do Congresso de Praga, de 1948, condenando a teoria de Schoenberg como 'expressão da burguesia decadente'" (Mariz, 1952, p. 1).

[5] Publicado no dia 18 de janeiro de 1948, o artigo de Vasco Mariz provocou resposta de Andrade Muricy em dois artigos publicados em seu folhetim no *Jornal do Commercio* nos dias 3 e 10 de março de 1948.

Deixando transparecer, senão sua posição, ao menos sua oposição ao comunismo de Claudio Santoro, filiado ao PCB desde 1944, Vasco Mariz conclui o artigo elogiando o trabalho com o folclore de Guerra-Peixe, então radicado no Recife, definindo suas "diretrizes" como "nacionalistas, ou melhor, novinacionalistas". Assim, concebe, por fim, uma encruzilhada para a geração musical presente do Brasil, personificada em Guerra-Peixe e Claudio Santoro, o qual, insiste o historiador, "aparece-nos barateado por objetivos políticos incompatíveis com a verdadeira arte" (Mariz, 1952, p. 3).

Edino Krieger, por sua vez, discorda das opiniões de Vasco Mariz a respeito de Koellreutter:

> desacordo que nos permitimos manifestar através desta coluna em virtude da posição que já tomamos diante das discussões em torno do assunto. E também porque acreditamos na importância da escola de Koellreutter para a música brasileira – a única escola que tem realmente produzido novos valores no terreno da criação musical brasileira, a única escola capaz de assegurar a continuidade da produção musical em nosso país. A verdade é que de toda a escola nacionalista, formada mais ou menos autodidaticamente, nenhum pedagogo surgiu que pudesse transmitir às gerações mais jovens um mínimo de informações para o seu desenvolvimento no domínio da criação musical (Krieger, 1952a, p. 8).

Assumindo abertamente a defesa de Koellreutter e confrontando as usuais condenações ao atonalismo e ao dodecafonismo em nome do nacionalismo musical, Krieger desenvolve seu desacordo com Vasco Mariz dialogando diretamente com seu artigo:

> Ao contrário do que afirma Vasco Mariz, a escola de Koellreutter (cuja defesa assumimos por acreditarmos em sua absoluta necessidade e importância para a música brasileira), não sofreu qualquer modificação desde os dias em que o articulista simpatizava com o movimento renovador. Como compreender-se, portanto, que "há tempos" honrava o Brasil e agora já não o faz? As bases pedagógicas da escola são as mesmas (o estudo de "todos" os meios de expressão antigos e modernos, desde a construção de uma linha melódica gregoriana e a elaboração de um contraponto absolutamente rigoroso, até o estudo das técnicas mais avançadas). Tampouco foram modificadas as diretrizes artísticas em que se baseia a escola (completa liberdade de expressão a cada estudante, sem imposição de "qualquer" dogma ou técnica determinada). Koellreutter jamais impõe a seus estudantes a utilização do dodecafonismo e nem impede o seu interesse pela música brasileira. Guerra-Peixe e Santoro, que hoje formam a linha de frente do combate à escola que lhes abriu o caminho para a criação musical, poderão, honestamente, endossar a afirmação acima. Nenhuma "camisa de força" lhes foi imposta, contrariamente ao que afirma Vasco Mariz (Krieger, 1952a, p. 8).

A resposta de Krieger permite, mais uma vez, entrever o tom marcial que o assunto assume no Brasil, a exemplo dos termos "combate" e "defesa", dispondo o crítico e compositor a si mesmo e aos antigos colegas em lados opostos do campo de batalha. O argumento central, de qualquer modo, implica reconhecer que alguma coisa mudou, e não foi nem o pão e nem o padeiro, para que a simpatia de Vasco Mariz pelo "movimento renovador" esmorecesse, como afirma o historiador e diplomata brasileiro.

Para concluir, Krieger se concentra nos pontos do artigo que remetem aos "atuais defensores" do dodecafonismo, ou seja, ele mesmo, Edino Krieger, e Roberto Schnorrenberg, que Vasco Mariz, ao subscrever a finalidade subjacente da carta de convencer os compositores remanescentes a abandonar o dodecafonismo, aborda

com termos racialistas e deterministas. Nesse ponto os argumentos beiram a tal absurdo que respingam em sua resposta, uma vez que Krieger procura responder a partir dos mesmos preconceitos do autor das primeiras linhas:

> Quanto à afirmação de que o autor destas linhas raciocina "dentro dos preconceitos e da mentalidade imposta por sua origem germânica", informamos ao sr. Vasco Mariz que somos bem mais latinos do que supõe: germânico foi o nosso bisavô, enquanto muito mais próxima e mais forte é a afluência de sangue latino (italiano e português). Nossa música – a qual o sr. Vasco Mariz desconhece por completo – talvez o convencesse de que nada temos em comum com a tradição austro-germânica, do mesmo modo que Dallapiccola não é um produto dessa tradição pelo simples fato de usar a técnica dodecafônica.
> O que nos faz assumir a defesa da escola de Koellreutter é o espírito de justiça e da verdade, é a aversão ao preconceito e à má fé que suportam as mesquinhas acusações que se lhe fazem (Krieger, 1952a, p. 8).

A ofensiva de Vasco Mariz causou, certamente, impacto em Koellreutter, que alude ao artigo em carta ao diplomata e historiador datada de fins de julho de 1953 (Koellreutter, 1953). Ao mesmo tempo, a carta de Koellreutter contribui para compreender como o compositor, considerado comunista pelos cronistas musicais, ao se dirigir a Vasco Mariz que, por sua vez, não esconde sua antipatia pelo comunismo, rearma estrategicamente a relação entre o atonalismo e o dodecafonismo, de um lado e, de outro, o folclorismo e o nacionalismo que, como historiador musical, Vasco Mariz opunha a Koellreutter, e suas implicações com o comunismo ou, ao menos, com o realismo socialista, que, em artigo de outubro de 1952, intitulado "Neorrealismo brasileiro", Koellreutter associa com a Carta Aberta de Camargo Guarnieri ao identificar o documento ao "Manifesto de Praga" de 1948, divulgado aqui por Claudio Santoro.[6] Com isso, Koellreutter implica, de certo modo, a defesa de Vasco Mariz da Carta Aberta em uma defesa do comunismo e da doutrina Jdanov, ou seja, do realismo socialista, invertendo o "grito de alarma de Guarnieri": "Creio que a situação seja bem mais séria do que muita gente pensa...", estima Koellreutter.

> De fato, estive sentido com você, pois não compreendo seu apoio ao grupo de comunistas militantes, meus ex-alunos, que hoje representam as ideias da estética oficial soviética entre nós e movem veemente campanha contra mim, pois encontro-me em ativa oposição à difusão das ideias dos Manifestos Jdanov em nosso meio. Como o folclore constitui fator importante na estética do grupo "progressista", muitos partidários do nacionalismo musical defendem a linha anti-atonalista ou anti-dodecafonista dos Guerra-Peixe, Santoro, Catunda etc. sem se darem conta de que veiculam ideias comunistas. Resultado: os músicos comunistas se encontram hoje nos postos-chaves da vida musical brasileira! Creio que a situação seja bem mais séria do que muita gente pensa...
>
> Além disso, fiquei muito chocado com seu artigo para o *Correio da Manhã*, pois não sei como podia escrever tais conceitos, conhecendo-me bem e sabendo perfeitamente que todos os meus discípulos estudam contraponto e harmonia clássicos e que nem 5% deles seguiram a corrente atonalista ou dodecafonista. Você sabe perfeitamente que nunca intervenho nos "credos" ou nas tendências estéticas dos meus alunos respeitando inteiramente a personalidade e as ideias de cada um (Koellreutter, 1953).

[6] Em maio de 1948, Claudio Santoro participa do Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga, o qual representa a adoção, no campo da música, do realismo socialista, elaborado por Andrei Jdanov, por indicação de Josef Stalin. Em agosto do mesmo ano, Santoro publica, na revista *Leitura*, com a intermediação de Koellreutter, o artigo "Problemas da música contemporânea brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga", subscrevendo as orientações do congresso e assinalando, assim, seu afastamento do grupo Música Viva.

Koellreutter conclui a carta comunicando um plano de publicação que tudo indica ter sido abandonado: “Publicarei todos os artigos e manifestos que saíram depois daquela famosa ‘Carta Aberta’ do Camargo Guarnieri, em favor ou contra a música dodecafônica, numa pequena brochura, sem comentários, logo após a minha volta do Oriente” (Koellreutter, 1953).

Não se pode avaliar se a carta de Koellreutter surtiu efeito. Mas em julho de 1955, Vasco Mariz dedica um artigo justamente ao incauto compositor que, raciocinando “dentro dos preconceitos e da mentalidade imposta por sua origem”, defende a “corrente, ora profundamente daninha”, do dodecafonismo, com quem polemizou em 1952. No artigo, intitulado “Edino Krieger”, inicia Vasco Mariz afirmando que a “música brasileira está em plena crise”, tanto no “setor popular” quanto na “música erudita”, em que, conforme o historiador, “pela primeira vez na história das nossas atividades musicais, praticamente não existe uma nova geração de compositores nacionais” (Mariz, 1955, p. 8).

Curiosamente, todos os nomes da geração de 1940 mencionados no artigo são provenientes do grupo Música Viva: Claudio Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Catunda. O horizonte para onde aponta o autor, no entanto, sugere que os novos compositores ainda estão por aparecer. Entre eles, o compositor que inspira o artigo, outro aluno de Koellreutter e integrante do grupo Música Viva: “Koellreutter, ativíssimo em São Paulo, teve alunos talentosos, entre os quais Roberto Schnorrenberg, que mereceu uma bolsa na Europa, onde se encontra agora. E... Edino Krieger, objeto deste pequeno estudo” (Mariz, 1955, p. 8).

A avaliação da nova geração, fundamentada no estudo da obra de Krieger, curiosamente aponta, segundo Vasco Mariz, para o fim do ciclo do nacionalismo musical que poucos anos antes o levou a se manifestar publicamente contra Koellreutter, Krieger e Schnorrenberg:

> Pouco conheço ainda das obras dos outros compositores da sua geração, mas os trabalhos do jovem músico catarinense vêm confirmar a tendência para o encerramento definitivo do ciclo verde-amarelo na música brasileira. Nossos grandes compositores vêm escrevendo ultimamente peças com caráter muito mais universal do que há dez anos; a campanha de Mário de Andrade praticamente morreu com ele, não porque deixasse de ter razão, mas pela completa exaustão dos estudos folclóricos ao alcance dos músicos (Mariz, 1955, p. 11).

Ao referir a “campanha” do modernista paulista promotor do nacionalismo musical no Brasil, Vasco Mariz alude, por extensão, a uma “completa exaustão” dos preceitos que fundamentam a Carta Aberta de Guarnieri. Em uma breve “excursão” pela obra de Edino Krieger, no entanto, não deixa de criticar, ainda com um palavreado biologizante, o dodecafonismo: “a doença dodecafônica não passaria sem mais alguns estertores pouco convincentes”. Finalmente, conclui retomando o tom com que inicia o artigo: “O Brasil precisa de Edino Krieger. Conta com ele, neste marasmo desolador em que se encontra a nossa criação musical” (Mariz, 1955, p. 11).

Coda

Como crítico, Edino Krieger procura compreender os problemas musicais cariocas e, por extensão, brasileiros, tanto social quanto economicamente, o que demonstra sua afinidade com Koellreutter,[7] igualmente sustentada nas concepções de evolução musical, de superação do nacionalismo musical e de formação nacional em um sentido universal que, no entanto, não problematiza, como o fez o maior promulgador do nacionalismo musical no Brasil, citado por Krieger, como vimos, no primeiro artigo de sua coluna:

> muitos compositores tardios, ecos preguiçosos desses tempos mais cômodos, escamotearam agora a palavra "internacionalista", a substituíram por outra, e vêm nos falar cantando de música "universalista", de "música universal". Isto é um verdadeiro primor de ignorância sociológica, pois nem sequer o proletariado urbano, universalista por fatalidade econômica e técnica, já produziu música popular que de qualquer modo se possa dizer universal. E um verdadeiro universalismo étnico é sonho para um futuro por demais remoto, pra que possamos argumentar com ele por enquanto. Sonho, aliás, que nenhuma experiência da história humana pode confirmar. A tal de "música universal" é um esperanto hipotético, que não existe. Mas existe, não posso negar, a música internacionalista, a granfinagem tediosa e fatigada dos "Transatlantiques" da comédia célebre (Andrade, 1991, p. 21).

Ao lado do enfrentamento da industrialização da cultura pelos interesses capitalistas presentes nas instituições oficiais, as afinidades de Krieger com as ideias de Koellreutter se revelam, ainda, em sua preocupação com a produção desconhecida do passado e, sobretudo, a produção musical de seu tempo que, com uma finalidade educativa e formativa, especialmente de aproximação com o público, deveria, ao seu ver, refletir nos programas culturais em detrimento dos interesses financeiros. Na preocupação com a formação e afirmação da personalidade do compositor, em oposição ao academismo, aproximado, aparentemente, ao nacionalismo musical enquanto estilo oficial. E, finalmente, na identificação da criação musical de vanguarda com uma representação de "uma nova concepção da vida e da sociedade" (Krieger, 1952b, p. 84). Afinal, Koellreutter, contrariando o realismo socialista, por aqui apregoado por Claudio Santoro, por exemplo, atribui ao atonalismo e ao dodecafonismo uma linguagem musical do mundo porvir, prometido pela revolução socialista, que, no entanto, não parece ter sido uma preocupação de Krieger. Concorre, para tanto, sua compreensão de realismo, identificada com a realidade concreta e com a autonomia da linguagem musical, opostas, para Koellreutter como para Krieger, aos valores da chamada burguesia decadente, de maneira que identificam os valores sociais e culturais do nazifascismo aos do realismo socialista e, por comparação, aos da Carta Aberta de Camargo Guarnieri.

Com efeito, como constata Ermelinda Paz (2012, p. 66) em relação ao debate provocado pela Carta Aberta, "que ocupou as colunas dos mais importantes jornais, gerando grande celeuma e discussão no meio musical brasileiro", Krieger se posiciona lucidamente, respaldando suas colocações com embasamento e despido de paixões quando contava, nota Ermelinda Paz, "com apenas 22 anos". Sua posição no referido debate decorre principalmente de sua preocupação com a liberdade dos meios e das formas para a criação musical, e constitui uma parte

[7] Cf., por exemplo, Koellreutter, H. J. A música nova e a sociedade. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 32, ago. 1945, p. 34; Koellreutter, H. J. O músico criador no estado socialista. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 37, jan. 1946, p. 46-47; Koellreutter, H. J. Arte dirigida: a propósito de uma crítica aos compositores Shostakovich, Khachaturian e Prokofiev. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 48, abr. 1948, p. 43-44; e, especialmente, Koellreutter, H. J. Aspectos econômicos da música. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 50, jun. 1948, p. 44-45.

significativa de sua “grande contribuição” (Paz, 2012, p. 16) para o jornalismo musical brasileiro, em que figura, conforme Ermelinda Paz (2012, p. 65), como um “rico filão para o estudo da evolução musical brasileira.”

Na disputa por concepções de arte nacional e de desenvolvimento social e cultural brasileiro, sobressai, nos artigos de Krieger, uma ideia de Brasil e de seu lugar no mundo, sem, contudo, cair na armadilha da oposição entre nacionalismo e dodecafonismo, e suas variações, ou se submeter a uma compreensão normativa de nacionalidade para participar da contemporaneidade, aparentemente ciente da funcionalidade do nacionalismo tanto para a agenda conservadora de direita quanto para a agenda progressista de esquerda. Antes, Krieger problematiza tal oposição reducionista ao conceber a consolidação do que compreende como um processo evolutivo, seja social, seja musical, de modo que sua intervenção no debate musical se apresenta como parte de um projeto mais amplo de renovação cultural no Brasil, o que Edino Kriger cumpriu, de fato, como demonstra Ermelinda Paz (2012), no plano da produção musical. Não admira, portanto, que Vasco Mariz, ao reconhecer o esgotamento do nacionalismo musical, embora demonstre, ainda, suspeitas quanto ao dodecafonismo, identifique justamente em Edino Krieger uma possibilidade de renovação da criação musical brasileira. Pois se a oscilação da opinião de Vasco Mariz em 1955 não elimina as contradições, evidencia, por outro lado, uma transformação no horizonte em que aquelas mesmas contradições se desenvolvem, no mesmo momento em que, significativamente, Edino Krieger flerta com uma linguagem musical reconhecida, pelo mesmo autor, como “levemente nacionalista” (Mariz, 2005, p. 360).

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

FRANÇA, Eurico Nogueira. As reações dos criticados. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15720, 30 jan. 1946a, p. 11.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Tendências contemporâneas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15798, 7 mai. 1946b, p. 13.

HORTA, Luiz Paulo. Prefácio. In: Paz, Ermelinda A. *Edino Krieger*: crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012, p. 11-13.

KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H.J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 128.

KOELLREUTTER, H. J. Contestando afirmações infundadas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 7216, 5 mai. 1946a, p. 2.

KOELLREUTTER, H. J. Contestando afirmações infundadas. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 39, abr. 1946b, p. 53-54.

KOELLREUTTER, H. J. [Correspondência]. Destinatário: Paulo Bittencourt. Rio de Janeiro, 28 abr. 1946c.

KOELLREUTTER, H. J. [Correspondência]. Destinatário: Paulo Bittencourt. Rio de Janeiro, 12 mai. 1946d.

KOELLREUTTER, H. J. [Correspondência]. Destinatário: Pedro da Costa Rego. Rio de Janeiro, 8 mai. 1946e.

KOELLREUTTER, H. J. [Correspondência]. Destinatário: Oscar Lorenzo Fernandez. 26 dez. 1944.

KOELLREUTTER, H. J. [Correspondência]. Destinatário: Oscar Lorenzo Fernandez. 21 jan. 1945.

KOELLREUTTER, H. J. [Correspondência]. Destinatário: Vasco Mariz. Rio de Janeiro, 27 jul. 1953.

KOELLREUTTER, H. J. Reparos e reflexões. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 49, mai. 1948, p. 45-46.

KOELLREUTTER, H. J. Tendências contemporâneas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15806, 16 mai. 1946e, p. 2.

KRIEGER, Edino. A juventude alemã diante da arte nova. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 18, 16 jan. 1950a, p. 5.

KRIEGER, Edino. A propósito de uma carta aberta. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 279, 23 nov. 1950b, p. 7.

KRIEGER, Edino. A propósito de uma estreia mundial. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 36, 6 fev. 1950c, p. 5.

KRIEGER, Edino. Camargo Guarnieri em primeira audição na América do Sul. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 230, 25 set. 1950d, p. 7.

KRIEGER, Edino. Da crítica. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 6, 2 jan. 1950e, p. 5.

KRIEGER, Edino. Em defesa de uma escola: Vasco Mariz adere ao movimento nacionalista. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 706, 15 abr. 1952a, p. 8.

KRIEGER, Edino. H. J. Koellreutter responde a Camargo Guarnieri. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 309, 31 dez. 1950f, p. 7.

KRIEGER, Edino. Koellreutter e nosso meio musical. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 6, 1952b, p. 84-85.

KRIEGER, Edino. Nova carta aberta de Guarnieri. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 564, 22 out. 1951a, p. 7.

KRIEGER, Edino. Primeiro Curso Internacional de Férias Pró Arte. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 24, 23 jan. 1950g, p. 5.

KRIEGER, Edino. Reflexões à margem da Temporada de 1950. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 123, 22 mai. 1950h, p. 5.

KRIEGER, Edino. Retrospecto 1949. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 12, 9 jan. 1950i, p. 5.

KRIEGER, Edino. Temporada lírica oficial. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 147, 19 jun. 1950j, p. 5.

KRIEGER, Edino. Uma iniciativa brasileira de âmbito internacional. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 210, 31 ago. 1950k, p. 7.

KRIEGER, Edino. Um artigo de Guerra-Peixe. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 525, 5 set. 1951b, p. 7.

MARIZ, Vasco. César Guerra-Peixe. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LI, n. 18105, 30 mar. 1952, p. 1-3.

MARIZ, Vasco. Edino Krieger. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LV, n. 19106, 9 jul. 1955, p. 8-11.

MARIZ, Vasco. Frutuoso Viana. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 16322, 18 jan. 1948, p. 2.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (org). *História da imprensa no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger*: crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Sobre o autor

Tiago Hermano Breunig é professor adjunto do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Tem Bacharelado (2005) e Licenciatura (2007) em Letras, habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina. Pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, tem Mestrado (2008), com apoio da CAPES, e Doutorado (2015), com apoio do CNPq, com período sanduíche na Yale University pelo programa de Doutorado Sanduíche da CAPES. Entre 2025 e 2026, desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Tulane University com financiamento do CNPq. https://orcid.org/0000-0003-3123-3897

Agência de pesquisa financiadora da pesquisa/Funding agency

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq