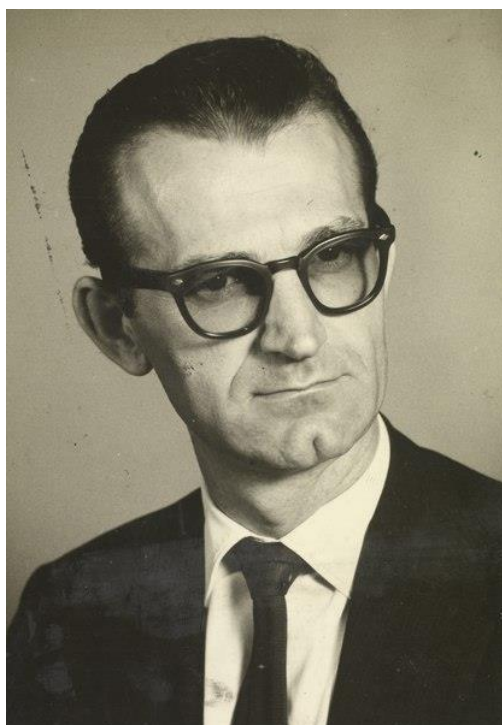




ENTREVISTA

Edino Krieger e a criação das Bienais

*José Schiller**



Edino Krieger, 1972. (Arquivo Nacional, Rio de Janeiro: Fundo Correio da Manhã)

* Funarte, Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: joseschiller@gmail.com.



O compositor e maestro Edino Krieger (Brusque, Santa Catarina, 17 de março de 1928 –) é uma referência essencial quando se fala da música contemporânea brasileira. Integrou o Grupo Música Viva (1939–1948), criado em torno de Hans-Joachim Koellreuter (Freiburg, 2 de setembro de 1915 – São Paulo, 13 de setembro de 2005), que trouxe para o Brasil novas técnicas de composição, entre as quais o dodecafonismo da Segunda Escola de Viena, na época ainda não adotadas pelos nossos compositores. Teve uma trajetória de superação dessa estética e desenvolveu seu próprio caminho. Em Edino Krieger temos um dos casos em que coincidem as características do homem e do compositor. Cuidadoso no trato pessoal e no acabamento de cada obra, está presente em todos os eventos significativos do calendário de concerto, sempre aberto ao novo e incentivando jovens compositores e tudo o que se refere à música de concerto no Brasil. Atuou como crítico musical com uma coluna no *Jornal do Brasil* em sua melhor fase, diretor da Sala Cecília Meireles, diretor do Instituto Nacional de Música, presidente da Funarte, presidente da Academia Brasileira de Música, entre outras funções e cargos que ocupou, sempre solidário e generoso com músicos e compositores. Foi o criador do Festival de Música Contemporânea Brasileira da Guanabara, que deu origem à Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Um projeto desse porte é quase uma impossibilidade na vida brasileira. No entanto, é o evento de maior permanência no nosso calendário artístico, superado somente pela Bienal de Artes Plásticas de São Paulo. Se não fosse a dedicação de Edino Krieger e, naturalmente, o empenho e comprometimento dos compositores e intérpretes em torno dessa iniciativa, dificilmente resistiria a tantas mudanças de governo, conjuntura e prioridades. Este é o tema da entrevista para a série *Música nas Américas: a origem da Bienal* em um depoimento repleto de informações e interesse, em um tom informal, no ambiente acolhedor do apartamento do casal Edino e Neném Krieger.

José Schiller: Edino Krieger, você está diretamente ligado à história das Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Como surgiu esse projeto?

Edino Krieger: Bom, na verdade a história da bienal começa antes das bienais. Ela começa nos Festivais de Música da Guanabara, em 1969 e 1970. E a criação desses festivais tem uma história também interessante, porque nasceram de uma experiência que eu tive quando participei dos Festivais Internacionais da Canção Popular, no Maracanãzinho, em 1967 e 1968. E a história é a seguinte: eu acho que em 1965 ou 1966, por aí, um jovem regente, amigo meu, estava organizando um coral para uma empresa. Então ele estava interessado em reunir um repertório de música brasileira, mais ou menos acessível, mais



ou menos simples ele não queria fazer um repertório de um coro profissional. Ele queria uma música para um coro amador, que cantasse música brasileira. Então ele me pediu para fazer uma peça pra eles.

E eu estava com muito trabalho; tinha três empregos. Eu disse: “olha, eu não sei se vou ter tempo”; e ele disse: “faz arranjo, alguma coisa”. Aí então me ocorreu fazer uma transcrição pra vozes de uma fuga que eu tinha feito pra piano com um tema meu original, mas com um ritmo de marcha-rancho. Era uma marcha-rancho brasileira em forma de fuga. E eu transcrevi essa marcha-rancho pra vozes. E aí fiquei atrás de alguém que pusesse letra. Consultei vários poetas, amigos meus, Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Geir Campos, e Vinícius de Moraes. E o Vinícius me disse “olha, faz uma gravação demo em piano dessa transcrição que você fez e traz na minha casa para eu dar uma ouvida”. Eu fiz, levei na casa dele, que morava ali no Jardim Botânico, na época. Ele ouviu a gravação em fita cassete, que era comum na época. Ele botou pra tocar e disse: “deixa comigo isso aqui, e daqui a uns dias eu ligo pra você”. E efetivamente, daí uns dias, ele me telefonou. Disse: “olha, fiz uma letra aí pra tua música. Dá um pulinho aqui e venha ouvir o que eu fiz”. Eu fui à casa dele, ele botou pra tocar a fita cassete e cantarolou a letra. E no fim ele perguntou: “então, o que você achou?”. Eu disse: “olha, a letra está melhor que a música, tá muito bonita”. Ele fez uma letra assim como um diálogo entre um homem que já não acreditava mais na vida, nem no amor, nem nada, e uma mulher que, pelo contrário, chamava pra vida, pro amor. Bem típico Vinícius de Moraes, né? Eu disse: “está muito bonito; o meu amigo regente vai ficar muito feliz de cantar uma canção, em forma de fuga, mas com letra do Vinícius de Moraes”. Mas ele disse “porém, antes, eu vou inscrever essa música no Festival Internacional da Canção Popular”, que vai ser no Maracanãzinho daqui a uns poucos meses – isso foi em 1967 – e daqui a três dias encerram as inscrições. Eu quero que você faça uma partitura pra dar entrada, eu vou inscrever essa música no Festival Internacional da Canção Popular”. E ele tinha que arranjar inclusive alguém que fizesse uma gravação demo. Ele conseguiu fazer com o Quarteto em Cy, porque eu fiz um arranjo pra um quarteto feminino e um quarteto masculino. E ele fez então uma gravação demo com o Quarteto em Cy e o MPB4. E inscreveu no festival. A música foi aceita, evidentemente, com Vinícius de Moraes como letrista tinha que ser aceita. Mas o Quarteto em Cy e o MPB 4 não poderiam cantar no dia do Festival. Então ele mesmo conseguiu um novo quarteto, o 004, e um quarteto feminino de São Paulo, As Meninas. Eu fiz os ensaios com os dois grupos e no dia da abertura do Festival lá estava eu de braço com o Vinícius de Moraes, descendo a rampa do Maracanãzinho. Maracanãzinho lotado, umas 30.000 pessoas. Aí tocaram, fizeram as apresentações das músicas que tinham sido selecionadas, inclusive a nossa, que o Vinícius



chamou de Fuga e Antifuga. Muito bem, a Fuga foi classificada pra segunda etapa, pra semifinal. E na semifinal estávamos nós outra vez lá, e aí já tinha cartazes, torcida organizada, inclusive com faixas na arquibancada do Maracanãzinho: “Fuga e Antifuga”. Eu disse: “nossa, isso realmente é uma...” eu estava me sentindo assim, um pop star, entende?

JS: Como foi esta participação, ter uma música concorrendo no Festival Internacional da Canção Popular?

EK: A música foi classificada pra final, e obteve o quarto lugar no concurso internacional. E os rapazes que tinham cantado, o 004, depois do festival chegaram para mim e disseram “olha, nós gostamos tanto de fazer essa experiência, de cantar uma música popular, mas com uma forma barroca, sabe, uma forma polifônica, que era um diálogo entre vozes”. Então eles disseram: “olha, porque que você não faz uma outra música assim, nesse estilo, uma coisa mais polifônica, pro próximo Festival da Canção Popular no ano seguinte”. Esse primeiro foi em 1967 e disseram: “em 1968 a gente vai ter que apresentar alguma coisa sua outra vez, nessa linha. Foi uma experiência muito boa, a gente adorou cantar a várias vozes”. Eu disse: “eu vou pensar”. Aí, pro ano seguinte, eu tinha participado em janeiro de um curso internacional de férias de música, em Curitiba, organizado pelo Roberto Schnorremberg. E eu tinha uma turma de composição. Expliquei o que era a forma da *passacaglia*, e fiz pra eles um tema da *passacaglia* pra eles fazerem o exercício, fazer uma *passacaglia* sobre aquele tema. Quando eu cheguei de volta de Curitiba os meninos perguntaram: “então, como é que é, a nossa música?” E aí me veio à ideia esse tema da *passacaglia* que eu tinha feito lá no curso de férias. Eu peguei o tema da *passacaglia*, que era um tema ternário, transformei num tema quaternário e fiz uma *passacaglia* outra vez em ritmo de marcha-rancho pra coro misto e dessa vez eu mesmo fiz a letra. Mostrei pra o grupo e eles adoraram.

Eles inscreveram a música e a “Passacalha” também foi aprovada pela comissão de inscrição do ano seguinte, 1968, e foi apresentada. A mesma coisa, passou pra segunda fase do concurso, cartazes outra vez, “Passacalha”, enfim, e ganhou outra vez o quarto lugar, medalha de ouro. Aí eu pensei: “porque que na nossa música, na música de concerto, nós não temos um evento assim dessa magnitude, que tenha uma participação do público, que tenha torcida organizada... porque que a nossa música é sempre apresentada de uma maneira muito formal. O público está lá, não pode se manifestar... Eu vou pensar em alguma coisa nessa linha, fazer um festival de música de concerto brasileira, com esse espírito, né?” Então fiz um projeto que chamei de Primeiro Festival de Música da



Guanabara. Era estado da Guanabara e na época eu fazia parte do Conselho de Música de Concerto, de Música Clássica do MIS, o Museu da Imagem e do Som. O Ricardo Cravo Albim era o presidente. E eu mostrei o projeto a ele. Ele disse “ah, esse é um projeto que a gente tem que levar para o Luiz Gonzaga da Gama Filho, o Gaminha”, que era o Secretário de Cultura do governo do Estado da Guanabara. E fomos ao Gaminha com o meu projeto, que era um projeto bastante ambicioso. Porque previa a realização de um festival/concurso com prêmios, prêmios valiosíssimos. Os prêmios mais valiosos que já se deram em concurso de música brasileira em todos os tempos. Muito bem, o Gaminha leu o projeto e chamou o diretor financeiro da Secretaria e disse: “nós vamos iniciar a temporada do próximo ano no Theatro Municipal” – isso era 1969, portanto era fim de 1968, que eu apresentei o projeto – “em maio do ano que vem, no Municipal, com este festival”. O diretor de finanças olhou o projeto, viu que estava quantificado, tinha passagens internacionais, convite a compositores do mundo inteiro pra fazerem parte do júri. Enfim, era um projeto ambicioso. Ele olhou e disse “mas Secretário, nós não temos recursos. O nosso orçamento pro ano que vem já está fechado e nós não temos como alterar. Então esse projeto não pode ser feito no ano que vem”. O secretário Gaminha bateu na mesa e disse “ esse festival vai abrir a temporada do ano que vem no Theatro Municipal. Vire-se. Arranje os recursos e põe à disposição do maestro”. E assim é que aconteceu. Eu sempre faço questão de mencionar que foi um gesto de decisão de quem tinha nas mãos o poder de decidir, que era o Gaminha, o secretário. Porque se ele fosse atrás do argumento do diretor de finanças dele, o festival nunca tinha acontecido, porque não tinha previsão orçamentária. Então foi feito o Primeiro Festival de Música da Guanabara no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Houve mais ou menos cinquenta, sessenta inscrições, partituras do Brasil inteiro e tal, de músicas pra orquestra, coro, solistas. Uma comissão de seleção preliminar selecionou quatorze partituras pra serem apresentadas, em primeira audição mundial, pelo coro, orquestra, e os solistas que seriam convidados, no Theatro Municipal. E o Primeiro Festival da Guanabara foi realizado, inclusive com um júri internacional de que participava nada menos do que Penderecki, que pela primeira vez vinha ao Brasil, pra participar do júri desse concurso, desse festival.

JS: Você falou que o festival seguia o modelo do popular, com premiação de obras. Qual foi o resultado?

EK: Almeida Prado foi o primeiro colocado. Havia cinco prêmios, todos prêmios bastante valiosos. E Almeida Prado conta que recebeu o prêmio, chegou em São Paulo e



disse pra mãe dele assim: “mãe, com esse prêmio eu posso comprar um pequeno apartamento, e um volkswagen zero quilômetro. Ou posso ir pra Paris e estudar com Messiaen e Nadia Boulanger”. Aí a mãe disse pra ele: “olha, meu filho, eu acho que seria útil você comprar um apartamento, um carrinho”. Aí ele pensou e disse “mãe, pra mim é mais importante ir para Paris”. E foi com esse dinheiro do prêmio – ele não teve bolsa, não teve nada – que ele se manteve em Paris durante cinco anos. Ele sempre contava isso, dizia, “eu devo isso ao Primeiro Festival de Música da Guanabara”.

Enfim, na verdade o Festival foi, assim, um sucesso tão grande que o secretário disse: “olha, nós vamos repetir o Festival nos três próximos anos”. Eu disse “Mas, Secretário, eu tinha pensado em que esse Festival se realizasse de dois em dois anos. Pra que um ano se realizasse o Festival e no ano seguinte se fizesse uma divulgação do que foi apresentado, das obras premiadas, e uma preparação então, já abrindo pro ano seguinte”.

Ele disse, “mas se nós passarmos dois anos sem fazer o Festival, ele cai no esquecimento. Porque no Brasil, tudo que não é anual se perde no esquecimento. As pessoas esquecem com muita facilidade. Vamos fazer três anos seguidos e depois passamos a fazer o Festival bienalmente”. E aí me pediu pra fazer o projeto já do Segundo Festival, que foi realizado, e também o projeto já das Bienais que seriam a continuação dos Festivais. O Gaminha ainda realizou o Segundo Festival da Guanabara. Mas depois do Segundo Festival da Guanabara ele sofreu um acidente mortal, numa noite de tempestade. E o sucessor do Gaminha não se interessou, alegando falta de verba no orçamento e não se interessou mais pelos Festivais. Então o projeto das Bienais de 1970 ficou esquecido nas gavetas, estava lá na própria Secretaria, eu mandei o projeto também pro Ministério da Cultura, mandei pra outras instituições, mas não tive resposta. Até que, em 1974, a Myriam Dauelsberg, que era a diretora da Sala Cecília Meireles, me telefonou e disse: “olha, Edino, eu encontrei um projeto seu numa gaveta lá no Ministério da Educação. É um projeto de um festival bienal de música brasileira contemporânea. Eu achei o projeto interessante e pensei em iniciar esse projeto lá pela Sala Cecilia Meireles. Que é que você acha, você concorda?”. Respondi imediatamente: “Evidentemente que concordo”. Então ela me chamou e me pediu, inclusive, pra ajudá-la a montar a Primeira Bienal. E assim, em 1975, foi realizada a Primeira Bienal de Música Brasileira Contemporânea, que era a continuação dos Festivais de Música da Guanabara. Essa é a história do início das Bienais. As primeiras três Bienais foram realizadas com recursos próprios da Sala Cecilia Meireles, portanto do Estado. Em 1981 fui nomeado diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte e levei para lá a responsabilidade de realizar as Bienais, o que ocorre até hoje.



JS: E você teve obras apresentadas em todas as Bienais?

EK: Não tive obras em todas as Bienais não. Eu tive algumas, sempre dependeu do interesse dos intérpretes. Era sempre os intérpretes que se interessavam em apresentar alguma obra minha. Eu, pessoalmente, nunca inscrevi nenhuma obra minha. Eu me sentia um pouco desconfortável em utilizar um projeto que eu tinha inventado pra mostrar meu próprio trabalho. Mas não participei em todas não. Nem na metade.

JOSÉ DUARTE MILLER SCHILLER é Bacharel em Composição pela Escola de Música da UFRJ, clarinetista. Produtor, roteirista, editor e diretor de programas de rádio e televisão dedicados à música de concerto e à produção musical brasileira e latino-americana. Criador e primeiro coordenador do Núcleo de Imagem e Som da UniRio, fundador do Canal Universitário da NET-Rio. Criador, pesquisador e apresentador da série *Música nas Américas*, dedicada à produção musical do continente. Coordenador da Música de Concerto do Centro da Música da Funarte – Ministério da Cultura.