

***Hieroglyfo*, de Luciano Gallet, e o modernismo musical brasileiro**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Marcelo Alves Brum

Universidade de São Paulo – mabmail2@gmail.com

Resumo: Este trabalho aborda *Hieroglyfo* e suas relações com o ambiente musical do Rio de Janeiro de até 1922 com vistas a entender seu lugar na produção musical de Luciano Gallet. A partir de um diálogo entre informações da partitura e depoimentos do próprio autor com literatura musicológica sobre a *belle époque* brasileira, percebemos nesta obra reflexos de ideais do movimento modernista então em formação e o grau de atualização de Luciano Gallet inclusive com a produção musical internacional.

Palavras-chave: Hieroglyfo. Luciano Gallet. Modernismo musical brasileiro.

Luciano Gallet's *Hieroglyfo* and Modernism in Brazilian Music

Abstract: This paper discusses *Hieroglyfo* and its relations with the musical environment of the city of Rio de Janeiro until 1922, in order to understand its place within Luciano Gallet's catalogue of works. Starting from a dialogue between score information and testimonials by the composer himself as well as the musicological literature about the Brazilian *belle époque*, we noted in this work some repercussions of ideals from the rising modernist movement and the depth of Gallet's acquaintance with the international music production.

Keywords: Hieroglyfo. Luciano Gallet. Modernism in Brazilian Music.

1. A obra

Hieroglyfo é uma peça para piano solo, composta por Luciano Gallet em março de 1922¹, editada e publicada pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) e provavelmente estreada somente em 1928.² Destaca-se na produção global do seu autor por diferir significativamente da estética presente em suas composições de até 1922 (notadamente de caráter universalista e marcada pelo impressionismo francês) e também da posterior (majoritariamente vinculada à estética nacionalista brasileira). *Hieroglyfo* ainda desperta curiosidades por ser indicado como um *Prelúdio* e por ser uma das únicas obras de Gallet que trazem uma espécie de prefácio orientando a sua execução³:

HIEROGLYFO, é a exteriorização de um estado moral. Ao intérprete, pesquisar e transmitir o seu sentido. Movimentos de grande liberdade, em coloridos violentos ou expressivos. Emprego apurado dos pedais, obtendo deles o máximo de efeito.⁴

Visitando o montante da produção de Gallet não encontramos nenhuma relação de *Hieroglyfo* com obras seguintes, de modo que não pudemos entender a indicação *Prelúdio* como um gênero introdutório (abertura), mas sim como uma obra isolada – segundo uma das acepções que o termo passou a carregar a partir do século XIX (o que, ainda assim, chama

atenção que carregue um título, contrariando a prática até então recorrente de não se dar nomes a esse tipo de gênero musical). Quanto aos demais elementos paratextuais, duas questões saltam aos olhos: a primeira delas diz respeito ao próprio título, que, por si só, já dá uma ideia de pesquisa, adivinhação ou interpretação: *Hieroglyfo* (hieroglifo ou hieróglifo, do grego *hierós* = sagrado, e *glýphein* = escrita); a segunda advém do prefácio citado, pelo qual percebemos que é uma obra que trata da representação em música de um estado psíquico, cuja interpretação deve ser orientada por contrastes e na qual a pedalização assume papel significativo na construção da interpretação. A necessidade de entendimento dessas questões nos levou a uma busca por maiores subsídios e informações, iniciada por uma visita à correspondência de Luciano Gallet com seu principal interlocutor – Mário de Andrade.

2. Comentários do próprio autor

Um olhar atento a uma carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926 é revelador de informações importantes sobre *Hieroglyfo*.⁵ Nela, conquanto Gallet comentasse *harmonizações*, lemos: “Dei ainda dois estrebuchos na composição. (...) [*A Vida*] – História verídica. Cinco anos de afeição dolorosa que sentia terminarem aí. Não convém explicar. [*Hieroglyfo*] – O meu eu interior diante de... Mais claro: – Eu, na ocasião.” (grifo do autor) Ainda na mesma carta, ao comentar outras composições, Gallet aponta: “Estava em Teresópolis – em ‘Cura moral’. A continuação da história do *Hieroglyfo*.” E mais uma referência aparece quando comentava um longo período de batente: “(...) excesso de trabalho, preocupação, e outras coisas. — *Hieroglyfo*.”⁶

Ainda na mesma missiva pudemos encontrar comentários a respeito de processos composicionais adotados em *Hieroglyfo*. Gallet faz notar a utilização de temas curtos (“à moda da fuga”) adaptados a um plano de construção, e revela a intenção de uma “forma livre, um pouco poema.” Quanto a relações com *A Vida*, indica: “(...) ligado ao precedente [*A Vida*], já denota mais independência de fatura e feito mais próprio. (...) Entretanto sofrendo ainda influências alheias. Há por aí um pouco de Schoenberg.” E, discorrendo panoramicamente sobre a sua produção até princípios de 1922, posiciona-se: “De *Sonnet d’Arvers* a *Hieroglyfo* percorri um caminho (...). O que fiz até aí não é absolutamente meu. Não me interessa.” E mais adiante retoma este assunto anotando que, apesar de ser um caminho, não era um objetivo alcançado; “Muito moderno, muito bom, mas não é o que queria.”⁷

Já em outra missa, arguindo a respeito de comentários de Mário de Andrade sobre suas composições, manifesta-se:

O que não percebo é ter você deixado de lado *A Vida*. Com técnica propositalmente diversa, tem o mesmo sentimento interior, o mesmo fito a mesma data de *Hieroglypho*. Estarei enganado ou você? Não há tempo agora para falarmos nisto tudo. Só quando vier a ocasião, de viva voz.⁸

Destes recortes de notas do próprio compositor observamos que se destacam três aspectos sobre *Hieroglypho*: um psicológico, de momento, retratado na música; um referente ao seu plano de construção e feitura – processos de composição; e, por fim, a ideia de que era um ponto em seu caminho como compositor, mas não um “objetivo alcançado”. Sobre este último, sobre a trajetória de Gallet até princípios de 1922 e sobre sua a “modernidade” de *Hieroglypho* é que nos deteremos neste trabalho.

3. A trajetória de Gallet até 1922

À época de *Hieroglypho* Luciano Gallet já era um compositor com significativa experiência musical, que contava tanto com uma educação não-formal (de prática de orquestras e pequenos conjuntos de cinemas, cafés e hotéis) quanto com estudos completados no Instituto Nacional de Música (onde, inclusive, já era professor livre-docente) e particulares com Darius Milhaud. Dirigia orquestras e séries de concertos, mantinha uma carreira consolidada como pianista acompanhador e já tinha apresentado publicamente suas obras em diversas ocasiões. Datava de pelo menos dez anos (desde 1912) sua vivência no mundo musical carioca, onde integrava um grupo especial de intérpretes dedicados à “música nova”⁹, e era frequentador de dois espaços representativos da música de então: os salões das famílias Oswald e Veloso-Guerra. Sua produção de até 1922 é majoritariamente marcada por influências da obra de Glauco Velásquez e da estética impressionista francesa (notoriamente de Claude Debussy).¹⁰

4. O ambiente musical carioca de então

O Rio de Janeiro da segunda década do Século XX era uma cidade que vinha sendo marcada por transformações paulatinas desde a Proclamação da República, tais como as medidas de saneamento econômico – principalmente pelas obras portuárias e ideais de desenvolvimento comercial e progresso material – e saneamento público – erradicação da varíola e da febre amarela. Em ares sofisticados pela reforma urbana de Pereira Passos encontrava-se um ambiente que, de certa forma, acompanhava o pensamento de modernidade e espelhamento na cultura europeia.¹¹ Na área da música, para além da prática informal dos cinemas e cafés e da prática formal dos teatros e salas de concerto, notavam-se dois focos de

importante discussão e experimentação, quais sejam: os salões das famílias Oswald e Veloso-Guerra.¹²

Henrique e Laudômia Oswald (e seu filho Alfredo, pianista) mantiveram um salão que, segundo José Maria Neves e Maria Cecília Ribas Carneiro, era uma “extensão da vida musical do Rio de Janeiro” (NEVES; RIBAS, 2002: 94)¹³. Eram reuniões frequentadas por, dentre outros: Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernández, Fructuoso Vianna, Barrozo Netto, Heitor Villa-Lobos, Francisco Braga, Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes, Oswaldo e Maria Virgínia Guerra, além de esporádicos visitantes ilustres como: Miécio Horzowsky, Pablo Casals, Carlo Zecchi, Alexander Borowky, Ignaz Friedman, Joseph-Edouard Risler, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky, Ottorino Respighi e Camille Saint-Saëns. Darius Milhaud dá uma viva descrição desses encontros:

(...) é sábado à noite e eu penso que se estivesse no Rio, iria visitá-los. Eram “exquis” os sábados em casa dos Oswald. Talvez, nesta noite, vocês tenham: os Guerra tocando a música moderna francesa; Braga que ri; Gallet que toca a Sonata de Liszt; Octaviano fantasiado de índio; Mimma jogando almofadas nas cabeças de todo mundo. (...)¹⁴

Outro importante ponto de encontro de músicos cariocas (e, assim como o salão dos Oswald, de visitantes ilustres) era o ambiente mantido pelos Veloso-Guerra – Godofredo Leão Veloso, Oswaldo e Maria Virgínia Guerra. Ao destacar o papel de comunicação, expressão e circulação de novas ideias deste espaço, Manoel Aranha Corrêa do Lago aclara que seus participantes formavam um “grupo seletivo de músicos brasileiros, um grau elevado de atualização em relação à música moderna francesa”. Apesar de comungar de muitos frequentadores com o salão dos Oswald, ainda há registros da presença de Nascimento Filho, Paulina d’Ambrosio, José Rodrigues Barbosa e Carlos de Carvalho, e para se ter uma ideia da atualidade de repertório que se vivenciava neste salão, note-se o registro de Paul Claudel e Arthur Rubinstein a respeito da execução obras como *Le Sacre du Printemps* e o *L’Oiseau de Feux* (Igor Stravinski) em versões para piano a quatro mãos.¹⁵ (CORRÊA DO LAGO, 2010: 14, 70 e 77)

Se Alberto Nepomuceno já havia promovido durante a Exposição de 1908 concertos com expressiva quantidade de obras contemporâneas, naquele Rio de Janeiro da segunda década do Século XX a música moderna internacional já tinha fixado lugar¹⁶; Manoel Aranha Corrêa do Lago ainda destaca significativa execução da música de Debussy: até 1920 já se tinha feito ouvir o *Prélude à l’après-midi d’un Faune*, as *Danses Sacrées et Profanes*, os *Nocturnes*, excertos do *Martyre de Saint Sebastien*, *Pélleas et Mélisande*, *En Blanc et Noir*, boa parte da obra vocal e camerística instrumental e sua obra completa para piano solo.¹⁷

(CORRÊA DO LAGO, 2010: 51) E Luciano Gallet, frequentador das temporadas de concertos cariocas¹⁸ e de ambos os ambientes acima citados, tomaria parte nessa vida musical tanto como espectador quanto como intérprete.

5. Schoenberg em *Hieroglyfo* e paralelos com o movimento modernista brasileiro

Luciano Gallet deixou testemunho de seu contato com a música de Schoenberg ao referir-se a seus estudos com Darius Milhaud:

Por meio de Milhaud, penetrei na música moderna. Com ele comecei o estudo da Harmonia. Era terrível quanto às quintas e oitavas. Não admitia. Em Harmonia escolar, bem entendido. Por ele, conheci as teorias adiantadas, Stravinski e Schoenberg, a politonia, fundamentada em Bach, Satie, a concepção dos vários modernos e os processos usados.¹⁹

Mário de Andrade, ao comentar *Hieroglyfo*, responde a Gallet:

De fato é um importante momento da vida de Gallet compositor. É um estágio embora não seja uma solução. Afinal você volta à personalidade melódica de você muito mais próxima de Glauco que dos franceses impressionistas que você andou namorando por demais um tempo. (...) Você me fala que Hieróglifo tem um pouco de Schoenberg. Muito pouco aliás. Me parece que você estará mais próximo de Milhaud, de Krenek e talvez com uma solução melódica mais italianizante se me posso exprimir assim pra caracterizar a perceptibilidade melódica mais clara e imediata de Honegger por exemplo.²⁰

Paulo César Chagas analisa *Hieroglyfo*: nela observa um sentido de experimentação e nota que esta música talvez apontasse um caminho para uma linguagem pessoal de Luciano Gallet, mas não entende que significasse uma mudança radical em relação às obras anteriores. São suas palavras: “Apesar de determinados procedimentos, e da utilização de intervalos de forma serial, é ainda dentro do mesmo universo “impressionista” (...) que se localiza *Hieroglyfo*. O próprio sistema tonal está aí presente (...).”²¹ (CHAGAS, 1978: 168)

Embora não possamos precisar qual teria sido o grau de intimidade de Luciano Gallet com a música expressionista, *Hieroglyfo* nos traz algumas pistas, tais como: a indicação de pesquisa de sonoridades, rigor na escrita musical quanto ao tempo, caráter, intensidades, ataques e articulações, flexibilidade rítmica, unidade e um nível complexo e completo de organização que ultrapassa o aparente esquema formal A-B-A. Por outro lado as indicações de coloridos violentos e expressivos, de movimentos de grande liberdade, de uma música composta em forma [mais] livre, “meio poema”, aproximam-se de postulados do movimento modernista que em São Paulo vinha se cristalizando na pintura, na escultura e na

literatura. As experiências de liberdade no discurso, abandono aos padrões clássicos, interesse em retratar estados psicológicos e expressão pelo contraste e pela cor são ideias presentes em *Hieroglyfo* em consonância com o movimento que se arregimentava em São Paulo desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917. O grupo de Oswald e Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Victor Brecheret, Vicente do Rêgo Monteiro e Di Cavalcanti (dentre outros) combatia o realismo, o parnasianismo, o regionalismo (e via no simbolismo um momento de transição para a modernização), trabalhava pela derrubada de regras e sistemas – “em busca de meios amplos de expressão e de comunicação” (BRITO, 1971: 213) e buscava caminhos para uma arte “livre”, que se modificasse conforme circunstâncias da vida.

Embora não se possa afirmar que Luciano Gallet estivesse atento ao movimento que se desenrolava em São Paulo às vésperas da Semana de Arte Moderna (note-se que sua correspondência com Mário de Andrade inicia-se somente em 1926), *Hieroglyfo* é um indicador de que com ele dividia anseios e ideais. E se o modernismo musical brasileiro se confunde principalmente com a influência do impressionismo francês e com uma renovação da linguagem musical norteadas pelas contribuições da presença de Darius Milhaud no Brasil e pelas práticas dos salões dos Oswald e dos Veloso-Guerra, sendo Luciano Gallet ativo em todas essas expressões e meios, podemos entender sua vinculação com o modernismo musical brasileiro culminada em *Hieroglyfo* – obra emblemática, concebida enquanto se desenrolava a Semana de Arte Moderna em São Paulo, expressiva de um caminho percorrido que logo depois tomaria novos rumos (orientação nacionalista). Foi uma manifestação pessoal que ilustra a receptividade de Gallet ao que era “moderno”, seu engajamento na causa modernista que se delineava, sua embriaguez na música de Glauco Velásquez, no impressionismo francês, nas novas possibilidades apresentadas por Darius Milhaud e no convívio com um grupo de intelectuais que na década de 1910 já estudavam o *Harmonielehre* de Schoenberg.

Se em 1926 Luciano Gallet renega *Hieroglyfo* (“muito moderno, muito bom, mas não é o que eu queria”²²) é porque então já se ocupava de outras questões composicionais e já indicava seu rumo à estética nacionalista brasileira. De todo modo, é uma obra que se configura importante na sua criação, reveladora do seu sentido de experimentação e da sua busca pela criação de feitura própria. E se houve ocasião para que conversasse “de viva voz” com Mário de Andrade sobre *A Vida e Hieroglyfo*²³, que a continuidade das pesquisas nos ajude a reconstruir esses caminhos.

Referências:

- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CHAGAS, Paulo César. *Luciano Gallet via Mario de Andrade – 1º momento: possibilidades*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- CORREIA DO LAGO, Manoel A. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil – modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Rer, 2010.
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1934
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- NEVES, José Maria; CARNEIRO, Maria Cecília Ribas. *Glauco Velásquez*. Coleção Academia Brasileira de Música – vol. I Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

Partituras:

GALLET, Luciano. *Hieroglyfo*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão – Prop. Sampaio Araújo e Cia, s/d. Partitura.

¹ Os dois manuscritos encontrados no Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro trazem “2/3/22” como data de composição.

² O catálogo apensado a *Estudos de Folclore* – provavelmente organizado por Mário de Andrade com colaboração de Luísa Gallet – aponta que sua estreia se deu no Instituto Nacional de Música em 10 de novembro de 1928, por Thysbe de Azevedo. Sabe-se que Thysbe foi aluna de Luciano Gallet e, de fato, os periódicos *A Noite* (de 06/11/1928, edição 06096), *O Paiz* (de 09/11/1928, edição 16091 e 10/11/1928, edição 16092) e *Correio da Manhã* (de 09/11/1928, edição 10382) noticiaram uma “Audição de Alunas do Prof. Luciano Gallet”, trazendo os nomes de Sylvinha Marques, Thysbe de Azevedo e Violeta Cabral. O programa completo constava de: C. P. E. Bach – *Sonata*; A. Nepomuceno – *Galhofeira*; L. Gallet – *Nhô Chico, Trois Pièces Burlesques* e *Hieroglyfo*; H. Villa-Lobos – *Passa, Passa Gavião*; F. Chopin – *Estudos e Fantasia op. 49*; F. Vianna – *Dança de Negros*; Saint-Saëns – *Estudo em Forma de Valsa*; L. Beethoven – *32 Variações em dó menor*; H. Oswald – *Estudo*; F. Liszt – *Mazeppa*.

³ Outra obra na qual Gallet incluiu uma explicação dos títulos e orientações para a execução é o conjunto de *12 Exercícios Brasileiros*. Contudo, dado o objetivo didático desta composição (iniciação pianística baseada em ritmos brasileiros), a intenção dessas notas introdutórias é bastante diversa da encontrada em *Hieroglyfo*.

⁴ Prefácio de Luciano Gallet, encontrado junto ao título na partitura impressa e no verso da folha de rosto nos manuscritos.

⁵ Apesar de esta missiva já ter sido parcialmente exposta no prefácio de Mário de Andrade para *Estudos de Folclore* (GALLET, 1934) e em *Luciano Gallet via Mário de Andrade* (CHAGAS, 1979), seu texto integral é revelador de informações inéditas sobre a obra em questão.

⁶ Este último comentário refere-se à sua direção de preparo e apresentação de excertos de *A Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach, pela Sociedade Pró-Arte. O comentário, na íntegra, é o que segue: “Com tanto barulho, muito sucesso, eu é que saí perdendo. Na véspera, ameaça fulminante de um insulto cerebral, e cegueira iminente. Era excesso de trabalho, preocupação, e outras coisas. – *Hieroglyfo*.”

⁷ Apesar de *Berceuse* e *Caxinguelê* datarem de 1917 Gallet considerava *Le Sonnet d’Arvers* (canção de princípio de 1918) como seu *Op. 1*, ou seja, primeira a figurar em catálogo.

⁸ Como citado, os manuscritos de *Hieroglyfo* datam de 02 de março de 1922; já os de *A Vida* variam entre 24, 26 e 28 de fevereiro do mesmo ano.

⁹ Sobretudo a de Glauco Velásquez, mas também a impressionista francesa. Eram Paulina d’Ambrósio, Nascimento Filho, Thilda Ascholf, Rosetta Costa Pinto, Nícia Silva, Stella Parodi, Ernani Braga, Frutuoso, Vianna e Alfredo Gomes, dentre outros. Note-se que diversos destes estavam presentes como intérpretes quando da realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo.

¹⁰ Apesar de nesta época Gallet já ter iniciado suas pesquisas com o folclore brasileiro e harmonizado *Morena, Morena* e *Suspira, Coração Triste* (1921) essa prática somente foi dilatada nos anos seguintes à composição de *Hieroglyfo*.

¹¹ Vide Exposições de 1908 e 1910. Para mais informações consultar: GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno – Alberto Nepomuceno e o modernismo musical brasileiro*. Coleção Luís Cosme, vol. 24. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2012.

¹² Os salões de Oswald e dos Veloso-Guera podem ser vistos como um paralelo do que mantinha Luigi Chiaffarelli em São Paulo.

¹³ Provavelmente reflexo da vivência de H. Oswald na casa dos Buonamici, quando de sua estada na Itália.

¹⁴ Carta de Darius Milhaud a Laudômia Oswald, de 26 de julho de 1919. Citada em MARTINS (1995: 99).

¹⁵ Seguindo orientações de Manoel Aranha Corrêa do Lago, podemos entender o Círculo Veloso-Guerra como uma extensão da atividade musical de Godofredo Veloso, que desde a primeira década do Século XX promovia audições com repertório de conterrâneos (como Oswald e Nepomuceno) e de estrangeiros “modernos”, como Fauré, Debussy, Ravel e Satie. Note-se ainda que, em suas atividades didáticas, costumava fazer seus alunos trabalharem obras de Charles Koechlin (pioneiro da politonalidade) e Abel Decaux (um dos precursores do atonalismo na França).

¹⁶ Vide, por exemplo, apresentações de *Tod und Verklärung* e *Salomé* (Richard Strauss), a *Kammersymphonie* (Schoenberg), *Gaspard de la Nuit*, *Introduction et Allegro*, o *Trio* para violino, violoncelo e piano, *L'Heure Espagnole*, *Jeux d'Eau*, *Sonatine*, *Miroirs* e *Ma Mère L'Oye* (Ravel), *L'Apprenti Sorcier* e *Symphonie en ut majeur* (Dukas), *Fontane di Roma* (Respighi), *Poème de la Forêt* (Roussel), *Quatre Morceaux en Forme de Poire* (Satie), *Le Repas Préparé* (Koechlin), *Sonate* para violino e piano (Roussel), *Poèmes de Lucile de Chateaubriand* (Milhaud), *Quatuor* com piano (d'Indy), *Parsifal* e a tetralogia completa (Wagner).

¹⁷ Ilustrativo deste quadro é um depoimento de Milhaud a respeito da prática da música de Debussy no Rio de Janeiro: “Debussy é o músico que eu prefiro. É curioso como nós o conhecemos mal. Foi no Rio que eu aprendi a amá-lo.” (Carta a Yvonne de Casa-Fuerte, *apud* CORRÊA DO LAGO, 2010: 234)

¹⁸ Em suas palavras, “(...) ouvi tudo quanto era concerto, de toda espécie. Principalmente orquestra. Em 1918 tornei-me assinante de uma galeria para a Lírica, no Municipal. E até hoje inda sou, mas não vou mais.” Carta citada.

¹⁹ Carta citada.

²⁰ Carta de 08 de fevereiro de 1927.

²¹ A análise encontra-se entre as páginas 164 e 168 de *Luciano Gallet via Mário de Andrade* (vide referências neste trabalho). Note-se que, já Manoel Aranha Corrêa do Lago, aponta que *Hieroglyfo* chegaria muito perto da atmosfera do op. 11 de Schoenberg. (CORRÊA DO LAGO, 2010; 39)

²² Carta de 14 de setembro de 1926.

²³ Carta citada.