

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MARCELO ALVES BRUM

**Entre música interior e música brasileira: o catálogo de
obras de Luciano Gallet**

**São Paulo
2017**

MARCELO ALVES BRUM

Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet

Versão corrigida. A versão original deste trabalho pode ser encontrada na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo (BDTD/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Musicologia
Linha de Pesquisa: Musicologia e Etnomusicologia

Orientação: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior

São Paulo
2017

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

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

Brum, Marcelo Alves

Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet / Marcelo Alves Brum. -- São Paulo: M. A. Brum, 2017.

285 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Mário Rodrigues Videira Junior

Bibliografia

1. Luciano Gallet 2. Catálogo de obras 3. História de vida 4. Correspondência pessoal 5. nacionalismo musical brasileiro I. Rodrigues Videira Junior, Mário II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: BRUM, Marcelo Alves

Título: Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

São devidos à Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Universidade Federal do Acre (UFAC) pela minha inclusão no Programa de Formação Doutoral Docente (Novo Prodoutoral) e conseqüente incentivo às atividades deste período sabático. Ao Arquivo e à Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), cujo acervo foi indispensável para a realização desta pesquisa. Ao Memorial do Colégio Salesiano Santa Rosa, de Niteroi, em particular à Denise Tarciuk, pela viabilização de consultas à documentação referente aos estudos de Luciano Gallet naquela instituição. Ao *Département de Musique de la Bibliothèque Nationale de France* (Paris) e à *Bibliothèque de Lecture Publique Louis Aragon* (Amiens) pelo material disponibilizado e pela acolhida durante parte da redação deste trabalho. Ao Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Tatuí), em especial à Miriam Braga, pela acolhida em período de aperfeiçoamento técnico-artístico em repertório solista, camerista e concertante, com destaque para o estudo de toda obra para piano de Luciano Gallet até então localizada. Aos professores Eduardo Monteiro, Flávia Toni, Lutero Rodrigues e Mário Videira, pela receptividade, paciência, orientações, direcionamentos de pesquisa e generosidade que demonstraram durante toda a realização deste trabalho. Aos *Pianistas de Bagé*, em especial à Lúcia Antônia Bezerra de Mello, Cheisa Goulart, Renan Moreira, Vera Brasil e Zaida Valentim, que fizeram reviver páginas de Luciano Gallet possivelmente não ouvidas há quase um século. A Alexandre Dias, Lucius Mota e Sandro Bodilon, pelas conversas sobre música brasileira e pela troca de material sobre Luciano Gallet, sobretudo de manuscritos autógrafos. A Maximo Lopes e Daniel Medeiros, amigos cujos trabalhos de edição musical enriqueceram esta pesquisa. Ao querido Martin Dietrich Brauch, sempre disponível e prestativo. A Isabel Nogueira e Marcelo Cazarré, professores e amigos que há dezessete anos acompanham e incentivam minha trajetória na música. A Eduardo Sato, Said Tuma e Sérgio Lisboa, companheiros de estudos, pesquisas e experimentação de música brasileira, que para além de colegas de pós-graduação se tornaram amigos – dos bons; à Carlotta, cuja alegria de viver e disposição e coragem acadêmicas sempre me contagiaram. À Sandra Medeiros e Cristiano Vogas, companheiros que tiveram bonita participação nesta fase de estudos. A Paulo e Marilu (meus pais) e Michele e Guilherme Brum (meus irmãos), responsáveis

pela minha educação e formação moral. Ao Jonatas, a quem os agradecimentos não cabem em palavras.

A morte de Luciano Gallet privou a música brasileira da sua mais curiosa e enigmática personalidade. Não consigo dizer que fosse a “maior”, mesmo porque é pueril medir a grandeza dos homens, como se houvesse metro social possível para semelhantes medições. Apenas nós nos regulamos pelas nossas preferências pessoais. Mas se ainda, pela própria amostra do que ele deixou, eu não me arriscaria nunca a afirmar que Luciano Gallet foi a maior personalidade da música: é incontestável que jamais tivemos um “caso” tão curioso, tão problemático nem tão promissor como o dele. Aonde chegaria na maturidade, já serenado em suas pesquisas e com forças bastantes de experiência para dominar a inteligência, esse artista que a inteligência devorou, cujos maiores defeitos foram excesso de curiosidade intelectual e exaspero de inteligência crítica?...

Mário de Andrade
“A obra póstuma de Luciano Gallet”

RESUMO

BRUM, Marcelo Alves. *Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet*. 285f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho versa sobre o catálogo de obras de Luciano Gallet e o lugar que ocupou na história de vida daquele compositor. Partindo da reunião de informações de partituras editadas e manuscritas, de pesquisas em periódicos da época, de programas de concerto, de literatura musicológica pertinente e ainda valendo-nos de sua correspondência pessoal com Mário de Andrade, buscamos recompor a sua trajetória artística e profissional em meio ao contexto sócio, político e cultural em que esteve inserida, com especial atenção ao estabelecimento de seu conjunto de obras. Através do mapeamento de um diálogo de sua produção musical com seus demais investimentos intelectuais, discutimos em que medida a criação musical de Luciano Gallet acompanhou ou transpareceu os ideais de arte e educação que nortearam sua vida, bem como propomos uma contribuição para a compreensão da transição pela qual passou sua obra, qual seja a de uma estética gálica de suas primeiras composições até sua inserção e contribuição para a cristalização do movimento nacionalista modernista brasileiro em música.

Palavras-chave: Luciano Gallet, história de vida, catálogo de obras, correspondência pessoal, nacionalismo musical brasileiro.

ABSTRACT

This doctoral thesis deals with the catalog of works by Luciano Gallet and the place it occupied in his life history. Starting from the collection of information from edited and handwritten music scores, research in periodicals of the time, concert programs and pertinent musicological literature, as well as availing ourselves of his personal correspondence with Mário de Andrade, we sought to trace his artistic and professional trajectory within the social, political and cultural context of the time, paying special attention to the formation of his set of works. Through the mapping of a dialogue between his musical production and his other intellectual investments, we discuss the extent to which Luciano Gallet's musical creation accompanies or reflect the ideals of art and education that guided his life, and propose a contribution to the understanding of the transition through which his work passed such a from a Gallic aesthetic until its insertion and contribution to the crystallization of the Brazilian nationalist modernist movement in music.

Keywords: Luciano Gallet, history of life, catalog of works, personal correspondence, Brazilian music nationalism.

RÉSUMÉ

Ce travail porte sur le catalogue d'œuvres de Luciano Gallet et la place qu'il occupait dans son histoire de vie. À partir de la collecte d'informations trouvés dans partitions musicales imprimées ou manuscrites, de la recherche dans les journaux et revues de l'époque, des programmes de concerts et de la littérature musicologique pertinente, et en s'appuyant aussi sur sa correspondance personnelle avec Mário de Andrade, nous cherchons à retracer sa trajectoire artistique et professionnelle au milieu du contexte social, politique et culturel dans lequel il a été inséré, avec une attention particulière à l'établissement de son ensemble d'œuvres musicales. À travers de la mappage d'un dialogue de son production musicale avec ses autres investissements intellectuels, nous discutons la mesure dans laquelle la création musicale de Luciano Gallet accompagne ou transpire les idéaux de l'art et de l'éducation qui ont guidé sa vie, et proposons une contribution à la compréhension de la transition qui a son travail, qui est celle de l'esthétique française de ses premières œuvres à leur intégration et contribution à la cristallisation du mouvement nationaliste moderniste brésilien en musique.

Mots-clés: Luciano Gallet, histoire de la vie, catalogue des œuvres, la correspondance personnelle, le nationalisme musical brésilien.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I: A história e a multiplicidade da vida do artista	20
CAPÍTULO II: A profecia de <i>Caxinguelê</i> , a música de caráter universalista e o galicismo dos primeiros anos de composição	63
CAPÍTULO III: <i>Les Chansons Populaires Brésiliennes</i> , recueillies et harmonisées par Luciano Gallet.....	108
CAPÍTULO IV: Caminhos para um processo musical próprio e a (in)compatibilidade entre música interior e música brasileira	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O catálogo de obras de Luciano Gallet e possíveis relações com sua história de vida.....	261
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	271

APRESENTAÇÃO

Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet é fruto de pesquisas realizadas no Doutorado em Música (linha de pesquisa Musicologia e Etnomusicologia) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Tendo por base um catálogo de obras de Luciano Gallet, discorre sobre cada uma de suas entradas ao mesmo tempo em que busca diálogos com a história de vida e com os projetos sociais, culturais e educacionais daquele compositor. Visando uma melhor compreensão e larga visão sobre sua produção musical, este trabalho se insere no rol de pesquisas sobre música cujo amplo objetivo é a proposta de novos olhares ou mesmo a revalorização de um artista submerso na história e cuja obra ainda apresenta questões a serem discutidas pela musicologia brasileira.

Ao entrarmos em contato com a história e o legado de Luciano Gallet uma das primeiras características que saltam aos olhos é multiplicidade de suas iniciativas e frentes de trabalho e a quantidade de ações das quais tomou parte. De desenhista de projetos arquitetônicos a diretor do Instituto Nacional de Música, foram muitas as suas facetas que merecem atenção e estudo aprofundando.¹ Contudo, quando das definições do objeto desta pesquisa, uma em particular prendeu nossa atenção: o Luciano Gallet compositor. Embora não nos caiba discutir processos composicionais ou elementos e características que vinculem sua obra a determinadas correntes estéticas, é nosso interesse uma maior compreensão do papel que a composição teve dentro de toda a sua atividade artística, bem como dos caminhos pelos quais passou; o estudo de sua obra revela certa simbiose com algumas de suas ações – sobretudo as desenvolvidas entre o pós-guerra e o primeiro governo de Getúlio Vargas (1918 – 1930) –, e é justamente o que tomamos por centro de investigação neste trabalho.

Assim, partindo da questão central ‘qual o lugar da composição dentre as ações de Luciano Gallet?’ e passando por discussões tal qual ‘como sua produção musical se relaciona com sua história de vida, posicionamentos intelectuais e projetos na cena musical de então’, este

¹ As diversas frentes de trabalho identificadas geraram, em 2007, o artigo *Luciano Gallet e a multiplicidade do artista*, publicado nos anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música e apresentado na cidade de São Paulo naquele mesmo ano. Já a reforma do ensino do Instituto Nacional de Música levada a cabo nos primeiros anos da década de 1930 e que teve Luciano Gallet como figura central foi assunto de nossa dissertação de mestrado apresentada na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro no ano de 2008.

trabalho de pesquisa foi construído objetivando entender em que medida a criação de Luciano Gallet acompanha ou transparece seus ideais de arte e educação e de que forma dialoga com os eventos aos quais esteve imerso em sua história de vida. Para tanto, nossas principais fontes de pesquisas foram:

- textos musicais e informações de capas e contracapas de partituras editadas, reunidas a partir dos acervos da Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Biblioteca Nacional, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Musicoteca do Conservatório da Universidade Federal de Pelotas e da biblioteca da Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, da cidade de Rio Grande – RS;

- manuscritos autógrafos e cópias de manuscritos de Luciano Gallet, encontrados no Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Coleção Mozart de Araújo do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Biblioteca Nacional e em acervos particulares;²

- periódicos consultados via Hemeroteca Digital Brasileira (Fundação Biblioteca Nacional) e via *Gallica* (base digital da Biblioteca Nacional da França);³

- programas de concerto;⁴

- literatura musicológica pertinente;⁵

² Apesar de o Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro ainda ser a principal fonte de material para pesquisas sobre o compositor, a inacessibilidade aos seus documentos vem gerando transtornos para diversas pesquisas sobre o assunto; nosso trabalho só foi possível dado coleta realizada naquela instituição entre os anos de 2006 e 2008. Já a Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo destaca-se a como outra importante depositária de partituras de Luciano Gallet, já que lá se encontra o acervo de partituras de Mário de Andrade (que reúne, inclusive, manuscritos enviados pelo autor ao amigo paulista).

³ Embora ferramentas de busca de facilitem pesquisas em materiais digitalizados, sua imprecisão muitas vezes diminui a eficiência deste tipo de coleta de informações. Visando minimizar este problema valemo-nos de diversas palavras-chave no mapeamento de referências relevantes, tais como: *Gallet, Luciano Gallet, Henriette Gallet, Henriqueta Gallet, Luísa Gallet, Luiza Gallet*, e o título de cada composição abordada neste trabalho. Para além, procedemos a leituras de diversas edições anteriores e posteriores de datas que sabíamos representativas na História de Vida de Luciano Gallet, a fim de localizarmos notícias que a elas se referissem. A consulta a periódicos também se mostrou preciosa no mapeamento de diversas ações de Luciano Gallet, como seus trabalhos como pianista, críticas, textos autorais, alunos, repertório que apresentava em público, repertório de seus alunos, repertório orquestral que dirigiu, estreia de obras e ainda suas relações com personalidades da época. Ao todo, valemo-nos de 126 (cento e vinte e seis) notícias referentes a Luciano Gallet.

⁴ Extremamente representativos para o levantamento de informações sobre datas de estreias de obras, intérpretes, identificação de alunos e ainda informações de locais e datas de apresentações públicas de obras de Luciano Gallet.

- correspondência pessoal entre Luciano Gallet e Mário de Andrade.⁶

Apresentamos como resultado da reunião, justaposição e comparação do montante do material coletado nas fontes de pesquisa descritas o panorama onde se insere este trabalho: nova proposta de catalogação da obra de Luciano Gallet; revisão e contextualização de sua História de Vida; aprofundamento em suas múltiplas ações; e reconstituição do entorno de suas ações.

O primeiro capítulo deste trabalho versa sobre a história e a multiplicidade da vida de Luciano Gallet. Nele procuramos certo distanciamento da história factual e nos preocupamos com as relações entre os fatos apontados, apresentando uma seleção de eventos que contextualizam momentos e que dialogam com ações da personagem.⁷ O segundo capítulo aborda suas composições de 1917 até 1920, período que pode ser entendido como um momento de criação que refletia obra de Glauco Velásquez e de Claude Debussy. Já o terceiro capítulo tem seu foco nas *Canções Populares Brasileiras*, ou seja, no trabalho de coleta, estudo e harmonização de temas populares brasileiros. O quarto capítulo aborda o que pode ser entendido como uma transição para um terceiro momento de composição, e tem seu foco na cristalização de uma estética nacionalista na obra de Luciano Gallet. O último texto deste trabalho se ocupa de considerações desse conjunto de obras e suas relações com a história de vida de seu autor, e discute os caminhos pelos quais a música de Luciano Gallet passou e a transição do que inicialmente percebia como música interior até a organização do que entendia como música brasileira.

No processo pesquisa e construção deste trabalho merece destaque a necessidade de nova organização do conjunto de obras de Luciano Gallet. Ainda que considerássemos:

⁵ De todos os textos consultados destacam-se os de Mário de Andrade (1927, 1928, 1933 e 1934), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1950 e 1956), Paulo César Chagas (1979), Dulce Lamas (1980) e Vânia Dantas Leite (1998) (vide referências bibliográficas ao final deste trabalho).

⁶ Foram consultados 55 documentos (dentre cartas, bilhetes e cartões) de Luciano Gallet para Mário de Andrade, 30 de Mário de Andrade para Luciano Gallet, 33 de Luísa Gallet para Mário de Andrade e ainda diversos outros que continham referências a Luciano Gallet, tais como cartas de Manuel Bandeira para Mário de Andrade. A correspondência entre esses dois intelectuais brasileiros foi fundamental para a compreensão do catálogo de obras de Luciano Gallet, haja vista que muitas obras lá estão listadas, contextualizadas ou discutidas. As consultas a esses documentos foram possíveis graças ao Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

⁷ Dos eventos citados destacam-se: Belle époque brasileira, Reforma Pereira Passos, modernização do Porto do Rio de Janeiro, a música dos Cafés-cantantes e Cine-Teatros, o Teatro de Revista, Mágicas, Operetas, Vaudevilles, a Exposição de 1908, camerata de Paulina d'Ambrosio, 1ª grande guerra; a vinda de Darius Milhaud para o Brasil, os salões dos Oswald e dos Velloso-Guerra, Movimento Modernista e a Semana de Arte Moderna de 1922, o contato de Luciano Gallet com Mário de Andrade, a publicação do *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), a Depressão de 1929 e o primeiro governo de Getúlio Vargas.

- as menções às suas composições encontradas em sua correspondência pessoal (que refletem o *Índice por Ordem Cronológica*, organizado na década de 1920⁸);
 - o catálogo organizado por Mário de Andrade e Luísa Gallet, apensado a *Estudos de Folclore* (1934);
 - o catálogo apresentado por Maria José Valente Táboas por ocasião da Exposição Comemorativa do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro⁹;
 - nossa própria primeira tentativa de catalogação da obra de Luciano Gallet, encontrada em *Luciano Gallet e a Reforma do Instituto Nacional de Música* (2008),
- a reunião e a comparação de todos esses documentos indicaram lacunas, problemas de classificação e contradições na organização das obras em questão. Assim, incluímos a revisão e uma nova apresentação de um catálogo de obras de Luciano Gallet em nossos procedimentos metodológicos de elaboração desta pesquisa, o que gerou um trabalho à parte que, ainda que aqui não se encontre anexado, pode ser mapeado nos capítulos II, III e IV a seguir.¹⁰

⁸ *Índice por Ordem Cronológica* é um documento onde Luciano Gallet apresenta uma tentativa de catalogação de sua obra. Encontra-se no Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Janeiro, mas de certa forma também pode ser “mapeado” pela correspondência entre Luciano Gallet e Mário de Andrade, já que lá diversas de suas obras estão descritas e numeradas – sobretudo em carta datada de 14 de setembro de 1926.

⁹ Valioso documento encontrado no Departamento de Música (Richelieu) da Biblioteca Nacional da França.

¹⁰ Nossa nova proposta de organização do catálogo de obras de Luciano Gallet, apresentada à Universidade de São Paulo quando de nosso exame de qualificação do curso de pós-graduação onde foi desenvolvida essa pesquisa, tem por base os modelos indicados por Flávio Silva quando da apresentação dos catálogos de Francisco de Paula Mignone e Mozart Camargo Guarnieri, e está sendo preparada para publicação próxima. Para além de uma listagem de obras de Luciano Gallet, apresenta um quadro geral de obras, tabelas de obras dispostas por formação e um fichamento individual de obras que contempla campos como títulos, subtítulos, formação, local e data de composição, texto, dedicatória, edição e revisão, informações de estreia, informações de transcrições, comentários de Luciano Gallet, comentário de Mário de Andrade, observações nossas e indicação dos centros de documentação onde podem ser encontradas as partituras.

INTRODUÇÃO

Uma personalidade multifacetada como a de Luciano Gallet inspira investigações em diversas áreas de estudo e exige pesquisas específicas sobre cada uma de suas ações e investimentos pessoais e profissionais. Alguém que se interessou pelas belas artes – sobretudo pelo desenho e pela pintura –, pela música popular, teatro musical, estudos de piano, atividades de concertista e camerista, correpetição, criação musical – sejam composição, transcrições ou harmonização de temas populares –, pedagogia pianística, associações musicais, edição de partituras, gravações de discos, folclore, periódicos sobre música, crítica musical, tradução de comentários de partituras, regência de coros e orquestra, radiofonia, séries de concertos, orientação nacional em música e pela organização do ensino de música no país foi, de fato, um homem de ação, um pensador que teve um desempenho significativo no espaço sociocultural e político do Brasil de sua época.

Embora não seja nossa intenção supervalorizar sua obra e trabalhos não nos parece exagero pensar que seriam necessários diversos estudos sistemáticos, aprofundados e interligados para entendermos a dimensão dos seus atos e a amplitude de suas ações, bem como a sua real contribuição para a história da música brasileira. Sendo inviável único trabalho que contemplasse essa tarefa, de nossa parte propomos uma contribuição tendo por objeto de estudo o seu catálogo de obras. Conquanto ainda seja este um assunto que poderia ser abordado segundo diversos vieses e então gerar diferentes pesquisas – como das áreas de análise composicional, estética, questões interpretativas ou mesmo das teorias de recepção –, a nossa delimita-se em uma investigação sobre a organização do catálogo de obras de Luciano Gallet e sobre o espaço e a representatividade que a composição ocupou em sua história de vida. Naturalmente, nesta tarefa diálogos com outros campos de estudo permearam nosso texto; por exemplo, por vezes valemo-nos da história da arte ou da análise musical para discutir determinado aspecto da obra ou da vida de Luciano Gallet, sem, contudo, permitir que essas digressões ultrapassassem o papel de ferramentas para nossa discussão central.

Por mais que distemos exatamente um século do início de seu trabalho de composição, a obra de Gallet ainda aguarda estudo sistemático e um espaço reservado na literatura e na interpretação da música brasileira, uma vez que raramente figura nos programas de concerto, que

há diversas composições aguardando edição (ou seja, ainda em manuscritos de difícil acesso) e que aquelas que foram editadas, salvo raras exceções, não são veiculadas comercialmente ou reeditadas desde sua publicação (ou seja, desde meados da década de 1920 e princípio da de 1930)¹¹. Luciano Gallet não deixou descendentes; até onde se sabe não tinha familiares para além de sua mãe, Henriette Gallet (falecida em 1927), e praticamente não teve quem velasse pela sua obra e memória a partir de 1935.¹² É certo que escritos de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e de Mário de Andrade e, posteriormente, de Dulce Lamas, Paulo Cesar Chagas e Vânia Dantas Leite (para além de algumas edições do selo *Criadores do Brasil* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) prodigalizam seu legado e vêm contribuindo para a iluminação de um nome e de uma obra que merece ser revisitada; entretanto, a apresentação desse material, aparcelada e com significativo distanciamento entre si, com curta tiragem e reduzida veiculação, e ainda contemplando somente parte da obra de Gallet, embora representativa não é suficiente para que se considere sua música exaustivamente abordada, discutida e veiculada – como imaginamos ser de seu merecimento.

Este trabalho não pretende sanar esta questão – problema que somente seria resolvido a muitas mãos e com diversas ações conjuntas –, mas se propõe a apresentar uma contribuição fornecendo novas discussões e redimensionando o assunto. A partir da reunião de informação das partituras – sejam editadas e publicadas ou manuscritas –, de textos sobre Luciano Gallet, do restante da literatura musicológica brasileira que de alguma maneira se acerca do tema, de informações coletadas em periódicos da época e da interlocução de Luciano Gallet com Mário de Andrade, apresentamos um quadro ampliado do conjunto de obras em questão, discutimos nosso assunto de trabalho e procuramos lançar uma abordagem inédita da relação vida e obra deste compositor – sobretudo quanto à transição de uma estética afeita aos modelos velasqueanos e debussystas (música interior) para uma orientação nacionalista (música brasileira) pela qual passou sua criação.

Uma das ações de Luciano Gallet ilustra esse nosso interesse e a necessidade em propor nova e atualizada abordagem de sua obra e história de vida. Em 1922 ele se debruçou sobre um mapeamento de compositores nacionais e promoveu a famigerada *Audição de 30 Compositores*

¹¹ Quanto à edição de partituras de Luciano Gallet, em toda a pesquisa só encontramos uma obra reeditada após seu falecimento. Sobre este assunto, vide a abordagem de os *12 Exercícios Brasileiros* no Capítulo IV deste trabalho.

¹² Até 1935, Luísa Gallet, viúva de Luciano, ao lado de Mário de Andrade se ocupou da publicação póstuma de algumas obras de seu finado marido. Contudo, ao contrair segundas núpcias com Arthur Ramos legou à Associação Brasileira de Música o espólio de Luciano Gallet, distanciando-se de sua obra e memória.

Brasileiros, levando Ernesto Nazareth a apresentar-se no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música. Antecedendo esta realização havia preparado uma missiva para ser remetida a diversos músicos, cujo conteúdo era o que segue:

Organizando um trabalho sobre compositores brasileiros, e tendo incluído o seu nome entre eles, venho dirigir-me a si diretamente, para pedir que me forneça os dados que lhe dizem respeito.

Para simplificar o trabalho, junto o questionário incluso.

Além disto, devendo realizar breve, uma audição de “Compositores Brasileiros para piano”, peço juntar uma composição sua para piano, de preferência pequena.

Tanto melhor, se for de caráter brasileiro.

Os apontamentos e a música, devem ter sido remetidos até o dia (...) de (...) do corrente ano.

– Rogo enviá-los ou por portador, ou em registrado pelo correio, ao seguinte endereço:

Prof. Luciano Gallet
Av. Rio Branco, 127 – Casa Mozart
Rio de Janeiro

Agradecendo antecipadamente o seu precioso concurso para o que pretendo realizar, sou

Com estima e consideração.

Vosso admirador

[assina Luciano Gallet]
Prof. do Instituto N. de Música.
Setembro 1922.

O questionário que acompanhava o bilhete acima transcrito continha perguntas como nome, lugar de origem, data de nascimento, estudos, disciplinas e professores de música do destinatário, e ainda indagava sobre suas composições. Esta última questão deveria ser respondida especificando listagens de obras para piano, canto, instrumentos, música sacra, música de câmara, orquestra e banda militar, para além de música para teatro (ópera, opereta, bailado, música de cena). Ainda, que se listassem as principais execuções e intérpretes de sua obra. Adiante, indagava sobre a vida pública do remetente, cargos artísticos ou magistério e bibliografia que tratasse a seu respeito e, por fim, facultava que lhe enviassem notas com informações complementares e solicitava uma fotografia e um trecho de composição autoral, datado e assinado.

Esse questionário indica o interesse de Luciano Gallet em conhecer seus pares principalmente quanto aos seus estudos de música, suas composições e sua vida pública na área

de artes, ainda abrindo possibilidades para que se incluíssem informações julgadas pertinentes. Porque o próprio Gallet figurasse dentre os 30 compositores selecionados para a citada audição, perguntávamo-nos quais teriam sido as suas respostas para aquele questionário. Com certa licença pela intromissão e tentativa de reconstituição de sua biografia; selecionando eventos que consideramos representativos para a ambientação de sua história; pretendendo certa objetividade ao tratar de suas obras e discutir o catálogo que formam; e não sem desconsiderar a simpatia que se intromete entre pesquisador e objeto de pesquisa, apresentamos este trabalho como uma resposta às questões propostas pelo próprio Luciano Gallet. Se nos alongamos é por culpa da parte das “notas” com informações complementares que julgamos pertinentes.

CAPÍTULO I

A história e a multiplicidade da vida do artista

Tudo quis fazer, tudo o interessava. (...) A tudo entregava a sua atividade sonhadora. E fez muitíssimo. A gente não terá que o considerar como compositor apenas, e o foi dos melhores. Luciano Gallet realizou, como talvez ninguém com a mesma integralidade, o músico brasileiro. Se na composição a morte lhe deixou a arte incompletada; músico, na mais humana significação do termo, ele o foi completamente. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 32)

Em meio a um período de significativas transformações na história de um Brasil recentemente declarado república e ainda profundamente marcado pelo conjunto de leis que culminaram na abolição da escravatura¹³, em uma das ladeiras que levam ao Outeiro da Glória, bairro da Glória, cidade do Rio de Janeiro, nascia Luciano Gallet, aos 28 dias do mês de junho de 1893. Franco-brasileiro, era descendente de franceses ao menos por parte de sua mãe, Henriette Gallet. Ao que parece, não teve irmãos e também não se sabe de quaisquer outros familiares. A identidade do seu pai permanece velada até os dias de hoje, mas há indícios de que também viesse de família francesa.¹⁴

Em termos de contextualização histórico-cultural cabe lembrar que o nascimento e o desenvolvimento intelecto-emocional de Luciano Gallet se deram durante anos muito representativos da *Belle Époque* brasileira, período marcado por intensas transformações nos valores políticos e culturais da época. A proposta de inaugurar uma nova era na história nacional – que vinha fortemente imbuída na ideia de minimizar a herança do império e da colonização

¹³ Abolição do tráfico de escravos, Lei do Ventre Livre, Lei dos Sexagenários e Lei Áurea, respectivamente de 1850, 1871, 1885 e 1888. Já a proclamação da república teve lugar em 1889.

¹⁴ O nome “Henriette” por vezes aparece em grafado documentos e na literatura musicológica como “Henriqueta”; a julgar pela correspondência entre mãe e filho entendemos que se trate de uma adaptação à Língua Portuguesa, já que suas missivas eram assinadas na primeira forma apresentada. Sobre o pai de Luciano Gallet, as únicas referências encontradas foram em textos de Francisco Acquarone (1948) e de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1950, 1956 e 1965), e ainda resumidas à informação que também seria descendente de franceses por parte de pai – no caso, Luciano Gallet teria mãe e avô paterno franceses. A ausência da figura paterna pode ser atestada por sua ficha de matrícula no Colégio Salesiano Santa Rosa, onde, no campo reservado à filiação, lê-se, somente, “Filho de Henriqueta Gallet”. Apesar de nossos esforços de pesquisa, até o momento da redação deste texto não localizamos outros documentos que talvez pudessem aclarar estas questões, como Certidão de Nascimento ou registros de imigração e emigração nos governos brasileiro e francês.

portuguesa –, encontrou ecos na modernização e no desenvolvimento urbano, e tanto a postura social burguesa como as artes tomaram rumos que se aproximavam da cultura francesa e dos valores vitorianos.¹⁵ Desta forma, parece-nos compreensível que a inserção da comunidade francesa no Brasil (bem como de seus descendentes) e a manutenção de alguns dos seus valores e costumes tenham sido facilitadas pela receptividade que aqui encontraram.

O Rio de Janeiro talvez tenha sido uma das cidades mais impactadas pela nossa *Belle Époque*, tendo sido seu ambiente marcado tanto por uma renovação de hábitos e costumes como por uma grande reorganização do espaço urbano: a Reforma Pereira Passos.¹⁶ Esta grande reforma teve dois focos principais: as obras de modernização do Porto do Rio de Janeiro e a reorganização do centro urbano da cidade. Enquanto a primeira visava o progresso material e tinha ideais de “saneamento urbano, desenvolvimento comercial e ampliação da arrecadação fiscal” a fim de “melhorar a imagem, a sanidade e a economia da capital federal”, a segunda entendia que o centro da cidade deveria ser transformado em um lugar privilegiado de “difusão da civilização”. Talvez o maior exemplo desse ideal de revitalização tenha sido a criação do

¹⁵ A *Belle Époque* brasileira pode ser considerada uma extensão da europeia, mas da qual difere principalmente pela temporalidade e pelo regionalismo (no Brasil, fortemente incentivada pelos ciclos da Borracha e do Café, respectivamente no Norte e no Sudeste do país). Embora um balizamento temporal preciso não seja possível, para fins de compreensão podemos considerá-la coincidente com a República Velha. Caracterizou-se por uma época marcada pela explosão demográfica, edificações imponentes, disseminação da luz elétrica, construção de avenidas sobre pântanos aterrados e larga utilização de bondes e sistema de esgotos e água encanada. Com relação à arquitetura de espaços para música e drama musical, são bastante representativas as construções do Teatro da Paz, em 1874, Teatro Amazonas, em 1896, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909 e Teatro Municipal de São Paulo, em 1911 (note-se que as datas anotadas referem-se à inauguração desses espaços, sendo suas datas de início de construção consideravelmente anteriores). A citada explosão demográfica da transição do século XIX para o século XX têm duas frentes: a contínua chegada de antigos escravos às cidades e o incentivo à imigração. A capital federal de então, por exemplo, local onde se concentram nossos esforços de pesquisa, passou de cerca de 250.000 (duzentos e cinquenta mil) para 800.000 (oitocentos mil) habitantes entre 1872 e 1904, tendo atingido a marca de 1.000.000 (um milhão) ainda antes de 1920. Mário da Silva Brito cita a Lei do Povoamento do Solo, datada de 1907 e devida a Miguel Calmon, que fez com que em oito anos entrassem no Brasil quase um milhão de imigrantes. (BRITO, 1971, p. 27)

¹⁶ A reforma conhecida como Pereira Passos foi levada a cabo durante a gestão municipal de Francisco Pereira Passos (1836 – 1913) e a federal de Francisco de Paula Rodrigues Alves (1848 – 1919), sobretudo na primeira década do século XX. Em realidade foram dois os projetos de transformações urbanas sofridos pelo Rio de Janeiro na mesma época: um dirigido pelo Governo Federal – a fim de atender a modernização do Porto do Rio de Janeiro –, e outra pelo Governo Municipal – em função de uma necessidade de integração das diversas regiões da cidade ao seu centro urbano. Enquanto a intervenção do Governo Federal foi projetada pelo Ministro da Indústria, Comércio, Viação e Obras Públicas Lauro Müller e pelo Engenheiro Francisco Bicalho, a de âmbito municipal ficou a cargo do Prefeito Francisco Franco Pereira Passos, mas ambas as reformas se confundem no que ficou conhecido como “Reforma Pereira Passos”. (AZEVEDO, 2003, p. 41) Quanto ao saneamento, cabe-nos lembrar de que a febre amarela foi um dos grandes problemas de saúde do século XIX, e o Brasil detinha fama de insalubridade que o desacreditava perante outras nações e dificultava a imigração de colonos estrangeiros (na época desejados em substituição à mão de obra escrava). Em períodos críticos chegava a interromper as atividades normais da cidade e fechar portos estrangeiros a navios brasileiros (DINIZ, 1999, p. 72), o que a fez ser o principal alvo do projeto de saneamento que descambou na Revolta da Vacina.

complexo formado pelo Teatro Municipal, Escola Nacional de Belas Artes, Palácio Monroe, Câmara Municipal e, posteriormente, Biblioteca Municipal.¹⁷ Entre os dois focos deste processo de atualização destaca-se a emblemática Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco): originava-se junto ao Porto – representação máxima do progresso material – e desembocava no Largo da Mãe do Bispo – ideal de desenvolvimento cultural da sociedade. (AZEVEDO, 2003, p. 44) Ressalte-se que o “Bota Abaixo” promovido por Pereira Passos (expressão pela qual também ficou conhecida a reforma que coordenou) foi claramente inspirado na reforma urbana de Paris, coordenada por Georges-Eugène Haussmann, o “artista demolidor”.¹⁸

A reforma da capital federal inspirada na de Paris é um dos grandes indicativos de que os conceitos de modernidade, atualização e cultura eram regidos pelos padrões advindos da França. Some-se isso à presença maciça de franceses frente às lojas de moda, salões de cabeleireiros e confeitarias estabelecidos na Rua do Ouvidor (DINIZ, 1999, p. 76) e nos teatros desde meados do século XIX, e vemos um Rio de Janeiro onde a renovação de hábitos da república nascente tinha como signo o modelo francês.¹⁹

Foi neste ambiente de receptividade à cultura francesa que se deu a formação de Luciano Gallet. Embora não tenhamos localizado informações da sua história de vida compreendida entre 1893 (ano de seu nascimento) e 1902 (início de seus estudos formais), a julgar pela correspondência que posteriormente manteve com sua mãe parece-nos pertinente supor que sua educação também tenha se dado em língua francesa. Quanto à música, apesar de sabermos de seu

¹⁷ Deste complexo ainda hoje existente no centro do Rio de Janeiro, o prédio da Câmara Municipal foi o único conservado do antigo Largo da Mãe do Bispo (atual Cinelândia) – e, portanto, não construído durante a Reforma Pereira Passos. Sua manutenção no “centro civilizador” do Rio do Rio Janeiro foi motivo de discussão durante a reforma, já que grande parte da imprensa, dos políticos e de especialistas da área da saúde e tecnologia consideravam a arquitetura colonial um “signo de atraso da sociedade”. Outras intervenções justificadas pelos ideais de progresso material e social com vistas a melhor a imagem externa do país foram a reestruturação de diversas vias de acesso ao Porto (como as avenidas do Canal do Mangue, Rodrigues Alves e Central), a canalização de rios, abertura, alargamento e união de vias e avenidas, abertura de túneis e a demolição de grande parte das construções da época. Cabe notar que a cidade de São Paulo sofreu reforma semelhante também na década de 1910, comandada por Antônio da Silva Prado, Raymundo da Silva Duprat e Washington Luís, e que seu desenvolvimento econômico esteve intimamente ligado com a sua proximidade ao Porto de Santos.

¹⁸ A reforma urbana de Paris, iniciada por determinação de Napoleão III, teve lugar durante o tempo em que Haussmann esteve à frente do antigo Departamento do Sena (atuais departamentos de Paris, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis e Val-de-Marne), entre 1853 e 1870.

¹⁹ Um exemplo da pronta aceitação do público brasileiro ao que era produzido na França é a fundação do Alcazar Lírico, em 1859, somente quatro anos depois de seu modelo, o Theatre des Bouffes-Parisiens, criado por Jacques Offenbach. Outro exemplo foi a má receptividade e repercussão de *A Corte na Roça*, de Chiquinha Gonzaga, estreada no final do século XIX e cujo número final foi censurado pela polícia acusado por indecência. Luiz de Castro, em artigo onde defendia a autora e clamava por apoio ao seu esforço artístico, termina seu texto com uma ironia: “Siga a Sra. Gonzaga o meu conselho: assine a sua próxima composição com um pseudônimo francês, e verá o entusiasmo dos brasileiros.” (CASTRO apud DINIZ, 1999, p. 115 e 119)

envolvimento (e desenvolvimento) durante o período escolar, hábitos da época nos levam a crer na possibilidade de que seu contato inicial se tivesse dado em âmbito familiar. Essa suposição é confirmada por escritos de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que, apesar de indicar a prática pianística de Henriette, aponta que em casa Luciano não teria demonstrado interesse pelas artes; ao contrário, não gostava de ouvir sua mãe estudar piano. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950; 275)

Aos nove anos, precisamente em 02 de agosto de 1902, ingressou no internato do Colégio Salesiano Santa Rosa, na cidade de Niterói e, segundo sua ficha de matrícula, lá iniciou os estudos ginasiais a partir de 1904²⁰. Depoimento do próprio Gallet é significativo deste período de sua formação:

A minha educação foi feita em colégio de Padres. Internato. Ai, durante 6 anos – de 8 aos 14 – aprendi muita coisa. Especialmente um pouco de ordem. Manifestei também, gosto musical. Fui longo tempo, o 1º do colégio. Em quase tudo. Representava – os primeiros papéis. Dramas, comédias, revistas e o mais. Era o primeiro cantor. Sacro e profano. E tocava piano. Batucava é o termo. Ensaiaava coros, orquestra: andava metido em banda de música. Meu mundo. Pintava, desenhava. E gostava de matemática. Tinha aspirações a engenharia ou arquitetura. E era profundamente religioso. Também exemplar no assunto. Com tantas qualidades excepcionais os mestres tinham suas vistas sobre mim.²¹

É ainda Luiz Heitor quem destaca o gosto de Luciano Gallet pelos estudos, demonstrando facilidades que lhe teriam rendido prêmios e recompensas escolares.²² Sobre sua prática musical nesta etapa da vida, destaca a participação como corista e solista da *Schola Cantorum*²³ e os estudos de harmônio – quando teria iniciado sua experiência como músico acompanhador – e piano.²⁴ Especificamente sobre seus estudos de piano, parece-nos que teriam se iniciado de forma conturbada; a título de ilustração, mais uma vez trazemos palavras do próprio Luciano:

²⁰ Interessante que data desta entrada no Colégio Salesiano Santa Rosa o primeiro contato de Luciano Gallet com Ernani Braga, músico cuja trajetória viria a ter vários pontos de elisão com a de Gallet.

²¹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926. Note-se a imprecisão de indicação temporal entre o depoimento de Luciano Gallet e seu registro de matrícula encontrado no Colégio Salesiano Santa Rosa.

²² Não pudemos apurar que prêmios teriam sido estes. Contudo, sabe-se de sua participação como solista no cântico da consagração da imagem de Nossa Senhora Auxiliadora no Colégio Santa Rosa. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 275).

²³ *Schola Cantorum*: coro do Colégio Salesiano Santa Rosa.

²⁴ Destaque-se que música sempre ocupou um lugar importante na educação salesiana. Na pedagogia de D. Bosco é considerada fator educativo devido a seu grande poder de influência nos jovens. (HIGINO, 2006; 14)

No meu repertório de piano – Becucci – e não sei mais que – (o professor, um padre Paranhos da Silva, qualquer coisa de Rio Branco –) (...) havia uma página que me atraía especialmente. Era só aquela página, a capa e o resto não existiam, e nunca virei a folha do outro lado. Socava aquilo com gosto especial. O professor (esqueci de dizer que dava no máximo 2 lições por ano) nunca apurou, e sempre ignorei o que era. Certa vez, em casa um dia de férias, mostrava meus talentos pianísticos. Estava presente um alemão. A tal página, estava comigo. Ataqueei o trecho, convicto. O alemão, protestou, horrorizado! Profanação! Sentou-se ao piano, e tocou a página. Fiquei deslumbrado. Aquilo excedia o que tinha concebido. Provavelmente apurei a execução. Muito mais tarde, vários anos depois, é que descobri o que era a minha página. Era a 1ª página da *Patética*.²⁵

A estada de Luciano Gallet no Colégio Salesiano Santa Rosa durou até 1907. Nestes cinco anos e meio de internato foi um aluno dócil, inteligente, estudioso, bem quisto pelos seus professores e influente entre seus colegas, e foi quando iniciou o cultivo de suas habilidades musicais. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 276) Naquela escola vivenciou, mesmo de forma amadora, diversas vertentes artísticas sobre as quais se debruçaria mais tarde, dentre elas, o desenho, a música de teatro, as formações corais e instrumentais, os estudos de piano e de harmônio – instrumento para qual também chegou a compor – e a atividade de músico acompanhador, que tão cedo começou na sua vida e que por tanto tempo viria a lhe acompanhar. Deste modo, parece-nos importante salientar o papel decisivo que a educação salesiana teve no artista que veio a ser Luciano Gallet.

Em 1908, aos quinze anos, teve seus estudos transferidos para o Colégio Abílio, em Botafogo, no Rio de Janeiro, onde terminou o curso ginásial.²⁶ Naquela época suas facilidades para o desenho, a matemática e a geometria direcionavam seus interesses para a arquitetura, e então se preparava para a admissão na Escola de Belas Artes. Palavras suas atestam que então já não pensava em música, atividade que teria sido completamente interrompida não fosse um duo

²⁵ Carta citada. Ernesto Beccuci (1845 – 1905): compositor italiano, conhecido por suas peças ligeiras e fáceis para piano. *Patética*: Sonata em dó menor, op. 13, de Ludwig van Beethoven.

²⁶ Provavelmente esta informação refira-se ao Colégio Abílio da Corte, fundado e por algum tempo dirigido por Abílio César Borges (1858 – 1891), médico e educador baiano mais conhecido pelo título de Barão de Macaúbas. Esta instituição é comumente referida por ter sido uma das escolas frequentadas pelo poeta Castro Alves e também por ter sido retratada em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, como um exemplo de relações conflituosas e autoritárias dentro de uma instituição de ensino. Ilustrativo desse fato é o comentário de Luciano Gallet de que lá teria visto, de perto, a desordem. (Carta citada) O prédio do Colégio Abílio ainda hoje se faz presente na arquitetura carioca, abrigando o Instituto João Alves Afonso (creche da Santa Casa de Misericórdia).

que mantivera com uma pianista a quem se refere como “Senhora Leite Bastos”. Conta que nesta atividade, para além do repertório para piano a quatro mãos, praticava leitura à primeira vista.²⁷

Na mesma época “necessidades imprevistas” forçaram-no ao trabalho. Após ocupações diversas assumiu o cargo de desenhista no escritório de Antonio Jannuzzi²⁸, atividade que, em suas palavras e provavelmente referindo-se às suas aspirações na arquitetura, era “o sonho que se realizava”.²⁹

O ano de 1908 merece atenção quando pensamos na história de vida de Luciano Gallet, porque naquele Rio de Janeiro ainda marcado pela reforma urbana de Pereira Passos armava-se a grande Exposição Nacional.³⁰ Justamente em uma época em que nosso protagonista intencionava profissionalizar-se na área da arquitetura ou da engenharia dava-se um acontecimento magistral em termos de construção civil e também muito significativo na área das artes – sobretudo por sua programação musical. Embora não possamos afirmar que Luciano Gallet tenha estado dentre os milhares de pessoas que visitaram a Praia Vermelha entre 11 de agosto e 15 de novembro daquele ano, somos forçados a admitir que um evento daquele porte atraísse um jovem que tanto tinha aptidões para as artes como para a arquitetura; que já conhecia um pouco de música e já trabalhava com desenho arquitetônico.³¹

²⁷ Carta citada. Não pudemos apurar informações do prenome desta pianista nem quaisquer outras informações a seu respeito. Contudo, Luciano Gallet deixou registrado que ela havia sido aluna de Arthur Napoleão e de Luis Moreau Gottschalk, o que nos leva a conjecturar que tenha sido uma musicista bastante hábil.

²⁸ Antonio Jannuzzi (1855 – 1949): construtor italiano proprietário da empresa *Antonio Jannuzzi & Cia*, criada em 1875. Com sedes na Rua dos Inválidos, Avenida Rio Branco e Rua Farani, seus escritórios prestavam serviços de arquitetura e construção, tendo sido responsáveis pela construção de muitos dos edifícios da antiga Avenida Central (hoje, Rio Branco) e suntuosos palacetes no Rio de Janeiro e Petrópolis. (DIAS, M. A.; NÓBREGA, C.; BOUSQUET, 2007, p. 37)

²⁹ Carta citada. Quanto às “necessidades imprevistas” mencionadas por Luciano Gallet, não temos mais informações sobre sua vida pessoal além das relatadas neste texto; contudo, a julgar por diversos eventos em sua história de vida (ausência paterna, situação de Henriette como uma espécie de dama de companhia de Adelina Alambary Luz – mãe de Glauco Velásquez –, acúmulo de diferentes empregos, rendimentos insuficientes quando professor do Instituto Nacional de Música e o excesso de alunos particulares de piano), não nos parece que sua situação econômica não tenha sido alvo de preocupações. Forçamo-nos a entender que a necessidade a qual se referiu Gallet tenha sido financeira.

³⁰ A Exposição Nacional de 1908, comemorativa ao centenário de abertura dos portos brasileiros ao livre comércio, foi montada no bairro da Urca, entre as praias Vermelha e da Saudade. Pretendendo ser uma espécie de “inventário” do Brasil, todos os Estados da Federação organizaram estandes ou pavilhões onde quase doze mil expositores exibiram avanços culturais e econômicos em álbuns, fotografias e catálogos. Embora não tenha sido a primeira exposição organizada no país, foi a primeira da República, o que lhe conferia status especial: ao mesmo tempo representava o fim de um pacto colonial e a inserção do Brasil numa rede de relações internacionais.

³¹ É difícil mesurar o quanto Luciano Gallet sabia de música nesta época dado a escassez de fontes a respeito e a precariedade de seu próprio relato ao tratar dessa época de sua vida. Contudo, este assunto será retomado quando de nossos comentários acerca de seus estudos no Instituto Nacional de Música.

A Exposição de 1908 pretendia uma propaganda do Brasil ao mostrar a riqueza da natureza do país (produtos primários), seu potencial produtivo (manufaturados) e seu grau de civilização (avanços da ciência e representações artísticas), e sua grandiosidade foi tal que para ela ergueram-se pavilhões, teatros e palácios, devidamente circundados por avenidas, jardins e chafarizes. (GOLDBERG 2006, p. 426) Aqui mais uma vez se nota a preocupação de que o país se mostrasse civilizado, moderno, hígido e receptivo ao investimento estrangeiro (tal como a ideia da Reforma Pereira Passos), ainda tendo a França como modelo de civilização e cultura.

Quanto à programação artística levada a cabo naqueles três meses, companhias brasileiras e estrangeiras apresentavam operetas e peças teatrais, para além de teatro de variedades, projeção de filmes e apresentações de bandas. Destaquem-se os vinte e seis concertos sinfônicos organizados por Alberto Nepomuceno, com ênfase para composições contemporâneas francesas e alemãs e incluindo diversas estreias brasileiras.³²

Retomando a experiência de Luciano Gallet como empregado de Antonio Jannuzzi, esta atividade teria perdurado até 1912 – tempo em que, inclusive, chegou a estudar pintura com Carlos Oswald.³³ Embora não se saiba da preservação de quaisquer de seus desenhos arquitetônicos, vestígios de seus traços podem ser encontrados em desenhos gerais, esboços e caricaturas hoje sob guarda da biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contudo, o que parecia ser um direcionamento à carreira arquitetônica não veio a ser mais do que uma interrupção em uma promissora trajetória na área da música, e ainda enquanto desenhista voltou à prática musical integrando um conjunto que animava uma sala de espera de um cinema não muito qualificado na Rua Mem de Sá. Sobre essa retomada da prática musical, são palavras do próprio Gallet:

Um dia, tive que ir à casa de um fulano que não conhecia. Havia ali um piano. Lembrei os tempos passados, e toquei qualquer coisa. O homem era jornalista. Quando me ouviu, pulou pra cima de mim, com entusiasmo feroz. Explicou que além de jornalista, era flautista. E organizava orquestras.

³² Luiz Guilherme Duro Goldberg chama a atenção para o grau de atualização do repertório apresentado, onde a predominância de compositores das escolas francesa (como Chabrier, Saint-Saëns, Franck, Debussy, Lalo, Guiraud, Charpentier, Massenet e Dukas) e alemã (como Wagner) seria indicativa da modernidade pretendida. Destaca, ainda, a presença de música russa, com obras de Michail Glinka, Aleksandr Borodin, Nikolaj Rimskij-Korsakov e Aleksandr Glazunov. (GOLDBERG, 2006, p. 431 e 432)

³³ Carlos Oswald (1882 - 1971) foi um físico-matemático e artista plástico italiano, filho primogênito do compositor Henrique Oswald e de Laudômia Bombardieri Gasperini. No Brasil foi professor da Escola Nacional de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, desenvolvendo significativa carreira como pintor, desenhista e gravador. É seu, por exemplo, o desenho do Cristo Redentor erigido no morro do Corcovado, no Rio de Janeiro.

– Você toca admiravelmente!
 – ?
 – E querendo vai salvar-me de uma situação difícil. E ganhará dinheiro. Estou sem pianista hoje à noite; é um trio. Piano, violino e flauta. Na sala de espera do Cinema (não me lembro o nome). (...)
 – Mas, caro senhor, trabalho em arquitetura, e não entendo disso. Não sei do que se trata.
 – Nada, você é o único que pode fazer isso; Tem habilidade especial. Divertido, boa música, pouco trabalho e 7\$ por noite. Eu trabalhava de pé, desenhando, das 8 da manhã às 6 da tarde (...). Resolvi acumular as funções, e comecei no outro dia. Pouco tempo depois acabou a sala de espera e eu, fui parra na sala de projeção das 6 ½ à meia noite (...). E aí comecei a minha instrução musical.³⁴

Interessante a observação de Gallet que sua “instrução musical” teria começado nos conjuntos de cinema. De fato, já havia estudado piano de forma a tocar pelo menos música ligeira – caso contrário não teria podido assumir o novo trabalho –, mas essa afirmação é reveladora de que não se considerava um instrumentista de fato treinado ou esclarecido. Sobre estes trabalhos Luiz Heitor aponta que eram

pequenos conjuntos orquestrais: primeiro umas charangas de última ordem, em cinemas afastados do centro; mais tarde as orquestras do antigo Café Central, na Avenida, e do Cinema Palais (...). (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 276)

Por Gallet temos mais detalhes:

Partindo do ponto mais rudimentar, ia dizer o mais infame – o dito cinema, no largo do Rocio, era frequentado – por gente do lugar, naquela época 1910, mulheres da Rua do Núncio, marinheiros, a mais linda esfera da cidade – daí passei por todo o *métier* musical, dentro de todas as modalidades. O cinema de outra espécie, a revista vagabunda, o café concerto, os banquetes, casamentos, bailes, o bar, as estações de águas; tudo o que é possível. Depois, as salas de espera dos cinemas. Aí, já em ápice na carreira, lugar só para músicos bons naquela época, aí a música era melhor, e abrangia da marcha vulgar americana, passando pelo repertório intermediário, até a ópera, e chegando ao repertório Sinfônico. Gastei nesse percurso, seis anos.³⁵ (grifo do autor)

Esta declaração nos faz compreender que Gallet esteve envolvido com o trabalho em conjuntos populares mais ou menos entre seus dezesseis e vinte e dois anos, e que neles, além de

³⁴ Carta citada.

³⁵ *Idem*. Rua do Nuncio: uma das ruas do centro do Rio de Janeiro onde se concentrava a atividade de prostituição, hoje região do Saara.

ter tido diversas experiências musicais, deve ter travado contato com muitos músicos de então.³⁶ Também é importante para compreendermos a gama de espaços em que atuou como pianista antes de seus estudos formais no Instituto Nacional de Música. O Largo do Rocio, hoje Praça Tiradentes, por bastante tempo foi espaço de efervescência na noite carioca. Era rodeado por cine-teatros onde, para além das projeções, apresentavam-se os espetáculos por sessões: revistas, mágicas, operetas, *vaudevilles*, dramas, comédias, zarzuelas e afins, tanto de companhias brasileiras como estrangeiras. Justamente na época em que Luciano Gallet trabalhava como pianista de grupos populares, um nome era constante nos cartazes daqueles teatros: o de Francisca das Neves Gonzaga. Destaque-se a estreia, em 11 de junho de 1912 (e posteriores mil e quinhentas reapresentações), da burleta de costumes cariocas *Forrobodó: um choro na Cidade Nova*, de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto, com música de Chiquinha Gonzaga, com seus diversos tangos, polcas, quadrilhas, modinhas e maxixes.³⁷

Para além dos teatros, as confeitarias e os cafês-cantantes também eram pontos de encontro da sociedade e, do mesmo modo, mantinham seus conjuntos musicais.³⁸ Contudo, vale lembrar que sua frequência após as 17h – horário de trabalho de Luciano Gallet como pianista – era majoritariamente masculina, sendo as *cocottes* (prostitutas elegantes, em geral francesas) as únicas que transgrediam essa regra para que se dessem os *rendez-vous*. E o repertório nelas veiculado era de canções maliciosas e brejeiras. (DINIZ, 1999, p. 77)

Tanto quanto a amplitude dos espaços é importante frisarmos a diversidade de repertório pela qual Luciano Gallet passou nesse tempo de trabalho como pianista de conjuntos. Luiz Heitor chama a atenção para os tangos brasileiros, crioulos e argentinos, músicas de “um sabor equívoco de coisa muito nova e proibida que, vindo do “bas-fond”, cheirando a vício e a perdição introduz[ia]-se na vida da sociedade”, e exemplifica com título *Amapá – le vrai tango*

³⁶ No Cinema Palais, por exemplo, Luciano Gallet tocava ao lado de Heitor Villa-Lobos.

³⁷ Citem-se os Cinemas-Teatros São José, Teatro São Pedro e Cine Íris como representativos dessas funções. Quanto aos espetáculos por sessões, tratava-se de encenações musicadas, de apenas um ato, e com três apresentações por noite, levando, então, a classificação de “teatro à hora”. (DINIZ, 1999, p. 177) A respeito de *Forrobodó*, não se pode precisar nenhuma relação de Luciano Gallet com a produção musical de Chiquinha Gonzaga, mas seria inevitável que uma peça de tanto sucesso tivesse passado despercebida por qualquer músico que trabalhasse na área de teatro musical ou em conjuntos de cine-teatros. Outro encontro de Gallet com o nome de Chiquinha Gonzaga se dá quando folheamos *A Rua* e na mesma época (1916) encontramos textos de Gallet como cronista daquele periódico e propagandas de músicas de Chiquinha.

³⁸ Para além do já citado (e à essa época extinto) Alcazar Lírico, as confeitarias Castellões, Paschoal e Colombo são exemplos desses espaços.

brésilien.³⁹ (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 276) Palavras do próprio Gallet citam as marchas norte-americanas e repertório originalmente concebido para orquestra sinfônica, e sua prática nas revistas e nos cafés-concerto nos faz pensar ainda na sua exposição e prática da improvisação, de arranjos e de gêneros populares como o choro, a polca, a valsa, a schottisch, o tango, a habanera e o maxixe, dentre outros.⁴⁰

Sobre as estações de águas, sabe-se que no verão de 1912 Luciano Gallet integrou a orquestra de um hotel na cidade de Caxambu, Minas Gerais, onde teria conhecido Pedro de Toledo. Conta-nos Luiz Heitor que eram praxe as recepções especiais, os banquetes e os concertos organizados em homenagem àquele hóspede ilustre, e que Luciano Gallet teria tomado parte em algumas dessas “festas musicais” – o que, posteriormente, teria sido decisivo para a veiculação de sua música na Argentina.⁴¹

De volta ao Rio de Janeiro, continuou seu trabalho nos já conhecidos conjuntos e, ainda como fonte de recursos financeiros, iniciou uma prática que manteria por toda a vida (e na qual se tornaria exímio): a de pianista acompanhador. Muito solicitado, esta nova atividade seria intensa nos anos seguintes. Em palavras de Luiz Heitor, era “apreciadíssimo, e, para alguns artistas, insubstituível.” (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950; 278) Conta-nos Gallet que, embora sem prática, havia iniciado na correpetição em 1912, acompanhando a violinista Paulina d’Ambrósio em uma ocasião onde também executou alguns tangos de Ernesto Nazareth.⁴² São suas palavras:

³⁹ *Amapá – le vrai tango brésilien*, maxixe de Juca Storoni (anagrama de João José da Costa Junior). Este título é curioso tanto pela dupla classificação como “tango” e como “maxixe” como por ser música brasileira veiculada com subtítulo em francês, exemplos da indefinição de gêneros populares ainda em cristalização e do galicismo presente até na música popular brasileira.

⁴⁰ Interessante observarmos que posteriormente Luciano Gallet abordaria esses mesmos gêneros populares tanto em seus escritos como em sua composição, com destaque a *Caxinguelê*, aos *12 Exercícios Brasileiros* e à *Suíte Popular*. Também vale lembrar que esta música de salão que hoje demarca uma fronteira entre o erudito e o popular, à época era tida simplesmente como popular, considerando que a organização social de então não compreendia as grandes massas. (DINIZ, 1999, p. 112)

⁴¹ Pedro Manuel de Toledo: embaixador Brasileiro que foi nomeado interventor do Estado de São Paulo no primeiro governo de Getúlio Vargas. Em missão diplomática, ao organizar concertos de propaganda da música brasileira na Argentina teria reservado lugar de destaque para obras de Luciano Gallet. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 277) Essa informação nos leva a crer que as relações entre Luciano Gallet e Pedro de Toledo foram duradouras, a julgar que sua atividade composicional daquele se daria anos após esse encontro. O fato de ambos terem assumido cargos interinos no governo revolucionário de 1930 também pode ser indício de relações mantidas durante as décadas de 1910 e 1920.

⁴² Carta citada. Luciano Gallet já conhecia Paulina d’Ambrosio antes de 1912, mas foi somente naquela ocasião em que tiveram uma aproximação musical. Quanto aos tangos de Nazareth, embora provavelmente estivessem em seu repertório habitual nos conjuntos de salas, cafés, teatros e cinemas, é a primeira referência textual de sua interpretação.

Comecei a ter relações sociais, e a aparecer como acompanhador. Aí abriram-se as perspectivas de música mais séria. Dominava então no Rio, como primeiro acompanhador o meu velho amigo Ernani Braga. Onze anos antes quando em 1902 eu entrara para o colégio, ele ali dominava com o 1º do colégio. E eu tomei o seu lugar. Em 1913 tornei-me também o seu concorrente. Fiz então relações (com os respectivos repertórios) de violinistas, cellistas e todos os istas, e os terríveis cantores. As festas de caridade, os ensaios de coros para as ditas e todo o mais. E as funções de igreja (velhas conhecidas).⁴³ (grifo do autor)

Este contato musical com Paulina d’Ambrosio foi extremamente representativo na trajetória de Luciano Gallet. Como visto na citação acima, foi através dele e da prática de acompanhamentos que o jovem pianista travara contato com repertório de concerto (que classificava como “música mais séria”); que passara a competir em outro nicho de trabalho, o que forçosamente o levaria a uma prática e experiência musical bastante diferente da dos grupos populares; ainda, que teria iniciado relações com um seleto corpo de intérpretes da época, dentro os quais figuravam Rosetta Costa Pinto, Nícia Silva (com quem também teve um relacionamento afetivo), Stella Parodi, Alfredo Gomes, Frederico Nascimento, Nascimento Filho e Thilda Aschoff. Por fim, foi a partir deles (especificamente por intermédio de Paulina) que conheceu Glauco Velásquez, talvez seu maior incentivo para a profissionalização na área da música.

Conta-nos Luiz Heitor que por essa época Henriette Gallet havia procurado Henrique Oswald a fim de consultá-lo a respeito do direcionamento profissional de Luciano Gallet – se para a música ou se para a arquitetura.⁴⁴ Esse fato indica que as relações de mãe e filho já se estendiam a personalidades do Instituto Nacional de Música, e que para além do grupo de intérpretes citados, Luciano Gallet já travara algum contato com seus futuros mestres e colegas. Contudo, a aspiração à arquitetura continuava, e sua decisão foi de que em 1914 entraria para a Escola de Belas Artes.

Mas... há sempre o mas. Estávamos em meados de 13. Um amigo, Salgado Zenha (fator inconsciente) sabendo da resolução, chamou-me à ordem.

– Pois você, com disposição musical, que vai fazer na Escola de Belas Artes? Prepara-te para o Instituto.

E deu-me um caderno de Estudos de Chopin. Eu nunca tinha visto aquilo.

– Prepara um estudo, e procura Henrique Oswald.

⁴³ Carta citada.

⁴⁴ A resposta de Henrique Oswald teria sido que em qualquer das duas carreiras Luciano Gallet encontraria sucesso. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 277)

Achei que era demais. Eu nunca tinha estudado piano. Tocava... porque tocava. Mas refleti seriamente. Na música, já tinha um caminho andado. E na arquitetura, teria 6 anos de escola, e depois, um mundo novo a fazer. A data me ficou gravada. Em 31 de dezembro de 1913, Glauco apresentou-me, melhor, levou-me a Henrique Oswald, e eu toquei o meu estudo – o nº 3. Achou muito bom, muito jeito, e propôs-me entrar em 1914 para sua classe no Instituto. Eu caí das nuvens. E assim foi.⁴⁵ (grifo do autor)

Se com Jannuzzi Gallet “realizava um sonho” ao trabalhar com projetos arquitetônicos, à proposta de ingresso no Instituto Nacional de Música Gallet voltava-se à realidade. E o fato de ser Glauco Velásquez quem o introduzira a Henrique Oswald é indicativo da proximidade daqueles homens que conviviam há cerca de um ano e meio.⁴⁶ Ainda dessas palavras de Gallet destaque-se sua falta de intimidade com o repertório pianístico europeu, de formação tradicional, já que até meados de 1913 não conhecia os Estudos de Chopin. Esse dado nos faz pensar no Rio de Janeiro como “a cidade dos pianos” – título que ostentava já desde meados do século XIX –, o que não quer dizer que, em geral, o estudo daquele instrumento fosse esmerado; fazia parte da educação (sobretudo feminina) e era símbolo de distinção social e gosto, mas a expressão de Gallet “tocava... porque tocava” talvez reflita um hábito amador que persistia há mais de sessenta anos. Provavelmente esse fosse o caso, também, do pianismo de Henriette Gallet.⁴⁷

Fato é que Luciano Gallet definitivamente decidira-se pela música e em 1914 iniciava seus estudos formais no Instituto Nacional de Música. Mas sua decisão, para além do descrito incentivo de seu amigo Salgado Zenha, contou com o apoio e estímulo de diversas personagens. Talvez o mais importante tenha sido o Glauco Velásquez – quem, inclusive, como visto, levou-o a Henrique Oswald –, mas devemos considerar o já citado grupo de Paulina d’Ambrosio. São palavras de Luiz Heitor:

Um grupo de amigos influíra poderosamente no ânimo de Luciano Gallet, no sentido de incliná-lo para os estudos musicais: a pequena *camerata* que em casa

⁴⁵ Carta citada. Aqui há um conflito de informações: Luiz Heitor, musicólogo e amigo próximo de Luciano Gallet, registrou que esse encontro com Henrique Oswald teria se dado em fins de dezembro de 1912 (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 278); porém, Luciano Gallet, na carta citada, especifica que esse encontro se deu em 31 de dezembro de 1913.

⁴⁶ Glauco Velásquez já havia estudado Violino, Canto e matérias teóricas no Instituto Nacional de Música, e certamente mantinha relações com os mestres de então. Naquela instituição chegou, inclusive, a colaborar na classe de Harmonia de Frederico Nascimento.

⁴⁷ A expansão do piano e da prática pianística no Rio de Janeiro pode ser atribuída ao desenvolvimento industrial dos países europeus produtores, ao crescimento da marinha mercante e à conquista de mercados de países que se abriam após suas independências, mas, principalmente, à receptividade das populações colonizadas e o gosto pela imitação do que para as classes dominantes era tido como civilizado. (DINIZ, 1999, p. 30)

da violinista Paulina d'Ambrosio se reunia regularmente para fazer música e passar algumas horas em alegre e amável companhia. A grande violinista iluminava, então, todos os círculos artísticos da capital do país com a jovem auréola de sua glória. Perdurava, ainda, na lembrança de todos a impressão que causara a sua participação como solista nos memoráveis concertos da Exposição de 1908 organizados e dirigidos por Alberto Nepomuceno. A sua fama crescia e a sua bondade e o seu entusiasmo se desdobravam em benefício dos que dela se acercavam, gozando de sua simpatia. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 277)

Essa *camerata* formada pelos intérpretes já citados tinha especial interesse na música de Glauco Velásquez que, aliás, era um dos frequentadores daquelas reuniões musicais. Em fins de 1913 morrera a pianista do grupo, Thilda Ascholff, e em janeiro de 1914 Luciano Gallet assumira seu lugar.⁴⁸ Velásquez também caíra doente na mesma época, e a experiência do estudo e prática da sua música, junto de seu grupo de amigos e intérpretes, orientados pelo autor moribundo, fez com que Gallet definitivamente direcionasse seus esforços para a carreira musical. Referindo-se à decisão por seus estudos de música, são suas palavras, “aí da[va]-se o incidente máximo da minha resolução.”⁴⁹

Em 1914, então, Luciano Gallet entrava para o Instituto Nacional de Música na classe de Piano Henrique Oswald e, posteriormente, na de Harmonia de Agnelo França⁵⁰. Não temos informações precisas de seus estudos naquela instituição, mas sabemos que três anos depois, em 26 de dezembro de 1916, quando contava com 23 anos de idade, concluiu o Curso de Piano. Na ocasião, em decisão unânime da banca examinadora, recebeu a Medalha de Ouro por sua execução da *Sonata em si menor*, de Franz Liszt, dentre outras obras exigidas para o título.⁵¹ A sessão solene de entrega de diplomas e medalhas aos alunos laureados naquele ano se deu 14 de maio de 1917 no Edifício Club dos Diários.

Esta informação sobre a execução da *Sonata em Si menor* leva-nos a reflexões a acerca do pianismo de Luciano Gallet, já que se trata de uma obra de grande envergadura do repertório para piano – tanto técnica quanto interpretativamente. Como pudemos apurar, a sua iniciação ao

⁴⁸ Thilda Ascholff, para além de pianista e uma das intérpretes de Glauco Velásquez, era sua namorada. (CARNEIRO & NEVES, 2002, p. 5)

⁴⁹ Carta citada. Nesta missiva Luciano Gallet reserva diversas páginas à memória e à sua relação com Glauco Velásquez, o que a torna documento precioso para a história de vida de ambos compositores. Afirma textualmente que idolatrava Glauco Velásquez e relata detalhes de passagens ocorridas entre abril e junho de 1914 – sobretudo de ensaios da música de Glauco por seus principais intérpretes – e diversos trechos biográficos sobre seu ídolo.

⁵⁰ Agnelo Gonçalves Viana França, professor catedrático de harmonia no Instituto Nacional de Música por trinta e seis anos consecutivos, substituto legal do diretor da instituição na falta deste.

⁵¹ Conta-nos Gallet que o mesmo concurso à Medalha de Ouro foi prestado por Ernani Braga (carta citada). A informação a respeito da solenidade de formatura foi colhida na reportagem *A Festa do Instituto Nacional de Música* veiculada em *O Imparcial* de 15 de maio de 1917 (edição 01593).

instrumento foi conturbada e não teve a figura de um professor presente e uma metodologia definida. Ao que sabemos, apesar da prática pianística de Henriette, seu primeiro contato com uma interpretação séria foi a experiência com a Sonata op. 13, de Beethoven, no episódio em que, ainda muito jovem, tocava piano em casa e outra pessoa (“um alemão”) mostrou-lhe nova perspectiva daquele trecho musical. Talvez também possamos considerar representativa sua experiência ao lado da Sr^a Leite Bastos, já que foi aluna de dois grandes pianistas que estiveram no Brasil e por isso talvez tenha tido um pianismo consistente. Para além, como o próprio Gallet afirmou, sua instrução musical se deu tocando nas orquestras de cafés, teatros, cinemas, recepções e festas em geral, o que imaginamos que lhe tenha garantido experiência com gêneros populares e arranjos de obras de concerto. A sua prática de pianista acompanhador foi que lhe aproximou, de fato, de música erudita, mas o depoimento de que não conhecia os Estudos de Chopin até pouco antes de seu ingresso no Instituto Nacional de Música leva-nos a crer que ainda não havia passado pelo repertório tradicional de formação do virtuose. Assim, é surpreendente que em tão pouco tempo de estudos orientados Luciano Gallet tenha interpretado grandes obras da literatura pianística como, por exemplo, a referida Sonata de Liszt, e a primeira Balada e o primeiro Scherzo de Chopin. Esse fato leva-nos a crer em três pontos: 1) a sua instrução musical nas orquestras populares deve ter sido de fato apurada e diversificada; 2) Luciano Gallet investiu seriamente nos estudos de instrumento quando aluno do Instituto Nacional de Música; 3) Henrique Oswald deve ter sido um excelente didata do piano, ao nível de sua instrução musical.⁵²

Permitimo-nos uma interrupção na narrativa cronológica de eventos da história de vida de Luciano Gallet para retomarmos o período compreendido entre 1913 e 1916, anos significativos na sua formação musical não só pelos estudos no Instituto Nacional de Música.

Em 1913, aos vinte anos, atua como regente ao dirigir a opereta *Fausto*, de Henrique Alves de Mesquita, em apresentações levadas à cena pela companhia de ópera Eduardo Pereira no Teatro São Pedro⁵³. Embora pudéssemos supor seu envolvimento com música de teatro desde há alguns anos, este é primeiro registro de Luciano Gallet frente a uma peça musicada. Note-se que esta apresentação insere-se no já referido circuito boêmio do Largo do Rocio – onde um ano

⁵² Foram muitos os alunos de Henrique Oswald que receberam destaque pela sua formação musical. Para além de Luciano Gallet, dentre eles citamos Frutuoso Viana, Lorenzo Fernández, Maria Antônia de Castro, Honorina Silva, Leonor Macedo costa, João Octaviano, Sílvia Figueiredo, Heloísa Figueiredo e Walter Burle-Marx.

⁵³ Theatro São Pedro de Alcântara, hoje teatro João Caetano, na Praça Tiradentes.

antes, por exemplo, havia estreado *Forrobodó* –, e que Alves de Mesquita foi autor de diversas óperas cômicas, revistas, mágicas, melodramas e dramas fantásticos. Luiz Heitor aponta a grande habilidade e o pendor de Luciano Gallet para regência, atividade à qual gostaria de ter-se dedicado. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 278) O próprio Gallet, anos depois, comentando sua formatura no Instituto Nacional de Música, deixaria registrado: “Continuei acompanhador e virei o ‘virtuose’. Mas sonhava com a ‘regência’.”⁵⁴ (grifo do autor) Mário de Andrade, por ocasião de um concerto com obras de Francisco Braga regido por Luciano Gallet em 18 de abril de 1931, manifesta-se:

Era essa mais uma faceta, e brilhantíssima, desse homem válido: admirável regente. Jamais que o observei nesse talento, mas a unanimidade dos louvores que lhe prodigalizavam todos quantos o viram reger, prova mais que a minha opinião pessoal. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 31)

Como veremos ao longo deste texto, Luciano Gallet atuou algumas vezes dirigindo coros e orquestras, mas esta não foi sua principal atividade área de atuação. Mais uma vez é Luiz Heitor quem indica uma justificativa para esta aspiração não se ter concretizado:

(...) durante muito tempo desejou consagrar-se a essa espécie de atividade musical, só não o conseguindo devido ao estado de coisas reinante até bem pouco antes de sua morte, em virtude do qual se achavam proscritas todas as possibilidades de aparecimento de um novo regente na capital do Brasil. Ele mesmo me contou que apesar das boas relações de que dispunha, para alcançar o seu *desideratum*, viu fracassadas todas as suas tentativas nesse sentido. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 278)

Em 1914 – ano de ingresso no Instituto Nacional de Música – intensificaram-se suas atividades como pianista acompanhador, prestando seus serviços inclusive a artistas estrangeiros em turnês pelo Brasil. São exemplos o violinista polaco Mischa Violin e a violinista italiana Emilia Frassinetti⁵⁵, com quem se apresentou em Petrópolis, Campinas, Ribeirão Preto e São

⁵⁴ Carta citada.

⁵⁵ Luiz Heitor esclarece que Emilia Frassinetti era irmã da célebre atriz, cantora e transformista Fatima Miris, que desde 1905 atuava no Brasil (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 278 e 279), e a julgar pela abundância da veiculação de seu nome e fotografias, parece-nos que as atividades de Fatima eram bem mais populares que as de Emilia. Sobre Mischa Violin, a singularidade de seu nome (ou codinome) poderia fazer-nos supor de que se tratava do violinista Mischa Elman (1891 – 1967), mas não encontramos nenhuma informação de que este tenha viajado ao Brasil. Já o nome Mischa Violin aparece em um catálogo de entradas de direitos autorais da Biblioteca do Congresso norte-americano, datado de 1950. Também, listado pelo Departamento de Música do IMDb (Internet Movie Database) como um violinista nascido em 15 de março de 1899, na Ucrânia, e falecido em 3 de setembro de 1984,

Paulo. No ano seguinte, especificamente na data de 03 de agosto, um fato relatado por Rodrigues Barbosa no *Jornal do Comércio* corrobora a imagem de Luciano Gallet como excelente pianista acompanhador, e contribui para o seu prestígio: teria substituído Ernani Braga às pressas e à primeira vista em um recital com a cantora Bellah de Andrade.⁵⁶ A partir deste incidente Luciano Gallet teria ficado ainda mais bem cotado como pianista acompanhador, o que o levaria a participar de inúmeros concertos no Rio de Janeiro e a percorrer os salões de diversas famílias da época, como os de Pinheiro Machado, Conde Modesto Leal e Fernando Guerra Duval. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 278 a 280)

Durante quase todo o tempo de seus estudos no Instituto Nacional de Música, paralelamente à sua formação pianística manteve outras duas atividades: a já conhecida vida de orquestra na noite carioca⁵⁷ e a direção da Sociedade Glauco Velásquez. Em 21 de junho de 1914 Glauco havia morrido; em 17 de outubro seus amigos promoveram uma reunião/concerto no salão do *Jornal do Comércio*, objetivando – a pedido do compositor falecido – a estruturação de uma sociedade para publicar a obra que havia deixado inédita. Os preparativos para esta

em São Francisco, Califórnia. Em periódicos brasileiros da época, pode ser encontrado algumas vezes em recitais de camerísticos ou frente a orquestras.

⁵⁶ Seguem trechos do texto publicado por Rodrigues Barbosa que melhor explicam o caso: “O recital de canto da jovem artista patricia deveria começar às 16 horas, no salão nobre do ‘Jornal do Comércio’, e a essa hora a assembleia era não só brilhante, como suficiente para que se iniciasse a sessão. (...) Vinte minutos depois fomos chamados à presença da gentil cantora, que nos expôs a contrariedade que a molestava pela ausência, ate aquele momento, do pianista que se incumbira dos acompanhamentos e fizera os ensaios. (...) passados mais dez minutos, diante da aflição da concertista, tomamos o alvitre de solicitar à gentileza de um amigo prestimoso, fosse procurar o Sr. Comendador Arthur Napoleão em nosso nome para conceder à concertista uma parcela do seu prestígio glorioso acompanhando-a. Inútil providência porque Arthur Napoleão não foi encontrado, como também não foi encontrado o maestro A. Nepomuceno. (...) Recorremos ao telefone para chamar o Prof. Sr. Dufliche; não estava na Casa Bevilacqua onde costuma dar lições. Nesse momento vimos a senhorinha Henriqueta Capanema e não hesitamos em implorar-lhe a gentileza de ir buscar uma das suas sobrinhas Figueiredo (...) para salvar a situação. A delicada senhorinha Capanema honrou-nos com a sua generosa aquiescência, mas a escola Figueiredo-Roxo, onde lecionam as sehorinhas Helena, Suzana e Sílvia, já estava fechada. Os professores Amaro Barreto e De Larrigue de Faro, a pedido nosso, foram procurar na Casa Mozar o Sr. Luciano Gallet e o jovem (...) veio, finalmente, salvar a situação. Junto da senhorita Bellah de Andrade, aflita e consternada, não poucas amiguinhas e companheiras de arte tinham frases de conforto. Entre elas estava a senhorinha Bebel Campelo, que se lembrara de perguntar pelas músicas. Também estas estavam com o pianista, já não só retardatário mas ausente. A senhorinha Bebel Campelo trocou frases apressadas com a sua irmã senhorinha Marieta Campelo e com a concertista, saiu e poucos momentos depois voltava de uma casa de músicas trazendo muitos trechos de canto. Apressadamente a concertista tomou algumas – não eram as do programa – e acompanhada pelo Sr. Gallet, que ia fazer um *tour de force* lendo à primeira vista, subiu ao estrado, sendo recebia com palmas por toda a sala, que tivera conhecimento do ocorrido.” A transcrição completa do texto de Rodrigues Barbosa, originalmente publicado no *Jornal do Comércio*, pode ser encontrada em *Música e Músicos do Brasil*. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 279 e 280)

⁵⁷ Em 1914 Luciano Gallet tocava em um sexteto no Bar Rio Branco, ao lado de Heitor Villa-Lobos que acumulava as funções de violoncelista e diretor do grupo. Carta citada.

empreitada levaram alguns meses, e em 17 de janeiro de 1915 foi fundada a Sociedade.⁵⁸ Era formada por duas categorias de sócios: os contribuintes, que pagavam uma mensalidade e tinham direito a ingressos para os concertos, e os executantes, músicos simpatizantes de Glauco e sua obra, dispostos a participar das apresentações. Extinguiu-se após quatro anos de existência, tendo deixado um legado de diversos concertos com a obra de Glauco e tendo promovido a edição e impressão de algumas de suas partituras.⁵⁹ Luiz Heitor destaca Luciano Gallet e Adelina Alambary Luz como os principais animadores do grupo, e cita os programas dos concertos promovidos como um exemplo de organização e dedicação:

Folhear um programa da Sociedade é um prazer, tal a abundância de detalhes e esclarecimentos que acompanha cada um dos números a serem executados. O espírito de ordem e de organização de Luciano Gallet preside a tudo, patenteando-se em todos os trabalhos. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 281)

A atividade didática de Luciano Gallet foi iniciada em 1916, quando começou a lecionar piano a alunos indicados por Henrique Oswald. A docência seria um trabalho que manteria ao longo da vida, tanto no Instituto Nacional de Música como atendendo alunos particulares; para além de seu principal meio de subsistência, ainda viria a ser mais uma de suas atividades mais admiráveis.

Nos meses de junho a agosto daquele mesmo ano publicou críticas no jornal “A Rua” sob o pseudônimo de d’Elge. Sobre esse trabalho o próprio autor deixou registrado que não podia dedicar-lhe mais tempo e que, em verdade, tampouco lhe convinha.⁶⁰ Luiz Heitor destaca o “estilo firme e elegante” da sua “crítica amável e precisa” (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 283), características que seriam facilmente identificadas na personalidade de Luciano Gallet.

⁵⁸ Sua organização foi assim determinada: Adelina Alambary Luz (mãe de Glauco Velásquez) – arquivista; Luciano Gallet – secretário; José Rodrigues de Azevedo Pinheiro (diretor do Instituto Profissional Masculino, onde Glauco havia estudado. Além de ser um dos grandes incentivadores de sua carreira musical, foi quem viabilizou o retorno de Glauco para o Brasil) - presidente.

⁵⁹ A Sociedade Glauco Velásquez é um importante exemplo da vida associativa de Luciano Gallet e da sua proatividade em questões referentes à arte, cultura e educação. Em *Música e Músicos do Brasil* (1950) Luiz Heitor Corrêa de Azevedo reserva espaço significativo para sua abordagem, incluindo detalhes de outros nomes que fizeram parte de sua diretoria. Uma segunda referência para seu estudo e entendimento é a dissertação *Sociedade Glauco Velásquez: motivações e realizações*, de Jaime Ninice Moraes Junior, rica em documentação de fonte primária. Por fim, como já mencionado, a carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade datada de 14 de setembro de 1926 reserva atenção a Glauco Velásquez, também abordando algumas questões da fundação, atividades e extinção da sociedade em questão.

⁶⁰ Carta citada. De fato, pesquisas em periódicos da época nos permitiram encontrar em *A Rua* críticas sobre música assinadas por d’Elge. Contudo, há outras com proximidade de escrita que também cremos serem de Luciano Gallet – algumas, inclusive, assinadas “G.”.

Ainda em 1916 encerraria seu trabalho de pianista em orquestras e assumiria a direção das *Horas Artísticas* do Liceu Francês do Rio de Janeiro – atividade que duraria três anos. Essa abertura promovida por Alexandre Brigole (seu amigo e então diretor do referido Liceu) viria a ser muito importante na produção musical de então porque aquele espaço passava a ser mais um local de veiculação de música de concerto. Como veremos adiante, o Liceu Francês não só foi palco para a difusão da música de Glauco Velásquez como para a do próprio Luciano Gallet.

Acontecimento que teve lugar no período que estamos abordando e que não pode ser ignorado foi a eclosão e o desenrolar da primeira grande guerra (1914 – 1918). Por mais que uma discussão desta hecatombe fuja ao escopo deste trabalho, é forçoso considerarmos que o país se preparava para uma situação de emergências, sobretudo quando do rompimento das relações diplomáticas com a Alemanha. Em um ambiente aliadófilo, o povo, ofendido, vibrava de civismo e organizava-se em batalhões voluntários, e a França, sobretudo por suas ligações culturais com o Brasil, aqui gozava da simpatia. (BRITO, 1971, p. 76) Nesse contexto não pode passar despercebida a nomeação de Paul Claudel⁶¹ como embaixador francês e a consequente vinda de Darius Milhaud para o Brasil. Este compositor – que já teria tido notícias da obra de Glauco Velásquez através de André Messager⁶² – aqui desembarcou com intuito de conhecê-la, e por ocasião de uma recepção oferecida por Sampaio Araújo travaria contato com Luciano Gallet, então um dos maiores incentivados e divulgadores da obra de Glauco e secretário da Sociedade Glauco Velásquez. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 282) Deste contato relata-nos Gallet:

Em 1917 conhecera Darius Milhaud. Aproximou-nos o seu interesse extremo por Glauco. Tomou conhecimento de sua obra, e reconstituiu, adivinhou é o termo, o Trio IV. Estreou-o em concerto da Sociedade em 1918. Ofereceu-se como intermediário em França, para as edições que o governo projetava. (...) 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 harmoniza

61 Paul Luis Charles Claudel (1868 – 1955), diplomata, dramaturgo e poeta francês. Os escritos musicológicos brasileiros divergem acerca da finalidade da vinda de Paul Claudel ao Brasil. Luiz Heitor registrou que teria vindo como Embaixador da França, trazendo Milhaud como seu secretário particular (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 282); Cravo Albin diz que Claudel veio como chefe da Legação da França, e que Milhaud teria vindo como adido cultural (ALBIN, 2001); Mariz, por sua vez, diz que Milhaud teria vindo como secretário da Legação Francesa que tinha Claudel como titular (MARIZ, 1981, p. 100) J. Roberto Penteado mescla versões: registrou que Claudel teria vindo como Embaixador da França no Brasil, trazendo Milhaud como adido cultural, (PENTEADO, 2007); já Luciano Gallet, em carta a Mário de Andrade, fala em Milhaud como – secretário do Ministro Claudel (carta citada).

62 André-Charles-Prosper Messager (1853 – 1929), compositor, maestro e diretor de ópera francês, aluno de Camille Saint-Saëns e amigo de compositores como Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier e Henri Duparc. Darius Milhaud escreveu música de cena para diversas peças suas. Segundo Luiz Heitor, teve contato com a obra de Glauco Velásquez em 1916, quando esteve no Rio de Janeiro na qualidade de regente de ópera (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 246).

escolar, bem entendido. Por ele conheci as teorias adiantadas, Stravinsky e Schoenberg, a polifonia (fundamentada em Bach), Satie, a concepção dos vários modernos e os processos usados. Posso afirmar-te que Milhaud sabe onde tem a cabeça.

O depoimento acima é representativo do envolvimento de Darius Milhaud com a música de Glauco Velásquez e também da sua proximidade com Luciano Gallet.⁶³ Fica claro o contato deste com repertório, teorias e concepções musicais que até então eram-lhe desconhecidas, o que certamente contribuiu para a expansão de seu conhecimento e percepção artística e posterior aplicação em sua composição. A familiaridade de Milhaud e Gallet ainda pode ser comprovada nos programas da Sociedade Glauco Velásquez e em diversas outras apresentações musicais em que ambos tomaram parte.⁶⁴

Milhaud, por sua vez, também deixou testemunhos – bastante poéticos – de sua estada no Brasil. Um deles interessa-nos em particular:

(...) 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. (...) Fora, o luar tropical que inunda o belo cactus perto de sua casa, na Rua São Francisco Xavier. Aqui, apesar do verão, acho que não faz calor, que a lua não é tão brilhante, que as árvores são muito pequenas, que as frutas não têm o mesmo sabor, que as flores não têm o mesmo perfume e que as pessoas são bem menos gentis que os meus amigos do Rio, como vocês e os meus outros caros.⁶⁵

Este registro ilustra o quão extraordinários deveriam ser os encontros na residência dos Oswald, e chama-nos a atenção para a prática de reuniões de artistas e estudantes de música em salões privados.⁶⁶ Quanto a exemplos da música apresentada naquele ambiente a declaração de

⁶³ O entusiasmo de Darius Milhaud não se limitaria à suas participações nos concertos da Sociedade Glauco Velásquez e na finalização do Trio IV que ficara incompleto pela morte de seu autor; de volta à França, lá promoveria audições de obras de Glauco Velásquez.

⁶⁴ Um exemplo de concerto organizado por Luciano Gallet que contava com a participação de Darius Milhaud (e Alfredo Gomes e diversos cantores, como Sílvia Polônio e Otávio Guinle sob o pseudônimo de Mário de Carvalho) foi o que ocorreu no Teatro Municipal de Niterói em 1917. Naquela ocasião destacaram-se um dueto de *Manon*, de Massenet, e o quarteto de *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 284)

⁶⁵ Carta de Darius Milhaud a Laudômia Oswald, enviada de Aix-en-Provence em 26 de julho de 1919. Arquivo particular de Maria Isabel Oswald Monteiro. Citada em Henrique Oswald – músico de uma saga romântica (MARTINS, 1995, p. 99).

⁶⁶ José Henrique Martins aponta que a casa da família Oswald teria sido uma “extensão da prática musical do Rio Janeiro” (MARTINS, 1995, p. 94), provavelmente tal como a casa dos Buonamici – que Henrique Oswald havia frequentado na Itália. Alguns de seus visitantes eram Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Frutuoso Vianna, Barrozo Netto, Heitor Villa-Lobos, Francisco Braga, Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes, Oswald Guerra,

Milhaud enfatiza a execução da Sonata de Liszt por Luciano Gallet – como visto, obra de seu repertório – e a veiculação de música moderna francesa pelos “Guerra”. Godofredo Leão Veloso, sua filha Maria Virgínia Veloso Guerra (Nininha) e seu genro e Oswaldo Guerra eram músicos que mantinham uma prática musical de elevado grau de atualização em relação à música francesa, tendo sido grandes colaboradores da difusão da música moderna no Brasil. Tal qual a família Oswald também alimentavam um espaço que desempenhou importante papel na circulação de novas ideias musicais no Rio de Janeiro nas décadas de 1910 e 1920.⁶⁷ (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 70 e 78) Tal qual o de Chiaffarelli em São Paulo e mesmo o de Laurinda Santos Lobo, os salões dos Oswald e dos Veloso-Guerra foram importantes espaços de comunicação, discussão, experimentação e circulação de ideias novas, além dos responsáveis pela reunião de toda uma gama de artistas e estudantes de música dentre os quais se encontrava Luciano Gallet. Sobre a importância e influência destes ambientes lemos que o

(...) “Círculo Veloso-Guerra” deixou uma marca profunda no movimento de ideias da vida musical do Rio no entorno da Primeira Guerra Mundial, tendo influenciado de maneira importante no processo de “atualização” de dois “mestres”

Maria Virgínia Veloso e o próprio Luciano Gallet, para além de esporádicos visitantes ilustres como Mieczysław Horzowski, Pablo Casals, Carlo Zecchi, Alexandre Borowky, Ignaz Friedman, Joseph-Edouard Risler, Arthur Rubinstein, Alexandre Brailowsky, Ottorino Respighi, Camille Saint-Saëns e Darius Milhaud.

⁶⁷ Godofredo Leão Veloso, para além de suas atividades como professor de piano do Instituto Nacional de Música, desde 1907 mantinha uma escola livre que contava com Artur Napoleão, Henrique Oswald, Francisco Braga, Frederico Nascimento e Vincenzo Cernicchiaro como professores. De seus alunos destacam-se Elza Cameu, Aloysio de Alencar Pinto e Arnaldo Rebelo. Exemplo de sua preocupação com o repertório moderno era sua prática de incluir em suas aulas obras de conterrâneos (como de Oswald e Nepomuceno), de Charles Koechlin – pioneiro da politonalidade – e Abel Decaux – um dos precursores do atonalismo na França. (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 77) Nininha, pianista, filha de Godofredo Veloso, desde os onze anos aparecia na vida musical carioca interpretando repertório solista e camerista, desde Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Rameau, Chopin, Schumann e Liszt, até música brasileira de Oswald, Nepomuceno, Braga, Velásquez, Edgardo Guerra e Heitor Villa-Lobos. Sob regência de Francisco Braga executou as Danças de Debussy em 1914. São exemplos de seu trabalho com música contemporânea a sua participação na execução do Trio de Ravel, e outras obras camerísticas de Poulenc, Chabrier, Cesar Franck, Charles Koechlin, Deodat de Severac, d’Indy, Debussy e Albert Roussel, e ainda a sua participação no primeiro concerto do Grupo dos Seis em Paris. Destaque-se sua habilidade ímpar de leitura à primeira vista e sua atividade como compositora. São palavras de Manoel Aranha Corrêa do Lago: “Pertencendo a uma geração particularmente brilhante de pianistas brasileiras – como Antonietta Rudge (1885 – 1974), Guiomar Novaes (1894 – 1979) e Magdalena Tagliaferro (1894 – 1986) – a trajetória de Nininha Guerra se distinguiria por seu intenso envolvimento com a música moderna, fato que refletia sua dupla condição de pianista e compositora profundamente interessada nos novos caminhos da linguagem musical.” (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 93) Já Oswaldo Guerra foi compositor (e poeta) da mesma geração de Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, e aluno de Francisco Braga, Agnelo França e de Godofredo Leão Veloso. Com sua partida para Paris no início da década de 1920, assumiu nacionalidade francesa e trabalhou na Casa Pleyel, na Sociedade Pró-Música e no Departamento de Música da Biblioteca Nacional de Paris (como musicólogo particularmente dedicado à obra de Debussy). Note-se que Oswaldo Guerra pode ser considerado um exemplo da assimilação da música de Debussy no Brasil, dado que grande parte da coleção de partituras do *Fonds Oswald d’Estrade Guerra* do *Centre de Documentation Claude Debussy*, em Paris, foi adquirida em casas de música do Rio de Janeiro e de São Paulo. (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 155 e 193)

do Modernismo musical brasileiro: Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos. (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 253)

Foi neste ambiente francófilo de uma cidade com ares de sofisticada, recentemente “reformada” segundo padrões europeus de civilização, que acolhia grupos seletos de compositores e intérpretes afeitos à música contemporânea, que já havia recebido Sergei Diaguilev e os Ballets Russos (1913 e 1917), que assistia Arthur Rubinstein com programas que destacavam obras de Debussy e Ravel (1918), que promovia os *Festivals Debussy* organizados por Darius Milhaud e os concertos da Sociedade Glauco Velásquez, que Luciano Gallet começou a compor. São suas palavras:

Em janeiro de 1918, estava em Paquetá, em casa de D. Adelina, então minha grande amiga. O é sempre até hoje. Já tinha atrás de mim, uma formação musical, posso dizer respeitável. (...) D. Adelina, como fizera com Glauco, incitou-me a escrever música. Com a minha preparação musical bastante variada, e embebido de Glauco, comecei a escrever.⁶⁸

Em verdade, há pelo menos duas obras de Luciano Gallet datadas de 1917 – *Caxinguelê* e *Berceuse* – e, ainda, rascunhos possivelmente anteriores. Também sabemos de sua prática de arranjo de repertório para seus conjuntos de cafés e cines-teatros, o que de algum modo é indicativo de que já houvesse se aventurado na criação musical. Contudo, em uma tentativa de organização da sua produção, Luciano Gallet desconsidera essas duas primeiras obras e anota como seu Op. 1 *Le Sonnet d'Arvers*, canção de 1918.⁶⁹

Voltando ao ambiente em que vivia e trabalhava Luciano Gallet quando de seu início na composição, a citação acima é representativa da trajetória que havia percorrido até 1918. À época já contava com significativa experiência de música popular nos grupos em que trabalhou por cerca de seis anos, na prática de música de conjunto com a camerata de Paulina d'Ambrósio, com uma sólida formação pianística com Henrique Oswald, com uma aclamada carreira como pianista acompanhador, com quatro anos de dedicação à Sociedade Glauco Velásquez e à música daquele compositor, direção de uma série de concertos no Liceu Francês, crítica de arte e ainda largo convívio com personalidades e com a música dos salões da época. Especificamente sobre a

⁶⁸ Carta citada.

⁶⁹ Provavelmente por esta organização de Luciano Gallet, diversos autores repetem que sua atividade composicional teria iniciado em 1918. Entretanto, uma visita aos seus manuscritos e à sua correspondência com Mário de Andrade revela que antes desta data já havia começado a escrever música, embora não considerasse produção séria. Mais informações sobre este assunto podem ser encontradas no Capítulo II deste trabalho.

Sociedade, são suas palavras: “Até 1918 estudei muito Glauco. Eram 3 ou 4 concertos anuais. E da convivência com sua música, ganhei uma percepção aguda para todas as outras músicas.”⁷⁰ Quanto à sua inserção no ambiente artístico do Rio de Janeiro é ilustrativo o depoimento de que acompanhava a produção veiculada na época:

Ouvi tudo quanto era concerto, de toda espécie. Principalmente orquestra. Em 1918 tornei-me assinante de uma galeria para a Lírica, no Municipal. E ate hoje inda sou, mas não vou mais. Durante oito anos ouvi ópera, e tudo o que se deu ali.⁷¹

Luiz Heitor relata que a retirada de Luciano Gallet para a Ilha de Paquetá no ano de 1918 havia se dado por motivos de saúde, justamente pelos problemas renais que o abateriam treze anos mais tarde. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 285) Encontrava-se em tratamento e repouso quando a mãe de Glauco Velásquez o teria incentivado a compor, e parece-nos bastante significativo o fato de que Luciano Gallet tenha investido na composição no mesmo ambiente onde vivera seu ídolo, na Praia do Estaleiro, nº 159. Dividimos com Vânia Dantas Leite a percepção de que

Em 1918, Gallet começa a compor num quadro de semelhanças circunstanciais a Glauco, bastante impressionantes: na mesma casa de Paquetá onde este morara (...), também doente, (...) acolhido e igualmente incentivado por D. Adelina, esboçando suas primeiras ideias no mesmo piano em que o amigo outrora compunha. (LEITE, 1995, p. 30)

Poucos meses depois de lançar-se à composição, Luciano Gallet aproveita a *4ª Hora Artística* do Liceu Francês para incluir suas primeiras obras. Em 23 de agosto daquele ano Mathilde de Andrade, Newton Pádua, Nascimento Filho e o próprio autor apresentaram publicamente *Le Sonnet d'Arvers*, *Elegia*, *Salomé*, *Canção Dolente*, *Alanguissement* e *Moderato e Allegro*, em um programa cuja primeira parte ainda contemplava obras de Oswald, Octaviano, Velásquez, Hue, Debussy e Rhené-Baton.⁷²

O início da prática de composição de Luciano Gallet foi bastante noticiado na imprensa carioca, que também veiculou apreciações desta sua nova faceta. Considerando nosso interesse

⁷⁰ Carta citada.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *A Gazeta de Notícias* de 24 de agosto de 1918 (edição 00234).

particular no estudo de sua obra, tomamos a liberdade de uma rápida abordagem de algumas destas notícias.

Surpreendentemente a primeira delas é datada mais de dois meses antes do referido concerto no Liceu Francês. Assinada por “B. Jamim” encontra-se em número de *O Imparcial* de junho de 1918.⁷³ O texto, talvez excessivamente elogioso, é iniciado com o seguinte parágrafo:

Enquanto ali no Municipal, os acordes pianísticos do Sr. Rubinstein estão enchendo a sala de sonoridades, e que ele está justificando ou não a fabulosa reclamação feita em torno de seu nome, que me seja permitido falar de um artista nosso que ainda nunca viu sua fotografia nos bondes nem nos engraxates, mas que acaba de se revelar um notável compositor. Refiro-me a Luciano Gallet.

E continua apreciando as obras de Gallet, escritas “como um mestre em todos os gêneros” e “resultantes de influências poderosas”, quais sejam a harmonia de Debussy, os métodos de composição de Henrique Oswald e as dissonâncias de Glauco Velásquez. Trata Gallet como um compositor que desde o início apresenta personalidade forte, vigor, originalidade de linhas melódicas; “artista perfeitamente característico e original, não obstante a influência sensível dos citados compositores, no aproveitamento de sua inspiração”.

Especificamente sobre o recital de apresentação de suas primeiras obras lemos, também em *O Imparcial*, apreciação intitulada “Um novo compositor brasileiro”. Tão elogiosa quanto a primeira e citando o mesmo parecer sobre as influências que Luciano Gallet teria sofrido, expande suas considerações apontando que o compositor era um estreante e que deveria definir seu posicionamento musical:

(...) O Sr. Gallet é um estreante. Estreia, porém, como outros acabam. Tem uma personalidade forte de compositor, e isto basta. Prossiga. Lembre-se porém a cada instante de que o nosso meio musical tem duas grandes divisões: – as “coterias” e alguns mestres. O estreante deve escolher quanto antes seu meio. Aí estão o nosso grande Henrique Oswald, a competência de Francisco Braga, o talento proteiforme de Frederico Nascimento de um lado; ali estão as camarilhas, as concierges artísticas da Avenida, do outro. Não esqueça o Sr. Gallet que, entre nós, no domínio da música, cada astro, por mais apagado que seja, pretende ter seu satélite e seu sistema autônomo. Não podendo ser astro, que o jovem compositor não seja satélite de ninguém: tenha o heroísmo, adote a filosofia ciranesca – Suba pouco, talvez... mas sozinho.⁷⁴

⁷³ *O Imparcial* de 12 de junho de 1918 (edição 01983). “B. Jamim” provavelmente seja Benjamim Costallat.

⁷⁴ *O Imparcial* de 24 de agosto de 1918 (edição 01056). Assina Benjamim Costallat.

A *Gazeta de Notícias*, em sua coluna *Música*, também veiculou uma apreciação da primeira apresentação de obras de Luciano Gallet. O artigo intitulado *As Horas Artísticas do Liceu Français* é iniciado lembrando a recente revelação de Heitor Villa-Lobos – “grande mestre em que pode vir ainda a transformar-se, desde que se resolva a estudar profundamente as maiores da sua arte” –, e refere-se a Luciano Gallet como um nome amplamente conhecido no Rio de Janeiro por ter sido primeiro prêmio do Instituto e pela sua atividade de pianista colaborador. Enfatizando características da “música moderna”, cita as surpresas na sua elaboração, as dissonâncias obrigatórias e a combinação de diversos efeitos como significativos daquela época. Sobre Gallet assim se posiciona:

(...) surgindo em uma época tal, (...), era evidente que o Sr. Luciano Gallet haveria de se apresentar com todos os requisitos de um compositor moderno, isto é, uma guarda avançada da evolução musical, que caminha imperturbavelmente, inevitavelmente pela sua nova trilha. Para nós outros (...) gratíssimo se torna registrar o nome do novo arauto que vem figurar ao lado desses dois talentos magníficos que são Octaviano Gonçalves e Villa-Lobos, em cujo futuro todos confiam e cuja dedicação à sua arte todos aplaudem.⁷⁵

Apesar da transferência para a Ilha de Paquetá a atividade artística de Luciano Gallet continuou significativa em 1918. Para além da apresentação no Liceu Francês, citemos um extenso programa que regeu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 11 de julho, um recital com Mathilde de Andrade no mês de agosto e ainda a composição de *Tango-Batuque*, *Quadras*, dois *Romances* e algumas peças sacras.⁷⁶

No ano seguinte, 1919, continuava suas realizações. A Sociedade de Concertos Sinfônicos anunciara obras suas nas apresentações da temporada; em 26 de abril dirigira a orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para espetáculos da bailarina Isabel d’Este; em 20 de setembro apresentara-se em recital de piano solo, em 02 de dezembro prestava concurso para Livre Docência no Instituto Nacional de Música e ainda naquele final de ano embarcava para São Paulo para novos recitais com Mathilde de Andrade. E sua atividade composicional

⁷⁵ *Gazeta de Notícias* de 25 de agosto de 1918 (edição 00235), coluna *Música*. Assina “T. G.”, possivelmente Tapajós Gomes.

⁷⁶ *O Paiz* de 11 de julho de 1918 (edição 12327) informa que as obras apresentadas frente à orquestra do Teatro Municipal foram: Abertura de *A Flauta Mágica*, de Mozart, *Concerto em mi menor*, op. 64, de Mendelssohn, *Havanaise* e o Prelúdio de *Le Déluge*, de Saint-Saëns, *Idílio de Siegfried*, de Wagner, um concerto duplo de Bach e *Souvenir de Moscou*, de Wieniawski (cujos solistas foram Dora Soares e Francisco Chiaffitelli). Já *O Paiz* de 03 de agosto de 1918 (edição 12350) dá-nos que o recital com Mathilde de Andrade contou com obras de Haendel, Haydn, Borgault-Ducondray, Tiersot, Chausson, Fauré, Delmas, Hue, Velásquez, Debussy e Ravel.

prosseguia, datando daquele ano *Trois Pièces Burlesques*, *A Partida* e *Surdina*, além de novas obras sacras e da transcrição para outras formações de obras concebidas no ano anterior.⁷⁷

O recital de piano solo que Luciano Gallet apresentou no mês de setembro no Salão do Jornal do Comércio merece nossa atenção. Primeiramente porque, até onde pudemos apurar, foi sua única realização no gênero depois de seus estudos no Instituto Nacional de Música; ainda, porque revela parte de seu repertório pianístico e algumas considerações sobre esta sua faceta.⁷⁸ Luiz Heitor refere-se a esta apresentação como de “êxito satisfatório, com larga repercussão na imprensa, malgrado uma pequena infidelidade de memória na execução da Sonata de Liszt.” (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 285) Visitas a periódicos da época revelam o programa apresentado: de Carl Phillip Emmanuel Bach, uma *Sonata em lá menor* (em quatro movimentos: *Allegretto*, *Adagio*, *Allegretto Siciliano Scherzando*, *Fuga*); de Jean-Philippe Rameau, uma *Gavotte*; de Domenico Scarlatti, um *Capriccio*; de Franz Liszt, a citada *Sonata*; de Frédéric Chopin, a primeira *Balada*, dois *Estudos*, um *Noturno*, uma *Valsa* e o primeiro *Scherzo*.

Chama-nos a atenção que, em 1919, já com larga formação musical e diversas incursões na música moderna de então – sobretudo a francesa (vide os programas com Mathilde de Andrade, a prática experimental dos salões, ou mesmo o repertório orquestral que vinha sendo veiculado pelo menos desde 1908) –, o programa escolhido para o recital de piano solo tenha sido organizado com repertório antigo e romântico. Provavelmente reflita sua época de formação no Instituto Nacional de Música, mas ainda assim causa certa estranheza por não contemplar

⁷⁷ A informação de que a Sociedade de Concertos Sinfônicos anunciou uma obra de Gallet na temporada de 1919 é de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em *Música e Músicos do Brasil*; embora não tenhamos podido apurar qual de suas obras foi apresentada naquele ano, a julgar pelas datas de composição ocorre-nos que tenha sido uma transcrição da canção *Alanguissement*, já que *Suíte Bucólica* e as orquestrações de *Tango-Batuque* e *Moderato e Allegro* datam de 1920. *O Paiz* de 27 de abril de 1919 (edição 12617) dá-nos o programa regido por Luciano Gallet no concerto de abertura da temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, acompanhando Isabel d’Este: *Gavotte*, de Gossec, *Printemps* e *Bacanal* de Edward Grieg, uma *Musette* de Rameau, *Poema da Flor*, de Rubinstein e um *Momento Musical*, de Franz Schubert. *O Paiz* de 02 de dezembro de 1919 (edição 12837) noticia o ingresso de Luciano Gallet e Ernani Braga livres-docentes do Instituto Nacional de Música após avaliação de banca de examinadores composta por Abdon Milanez, Jeronymo Queiroz, Silva Maia, Octaviano Gonçalves, Agostinho Luiz de Gouveia, Oscar Guanabara e Enrico Borgongino. Interessante notarmos os pontos de elisão nas trajetórias de Luciano Gallet e Ernani Braga, que por vezes se travestem de certa rivalidade: foram colegas no Colégio Salesiano Santa Rosa, estudaram no Instituto Nacional de Música no mesmo período, concorreram à medalha de ouro no mesmo ano, ambos eram pianistas colaboradores muito bem quistos e requisitados no Rio de Janeiro e entraram juntos como livre docentes no Instituto Nacional de Música.

⁷⁸ Comumente encontramos Luciano Gallet executando peças para piano solo em recitais compartilhados – sejam obras autorais, de seus colegas ou mestres (como o segundo *Estudo* de Henrique Oswald), ou obras estrangeiras (como *Fileuses près Carantec*, de *En Bretagne*, de Emmanuel Rhené-Baton) – mas este recital é o único registro que localizamos de que tenha se responsabilizado por um programa totalmente dedicada ao repertório para piano solo.

músicas de seus contemporâneos, composições autorais ou mesmo obras de Claude Debussy ou Maurice Ravel, então muito abordadas no Rio de Janeiro.

No dia seguinte ao recital podia-se ler no *Jornal do Comércio*:

É um nome muito conhecido nas rodas artísticas desta Capital, o Sr. Luciano Gallet. (...) Muito jovem, ainda reúne contudo muitas qualidades para ser um grande “virtuose”; mas representa um dos muitos casos em que o artista é forçado a sacrificar a sua arte e os seus estudos buscando nessa mesma o seu meio de vida, e todos os músicos sabem quanto perdem aqueles que se dedicam ao professorado.

Mas apesar disso o Sr. Luciano Gallet não só não se ressentiu disso como até revela progressos inacreditáveis. Mas é preciso notar o seguinte. Tivemos ocasião de ouvi-lo quando, nesse mesmo salão do “*Jornal do Comércio*”, repassava o programa do seu recital realizado ontem, e podemos afirmar hoje que o artista que se exibiu perante grande número de pessoas, com o salão quase cheio, perdera um grande parte o seu brilho e a sua calma, porque então já não estava despreocupado. Vai nisso culpa sua, em grande parte, pois tocar em público é uma qualidade que se educa por constantes exercícios para não perder o hábito desse contato. Os grandes artistas, mesmo aqueles que conquistaram as plateias, quando se afastam um pouco dessa prática sentem o “balanço” e são obrigados a uma forte energia quando reaparecem em novas exhibições.⁷⁹

Apesar das críticas, o artigo continua elogiando a “escola” de Luciano Gallet, sua precisão técnica, força e talento interpretativo – elementos que teriam sido responsáveis para que o público não percebesse o seu retraimento nem quando na já citada falha de memória na Sonata de Liszt, “obra de grande responsabilidade que serviu para por em prova a sua calma”. Quanto à apreciação da execução do repertório, lê-se elogios à “execução correta”, brilho e delicadeza da primeira parte do programa, embora o articulista considerasse que Luciano Gallet estivesse “muito mais à vontade” nas obras de Chopin, “merecendo os aplausos que colheu”.

Esta crítica de certa forma corrobora a ideia de que a atividade como pianista solista não era a principal dedicação de Luciano Gallet e antecipa uma discussão – muito pertinente e levantada anos mais tarde – de que a maior parte de seu tempo era dedicado à atividade docente de modo a impedir maiores esforços em outras atuações, sobretudo na composição.⁸⁰

⁷⁹ *Jornal do Comércio* de 21 de outubro de 1919 (edição 00292), Coluna *Teatros e Música*. Assina “O. G.”, possivelmente Oscar Guanabara.

⁸⁰ A atividade docente de Luciano Gallet mereceria um estudo específico, tamanha a representatividade no seu trabalho. No Instituto Nacional de Música parece ter tido bons alunos que executavam significativo repertório para piano solo – tanto obras-chaves da formação pianística tradicional quanto a música contemporânea brasileira. Segundo Luiz Heitor, seu nome frequentemente figurava nos Exercícios Práticos, tanto como professores quanto como compositor, ou regente da orquestra e do coro do Instituto. Ainda, era um incentivador dos recitais de alunos, que teriam sido multiplicados após seu ingresso na instituição, e que teriam passado a apresentar programas caprichosos, originais e organizados. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950; 286)

A década de 1920 talvez tenha sido a mais representativa para Luciano Gallet porque foi um período de estudos aprofundados para a sua composição e de diversas realizações inclusive em âmbito social. São palavras de Luiz Heitor: “Estava acabado o período de preparação; firmara a sua reputação de artista; era preciso consolidá-la.” E prossegue:

(...) a notoriedade começa a se fazer em torno do seu nome e o rapazinho de ontem, pianista de cinema e acompanhador, converte-se no professor acatado, cujos alunos levantam medalhas de ouro nos concursos de fim de ano e cujo retrato parece, a miúdo, nos jornais, entre o tecido de elogios dos seus entusiastas e as reservas dos conservadores, chocados por certas excentricidades de suas obras. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 285 e 287)

Contudo, antes de prosseguirmos esta narrativa histórica, permitimo-nos um parêntese porque se faz forçoso comentar um movimento artístico que há alguns anos vinha se ensaiando e que de certa forma dividia alguns ideias com o trabalho que Luciano Gallet também viria a delinear. Trata-se, com efeito, do movimento modernista brasileiro.

Mario da Silva Brito chama-nos a atenção para o fato de que ao lado do já comentado saneamento público e da busca de uma afirmação do país como nação civilizada e civilizadora, os primeiros quinze anos do século XX foram marcados por signos do progresso material, pelo apogeu da época industrial e técnica, pelo estabelecimento organizado do capitalismo, pelas construções das estradas de ferro e pelas determinações definitivas da fisionomia geográfica do Brasil. (BRITO, p. 23, 26 e 27). Contudo, apesar do vertiginoso crescimento material, no plano cultural uma renúncia ao passado mostrava-se lenta, sobretudo, nas letras e nas artes plásticas, onde prevaleciam cânones acadêmicos datados da época do império. Foi contra esta estagnação cultural dissonante com o progresso material que uma série de eventos que tiveram lugar na segunda década do século XX entrou para a história como estopins de um movimento de atualização intelectual e artística do país.

O *Manifesto Futurista* de Filippo Tommaso Marinetti trazido ao Brasil por Oswald de Andrade em 1912 incitava uma necessidade de atualização das letras nacionais; Anita Mafatti, cuja exposição de 1917 inicialmente havia se mostrado promissora e atraído artistas, jornalistas e escritores paulistas, foi acusada por Monteiro Lobato de paranoica e mistificadora, e então amplamente vista como uma decepção pública e um marco de escândalo na arte nacional; Menotti del Picchia lançava *Moisés* e, logo em seguida, *Juca Mulato*; a revolução russa que

derrubava o Czar e todo um sistema econômico e político resplandecia no Brasil como ideia de renovação e de sentimento contrário à submissão, como exemplo de reunião de forças por um ideal visionário; e, ainda em 1917, na primeira grande greve de São Paulo setenta mil operários reivindicavam ajustes de salários, diminuição de carga horária, e a proibição de trabalho de menores e mulheres em lugares insalubres.⁸¹ (BRITO, 1971, p. 47 a 49, 50, 83, 97 e 103)

Os eventos acima listados instigavam renovação e contribuía para um ambiente de mudança, mas, de todos, a exposição de Anita Malfatti talvez seja o mais representativo em termos de arregimentação de forças intelectuais até então dispersas ou isoladas: o seu trabalho impressionaria e reuniria Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Guilherme de Almeida, que a partir de então formariam o grupo modernista. Menotti del Picchia consideraria Malfatti como “chefe de vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista da pintura de São Paulo”, cuja “arte mereceu a honra consagradora do martírio: foi recebida a pedradas.”⁸² (MENOTTI DEL PICCHIA apud BRITO, 1971, p. 72)

Comentado esse panorama de 1917, Mário da Silva Brito expõe:

O caminho estava aberto. O desgaste do parnasianismo, fato notório; o nacionalismo, que levava o intelectual à sua adequação com o país; a revigoração cívica, fermentada pela guerra; o mundo novo que se anunciava através dos novos engenhos – facilitavam a tarefa. (...) O intelectual vai mudar de posição e acompanhar os rumos novos do seu mundo, de sua terra e de sua época. (BRITO, 1971, p.94)

Foi neste ambiente de renovação intelectual que dois anos mais tarde, em 1919, outro artista foi “descoberto” e posto ao lado de Anita Malfatti como pilar do movimento modernista: Victor Brecheret. Após temporada de seis anos de estudos na Europa, voltava para o Brasil como

⁸¹ Anita Malfatti já havia exposto no Brasil em 1914, logo após período de dois anos de estudos na Escola de Belas Artes de Berlim, mas naquela ocasião, sem o furor de sua segunda mostra. *Moisés*, apesar de ter agradado a Oswald de Andrade, desagradou à crítica geral. *Juca Mulato* surgia em hora propícia, apontando para a retomada da temática nacionalista e chocando o conservadorismo ao apresentar o *mulato* como o herói da fábula cabocla. A revolução russa foi amplamente abordada nos jornais, que contribuíram para a difusão de uma ideia de renovação. E a primeira grande paralisação, por sua vez, anunciava reuniões de esforços para mudanças em um sistema vantajoso somente para a classe dominante.

⁸² Em verdade a exposição de Anita Malfatti não foi a única “moderna” da época. Em 1913 Lasar Segall já havia exposto em São Paulo, sem, contudo, ter sido evento que marcasse uma discussão da arte nacional ou contribuísse para a eclosão do movimento renovador. São palavras de Mário de Andrade sobre Anita Malfatti: “Foi ela, foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim.” (ANDRADE apud BRITO, 1971, p. 71)

um escultor moderno, representativo da arte nacional e a par das expressões contemporâneas mundiais.

O ano de 1920, já próximo das comemorações do centenário da independência do país, estava marcado pelo nacionalismo, e naquela época o grupo de modernistas estava disposto a um rompimento com o atraso artístico e intelectual. Como a pintura e a escultura conservadoras já se ressentiam pelos novos postulados encontrados em Malfatti e Brecheret, era a vez dos escritores entrarem em ação de modo a também abalarem as tradições literárias. Foi assim que, enquanto 1920 foi um ano de planejamentos e de opções, 1921 viu um recenseamento de valores e a defesa de novos ideais literários e artísticos, e um forte discurso de que o ano seguinte deveria ser, para além um marco de autonomia política, também um marco de independência intelectual. (BRITO, 1971, p. 169, 170 a 172 e 174) Neste caminho desembocariam os modernistas na realização da Semana de Arte Moderna como o ápice espetacular e ruidoso de uma série de ações iniciadas alguns anos antes.⁸³

Embora quase todo esse movimento tenha tido lugar na cidade de São Paulo, repercussões no Rio de Janeiro foram notadas. Seja pela “viagem de catequese” feita em outubro de 1920 pelo grupo modernista, seja pelos “inquietos” Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Villa-Lobos, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira e Sérgio Buarque de Holanda, intelectuais e artistas cariocas vieram juntar-se ao grupo e participar do evento de 1922. Cerca de vinte anos depois de empreendida a Reforma Pereira Passos, ainda que em outro viés – este possivelmente complementar – o Rio de Janeiro novamente se deparava com discursos de modernização, civilização, higienização e necessidade de atualização.

Retomando nossa narrativa sobre a história de vida de Luciano Gallet, na transição de 1919 para 1920 encontramos-lo assumindo trabalho no Instituto Nacional de Música, dedicando-

⁸³ A complexidade e a dimensão do movimento modernista brasileiro e da Semana de Arte Moderna de 1922 não permitem que neste trabalho sejam abordados senão em formato de um parêntese. As ações de Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida Agenor Barbosa, Plínio Salgado, Oswald de Andrade, Cândido Mota Filho, Sérgio Miliet (na literatura e crítica de arte), Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro, John Graz (artes plásticas), Armando Pamplona (cinema) e Antônio Moya (arquitetura) são muito mais amplas do que o espaço que teríamos para acomodá-las considerando nosso intuito de contextualização da agitação que promoveram. Contudo, compete-nos reforçar seus ideais de uma arte e intelectualidade que se vinculassem à terra natal e a seus problemas psicossociais, que se adequasse à realidade histórica em que viviam e que se desenvolvesse uma estética brasileira original. Ou seja, que se estabelecesse um rompimento com o passado e um distanciamento das sugestões europeias; embora não se abominasse o passado, entendia-se que não mais servia, e por isso o combate ao “passadismo” – e, por extensão, ao realismo, ao parnasianismo e até ao regionalismo que retratava o brasileiro desvinculado do tempo moderno em que se vivia. (BRITO, 1971, p. 188, 191, 196, 201)

se à interpretação – seja no seu recital solo ou nas séries de apresentações ao lado de Mathilde de Andrade – e investido na atividade de compositor. Datam daquele ano, por exemplo, a sua *Suíte Bucólica*, obra de rica orquestração.

Contudo, por esta época despertavam no Gallet compositor questões mais amplas da criação musical e um impulso de novos investimentos. São suas palavras:

Depois de trabalhos vários, um Triozinho Brasileiro, não ficava mal. Por que não?

Tentativa absolutamente nova. O *Tango-batuque* aí estava. Era só tentar.

Feito o arcabouço do 1º Tempo – só para a forma geral de proporções, suscetível de modificações no correr da festa – comecei. Em mãos, o *Trio* de Ravel. Ótimo.

A coisa foi brilhantemente de (a) até (b).

No início de (b), 2º motivo, olhei pra trás.

Estava um lindo *Coktail* de Ravel com *Tango-batuque*; e no 2º motivo, entrava solene o Milhaud.

Então, cadê Trio Brasileiro? É isto?⁸⁴ (grifo do autor)

E continua com questões como qual seria a função o violino, violoncelo e piano no *brasileiro* (“Se fosse violão, reco-reco e oficleide, vá lá!”⁸⁵), qual o motivo de lançar mão da formato Trio (europeu por essência), como fugir dessa forma, quais materiais melódicos utilizar (populares ou autorais?), qual embasamento necessário para o estabelecimento de um modelo e, ainda referi-se ao “perigo” do desenvolvimento melódico reconduzi-lo à estética de Glauco Velásquez. “Não há dúvida que percebia existir tudo isto. Mas para dizer a verdade, eu o desconhecia no momento e sabia disto.”⁸⁶

Essa tentativa de composição de um trio brasileiro pode ser entendida como um marco na produção de Luciano Gallet, porque foi a partir dos questionamentos acima listados que se deparou com o problema da influência alheia na fatura de sua obra. Abandonado o trio restaram dois problemas a resolver: conhecer a música brasileira melódica e ritmicamente; obter um processo musical próprio. E é, então, que Luciano Gallet se lança no estudo na pesquisa, coleta e estudo do folclore nacional e parte para as harmonizações de canções populares.

A percepção de Luiz Heitor sobre esse processo pelo qual passava Luciano Gallet pode ser verificada com as palavras que seguem:

⁸⁴ Carta citada.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem. Interessante observarmos que Luciano Gallet frisa que as questões citadas foram percebidas à época de tentativa de composição do trio, e não em 1926, data da carta onde relata esses fatos.

O desejo de produzir uma obra forte, dentro do espírito brasileiro apodera-se, desde então, de Luciano Gallet. Entretanto, amigo como era da perfeição, em tudo o que realizava, incapaz de juntar duas notas no papel sem conhecer-lhes a exata significação, o valor efetivo no todo musical, ele é obrigado a desistir, temporariamente deste projeto.

Qualquer um de nós, fazendo música brasileira, tem reunido as fórmulas rítmicas e os contornos melódicos que andam no ar, que são capazes de impressionar a nossa sensibilidade sem um exercício maior de raciocínio e sem pesquisas especiais sobre a sua autenticidade.

A Luciano Gallet o caso apresentava-se sob um aspecto diferente. Era preciso conhecer o porquê da música brasileira, ir buscá-la nas fontes naturais da canção popular, analisá-la, compará-la, para então, pisando forte no terreno de constatações experimentadas, empregar os seus processos com um sentido próprio e harmonioso na obra de criação livre. (...) Villa-Lobos, em situação idêntica, embrenha-se por essas regiões a dentro, perdendo-se, atrapalhando-se, conquistando as glórias de explorador ousado e magnífico. Gallet estuda antes a geografia da canção popular brasileira, e depois avança, como um engenheiro, com precisão geométrica. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 286 e 287)

Luiz Heitor levanta a hipótese de que talvez a dificuldade de Luciano Gallet em relacionar-se com a música brasileira se devesse à sua ascendência francesa; todavia, achava mais provável que fosse reflexo de sua acuidade e do desejo de uma verdade estética que não poderia ser revelada enquanto ainda não bem compreendida. De todo o modo, atirando-se estudo da canção popular, Luciano Gallet acabou erguendo um monumento que guarda importância primordial na arte brasileira, justamente por ser a “codificação inteligente e respeitosa de um material que dia-a-dia se ia deteriorando e acabaria, fatalmente perdido (...).” (Idem, p. 287)

Os anos de 1920 e 1921 foram de intenso trabalho e pesquisa e coleta de música popular. Luciano Gallet manteve sua atividade como intérprete, seja ao piano, seja regendo bailados, e ousou uma tentativa de fundar um Centro de Arte em continuação às *Horas Artísticas* do Liceu Francês do Rio de Janeiro. No Instituto Nacional de Música firmava-se como professor de piano, promovia audições de alunos e fundava a classe de prática de orquestra.

Em 1922, em contato, companhia e estímulo de Henri Morin⁸⁷, cogitou seriamente em seguir para a Europa a fim de investir em uma carreira de diretor de orquestra, mas, segundo Luiz Heitor, desistira do projeto para não deixar Henriette desamparada no Rio de Janeiro. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 278) Esse evento reforça que uma carreira na regência era desejada por Luciano Gallet, mas que, como já abordado, não era uma área que, à época,

⁸⁷ Henri Morin foi multi-instrumentista e regente francês, aluno de Vincent d’Indy e Arthur Nikisch, que esteve em turnê no Rio de Janeiro no começo dos anos 1920.

oferecesse muito espaço no Rio de Janeiro. Também, que mãe e filho eram sozinhos, que realmente não contavam com familiares.

Abandonada a ideia de viagem, naquele ano de 1922, Luciano Gallet, em suas palavras, resolveu escandalizar as multidões.⁸⁸ Em 24 de novembro organizou um concerto de obras autorais no Instituto Nacional de Música, ocasião em que foram apresentadas suas primeiras harmonizações de canções populares por Nascimento Filho e um pequeno coro formado por amigos. O êxito do evento foi grande, e a crítica elogiosa ao seu talento como compositor e reservada quanto à sua estética moderna. O programa, dividido em três partes, foi assim organizado:

Parte I

Três Cantos Religiosos, para canto e harmônio
Padre Nosso
Ave Maria
Ó Salutaris
Romance nº 1 e Romance nº 2, para violino e piano
Dois Poemas
Alanguissement
Salomé
Duas peças para pequena orquestra
Elegia
Moderato e Allegro

Parte II

Dois Sonetos
Surdina
A Vida
Trois Pièces Burlesques
Valse Précieuse...
Mazurka Démi-gracieuse...
Marche Vaniteuse...
Deux Chansons de Bilitis
Phitta Meliaï
Lykas

⁸⁸ Carta citada.

Parte III – Música Brasileira

Duas modinhas
Suspira, coração triste!
Morena, morena...
Dança brasileira
 Três coros brasileiros
Toada
Tutu marambá
Sertaneja
Tango-batuque (versão para dois pianos a oito mãos)

Intérpretes: Paulina d'Ambrosio, Newton Pádua, Nascimento Filho, Mathilde de Andrade Baily, Stela Parodi, Elvira Braga Cordeiro, Maria Adelaide Braga, Licínio Morrison, Dulce Diniz, Roberto Vilmar, Sérgio Rocha Miranda, Franklin Rocha, Carlos Santos e Luciano Gallet.

Note-se que Luciano Gallet destaca que a terceira parte do programa é formada por *música brasileira*, o que reforça sua preocupação com uma estética nacional e divide sua composição em categorias distintas. Seus comentários sobre o concerto são que o público teria aprovado a primeira parte, desaprovado a segunda, e gozado com a terceira, apesar de, no fundo, ter-lhe censurado a ousadia.⁸⁹

Poucos dias depois, em 16 de dezembro⁹⁰, apresentava no recentemente inaugurado Salão Nobre do Instituto Nacional de Música a famigerada “Audição de 30 compositores Brasileiros (peças breves para piano)”, cujos intérpretes foram seus alunos. Na capa do programa, uma observação: “Com o concurso de Ernesto Nazareth – para que conheçamos o que é nosso”. Os compositores que figuravam no programa foram Leopoldo Miguez, Luiz Levy, Sá Pereira, Francisco Braga, Nininha Veloso Guerra, Carlos de Mesquita, Delgado de Carvalho, Arthur Napoleão, Alexandre Levy, Barroso Netto, Octaviano Gonçalves, Alberto Nepomuceno, Custódio Góes, Henrique de Mesquita, Julio Reis, João Nunes, Heitor Villa-Lobos, Manoel Faulhaber, Francisco Valle, Glauco Velásquez, Sylvio Fróes, Flavio Elysio (Visconde de Taunay), Henrique Oswald, Agnello França, Dagmar Chapot Prévost, Lorenzo Fernandez, Fructuoso Vianna, o próprio Luciano Gallet e, claro, Ernesto Nazareth, interpretando *Brejeiro*, *Nenê*, *Bambino* e *Turuna*. É o próprio Gallet quem nos conta a repercussão dessa ousadia:

⁸⁹ Carta citada.

⁹⁰ Alguns textos da musicologia brasileira indica 11 de dezembro como data de realização deste concerto. Contudo, seu programa não deixa dúvidas: Sábado, 16 de dezembro de 1922, às 16h.

Foi o diabo!

Não pode! Insulto ao nosso critério artístico! Nazareth? No Instituto? Pouca vergonha! Maxixes no programa? Desaforo. – Vamos vaiar!!!

A audição realizou-se sob garantia da polícia.

Sucesso grosso. Na hora do Nazareth, delírio.⁹¹

Luiz Heitor chama a atenção para o fato de que este concerto escandalizou profundamente certos “espíritos timoratos”, mas que o alvoroço só contribuiu para popularizar o nome de Luciano Gallet. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 288) Lembremo-nos que, apesar da ofensa de uns, regozijo de outros, e da necessidade de intervenção policial para a realização do concerto, esta não foi a primeira ocasião de escândalo envolvendo música na sociedade carioca: parece que Luciano Gallet seguia os passos de Chiquinha Gonzaga, que em agosto de 1889 dirigira, no Teatro São Pedro de Alcântara, em um mesmo programa em que regera a profonia de *O Guarani*, de Carlos Gomes, uma orquestra amadora de violões, violas e pandeiros executando *Caramuru*, dançado e cantado à caráter.⁹² Também os de Nair de Teffé, que, em 1914 – época em que o maxixe havia recebido condenação até da igreja católica –, empunhou um violão e apresentou, em pleno Palácio do Catete, *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga.⁹³ (DINIZ, 1999, p. 138 e 199)

Para além do escândalo da audição, outra nota do programa merece ser comentada. Na capa também se lê: “Estes 30 compositores são extraídos do catálogo de uma obra em preparação sobre ‘Compositores Brasileiros’, cujo número excede a cem.” Essa informação tem ligação direta com o já citado questionário preparado por Luciano Gallet e remetido a diversos compositores nacionais. Contudo, não temos notícias de sua conclusão ou publicação.

⁹¹ Carta citada.

⁹² Essa ousadia de Chiquinha Gonzaga representava novidade até mesmo para os teatros da Praça Tiradentes, porque nem mesmo esses palcos davam entrada ao instrumental popular. O violão ainda sofria o estigma de instrumento maldito, e Chiquinha reabilitava-o e afrontava o público promovendo combinações instrumentais como esta.

⁹³ Por determinação do Vigário Geral de Roma, do Arcebispo de Paris e do Arcebispo do Rio de Janeiro, Cardeal Arcoverde, o maxixe deveria ser proibido aos cristãos por atentar contra a boa moral. Segundo Edinha Diniz, essa apresentação do *Corta-Jaca* promoveu um escândalo nacional amplamente divulgado na imprensa, que culminou com uma palestra de Rui Barbosa no Senado Federal, onde dizia: “Uma das folhas [jornais] de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!” (Discurso transcrito no Diário do Congresso Nacional de 8 de agosto de 1914, p. 2789, 147ª Sessão do Senado Federal)

No ano seguinte mais dois concertos marcariam sua atividade de animador da vida cultural carioca: o primeiro era dedicado à música de Glauco Velásquez que, em suas palavras, não se ouvia de 1918. “Quis interessar o público para a edição de suas obras. Não adiantou. O público do Rio nunca conseguiu compreendê-lo”.⁹⁴ O segundo, um “Festival de música característica brasileira”, cujo programa foi o que segue:

Parte I

Ernani Braga – *A casinha pequenina*
 Heitor Villa-Lobos – *A viola*
 Luciano Gallet – *Tango-batuque* (versão para dois pianos a 8 mãos)
 Francisco Braga – *Gavião de Penacho, de Contratador de Diamantes*
 Gomes Cardim – *O Bilontra* (samba e canção negra, que data da época da abolição da escravatura)

Parte II

Alberto Nepomuceno – *Série Brasileira* (versão para piano a 4 mãos)
Alvorada na serra
Intermédio
A Sesta na rede
Batuque (Dança de negros)

Parte III

Luciano Gallet – Duas modinhas brasileiras
 **Suspira, coração triste!*
 **Morena, morena...*
 Francisco Braga – *Toada*
 Luciano Gallet – *Dança Brasileira*
 Luciano Gallet – Três coros brasileiros
 **Toada*
 **Tutu marambá*
 **Sertaneja*

Intérpretes: Nascimento Filho, Maria Adelaide Braga, Licínio Morrison, Rivadavia Luz, Luciano Gallet, Mathilde de Andrade, Stella Parodi, Paulina d’Ambrosio, Dulce Diniz, Leontina Kneese, Felício Mastrangiolo, Manoel de Araujo Jorge, Franklin Rocha, Carlos Santos e Newton Pádua.

Nota do programa: “As músicas com o sinal * são *Canções Populares* harmonizadas”.

⁹⁴ Carta citada.

Esse programa de 14 de novembro de 1923 é curioso por quatro motivos. Em primeiro lugar, reúne títulos mais afeitos a uma estética que se cristalizava como música brasileira, com o aproveitamento de material popular e destaque para a rítmica nacional; ainda assim, note-se a preocupação de Luciano Gallet em indicar o que eram canções harmonizadas, diferenciando-as do restante do programa, que seriam trabalhos de composição. Depois, muitos dos intérpretes já vinham participando de concertos coordenados por Luciano Gallet (alguns, inclusive, desde o primeiro que apresentou suas obras, em 1918), sugerindo um grupo de amigos ou incentivados de sua música. Por fim, talvez se esperasse de uma apresentação de *O Bilontra* – grande sucesso popular ainda do século XIX – confusão ainda maior do que as causadas pelos tangos de Ernesto Nazareth, mas não foi o que aconteceu. São palavras de Gallet: “Já não houve escândalo. Acharam mesmo, que talvez tivéssemos música nossa.”⁹⁵

É Luiz Heitor quem destaca uma relação entre esses dois programas:

Nesses dois concertos, organizados por iniciativa individual, espontaneamente, sem nenhum motivo especial de exibição ou propaganda do seu nome, estavam condensadas as duas preocupações máximas da vida artística de Luciano Gallet: divulgação da obra de Glauco Velásquez e propaganda dessa “música característica brasileira.” (CORRÊA DE AZEVEDO, 150, p. 288)

Durante o verão que se seguiu, Luciano Gallet planejou a formação de uma sociedade com objetivo de execução de repertório para formação coral. Em abril de 1924, então, fundava a Pró-Arte que, um mês depois, apresentava uma adaptação da *Paixão Segundo São Mateus*, de Johann Sebastian Bach. Novo escândalo. São suas palavras:

Com os elementos corais, do concertos anteriores e outros, constituí a Pró-Arte, sociedade Coral feita com 16 Cantores. E para apresentá-la conheci intimamente, o enorme e incomensurável J. S. Bach das *Paixões*. De sua orquestra original, adotei uma série de trechos concatenados em duas partes, para um conjunto de 16 instrumento com órgão (harmonium). Com os 16 cantores, 32 executantes, bem equilibrados.

Foi uma aventura enorme. O Rio artístico, nadou em escândalo de fevereiro a maio. Viraram todos, eruditos.

– Pois na Alemanha, só se pode fazer isso com 500 músicos, 1000 cantores (...), e querem fazer isto com meia dúzia de cantores! Crime! Sacrilégio! Salvemos

⁹⁵ Carta citada. Sobre o *Bilontra*, ver Capítulo III deste trabalho, especificamente harmonização *Toca zumba*.

Bach! – Novo escândalo. Ninguém sabia que naquela época Bach só dispunha dos mesmos 32 executantes – nos grande dias.⁹⁶ (grifos do autor)

A apresentação da *Paixão segundo São Mateus*, fez “barulho e muito sucesso”, mas para sua realização Gallet teve que se dispor a uma rotina exaustiva de trabalho: “(...) eu é que saí perdendo. Na véspera, ameaça fulminante de um insulto cerebral, e cegueira iminente. Era excesso de trabalho, preocupação, e outras coisas. (...) Data daí a minha desistência de empreendimentos musicais, com especialidade os coros.”⁹⁷ Luiz Heitor destaca que esta era a segunda vez que os incômodos renais se manifestavam e, a fim de cuidar da saúde, logo depois de reger este primeiro concerto teve que se afastar da direção artística da sociedade, embora continuasse a ela vinculado como uma espécie de mentor.⁹⁸ (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 289)

Apesar da obrigação de maiores cuidados com a saúde, 1924 foi um ano produtivo para o trabalho com harmonizações de canções folclóricas: Gallet escreveu sete delas, para além de ter reescrito duas para outra formação. Sua atividade como pianista acompanhador também continuava; um exemplo é o concerto de 05 de outubro, no Copacabana Cine-Teatro.

Em 1926 deram-se três incidentes importantes na vida de Luciano Gallet. Data de janeiro daquele ano sua primeira tentativa de catalogação da obra, o que lhe serviu de meio para a reavaliação de sua produção e para mais ampla percepção do caminho percorrido, incluindo dos projetos que haviam sido abandonados. Provavelmente essa sua “mania de ordem” (expressão por ele usada para descrever essa catalogação) tenha sido a responsável pelo seu documento “Índice por ordem cronológica”, o primeiro do gênero que temos notícias que tenha se ocupado da tarefa de organizar a produção de Luciano Gallet.

Meses depois se iniciava uma profunda relação, qual seja a sua amizade com Mário de Andrade. Sabemos que Luciano Gallet já havia estado em São Paulo algumas vezes, inclusive apresentando-se em concerto no Conservatório Dramático Musical (instituição onde Mário de

⁹⁶ Carta citada. A observação de Luciano Gallet de que havia constituído a associação com “elementos corais dos concertos anteriores e outros” parece indicar que alguns dos integrantes da Pró-Arte foram Mathilde de Andrade, Stella Parodi, Dulce Diniz, Leontina Kneese, Felício Mastrangiolo, Manoel de Araújo Jorge, Franklin Rocha e Carlos Santos, dentre outros.

⁹⁷ Carta citada.

⁹⁸ Como visto, a primeira manifestação de seus problemas renais havia ocorrido em 1918, obrigando-o a retirar-se para a Ilha de Paquetá. Para desgosto de seu idealizador, apesar do aparente sucesso da sociedade (seja pelo seu concerto de inauguração, seja pelo número de sócios que aumentava) dissensões internas e o cancelamento dos concertos seguintes levaram-na ao fim em outubro daquele mesmo ano.

Andrade lecionava), e que Mário, por certo, deveria acompanhar o cenário artístico do Rio de Janeiro; para além, dados interesses musicais, tinham diversos amigos em comum. Contudo, não pudemos apurar um possível contato destes dois intelectuais antes de 1926, e sua troca de correspondência indica que foi naquela época em que estreitaram relações. Os trechos seguintes, respectivamente de Mário de Andrade para Luciano Gallet e deste em retorno para aquele atestam essa consideração:

Me escreva certo de que tem um amigo em mim. Se você gosta de amigos, sinceros que dizem particularmente aos companheiros todo o bem e todo o mal que pensam deles, se apoie em mim como eu também me apoio no Manuel. Viver sozinho é uma desolação. De companhia a gente disfarça com mais facilidade a fadiga das viagens.⁹⁹

A tua carta foi para mim prodigiosa. Causadora de satisfação, como poucas tenho tido. Por várias razões. 1.º - Tive a sensação de encontrar um amigo. Devo explicar, e será ingrato e injusto se não o dissesse; - tenho encontrado em minha vida, amizades, e preciosas. Talvez poucos possam dizer o mesmo. Mas não é a mesma coisa. Ai, é um amigo – de igual para igual. Completando: – nunca o tive absoluto.¹⁰⁰

A segunda relação importante estabelecida naquele ano foi o seu casamento com Luísa, aluna que havia entrado no início daquele ano em seu curso no Instituto Nacional de Música. Em carta a Mário de Andrade encontramos seu depoimento sobre o matrimônio:

– A vida tomou caminho novo, e o tempo não sobrava para o mundo novo a instalar.
 – ? – Simples. Uma aluna minha. Uma – entre as muitas tidas até agora. A 11 de novembro pedi-a, sem pensar então em datas futuras. A 11 de dezembro, lembramos, que convinha aproveitar um período de férias minhas de 21 a 9 de janeiro. Matutamos ao acaso 24 de dezembro, e atravessadas as dificuldades de falta de tempo e outras, nos casamos naquele dia.¹⁰¹

Dentre 1925 e 1926 data uma de suas importantes realizações camerísticas: *Turuna*, série brasileira em três movimentos (*Seresteiro*, *Saudoso* e *Mandinga*) para quatro executantes (*clarineta*, *violino*, *viola* e *percussão*), significativa, sobretudo, por aliar temas populares e materiais e desenvolvimento autoral em sua composição.¹⁰²

⁹⁹ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 25 de agosto de 1926.

¹⁰⁰ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 05 de setembro de 1926.

¹⁰¹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 05 de janeiro de 1927.

¹⁰² Sobre *Turuna*, ver Capítulo IV deste trabalho.

Em 1926 Gallet ainda detivera-se em uma antiga aspiração que datava desde o tempo em que era aluno do Instituto Nacional de Música: a criação de uma Escola de Música. Conta-nos que mesmo que já houvesse andado por “vários caminhos e esperanças, pensando sempre afastar o professorado”, considerava-o um projeto seriíssimo que, embora muitas vezes afastado, frequentemente voltava à tona.¹⁰³ Tendo esboçada sua completa organização e decidido iniciar as atividades no ano seguinte, foi interrompido por outro investimento inesperado.

Em janeiro de 1927 a gravadora Victor, solicitara-lhe uma seleção de repertório de música brasileira (para canto e conjunto de câmara) para ser gravado em Buenos Aires. O trabalho de Luciano Gallet não só consistiu na escolha do repertório para a gravação de 24 discos, mas também na organização dos cantores e instrumentistas para a pequena orquestra (totalizando dezoito pessoas), arranjos e de toda a planilha orçamentária do projeto. Apesar do esforço de dois meses de trabalho – e de mais uma vez abandonado o projeto de sua Escola de Música –, não temos notícias de que as gravações da Victor tenham sido realizadas.¹⁰⁴

Naquele ano continuavam seus esforços de pesquisa sobre música brasileira para a cristalização de gêneros populares, com destaque para a análise e o estudo da obra de Ernesto Nazareth (onde Gallet percebia vários tipos populares ocultados sob o genérico nome *Tango*).¹⁰⁵ Outras realizações e acontecimentos daquele ano que merecem destaque são: 1) composição de *Nhô Chico*, suíte que talvez seja sua mais importante obra para piano solo; 2) falecimento de Henriette, que, naturalmente, o abalara; 3) redação de um artigo sobre o *Jazz*, publicado em novembro no *Correio da Manhã*; 4) preparação de sua aluna Sylvinha Marques, então com onze anos, para um concurso na cidade de São Paulo¹⁰⁶; 5) projeto de edições de suas composições, que caminhava a contento; 6) convite para a participação do Congresso Internacional de Artes

¹⁰³ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de abril de 1927.

¹⁰⁴ Em carta a Mário de Andrade datada de 14 de setembro de 1927 Gallet conta que até aquela data não havia recebido resposta da gravadora e nenhuma outra manifestação a respeito do projeto.

¹⁰⁵ Esses estudos brevemente frutificariam na composição de seus *12 Exercícios Brasileiros*, onde apresenta uma reunião de obras escritas sobre suas definições de gêneros e tipos populares. Sobre este assunto, ver Capítulo IV deste trabalho.

¹⁰⁶ Sylvia-Maria Marques foi uma das alunas representativas de Luciano Gallet, que ainda adolescente apresentava-se em público com importante repertório da literatura pianística, com destaque a autores contemporâneos. Há críticas que a anunciam como uma segunda Guiomar Novaes. Gallet, por sua vez, considerava que ela tinha preparo, instrução, disposição, talento, ótimos dedos e presença de espírito. Naquela ocasião, em 1927, então com 11 anos, submetia-se a um concurso infantil interpretando um tempo de sonata, de C. P. E. Bach, seleção de prelúdios, de Chopin, *Route des Arlequins*, de Pick-Mangiagalli, *Galhofeira*, de Alberto Nepomuceno e a *Ciranda n° 6*, de Heitor Villa-Lobos. Gallet pensava acompanhá-la a São Paulo, mas o falecimento de sua mãe impediu a viagem.

Populares, em Praga¹⁰⁷; 7) ingresso na comissão *História, Letras e Artes*, do Club Bandeirantes¹⁰⁸; 8) ideias diversas, como compor música para revistas e outros gêneros que incluíam argumento e cena (que esbarravam na dificuldade de parceria com algum libretista) e a dedicação a um projeto de composição sobre temas do *Bumba, meu boi*, que havia sido sugestão de Mário de Andrade e que por motivos diversos nunca sairia do papel.

Em 1928 Luciano Gallet assumira a direção da revista *Weco*¹⁰⁹, mantinha sua atividade de composição (cujos principais trabalho daquele ano foram os *12 Exercícios Brasileiros* para piano a quatro mãos e suas últimas harmonizações de canções populares) e promovia audições públicas de suas alunas. No mês de novembro os jornais anunciavam fartamente mais um recital de Sylvinha Marques, Thysbe Azevedo e Violeta Cabral, interpretando uma *Sonata*, de C. P. E. Bach, *Galhofeira*, de Alberto Nepomuceno, *Passa, passa gavião*, de Heitor Villa-Lobos, seleção de *Estudos e Fantasia* op. 49, de Chopin, *Dança de Negros*, de Fructuoso Vianna, *Estudo em forma de valsa*, de Camille Saint-Saëns, *32 variações em dó menor*, de Beethoven, *Estudo*, de Henrique Oswald, *Mazeppa*, de Liszt e *Nhô Chico e Hieroglyfo* de Luciano Gallet.¹¹⁰

Mário de Andrade refere-se a 1929 como um ano de atrapalhões na vida de Luciano Gallet: alunos em excesso¹¹¹, problemas com editores e uma enfermidade que lhe abateu por seis meses. Apesar de tudo, investia nos alunos e tinha interesse no trabalho atual de seus colegas, cujo exemplo é o fato de Sylvinha Marques, ter-se apresentado em público tocando a *Sonatina*, de Camargo Guarnieri, recentemente composta. Apesar dos problemas de saúde e do excesso de trabalho, datam daquele ano suas últimas composições, quais sejam a *Suíte sobre temas negro-brasileiros* para flauta, oboé, clarineta, fagote e piano (talvez sua obra mais importante), *Suíte popular*, para orquestra de câmara com piano e *Gurizada*, pecinhas infantis para piano solo.

¹⁰⁷ A partir do convite para a participação no Congresso de Artes de Praga Luciano Gallet escreveu memórias postumamente publicadas em *Estudos de Folclore*.

¹⁰⁸ Clube fundado em 24 de agosto de 1926, com significativa importância histórica política na história do Brasil. Teve atuação nos ideais da década de 20 e nos debates sobre o desenvolvimento do país, incluindo um projeto de defesa nacional vinculado a propostas que objetivavam a organização - inclusive militar - e a integração do país. (COSTA, 2005)

¹⁰⁹ Revista mensal, editada pela Casa Carlos Wehrs e Cia e publicada até 1931. Nela encontramos textos de Luciano Gallet e de Mário Camargo, outro de seus pseudônimos. A atividade na *Weco* vinha continuar uma das atividades pouco discutidas de Luciano Gallet, justamente a de articulista. Mesmo que intermitentemente, seus textos são encontrados em periódicos da época desde 1916 até 1931, ano de sua morte.

¹¹⁰ Notícias dessa apresentação seguidas da publicação do programa foram veiculadas por *O Paiz* de 09 e 10 de novembro (edições 16091 e 16092, respectivamente), *Correio da Manhã* de 09 de novembro (edição 10382) e *A Noite* de 06 de novembro de 1928 (edição 06096).

¹¹¹ Em carta a Mário de Andrade de 30 de abril de 1934, Luísa Gallet conta que Luciano atendia pelo menos cinquenta alunos por mês, somando-se os do Instituto com os particulares.

Outras realizações daquele ano foram a publicação de um artigo sobre a educação nas escolas no *Diário de Notícias*, *idem* das *Bases para a Organização da Rádio Cultura no Brasil* (Revista *Ilustração Musical*) e ainda, uma *Saudação à Graça Aranha* (Revista *Movimento Brasileiro*).¹¹²

Em 1930 a composição – sobretudo suas ideias com o *Bumba meu boi* – ainda lhe preocupava, mas esta atividade estava fatalmente encerrada desde o ano anterior. Dedicou-se a tradução de comentários de Gino Tagliapietra e Bruno Mugellini de nove volumes da obra de Bach editadas pela Ricordi, e no mês de abril organizou uma reunião na Casa Carlos Wehrs buscando bases para um plano de ação conjunta em defesa da cultura musical do Rio de Janeiro; nascia a campanha *Reagir!*,¹¹³ Apesar do objetivo inicial deste encontro ter sido um plano emergencial, de caráter temporário, dele saíram os alicerces para a fundação da Associação Brasileira de Música, que teve seus estatutos aprovados em 26 de junho de 1930, na Sede da Associação Brasileira de Educação. A Associação Brasileira de Música não foi somente uma entidade promotora de concertos (embora estes garantissem a estabilidade de seu quadro social). Promovia, também, séries de conferências e, durante os anos de 1932 a 1934, editou a *Revista da Associação Brasileira de Música*.¹¹⁴

Em 17 dezembro de 1930, Luciano Gallet foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música como interventor do governo revolucionário de Getúlio Vargas. São palavras de Mário de Andrade:

Revolução. Getúlio Vargas. Mudança de símios na fruteira opima. E como na pressa de devorar, os esfomeados derrubavam mais frutas da árvore, nós que pisávamos a terra tínhamos a ilusão rápida da melhora. Luciano Gallet acredita

¹¹² Outro acontecimento de 1929 que não pode ser omitido é o primeiro encontro de Luciano Gallet com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, quem veio a ser um dos principais musicólogos responsáveis pela inclusão do nome e da história de Luciano Gallet em publicações sobre música brasileira.

¹¹³ Estender-nos sobre *Regir!* fugiria ao objetivo desta história de vida. Contudo, por ter sido uma das campanhas mais importantes promovidas por Luciano Gallet e devido à amplitude de sua repercussão sugerimos a consulta dos trabalhos *Reagir!*, de Luciano Gallet, e seus *desdobramentos na imprensa carioca de março a junho de 1930* (de nossa autoria) e *Música Brasileira – Saneamento e difusão entre 1930 e 1945* (de Flávio Silva)

¹¹⁴ Dentre os fundadores desta associação encontram-se, além de Luciano Gallet, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Edgardo Guerra, Barroso Neto, Andrade Muricy, Lorenzo Fernandez, Renato Almeida e A. F. Lopes Gonçalves. Posteriormente juntaram-se no corpo desta associação Maria Amélia Rezende Martins, Aloísio Rocha, Humberto Milano, Arnaldo Estrela, Egidio de Castro e Silva, Honorina Silva, Lambert Ribeiro, Ronal de Carvalho, Cecília Meireles, Tomás Terán e vários outros, além das Casas Carlos Wehrs, Arthur Napoleão e Mozart. Foram eleitos sócios correspondentes Mário de Andrade (em São Paulo), Alfredo Oswald (em Baltimore, EUA), Oswald Guerra (em Paris) e Emirto de Lima (Barranquilla, Colômbia), e logo criadas as comissões de Propaganda, Fonografia, Concertos, Estudos de Folclore e de Rádio-Cultura, além de uma dedicada a José Maurício. Estava, ainda, prevista a criação de associações filiadas e de núcleos, como o que foi instalado em Petrópolis. A Associação Brasileira de Música veio a fundir-se com a Associação dos Artistas Brasileiros no ano de 1937.

na melhora e vai esmigalhar a alma generosíssima de encontro a uma nova fantasmagoria: aceita a direção do Instituto. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 30)

A gestão de Luciano Gallet frente ao Instituto foi curta: durou, aproximadamente seis meses; em 24 de junho ele entregava o cargo. Mário de Andrade lista uma série de ações que desenvolveu neste período: estabeleceu horários de modo a organizar o corpo docente, reorganizou a competência dos auxiliares, providenciou a limpeza geral do prédio, substituiu os pianos (já comprados, mas ainda não distribuídos), fez orçamentos e intermediou com o Ministério da Educação uma necessária reforma do telhado, negociou a dívida de construção do prédio com o Patrimônio Municipal, conseguiu que o estabelecimento tivesse renda própria, promoveu exames de segunda época, instituiu a responsabilidade individual dos julgadores dos exames pela aposição da assinatura à nota atribuída, fundou o Diretório Acadêmico e a Associação dos Livres-Docentes, reviu os regulamentos da orquestra e das escolas de canto e dança do Teatro Municipal, forneceu ao Ministério da Guerra as bases para o concurso de mestre de banda e fez parte de sua comissão de avaliação. Em abril ainda empunhou a batuta para reger um concerto em homenagem a Francisco Braga, talvez a sua última realização musical. E, atendendo a solicitações do governo, organizou e programou a reforma do ensino da música no Brasil, contando com a ajuda de Antônio Leal de Sá Pereira e Mário de Andrade.¹¹⁵ (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 31)

Em julho de 1931 foi diagnosticado com uma “gripe infecciosa”, porém ainda se afastou do leito para trabalhar e preparar as últimas três alunas para as provas finais do Instituto. Em agosto esse último investimento mostrou êxito com a conquista da medalha de ouro por todas elas.

A partir de aí sua saúde pior e não recobrou mais as forças. Faleceu em 29 de outubro de 1931, na Casa de Saúde São José, no Largo dos Leões, na Rua Macedo Sobrinho, Humaitá, Rio de Janeiro, tendo sido enterrado no Cemitério São João Batista. Por esforços de sua esposa, amparada por Mário de Andrade, Luciano Gallet ainda teve obras publicadas entre 1933 e 1934, mas encerrava-se aí a continuidade de sua e memória. No ano seguinte, 1935, ao casar-se com

¹¹⁵ A reforma do ensino de música dentro da reforma do ensino superior organizada por Francisco Campos é outro dos assuntos que merecem um espaço que não dispomos neste trabalho. Sugerimos consulta ao trabalho *Luciano Gallet e a Reforma do Instituto Nacional de Música*, de nossa autoria.

Arthur Ramos de Araújo Pereira, Luísa entregava todo o material de trabalho, arquivo e acervo de Luciano Gallet à Associação Brasileira de Música.

CAPÍTULO II

A profecia de *Caxinguelê*, a música de caráter universalista e o galicismo dos primeiros anos de composição

Como visto em sua história de vida, advindo de ambientes onde se faziam presentes a música popular dos cafés e cine-teatros, (atividade que exercera até 1916) e dos salões onde se experimentava a música moderna francesa, recém-concluídos seus estudos formais no Instituto Nacional de Música, estimulado pelo contato com Darius Milhaud, absorvido na música de Glauco Velásquez e incentivado por Adelina Alambary Luz, Luciano Gallet lançava-se à composição quando contava com cerca de vinte e quatro anos. Com experiências tão variadas parece-nos natural que esta nova atividade refletisse a diversidade de suas vivências musicais e se ressentisse de diretrizes que somente a experiência e prática poderiam trazer; assim que, anos mais tarde, em 1926, revisitando, organizando e revalorizando sua produção musical, Luciano Gallet anotou com seu Op. 1 a canção *Le Sonnet d'Arvers*, ainda que essa não fosse a sua primeira composição.

Apesar de um rascunho datado de 1915 e encontrado juntamente com uma composição de 1918 (ver a seguir), *Berceuse*, para piano solo, talvez tenha sido a sua primeira composição. Nunca publicada, foi composta no Rio de Janeiro e datada 22/01/1917. Há dois manuscritos dessa obra, sendo que em um deles se lê “A. Alambary”, sugerindo dedicatória à mãe de Glauco Velásquez (como visto, sua incentivadora no início de sua atividade composicional). Já no verso do segundo consta “parte de violino de um intermezzo”, informação que, por ora, não pudemos apurar de que se trata.¹¹⁶ *Berceuse* foi estreada no Instituto Nacional de Música somente em 29/10/1933, por Sylvinha Marques, ou seja, mais de 21 anos depois de sua composição.¹¹⁷

¹¹⁶ Não levantamos nenhuma informação que aclare esta referência a um *intermezzo*. Tomando por base as múltiplas atividades de Luciano Gallet poderíamos supor que *Berceuse* tenha se originado a partir da parte de violino de alguma outra obra, que teria sido aproveitada para a construção de algum *intermezzo* ou, ainda, que talvez se dedicasse à música de cena, mas seriam somente conjecturas.

¹¹⁷ Como visto, Sylvinha Marques foi uma das destacadas alunas de Luciano Gallet. Em periódicos da época seu nome é largamente citado por ocasião de um recital de piano solo apresentado no Instituto Nacional de Música justamente em fins de 1933, mas cujo programa contemplava obras de Scarlatti, Beethoven, Chopin, Castelnuovo-

Caxinguelê é um maxixe também para piano solo, mas escrito sob o pseudônimo “Anhangá”. Informações do catálogo apensado a *Estudos de Folclore* indicam que foi publicado pela Casa Mozart, contudo, não localizamos esta edição. Já o catálogo elaborado por Maria José Valente Táboas lista-a dentre as para “orquestra e orquestra de câmara”. O único manuscrito encontrado até agora nos traz informações diferentes das citadas: seria um *samba carnavalesco* escrito para um grupo instrumental com a seguinte formação: flauta, 2 violinos, violoncelo, contrabaixo, piano acompanhador e chocalho *ad libitum*. Ainda, que “letra e música” seriam autorais – o que faz bastante sentido se pensarmos que foi uma peça composta para o carnaval, mas o que não condiz com uma composição para piano solo.¹¹⁸

O manuscrito localizado não está datado, mas em carta a Mário de Andrade Gallet se refere a esta música como um dos “números de 1917” (informação repetida nos catálogos consultados). Uma busca das palavras-chave “Anhangá” e “Caxinguelê” em periódicos da época de fato revela notícias sobre um concurso de composições para o carnaval, mas isso somente no ano de 1919. *A Noite*, *Gazeta de Notícias* e *Correio da Manhã*¹¹⁹ publicaram o mesmo proclame intitulado *Concurso Musical Carnavalesco do Vermutim*¹²⁰, onde há a informação que dentre as composições enviadas para o certame havia uma *Anhangá*. Ainda, preveniam os concorrentes que, apesar de recebidas as partituras de piano, as partes de sexteto e banda deveriam ser enviadas dentro de três dias. A notícia é finalizada informando que a partir da parte de piano se fariam execuções “para a seleção dos 5 tangos melhores a entrar no concurso da grande festa (...)”. Novamente em *A Noite*¹²¹ encontramos informações complementares: o “concurso de tangos e maxixes carnavalescos em reclame do Vermutim” teria acontecido no dia 16 de fevereiro, às 14h, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, e o primeiro lugar teria sido da música do

Tedesco, Ravel, Poulenc e Stravinski. Luciano Gallet não figurava dentre os compositores selecionados, o que nos leva a crer que não foi esta a ocasião da estreia de *Berceuse*.

¹¹⁸ É provável que ambas as informações procedam e que haja duas versões desta obra: uma para conjunto instrumental e outra para piano solo (mas com um texto adaptado à melodia) como era comum nas publicações deste gênero de composições.

¹¹⁹ De 01 de fevereiro de 1919 (edição 02564), 02 de fevereiro de 1919 (edição 00033) e 02 de fevereiro de 1919 (edição 07281), respectivamente.

¹²⁰ Segundo Nelson Varón Cadena, em uma ideia precursora do “jingle” atual era comum a impressão e distribuição gratuita de canções que divulgavam determinados produtos. Cite-se o caso, por exemplo, das músicas de propaganda dos charutos Suerdieck e do dentífrico (em pó) Ophelia. Já o xarope Vermutim era uma espécie de tônico ou “vinho reconstituente” fabricado e comercializado por Eduardo França, médico e farmacêutico da época. Juntamente com o material de divulgação do tira-sardas Lugolina, o criador do Vermutim ficou conhecido como um dos empresários que se valiam dos carnavais como um veículo de propaganda para seus produtos. (<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/os-precussores-do-jingle>)

¹²¹ De 16 de fevereiro de 1919 (edição 02580).

autor cujo pseudônimo era Negle Ucci (para além de uma premiação para a do “pianista alemão Curt Crasselt”). Em continuação, a *Gazeta de Notícias*¹²² publicou uma chamada para uma “batalha de confetes” chamando a atenção para o fato de que naquela festa a Banda do 3º Regimento tocaria o maxixe *Caxinguelê*, dedicado ao jornal *A Rua*. Por fim, ainda sobre este assunto, *A Rua*¹²³ publicara duas únicas frases na coluna *Carnaval*: “Assistiu ao concurso do Vermutin? Pois o “Caxinguelê” é o melhor tango carnavalesco.”

Por essa série de sete notícias onde se relacionam os termos “Anhangá” e “Caxinguelê” com o carnaval carioca não se pode afirmar que o *Caxinguelê* de Anhangá (Luciano Gallet) tenha sido a música inscrita no certame do Vermutin, dedicada ao jornal *A Rua* e – apesar de não ter vencido o concurso –, reclamada como o melhor tango do carnaval de 1919. Pela primeira notícia nota-se uma confusão com a palavra “Anhangá”: primeiramente aparece como o nome de uma composição, e logo depois como um concorrente, ou seja, compositor. Contudo, é interessante notarmos certas familiaridades com questões levantadas nos catálogos de Luciano Gallet, sobretudo quanto à formação do seu *Caxinguelê*: a instrumentação do manuscrito localizado é para sexteto instrumental e ainda há menções a uma partitura editada para piano solo, e essas são justamente as formações exigidas para o concurso.

Outras duas questões suscitadas a partir dos levantamentos acima expostos são sobre o texto para essa música e o gênero de composição. Quanto à primeira, parece-nos crível que encontrar uma das partituras que trouxesse a letra da música resolveria a questão de o *Caxinguelê* de Luciano Gallet ser ou não o presente no concurso Vermutin, uma vez em que se tratando de material para propaganda, o texto faria menção ao produto anunciado. Contudo, neste caso outro problema se apresenta: considerando que se trate da mesma composição, qual seria a razão da diferença das datas (1917 indicada por Luciano Gallet como de concepção do seu *Caxinguelê* e 1919 a realização do certame)? Já quanto ao gênero de composição, antecipa-se aqui uma discussão que terá certa recorrência na produção de Luciano Gallet e norteará parte de seus estudos com o folclore nacional. O que aqui se apresenta como confusões entre *tango*, *tango-carnavalesco*, *maxixe* e *samba-carnavalesco*, mais tarde será retomado, por exemplo, com a indefinição do gênero de seu *Tango-Batuque* e somente será cristalizado com a criação dos *12 Exercícios Brasileiros*.

¹²² De 23 de fevereiro de 1919 (edição 00054).

¹²³ De 01 de março de 1919 (edição 00059).

Como exposto, ao tratar *Le Sonnet d'Arvers* como seu Op. 1, Luciano Gallet desconsidera *Caxinguelê* e *Berceuse* de sua produção. São suas palavras: “Os dois números de 1917, sem importância. O 1.º como índice de brasilidade, perde a significação por ser especialmente para um concurso.”¹²⁴ Contudo, Mário de Andrade levanta um dado interessante quando consideramos a totalidade do catálogo de obras em estudo: aponta que com *Caxinguelê* Luciano Gallet havia se iniciado “profeticamente” na composição, mas que nos três anos seguintes teria se lançado “faustosamente na composição de caráter universalista” (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 16). Esta observação fica clara quando notamos que diversas das composições de 1919 até o princípio de 1922 nos remetem, por exemplo, a Glauco Velásquez e Claude Debussy, e principalmente quando consideramos o início do trabalho de harmonização de canções folclóricas em 1921.

Passamos, então, a abordar a primeira obra que Luciano Gallet considerava representativa em sua produção e que marcava o início de seu catálogo de obras: *Le Sonnet d'Arvers*. Composta para voz e piano (sem especificação de classificação vocal) na Ilha de Paquetá, assim como *Berceuse* foi dedicada à Adelina Alambary Luz. Seu manuscrito está datado de 13/01/1918, e não foi editado. Sua primeira audição se deu em 23 de agosto daquele mesmo ano, por Mathilde de Andrade acompanhada pelo próprio autor ao piano.¹²⁵ Como o nome indica, é música feita sobre o mais famoso soneto de Alexis-Félix Arvers¹²⁶.

¹²⁴ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

¹²⁵ A estreia de *Le Sonnet d'Arvers* se deu no Liceu Francês, na 4ª Hora Artística de 1918. Naquela ocasião também foram estreadas outras obras de Luciano Gallet, quais sejam *Canção Dolente*, *Elegia*, *Moderato e Allegro*, *Alanguissement* e *Salomé* – todas compostas naquele mesmo ano. Além do autor, Mathilde de Andrade Bailly, Nascimento Filho e Newton Pádua se fizeram presentes como intérpretes. Mais informações sobre esta apresentação podem ser encontradas no Capítulo I deste trabalho.

¹²⁶ Este soneto sem título, ao lado de *La mort de François* e de *Plus de peur que de mal*, foi incluído em *Mes Heures Perdus*, coletânea publicada em 1833. É seu texto: *Mon âme a son secret, ma vie a son mystère: / un amour éternel en un instant conçu. / Le mal est sans espoir, aussi j'ai dû le taire, / et celle qui l'a fait n'en a jamais rien su. / Helas! J'aurais passé près d'elle, inaperçu / Toujours à ses côtés et pourtant solitaire; / Et j'aurai jusqu'au bout fait mon temps sur la terre, / N'osant rien demander, et n'ayant rien reçu. / Pour elle, quoique Dieu, l'ai faite douce et tendre, / Elle ira son chemin, distraite, et sans entendre / Ce murmure d'amour eleve, sur ses pas. / À l'austère devoir pieusement fidèle, / Elle dirá, lisant ces vers tout remplis d'elle: / “Quell'est donc cette femme?” Et ne comprendra pas.*

à M^{lle} Odéline Hamberg. Sing

Luciano Gallet
op. 1.
Papavote 13/1/11

Le Sonnet d'Arvers

Calme

Mon â - me a son secret Ma

Exemplo 01: *Le Sonnet d'Arvers*, de Luciano Gallet, compassos 1 a 4. Manuscrito autógrafo.

É comentário do próprio autor sobre esta canção:

Sem ser Glauco, pensando nele. Detalhes exagerados, de interpretação gongórica. Talvez algum sentimento de ambiente. Adotei logo ali, a maneira de Glauco em tratar a música de canto. Adaptação exata do sentimento literário, dentro do musical. Transcrição e ilustração; comentário passo a passo.¹²⁷

Esta nota ilustra a consciência de Luciano Gallet em adotar o formato de ambientação de um texto literário na criação da canção, prática que viria a utilizar em outras obras. Tendo sido a música pensada de modo a sublinhar o sentido das palavras e sua mensagem, justificam-se os momentos de afetação e rebuscamento e que conduzem o enredo de um amor não declarado (porém exposto), o segredo, o mistério e a incompreensão.¹²⁸ Já quanto à proximidade com a música de Glauco Velásquez, Paulo César Chagas aponta:

Os encadeamentos harmônicos, à maneira da música de Glauco, baseiam-se num discurso tonal livre, onde os acordes alterados desempenham um importante papel. (...) A influência da música de Glauco está, sobretudo, na melodia

¹²⁷ Carta citada.

¹²⁸ Este soneto de Alexis-Félix Arvers inspirou obras teatrais e foi diversas vezes musicado. Destas, citamos canções de Charles-Marie Widor, Martial Caillebotte, Emille Pessard, Joseph Darcier, Serge Gainsbourg e Gerges Bizet (sendo a deste último intitulada *Ma vie a son secret*).

movendo-se tortuosamente em saltos, muitas vezes abruptos (...). (CHAGAS, 1979, p. 116)¹²⁹

Um dado que merece nota a respeito de *Le Sonnet d'Arvers* por não se tratar de fato isolado com a obra de Luciano Gallet e por orientar parte das discussões deste trabalho é que, para além de sua estreia, não encontramos nenhum outro registro de sua apresentação pública e tampouco outros comentários sobre esta canção.¹³⁰ Certamente o fato de nunca ter sido editada contribuiu nesta questão, mas nos causa estranheza que o primeiro recital com obras de Gallet tenha sido aclamado na imprensa carioca e que, posteriormente, diversas das músicas nele apresentadas tenham, de certo modo, caído numa espécie de esquecimento. Embora não tenhamos dados para tratar da recepção da obra Luciano Gallet, entendemos que esta seja uma importante questão de pesquisa.

Romance n° 1, Op. 2, e *Romance n° 2*, Op. 13, são obras de 1918, escritas para violino e piano e estreadas por Paulina d'Ambrosio em 24/11/1922.¹³¹ Foram posteriormente publicadas pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) respectivamente com os números de chapa 8667 e 8668.

O *Romance n° 1* foi composto no mês de janeiro daquele ano e dedicado a Benjamim Costallat. Há três manuscritos dessa obra, sendo um não assinado. Sobre esta música Gallet explica: “Convivia muito então com Costallat. Exagerado e exuberante, mormente tocando violino. (...) Música à sua maneira.”¹³² Ao que Mário de Andrade comenta:

¹²⁹ Paulo César do Amorim Chagas trata com acuidade questões analítico-musicais das primeiras obras de Luciano Gallet. Na impossibilidade desta abordagem em nosso trabalho, recomendamos a consulta de *Luciano Gallet via Mário de Andrade – 1º momento: possibilidades* principalmente quando de interesses desta natureza.

¹³⁰ Referimo-nos à abordagem desta canção nas publicações sobre música brasileira e a possíveis divulgações de suas execuções públicas. Quanto a este segundo mapeamento, nossos esforços de pesquisa permitiram buscas em periódicos cariocas pelo período de vinte anos, ou seja, aqueles datados entre 1918 e 1938, sem, contudo, encontrar registros para além da citada *Hora Artística* de 23 de agosto de 1918.

¹³¹ Audição ocorrida em 24 de novembro de 1922, no Instituto Nacional de Música, dedicada exclusivamente a apresentações da obra de Luciano Gallet e fartamente divulgada na imprensa carioca. Além dos dois *Romances* foram interpretados *Três Cantos Religiosos*, *Alanguissement*, *Surdina*, *A Vida*, *Salomé*, *Deux Chansons de Bilitis*, *Suspira Coração Triste*, *Morena*, *Morena*, *Trois Pièces Burlesques*, *Dança Brasileira*, *Elegia* (versão para orquestra de câmara), *Moderato e Allegro* (idem), *Toada*, *Tutu Marambá* (versão para coro misto a 4 vozes), *Sertaneja* (idem) e *Tango-Batuque* (versão para dois pianos a oito mãos). Para além de sua estreia, pudemos apurar que o *Romance n° 1* foi apresentado por Lambert Ribeiro na programação da Rádio Club do Brasil em 09 e em 24 de novembro de 1929 – programações publicadas em *O Jornal* e *A Manhã* de 09 de novembro de 1929 (respectivamente nas edições 03367 e 1209) e *Correio da Manhã* de 24 de novembro de 1929 (edição 10708).

¹³² Carta de Luciano a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

Muita banalidade porém bem tratado, dialogação boa e acompanhamento rico que nem é acompanhamento. Individualismo eurítmico dos instrumentos. A segunda parte interessante mesmo. Além disso tem uma volúpia que embora fácil nem por isso deixa de ser volúpia.¹³³

Escrito na forma ABA e com o esquema tonal Sol maior – Mi menor – Sol maior é, sobretudo, em “A” que se nota o diálogo citado por Mário Andrade. A parte de piano, para além de um acompanhamento, apresenta melodias secundárias que se justapõem ao tema principal confiado ao violino; ainda, uma inversão dos papéis dos dois instrumentos contribui para o jogo de perguntas, respostas e comentários proposto por Gallet. Estas observações podem ser percebidas nas duas imagens a seguir: no primeiro exemplo temos a melodia principal no violino, secundada por comentários na parte do piano (compassos 01 a 03); no segundo, a inversão dessa situação com a melodia principal em oitavas na mão direita do piano contraposta a melodias secundárias na mão esquerda e na parte do violino.

Exemplo 02: *Romance n° 1*, de Luciano Gallet. Casa Artur Napoleão & Cia. Compassos 01 a 03.

Exemplo 03: *Romance n° 1*, de Luciano Gallet. Casa Artur Napoleão & Cia. Compassos 08 a 11.

¹³³ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 fevereiro de 1927.

Já em “B” o diálogo entre os instrumentos é menos objetivo, apresentando uma música mais etérea e introduzindo um grande contraste com relação à primeira parte da obra. O violino assume uma melodia expansiva, menos métrica que a de “A” (que lembra certos trechos da música de Glauco Velásquez) e cabe ao piano uma ambientação harmônica na região média do instrumento. Esta seção “B” parece antecipar recursos empregados e mais bem explorados no *Romance n.º 2*.

O *Romance n.º 2* não recebeu dedicatário e, há possibilidade de que tenha sido extraído de uma composição inicialmente pensada como *Fantasia*, ou *Fantasia e Romance*. Há dois manuscritos referentes a esta obra: no primeiro, o título da capa *Fantasia para violino e piano* foi riscado e substituído por *2 Romances para violino e piano*; já no segundo, se lê: *Fantasia op. 13 e Romance*. Este é datado 15/10/1918 e revela que Gallet o teria escrito entre a Ilha de Paquetá e a cidade do Rio de Janeiro. Sobre estes rascunhos o próprio Gallet traz alguns esclarecimentos: “O andante foi remodelado mais tarde. Achei melhor por ponto final – e não acabei a *Fantasia*.”¹³⁴ Considerando que o andamento da obra publicada como *Romance n.º 2* é *andante mosso* entendemos que se trata do mesmo trecho “remodelado” citado por Gallet. Assim, para fins de catalogação, o *Romance n.º 2* seria considerado o Op. 13, enquanto que a *Fantasia*, inacabada, op. 14.¹³⁵

Em 1926, ao receber uma série de manuscritos de Luciano Gallet, Mário de Andrade lamenta que algumas daquelas obras ainda não tivessem sido editadas porque eram “bonitas e boas”. Dentre elas inclui *Fantasia e Romance*, de que comenta:

Gosto muito do Allegretto Cômodo [provavelmente a *Fantasia*]. Um pouco francês de vez em longe porém batuta. Alegre verdinho, uma gostosura. Já no *Romance* a mesma exuberância melódica descamba pro já visto, pro conhecido, embora incontestavelmente bonito. Gallet, carece raciocinar muito sobre uma coisa: se fala tanto na banalidade italiana... Carece não esquecer que tem uma banalidade francesa inda mais pior que a italiana (...).¹³⁶

¹³⁴ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

¹³⁵ A compreensão de que o era a *Fantasia e Romance* e o que exatamente foi publicado como *Romance n.º 1* e *Romance n.º 2* dependeria de uma apurada análise dos manuscritos. As deduções e observações aqui apresentadas têm por base, principalmente, a correspondência entre Luciano Gallet e Mário de Andrade.

¹³⁶ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927. Dentre as obras que Mário de Andrade lamentava não terem sido impressas ainda estavam *Moderato e Allegro*, *Alanguissement*, *Tango-Batuque* (piano solo), *Phita Meliã*, *Surdina*, *Suíte Bucólica* e *Hieroglyfo*. Cabe ressaltar que, destas, hoje somente o *Tango-Batuque* para piano solo não foi editado.

Sobre a construção dos dois romances (e também da *Elegia*, para violoncelo e piano – ver a seguir), Paulo César Chagas destaca que a ideia central teria sido o desenvolvimento melódico, e que todas essas eram obras “totalmente impregnadas do romantismo do século XIX”, cujas frases respeitavam a regularidade de quatro compassos e a harmonia quase não ultrapassava os limites da cadência tonal. (CHAGAS, 1979, p. 117) De fato o desenvolvimento e a exuberância melódica à moda de Glauco Velásquez são facilmente constatados nestas obras, mas nos parece que seu caráter e principalmente o tratamento harmônico vai um pouco além do romantismo citado por Chagas; ou, ao menos, aproxima-se do romantismo tardio, do final do século XIX, e dialoga com a música de Claude Debussy.

Elegia, Op. 3, é a primeira obra de Luciano Gallet para violoncelo e piano. Foram localizados dois manuscritos autógrafos que revelam ter sido composta na Ilha de Paquetá em 12/02/1918 e dedicada a Alfredo Gomes. Sua estreia ocorreu com a interpretação de Newton Pádua na *Hora Artística* de 23/08/1918. Foi editada e publicada pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) com número de chapa 8666.

Ao comentar sobre sua vida musical anterior a 1918, Luciano Gallet revela:

Nenhuma tentativa de composição até aí. Lembro apenas, uns apontamentos de linhas melódicas que guardo sempre, mas nunca serviram. Afora uma. Em princípio, detesto lançar mão de material velho. O passado teve a sua significação; servir-se dele no presente é deslocar o seu sentido.¹³⁷

A linha melódica aproveitada daquelas antigas anotações foi justamente a utilizada na construção de *Elegia*. As palavras seguintes apontam nesta direção: “[Elegia] – A única frase melódica aproveitada do caderno que falei. Melodia exuberante. Um pouco à la Oswald na linha geral de fatura, mas não no detalhe. (...) Não vale nada.”¹³⁸

Mário de Andrade, respondendo o comentário acima, assim se posiciona:

De fato lembra Oswald porém sem aquela finura com que este chega a um milímetro do banal sem cair nele senão raríssimamente. Nisso Oswald é um mestre que nem Fauré, outro que andou beirando a banalidade e raramente caiu nela. Ora a facilidade melódica de você quando você dá largas pra ela quase sempre cai no banal.¹³⁹

¹³⁷ Carta de Luciano Gallet a Mario de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927.

Mas, na primeira página da partitura de *Elegia* que pertenceu a Mário de Andrade, na margem superior, acima do título, há a seguinte anotação:

Está claro que não tem importância nenhuma, mas também o *Noturno* em fá sustenido, de Chopin, por si não tem importância nenhuma. Mas esta *Elegia*, como o *Noturno*, é uma coisa admirável, dessas coisas bem inventadas, inventadas sem querer, invenção de patativa, que o melhor é gozar e deixar o mais.

É interessante o quanto esta *Elegia* se aproxima do *Romance n° 1*, obra que a precede: ambas são peças relativamente curtas escritas para instrumento de corda e piano, foram construídas sobre com o esquema formal ABA, têm centros tonais que giram em torno de Mi menor e Sol maior, e uma parte de piano que não só acompanha a linha melódica principal como com ela dialoga através de melodias secundárias ou fragmentos melódicos. Dividem, inclusive, a opinião de Mário de Andrade ao considerá-las obras sem importância, de certa forma banais, mas admiráveis, bem inventadas.

Outros dois manuscritos localizados no Arquivo Luciano Gallet indicam que *Elegia* recebeu duas transcrições para violoncelo e pequena orquestra. O primeiro, datado de 14/06/1921, se trata de uma partitura para violoncelo solista, orquestra de cordas e piano a quatro mãos, em cuja capa se lê a seguinte anotação do autor: “ruim m° [muito] barulho”. Já o segundo, para além da instrumentação citada, é completado com partes de madeiras, quais sejam flauta, oboé, clarineta e fagote. Provavelmente tenha sido referente a esta segunda orquestração o comentário do autor: “Executado com a pequena orquestra que segue, grande, imenso sucesso de bis e tris.”¹⁴⁰

Um terceiro manuscrito para orquestra, que havia pertencido ao Arquivo do Grêmio Archangelo Corelli (catalogado com n° de ordem 185, pasta n° 29), foi encontrado. Revela a mesma instrumentação do primeiro citado (ou seja, violoncelo solista, cordas e piano a quatro mãos), e tem as seguintes peculiaridades: está datado de 20/11/1926, traz o nome “Oscar de Souza Carvalho” como transcritor e apresenta caligrafia musical diferente da de Luciano Gallet. A imagem a seguir ilustra este documento.

¹⁴⁰ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Elegia" by Luciano Gallet. The score is for a solo cello, strings, and piano four hands. The title "Elegia" is written in large cursive at the top. The composer's name "L. Gallet" is written in the upper right. The transcriber's name "Oscar de Souza Carvalho" and the date "1902/11/20/01" are written in the upper right. The score includes staves for 1st and 2nd Violins, Violas, Cellos (divisi), Basses, Solo Cello, and Piano 4 hands. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is marked with "poco" and "molto espressivo".

Exemplo 04: *Elegia*, de Luciano Gallet. Versão para violoncelo solista, cordas e piano a quatro mãos. Manuscrito de Oscar de Souza Carvalho. Compassos 01 a 04

Considerando que este terceiro manuscrito para orquestra apresenta data posterior e mesma instrumentação do primeiro citado e localizado no Arquivo Luciano Gallet, entendemos que se trata de uma cópia realizada por Oscar de Souza Carvalho, e não de uma transcrição ou arranjo.

Pelo catálogo de obras de Luciano Gallet apensado a *Estudos de Folclore* sabe-se que uma apresentação desta transcrição para violoncelo, cordas e piano a quatro mãos se deu em

18/10/1921, no Salão do Jornal do Comércio. De fato, notícias veiculadas em *O Paiz* e na *Gazeta de Notícias* comprovam esta anotação, e ainda informam que o evento se tratava de um concerto de coro e orquestra de alunos do Instituto Nacional de Música, sob regência de Luciano Gallet.¹⁴¹ Outras apresentações de *Elegia* foram: concerto de obras de Luciano Gallet em 24/11/1922, no Instituto Nacional de Música; concerto de Carmem Braga, em 28/07/1923, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (assim como o precedente, com orquestra dirigida por Luciano Gallet)¹⁴²; 44º concerto da série *Hora Artística* do Grêmio Archangelo Corelli, em 27/11/1926¹⁴³; recital de Carmem e Marlinha Braga, em 13/10/1934, no Instituto Nacional de Música¹⁴⁴. Para além das citadas, localizamos apresentações veiculadas em programas de rádio, quais sejam as de Oswaldo Allionni e João Octaviano, em 03/12/1926, na Rádio Club, e de Nelson Cintra, em 24/07/1929, na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.¹⁴⁵

¹⁴¹ *O Paiz* de 16 e de 18 de outubro de 1921 (edições 13510 e 13512, respectivamente) e *Gazeta de Notícias* de 18 de outubro de 1921 (edição 00277). Os informes aclaram, ainda, o programa completo do concerto: *Suíte Holberg*, de Edward Grieg; *Concerto em ré*, para dois violinos, de Johann Sebastian Bach (C. Miranda e G. Marinuzzi, solistas); *Minuetto*, de Abdon Milanez; *Sarabanda*, Glauco Velásquez; *Inquieta* (Air de Ballet), de Heitor Villa-Lobos; *Visão Celeste*, de Francisco Braga; *Elegia*, de Luciano Gallet; *Invocação à Arte*, de Henrique Oswald.

¹⁴² Noticiado por *O Paiz* de 27 de julho de 1923 (edição 14159). Este concerto contou com obras de Vyacheslav Karatigyn, Mozart, Jean Huré e Tartini, e teve sua terceira parte dedicada a autores brasileiros com a seguinte representação: *Toada*, de Francisco Braga; *Elegia* e *Dança Brasileira*, de Luciano Gallet; *Romance e Tarantella*, de Alberto Nepomuceno.

¹⁴³ Noticiado por *O Paiz* de 27 de novembro de 1926 (edição 15378). Provavelmente o manuscrito localizado e que pertencia ao Grêmio Archangelo Corelli tenha sido providenciado para esta apresentação. Dada sua magnitude, o programa deste concerto merece reprodução integral: **Primeira Parte:** *Sonata para violino e piano*, de Leopoldo Miguez (Orlando Frederico e João Octaviano, intérpretes); *Num Leque*, de Homero Barreto sobre texto de Gonçalves Crespo; *A casa do coração*, de Glauco Velásquez sobre texto de Antero de Quental; *Amor*, de Araújo Vianna sobre texto de Raymundo Monteiro; *Anoitece*, de Alberto Nepomuceno sobre texto de Adelina Lopes Vieira (Julieta Teles de Menezes, intérpretes); *Elegia*, de Glauco Velásquez; *Romance*, de Homero Barreto (Oswaldo Allionni, intérprete). **Segunda Parte:** *Ó Virgens*, de Francisco Braga sobre texto de Antonio Nobre; *Os Rios*, de João Octaviano sobre texto de Olavo Bilac (Julieta Teles de Menezes, intérprete). *Elegia*, de Luciano Gallet; *O Canto do Cisne Negro*, de Heitor Villa-Lobos; *Serenta*, de João Octaviano (Oswaldo Allionni, intérprete). *Olhos Tristes*, de Barrozo Netto sobre texto de Luiz Edmundo; *Cisnes*, de Lorenzo Fernandes sobre texto de Julio Salusse (Julieta Teles de Menezes, intérprete); *Molto Adagio*, do quinteto op. 18, de Henrique Oswald (transcrição para piano solo de João Octaviano); *Estudo*, de João Octaviano; *Corrupio*, de Francisco Braga (João Octaviano, intérprete). **Terceira Parte** (Música Argentina): *Trio n° 1*, op 54, de Alberto Williams (Orlando Frederico, Oswaldo Allionni e João Octaviano, intérpretes); *Yaravi, La Urna e Vidalita*, de Alberto Williams (Julieta Teles de Menezes, intérprete); *Triste*, de Felipe Boero; *Paisage*, de Ricardo Rodriguez; *Invierno*, de Pascual de Rogatis (João Octaviano, intérprete); *El Nido Ausente*, de Julián Aguirre; *Flor de Cardo*, de José André (Julieta Teles de Menezes, intérprete). *O Imparcial* de 27 de novembro de 1926 (edição A05739) também publica este programa, notificando ainda que seria transmitido ao vivo pela Rádio Club do Brasil.

¹⁴⁴ Noticiado pelo *Correio da Manhã* de 12 de outubro de 1934 (edição 12234). O programa foi o que segue: *Sonata X*, de Valentini-Piatti; *Concerto*, de Fiocco-Bazelaire; *Elegia* e *Dança Brasileira*, de Luciano Gallet; *O Menino Carinhoso*, de João Nunes (1ª audição para violoncelo); *Dança das Silfides*, de Frederico Nascimento; *Toada*, de Francisco Braga; *Tarantella*, de Alberto Nepomuceno.

¹⁴⁵ A transmissão da Rádio Club foi noticiada tanto pelo *Correio da Manhã* como por *O Jornal*, ambos de 03 de dezembro de 1926 (edições 09777 e 02449, respectivamente). Já a da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi

Moderato e Allegro é obra para piano solo, composta na Ilha de Paquetá, dedicada a Henriette Gallet¹⁴⁶, classificada como Op. 4, n^{os} 1 e 2 e publicada dentre as Edições Acadêmicas da Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) com número de chapa 8669¹⁴⁷. Foram encontrados dois manuscritos que revelam que a primeira parte, *Moderato Assai*, é datada de 15/03/1918 e, a segunda, *Allegro Vivo*, de nove dias depois, ou seja, 25/03/1918. Sua estreia se deu em 23/08/1918, pelo próprio autor, em apresentação no Liceu Francês.¹⁴⁸

É comentário do próprio autor: “Tem um merecimento. Concentração de ideia. O tema do *Allegro* aproveitado para o *Moderato*. Construção feliz.”¹⁴⁹ Luciano Gallet ainda cita *Moderato e Allegro* como um das obras para as quais se valeu de “tema curto, à moda da fuga”. Interessante o dado de que o tema da segunda parte da música foi aproveitado na construção da primeira, já que *Allegro* foi concluído depois de *Moderato Assai*. Esta observação nos faz pensar que, apesar da conclusão das partes nas datas autografadas, Luciano Gallet houvesse concebido a obra como um todo, um conjunto, desde o início do trabalho de composição. A respeito dos temas citados temos:

noticiado pelo *Correio da Manhã* e pela Gazeta de Notícias, ambas de 24 de julho de 1929 (edições 10602 e 06353, respectivamente).

¹⁴⁶ Na partitura impressa não há indicação de dedicatória, mas nos dos dois manuscritos localizados lê-se: “à minha mãe”.

¹⁴⁷ *Moderato e Allegro* é a primeira obra de Luciano Gallet publicada como “Edição Acadêmica” da Casa Arthur Napoleão. Essas edições eram revisadas, dedilhadas e pedalizadas por Barrozo Netto, e traziam em sua capa a informação de que faziam parte do repertório do Curso de Piano do Instituto Nacional de Música. A *Moderato e Allegro* seguiram-se *Trois Pièces Burlesques*, *Hieroglyfo* e *Rapsódia Sertaneja*; *Nhô Chico* é a única de suas obras para piano que não traz essa especificação. Esta questão das revisões de Barrozo Netto mereceria atenção à parte, porque as partituras de Luciano Gallet (mesmo os manuscritos) são bastante precisas e ricas em anotações – inclusive quanto ao uso dos pedais. Embora fuja ao escopo deste trabalho, um estudo sobre o que seriam indicações do autor e o que seriam explicações ou sugestões do revisor possivelmente contribuiria para a compreensão da obra de Luciano Gallet.

¹⁴⁸ Ver nota sobre estreia de *Le Sonnet d’Arvers*. Outras apresentações de *Moderato e Allegro* pelo próprio autor foram: em um sarau na casa de Sampaio Araújo, em janeiro de 1918 (noticiado em *O Jornal* de 27 de janeiro de 1920, edição 00225), e em um recital organizado pela cantora francesa Jane Roman, na Associação dos Empregados do Comércio, em agosto daquele mesmo ano.

¹⁴⁹ Carta citada.

Allegro vivo (♩ = 144)

Exemplo 05: *Moderato e Allegro*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Movimento Allegro. Compassos 01 e 02.

(Um pouco marcado o canto)

Exemplo 06: *Moderato e Allegro*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Movimento Allegro. Compassos 05 e 06.

8

Exemplo 07: *Moderato e Allegro*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Movimento Allegro. Compassos 19 a 22.

Exemplo 08: *Moderato e Allegro*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Movimento Allegro. Compassos 30 a 32.

Exemplo 09: *Moderato e Allegro*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Movimento Moderato. Compassos 33 a 36.

Mário de Andrade aponta que *Moderato e Allegro* teria sido uma das obras influenciadas pela música de Glauco Velásquez, e que nela percebe-se reflexos de “delírio de interpretação de acordes”, “cromatismo um bocado maníaco” e de uma “linha melódica torturada”. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 16) Em carta a Luciano Gallet comenta:

Com o *Moderato e Allegro* você dá um pulo pra diante. Você não se satisfaz mais com a facilidade principalmente melódica e mais ou menos exterior que existe em você. Há procura. Então você cai no Debussy. A primeira frase do *Moderato* é Debussy escarrado. E do melhor Debussy moço, palavra. Apesar pois de ser quase um pasticho eu gosto. O *Allegro* é mais pessoalzinho na forma. Porém o tema também inda não é de você. Não digo que seja plagiado, é lógico, porém é também uma melodia construída de elementos conhecidos e que reunidos inda ficam reconhecíveis. Caráter francês genuíno dos compositores franceses mais ou menos eivados de folclore. Quase que posso especializar: bretão. Por tudo isso essa peça me parece senão de você propriamente, muito característica da evolução de você. Há nela o 1.º prurido de procura, a sobrevivência da nacionalidade de descendência e o 1.º encontro de você com a índole folclórica que mais tarde iria se desenvolver em relação ao seu momento de vida prática, isto é, o Brasil.¹⁵⁰

A respeito do caráter impressionista já mencionado por Mário de Andrade, Paulo César do Amorim Chagas aponta:

(...) [*Moderato e Allegro*] significa um grande passo em relação a essa ambiência de fim de século das obras anteriores, ao mesmo tempo em que introduz decisivamente o universo impressionista na música de Gallet. A harmonia liberta-se do encadeamento tonal, utilizando acordes alterados, acordes de 7.^{as} e 9.^{as}, tão característicos da música de Debussy. Além disso, o efeito tímbrístico resultante do choque de agregados contrastantes é particularmente utilizado. (CHAGAS, 1979, p. 118)

¹⁵⁰ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927.

Ao continuar sua análise, Paulo Chagas levanta a questão de que o tema seria o elemento primordial na construção das obras de Luciano Gallet, assumindo um papel bastante diferente do encontrado na obra de Debussy: enquanto nesta não existiria desenvolvimento temático em termos lineares (já que os desenvolvimentos não seriam por ele orientados), no *Moderato e Allegro*, por exemplo, um mesmo elemento temático seria retomado de forma variada e por diversas vezes (vide exemplos apresentado). Outras de suas observações são: 1) a forma ABA e o predomínio de melodia acompanhada nesta obra; 2) sua surpreendente unidade considerando a utilização de um material temático muito simples. Conclui seus comentários justamente sobre este último ponto, antecipando, ainda, que este tipo de concentração de ideias acompanharia toda a produção pianística de Luciano Gallet.

Tal como *Elegia, Moderato e Allegro* foi outra das obras de Luciano Gallet que voltou à sua escritaninha para ganhar novas versões. Tanto o catálogo de *Estudos de Folclore* como o elaborado por Maria José Táboas informam uma transcrição para orquestra – que, de fato, existe – mas manuscritos distintos também revelam uma versão camerística. O primeiro, datado de 24/06/1920 é escrito para flauta, dois violinos, violoncelo, contrabaixo e piano, e traz a informação “Arranjo do autor para sexteto”. O segundo, datado 07/07/1920 (ou seja, escrito duas semanas depois) é de uma partitura para flauta, oboé, clarineta em si bemol, fagote, cordas completas e piano acompanhador; neste último se lê “Arranjo do autor para pequena orquestra”. Sobre apresentações públicas desses arranjos, os dois catálogos citados informam que a versão para orquestra de câmara foi estreada em 20 de agosto de 1920, no Instituto Nacional de Música, sob regência do próprio Luciano Gallet, mas não encontramos informações sobre apresentações da versão para sexteto instrumental.

Alanguissement (“Langor”, “Languidez”) é uma canção para voz grave (barítono ou meio-soprano) escrita sobre poema de Roberto Gomes, e que recebeu a classificação Op. 5 na organização do autor.¹⁵¹ Foram localizados três manuscritos que indicam que foi composta entre a Ilha de Paquetá e a cidade do Rio de Janeiro, em 20/04/1918. Foi dedicada a Nascimento Filho

¹⁵¹ O poema musicado é o que segue: *La nuit viens... / murmure moi des douces paroles. / Que je me plonge dans ta voix / comme des blanches mains s'enfouissent / sous des Monceaux de velours sombre. / Murmure moi des paroles qui bercent, / des phrases denuées es de sens, / dont lês mots s'égrènent / comme les perles d'un collier, / comme les notes d'une harpe; / des mots plus doux à caresser / que les ailes des blanches colombes. / Je ne veux entendre que les sons, / mais qu'ils soient harmonieux et tendres, / et causent à mon coeur lasse un bienêtre indefinissable... / Murmure moi des mots sans suite, / tristes comme la nuit, / comme le vent sur la lande, / comme la plainte infinie et vaine du monde qui souffre. / Murmure moi des paroles vagues et lentes, / mystérieuses et solenneles, / qui pénètrent en nous comme des eaux silencieuses / et font venir sans effort de tiedes larmes dans les yeux. / La nuit vien...*

e posteriormente publicada pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) com o número de chapa 8663. Sua estreia teve lugar no Liceu Francês do Rio de Janeiro, em 23/08/1918, interpretada pelo dedicatário acompanhado do autor.¹⁵²

Sobre esta obra Gallet revela: “1ª realização mais séria. Bem a “Roberto Gomes”. Detalhes bons. Maneira do nº 1 [*Sonnet d’Arvers*]. Tem música para uma ópera. Milhaud gostou.”¹⁵³ Mário de Andrade parece concordar com Gallet e com Milhaud, porque escreve:

Alanguissement é muitíssimo bom e carece ser publicado. É um trabalho em que não encontro o que propriamente se chamará defeito. Obra unida e admiravelmente expressiva. Agora eu preferia que a repetição da frase “La nuit vient” no fim terminasse em maior. Ficava duma calma mais plácida e sossegada. E feliz como aliás é o ambiente de todo o poema. Gosto e gosto.¹⁵⁴

Sobre o plano de construção, Paulo César Chagas bem nota que esta canção difere muito da obra que lhe precede: ao contrário de *Moderato e Allegro*, tem grande variedade de motivos não desenvolvidos e sem claras relações estruturais entre si. Apesar de este ser um dos pontos que nos faz perceber por que Gallet afirmou que esta obra saiu à maneira de *Le Sonnet d’Arvers*, ainda nisso diferem: enquanto aquela se vale da diversidade motívica a fim de sublinhar o texto literário e apresenta certa homogeneidade dos materiais empregados, em *Alanguissement* o contraste dos materiais é imperativo. Quanto à linha melódica, não parece estar caracterizada por nenhum procedimento específico; seus motivos curtos, quando analisados de forma isolada, revelam uma preocupação em desenvolver estruturas melódicas e harmônicas determinadas e em si encerradas. (CHAGAS, 1979, p. 120)

Dois outros manuscritos de *Alanguissement* revelam uma versão para canto e orquestra datada de 08/10/1918, apontando esta canção como a primeira de suas obras a receber novo tratamento (note-se que as instrumentações de *Elegia* e *Moderato e Allegro* são posteriores). Um desses manuscritos é especialmente curioso por indicar “Prelúdio: Orquestra”, o que imediatamente nos remete à consideração do próprio autor de que nesta canção havia material para uma ópera. Por outro lado, talvez essa indicação seja uma referência à orquestração da

¹⁵² Ver nota sobre estreia de *Le Sonnet d’Arvers*.

¹⁵³ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

¹⁵⁴ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927. Note-se que o comentário de Mário de Andrade foi feito tendo um manuscrito em mãos; parece-nos que Gallet acatou a sugestão do amigo paulista, já que na partitura editada a última repetição de “La nuit viens” aparece sobre o intervalo de terça maior Dó – Mi.

introdução da canção, consideravelmente maior que a de outras obras para canto (a introdução de *Alanguissement* conta com vinte e nove compassos contra somente dois de *Le Sonnet d'Arvers*, por exemplo). O estudo do catálogo de obras de Luciano Gallet não revelou nenhuma ópera ou congêneres, mas somente uma visita aos manuscritos citados dirimiriam quaisquer dúvidas e mesmo indicariam a instrumentação escolhida nesta orquestração.

Ave Maria n° 1, Op. 6, é um peça para canto e piano (ou harmônio) composta em Paquetá, em 13/05/1918, cujos dois manuscritos localizados revelam dedicatória à Zezé da Silva Prado. A obra recebeu a identificação de “n° 1”, pelo próprio autor, possivelmente para que não fosse confundida com uma segunda *Ave Maria* escrita para a mesma formação dois anos depois (ver a seguir). Foi omitida no catálogo elaborado por Maria José Valente Táboas, mas consta no de *Estudos de Folclore*, onde ainda há a informação de que foi editada e publicada por José Lino Barbosa.¹⁵⁵ Para Mario de Andrade, Gallet comentou que esta *Ave Maria n° 1* era a “exteriorização de um momento verdadeiro” (grifo do autor), “um número lírico-profano exaltado”, e que “a ‘Maria’ era cá da terra.”¹⁵⁶

Anexado a um dos manuscritos citados há um rascunho autógrafo também intitulado *Ave Maria*, mas datado de 19/12/1915. A julgar pela declaração de Luciano Gallet de que o único apontamento de linha melódica anterior a 1918 aproveitado em sua composição foi o de *Elegia*, não cremos que este rascunho se trate de um esboço dessa *Ave Maria n° 1* (nem da posterior, datada de 1920). Contudo, essa informação aponta questões como a possibilidade de que Luciano Gallet tenha se aventurado na composição antes do que declarou ou mesmo que tenha considerado outros esboços que não o de *Elegia* na a construção de suas obras, questionamentos que só poderiam ser respondidos com uma visita e análise dos manuscritos.

Em 01/11/1931, poucos meses após a morte de Luciano Gallet, sua *Ave Maria n° 1* recebeu transcrição de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para violino, violoncelo e harmônio, cujo manuscrito encontra-se no Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio Janeiro. Não temos notícias de que tenha sido editada ou interpretada publicamente.

¹⁵⁵ Não localizamos a partitura impressa e tampouco informações sobre a Zezé da Silva Prado. Em periódicos das décadas de 1910 e 1920 encontramos notas que trazem os nomes “Zezé Prado” ou “Maria José da Silva Prado”, mas não podemos afirmar que se tratam da dedicatória desta *Ave Maria*.

¹⁵⁶ Carta de Luciano Gallet a Mario de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

Durante toda sua produção de música para canto, por três vezes Gallet musicou textos de Álvaro Moreyra. Da primeira dessas experiências resultou a *Canção Dolente*, op. 7, obra homônima do poema que sublinha. Informações dos três manuscritos localizados indicam que foi composta na Ilha de Paquetá em 19/05/1918 – poucos dias depois da *Ave Maria n° 1*.¹⁵⁷

Mário de Andrade, respondendo um comentário em que Gallet dizia apreciar esta canção e nela considerar um “início de personalidade” musical¹⁵⁸, rebate:

(...) a tal da *Canção Dolente* de que você diz gostar detestei. Não gosto de frases torturadas sem razão. Nesta peça não enxergo nada. Aqueles acordes lembrando sinos quando a poesia fala em sinos, que coisa mais sabida! Se eu fosse compositor haveria de escolher uma poesia falando em sinos só pra compor uma música em ritmo de barcarola e imitando rouxinol e cavaquinho.¹⁵⁹

De fato a linha melódica que abusa de cromatismos, notas agudas, e saltos de quartas e sétimas parece angustiante ou torturada, mas de certa forma ilustra um poema que reflete aflição ou amargura. Os acordes alusivos a badaladas de sinos ao quais se refere Mário de Andrade são os a seguir exemplificados:

Exemplo 10: Canção dolente, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafo. Compassos 16 a 19.

¹⁵⁷ *Canção Dolente*, de Álvaro Moreyra, foi publicada em 1911 na coletânea *Legenda da Luz e da Vida*, e traz o seguinte texto: *Salgueiros trêmulos, belos! / meus camaradas tão bons! / vós sois como violoncelos / onde o vento acorda sons... / Melodia dos destinos! / voz do tempo! voz plangente! / Ah! na saudade dos sinos, / canta a saudade da gente... / Corujas de vida obscura! / a vossa sorte me diz / que a verdadeira aventura / é não tentar ser feliz...*

¹⁵⁸ Carta citada.

¹⁵⁹ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927.

Um dos manuscritos localizados traz uma anotação de Luciano Gallet perto do título, onde se lê: “Ilustração Brasileira – setembro 1920”. Esta referência é curiosa primeiramente pela canção ter sido datada de dois anos antes. Depois, por não termos encontrado neste número da revista citada qualquer referência direta à *Canção Dolente*; trata-se de um volume dedicado pós-guerra e que aborda ostensivamente a visita da família real belga ao Brasil. Notamos que seção dedicada às artes traz poemas de Álvaro Moreyra e de Ronald de Carvalho (dentre os quais não se encontra *Canção Dolente*), e um texto sobre Salomé, assinado por Costa e Silva; e que a coluna sobre música trata especificamente sobre a cena lírica (títulos e personalidades) do Rio de Janeiro. De fato todos esses assuntos podem, supostamente, ser relacionados com a produção em estudo, já que Álvaro Moreyra e Ronald de Carvalho tiveram poemas musicados por Luciano Gallet e Salomé foi tema de uma de suas canções – justamente a segunda a qual se refere como tendo material para uma ópera –, mas o que não pudemos compreender é qual a relação desses fatos e conjecturas com a *Canção Dolente*, partitura que guarda a referência que nos leva a toda esta digressão.

Canção Dolente não foi publicada.

Padre Nosso, Op. 8, foi o primeiro *Padre Nosso* escrito por Luciano Gallet¹⁶⁰. Em conjunto com outras duas peças sacras (*Ave Maria* n.º 2 e *Ó Salutaris*) forma o tríptico intitulado *Três Cantos Religiosos*, para canto e harmônio, publicados por José Lino Barbosa com número de chapa 975. Note-se que *Ave Maria* deste grupo não é a *Ave Maria* n.º 1, op. 6, mas, sim, a *Ave Maria* n.º 2, composta em 1920 e sem número de *Opus*, conforme detalhes a seguir.

Informações de dois manuscritos autógrafos localizados e da partitura impressa revelam que o *Padre Nosso*, Op. 8, é datado de 29/05/1918 e que foi dedicado à Paulina d’Ambrósio. Palavras de Gallet relatam ter sido escrito “sobre a perna em casa de Paulina” e que seria uma interpretação “à Glauco”.¹⁶¹ (grifo do autor)

Da *Ave Maria* n.º 2 foi localizado um manuscrito datado de 02/02/1920; foi dedicada à Atalina Pinheiro.¹⁶² De *Ó Salutaris* também foi localizado somente um manuscrito, este datado de 21/02/1920; foi dedicado a Mathilde de Andrade Bailly. Palavras de Gallet indicam que estas

¹⁶⁰ A obra catalogada como Op. 9 é um segundo *Padre Nosso*, mas escrito para coro misto a capela. Ver a seguir.

¹⁶¹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

¹⁶² Aqui há um conflito de informações. Tantos o catálogo de Maria José Valente Táboas como o de Estudos de Folclore listam esta *Ave Maria* como composição de 1919, contudo, informações das partituras (manuscrita e editada) revelam 1920 como ano de composição. Sobre a dedicatória, não pudemos apurar mais informações para além de que foi uma das laureadas em canto pelo Instituto Nacional de Música no ano de 1920.

duas últimas peças que representavam um “comentário ao sentimento religioso”¹⁶³ (grifo do autor).

Como é possível deduzir pelos títulos do tríptico, seus textos fazem parte da liturgia católica; as duas primeiras peças trazem-no em português, enquanto que a terceira, em latim. Todo o conjunto foi pensado para canto e harmônio (e, inclusive, têm reginação especificada) e informações do catálogo de obras de *Estudos de Folclore* indicam que foi estreado em 24/11/1922, no Instituto Nacional de Música, por Mathilde de Andrade Bailly¹⁶⁴. Apesar deste registro de estreia do ciclo, pudemos apurar que *Padre Nosso* já havia sido apresentado dois anos antes, em 23/10/1920, por Heloisa Guimarães acompanhada pelo autor, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Glória, no Largo do Machado.¹⁶⁵

Manuscritos de duas dessas três peças revelam transcrições feitas pelo próprio autor: *Padre Nosso* foi arranjado para violino, violoncelo e harmônio (curiosamente a mesma formação escolhida por Luiz Heitor Correia de Azevedo para transcrever a *Ave Maria n.º 1*, anos mais tarde), e o manuscrito de *Ó Salutaris* é acompanhado de partes autógrafas de flauta, dois violinos e viola, o que sugere execução combinada desses instrumentos com as parte de canto e harmônio.¹⁶⁶ Note-se que estas três peças dialogam com a religiosidade de Luciano Gallet, com seus estudos em colégio católico e com sua prática como harmonicista ainda nos tempos de escola.

Já o *Padre Nosso n.º 2*, Op. 9, é uma obra coral escrita para quatro vozes mistas *a capella*. Apesar de na capa do manuscrito aparecer indicação de formação para *dois sopranos, barítono e baixo*, na margem esquerda da partitura, junto às claves de cada linha do canto, a especificação é *soprano, meio-soprano, tenor e barítono*. Este mesmo documento ainda revela que a obra foi escrita em 02/06/1918, entre a Ilha de Paquetá e a cidade do Rio de Janeiro. Assim como a *Ave Maria n.º 1*, foi omitida no catálogo elaborado por Maria José Valente Táboas, mas consta no de 1934 juntamente com a informação de que foi publicada por Lino José Barbosa.¹⁶⁷

¹⁶³ Carta citada.

¹⁶⁴ Ver nota sobre estreia dos *Romances n.º 1 e 2*.

¹⁶⁵ Apresentação por ocasião de missa em ação de graças pelo primeiro ano de casamento de Mathilde de Andrade Bailly, divulgada em *O Paiz* de 23 e de 24 de outubro de 1920 (edições 13152 e 13153, respectivamente). Para além do *Padre Nosso*, de Luciano Gallet, outras obras sacras de Francisco Braga, Vincenzo Cernicchiario, G. F. Haendel e C. Gounod formaram o programa. As notícias informam, ainda, que a intérprete Heloisa Guimarães era aluna de Mathilde de Andrade Bailly.

¹⁶⁶ Nenhuma das transcrições ou partes está datada.

¹⁶⁷ Não encontramos partitura editada desta obra.

É comentário de Mário de Andrade sobre esta obra:

Sempre a melódica fácil. Pouca religiosidade quando você escapa da religiosidade convencional, que nem em “O pão nosso de cada dia nos dai hoje”. Cuidado no escrever pra vozes corais hein! Aquele “em tentação” terminado em ão e com três sol batidos em seguida deve de ficar uma gritaria danada acabando em som nasal escuro. O efeito lido no papel é expressivo porém realizado resultará ruim.

A produção de obras sacras de Luciano Gallet resume-se a seis obras: cinco aqui já comentadas e ainda *Si Quaeris Miracula*, de 1926 (e, portanto, fora do conjunto de obras escritas até 1920)¹⁶⁸. A fim de dirimir possíveis confusões geradas pelas proximidades dos títulos, formação e agrupamentos para publicação, apresentamos a tabela a seguir com estas informações descritas em sequência.

Obra e formação		Datação
<i>Ave Maria n° 1</i> , Op. 6 (canto e harmônio)		13/05/1918
<i>Padre Nosso n° 1</i> , Op. 7	Integrantes do ciclo <i>Três Cantos Religiosos</i> (canto e harmônio)	29/05/1918
<i>Ave Maria n.° 2</i>		02/02/1920
<i>Ó Salutaris</i>		21/02/1920
<i>Padre Nosso n° 2</i> (coro misto a capella)		02/02/1918
<i>Si Quaeris Miracula</i> (sop. solo, coro a 2 vozes fem. e harmônio)		24/06/1926

Tabela 01: Conjunto de obras sacras escritas por Luciano Gallet

Salomé, Op. 10, é a segunda canção de Luciano Gallet sobre um poema de Álvaro Moreyra.¹⁶⁹ Foi escrita no Rio de Janeiro, em 19/07/1918, dedicada a Nascimento Filho e por ele

¹⁶⁸ *Si Quaeris Miracula* está abordada no Capítulo IV deste trabalho.

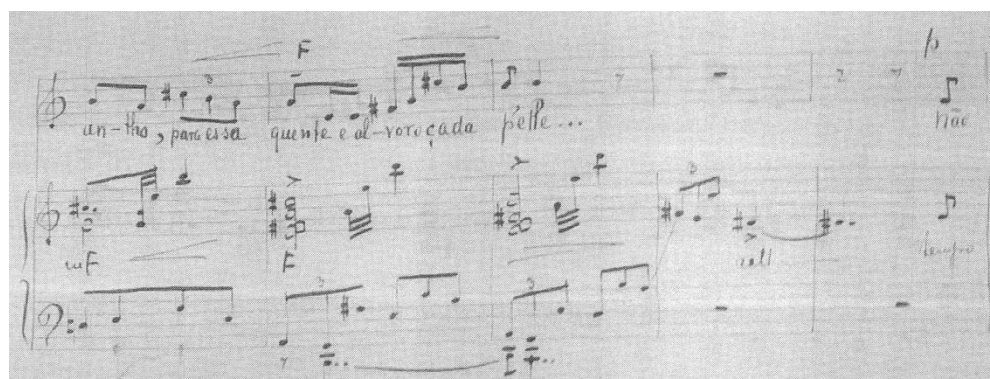
¹⁶⁹ A primeira, de 19 de maio de 1918, foi *Canção Dolente*, já abordada. *Salomé*, de Álvaro Moreyra, traz seguinte texto: *Trágica e alucinante, / o leve corpo arfando em lânguidos meneios, / quando surges assim do delírio das ruas, / diante da estática expressão dos meus sentidos cheios, / ó filha de Judeus! / as minhas mãos se estendem para as tuas, / e os teus olhos se baixam para os meus... / Mas não te amo, entretanto... / nem sei que estranha insânia me propete / para esse talhe de helianto, / para essa quente e alvoroçada pele... / Não é a ânsia carnal de te envolver nos braços, Salomé! / Ao ritmo adolentado de teus passos, / uma fúria de sangue enerva e excita / meus nervos lassos... / És de raça maldita! / Corre-te azul-cianídrico nas veias... / Tuas unhas parecem pétalas de rosas, / e matam... / Não caminhas: coleias... / Brunos cabelos! quando se desatam. / dão volúpias dormentes, dolorosas... / E esgalga, de entre charpas, fina, / pelas visões que à noite trazes, / és como um sonho de morfina... / Salomé! Salomé! que mal me fazes! / Essa boca de sol, lasciva boca / degenerada, / senti-la almejo, / depois de morto, numa orgia louca... / Vamos! quero a cabeça decepada, / e sobre os lábios frios o teu beijo!...*

estreada em concerto no Liceu Francês, em 23/08/1918 – pouco mais de um mês depois de sua concepção.¹⁷⁰ Há três manuscritos conhecidos, sendo dois de igual conteúdo (tanto música como elementos paratextuais) e um terceiro, datado de 03/08/1921, que se trata de uma transposição para tonalidade mais aguda.



Exemplo 11: *Salomé*, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafo. Compassos 01 a 03.

Luciano Gallet assim se manifesta sobre essa obra: “Exaltado. Lírico. Outra ópera. Algum Wagner. Coisas felizes.”¹⁷¹ Mário de Andrade, por sua vez, comenta: “Na frase ‘Para essa quente e alvoroçada pele’ você cai na modinha gostosa, eta nóis! Bonita a frase de ‘brunos cabelos’ até ‘dolorosos’”. A imagem a seguir ilustra a modinha notada por Mário de Andrade:



Exemplo 12: *Salomé*, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafo. Compassos 27 a 31.

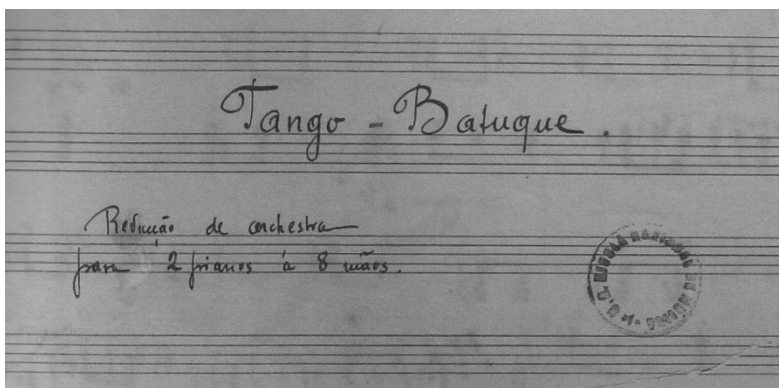
¹⁷⁰ Ver nota sobre estreia de *Le Sonnet d'Arvers*.

¹⁷¹ Carta citada. Com “outra ópera” certamente Gallet referia-se ao comentário que, na mesma missiva, havia feito sobre *Alanguissement*: “Tem música para uma ópera”.

Paulo César Chagas se refere à *Salomé* como uma peça de proporções grandiosas. (CHAGAS, 1979, p. 122) De fato é a canção mais longa até então escrita por Luciano Gallet, com acompanhamento pianístico bastante rebuscado (quase orquestral), linha melódica expansiva e indicações interpretativas (caráter, dinâmica, agógica e alterações de andamento) que em diversos trechos mudam a cada compasso. Apesar dos ares de modinha identificados por Mário de Andrade, parece-nos que *Salomé* mais se aproxima a uma ária de concerto do que de uma canção. É um exemplo de obra para canto e piano do catálogo de obras de Luciano Gallet que permite discussões e considerações sobre canção, ópera, drama em música, fidelidade e ambientação ao texto literário.

Tango-Batuque (ou *Batuque – Tango Brasileiro*) é o Op. 11 da produção de Luciano Gallet. Originalmente escrito para piano solo (1918), posteriormente foi orquestrado (1919), e então reduzido para piano a quatro mãos (1920) e depois para dois pianos a 8 mãos (1922). Considerando o número de versões, é um dos maiores exemplos da música de Luciano Gallet que volta à mesa de trabalho para ser revista, transcrita ou adaptada.

Foram localizados seis manuscritos desta obra, assim dispostos: um para piano solo (autógrafo, datado de 06/09/1918), dois para orquestra sinfônica (autógrafos e assinados, um datado de 05/04/1919 e outro de 26/04/1919 – mas ambos revelando que o autor havia se debruçado sobre este trabalho no período compreendido entre 12/03/1919 e 07/04/1919 e indicado orquestração para flautim, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes, saxofone alto, 4 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, tímpanos, percussão [bombo, caixa, chocalho e pratos], 2 harpas e cordas completas), dois para piano a quatro mãos (autógrafos, assinados, e datados de 22/03/1920), e um para dois pianos a oito mãos (autógrafo, assinado e datado de outubro/1922).



Exemplo 13: *Tango-Batuque*, de Luciano Gallet. Versão para 2 pianos a 8 mãos. Manuscrito Autógrafo. Detalhe da capa.

Luciano Gallet assim se manifesta sobre seu *Tango-Batuque*:

Entra em cena o brasileiro. 1ª tentativa. Plano do “*Cake Walk*” de Debussy. Tango à Nazareth. *Batuque* (2ª parte) também à Nazareth no ritmo. Acabara de ouvir o *Rosenkavalier*. Detalhes harmônicos à Strauss na 2ª parte. Só vale pela intenção.¹⁷² (grifo do autor)

Essa descrição oferecida pelo próprio autor inicialmente sugere certa confusão na estrutura da obra, para além de insinuar que não é uma obra representativa no seu catálogo. De fato todos esses elementos podem ser encontrados no *Tango-Batuque*, mas estão dispostos de tal forma que não prejudicam a unidade da obra, o equilíbrio estrutural e a fruição que faculta ao ouvinte.

Mário de Andrade assim responde a Luciano Gallet:

Até a parte 5 [compasso 35] é mais brasileiro de intenção que outra coisa. Depois principalmente de 9 [compasso 76, *meno mosso*] pra diante é muito gostoso como efeitos e ambientação. Bem brasileiro até na melodia. Gosto muito dessa parte e senti não ter a orquestração aqui pra perceber os efeitos orquestrais que aliás muitas vezes modificam inteiramente um ambiente.¹⁷³

É ainda Mário de Andrade quem, considerando o lugar desta obra na composição de 1918 e 1919, pondera:

¹⁷² Carta citada.

¹⁷³ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 fevereiro de 1927. Pelo trecho citado fica claro que, quando deste comentário, Mário de Andrade ele tinha em mãos uma das versões para piano, e não a orquestral.

No meio de tanta dispersão, apenas um *Tango-Batuque*, escrito pra piano em 18, levado pra orquestra em 19 e retranscrito pra piano a quatro mãos em 20 recorda a profecia do *Caxinguelê*. Instrumentação bastante difusa ainda (...). O que importa notar nesse *Tango-Batuque*, é principalmente o nome, indicando já a preocupação de especificar bem forma e caráter das músicas brasileiras. É curioso de verificar no manuscrito da partitura, datado de abril de 1919, que primeiro Gallet escreveu à tinta *Tango-Batuque*, mas que, sem seguida, a palavra “tango” foi riscada. Escrito a lápis, por cima, está a palavra “Samba”... (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 17)

Lembremo-nos que essa imprecisão na especificação do gênero ou da forma da obra já havia tido lugar nos registros de *Caxinguelê*, justamente na falta de objetividade em designá-lo como um maxixe ou como um samba carnavalesco. Essas dúvidas permaneceriam com Luciano Gallet por algum tempo e de certa forma seriam um dos pontos norteadores da sua pesquisa e estudo do folclore, das formas nacionais, e da música de Ernesto Nazareth. Anos mais tarde, algumas de suas *Canções Populares Brasileiras*, os *12 Exercícios Brasileiros* e a *Suíte Popular*, por exemplo, apresentariam resultados de seus esforços de pesquisa.

É ainda Mário de Andrade – antes de discorrer sobre a estrutura rítmica do *Tango-Batuque*, comparando-a com o fado português, com a coreografia afro-brasileira, foxtrotes de jazz, frases modinhas de caráter urbano e com os tangos de Nazareth – quem dá razão à indecisão Luciano Gallet:

(...) essa hesitação tem razão de ser. A peça é um delírio de síncopas, da nossa típica síncopa de colcheia dentro do tempo do dois-por-quatro. Isso nos fixa numa ruralidade afrobrasileira, lembrando muito os sambas do centro brasileiro, ou melhor ainda, o batuque, no sentido genérico da palavra. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 17)

Apesar de não termos notícias sobre execuções públicas das versões para piano solo e piano a quatro mãos, sabemos que a estreia da redução para dois pianos a oito mãos aconteceu em 24/11/1922, por Elvira Braga Cordeiro, Maria Adelaida Braga, Licínio Morrison e Luciano Gallet, no Instituto Nacional de Música. Outras apresentações tiveram lugar 16/12/1922, em 14/12/1922, totalizando pelo menos três interpretações dessa versão à época de Luciano Gallet. Já a estreia da versão orquestral aconteceu no ano de 1924, sob regência de Heitor Villa-Lobos, no Teatro Municipal de São Paulo.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Ver nota sobre estreia dos *Romances n° 1 e 2* para mais informações sobre a estreia da versão para dois pianos a oito mãos. Sobre os demais concertos citados, ver Capítulo I deste trabalho. Interpretações mais recentes do *Tango-Batuque* foram: 1) versão orquestral pela Orquestra Sinfônica Nacional, sob direção de Ligia Amadio, em 2006; 2)

No verso de uma publicação de canções de Luciano Gallet pela editora de José Lino Barbosa (especificamente, do segundo caderno da primeira série de *Canções Populares Brasileiras*, obras da década de 1920 e, portanto, abordadas no Capítulo III deste trabalho) se lê um reclamo intitulado “Outras obras brasileiras de Luciano Gallet”, em cuja relação consta a versão para piano solo de *Tango-Batuque*. Não localizamos essa publicação e, a julgar pela informação do catálogo de obras de *Estudos de Folclore*, parece-nos, mesmo, que não aconteceu.¹⁷⁵ A única partitura publicada de *Tango-Batuque* que pudemos localizar foi a da versão de orquestra, por Victor Hugo Toro e revisada por Paulo César Chagas em 2008, pelo selo Criadores do Brasil da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

versão orquestral pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Victor Hugo Toro, em 2007; versão para dois pianos a oito mãos pelos *Pianistas de Bagé*, em 2015.

¹⁷⁵ Dentre as obras listadas naquela propaganda ainda estão *Toada*, e versões para solo e coro a duas vozes de *Ai, que coração* e *Morena, morena...*, partituras do catálogo de Luciano Gallet que, ao que apontam nossas pesquisas, aguardam edição até os dias de hoje. Esta consideração reforça a probabilidade de que a versão para piano solo de *Tango-Batuque* também não tenha sido editada, e que o citado reclamo fosse de obras no prelo.

Tango-Batuque

Luciano Gallet [1893 1931]

1 Allegretto comodo $\text{♩} = 92$

2 Piccolo *p gracioso*

2 Flautas *p gracioso*

2 Oboés *solo p gracioso*

2 Clarinetes em B *p*

1 Saxofone alto em Mi *p*

2 Fagotes *p*

I, III 4 Trompas em Fa *con sord. ppp sempre*

II, IV *con sord. ppp sempre*

2 Trompetas em B *solo con sord. p sempre*

2 Trompetas em B *p sempre*

I, II, III 4 Trombones *solo f*

Baixo *f*

Timpanos

Chocalho

Bombo

Pratos *Levemente, com o cabo de maceta, no prato. ppp*

Caxa *sobre a madeira ppp sempre*

Harpa I *f gliss.*

Harpa II *f gliss.*

Violino I *pizz. div. p*

Violino II *pizz. p*

Viola *pizz. p*

Violoncelo *pizz. div. p*

Contrabaixo *pizz. p*

2 *seco*

Luciano Gallet

Exemplo 14: *Tango-Batuque*, de Luciano Gallet. Versão para orq. sinf. Edição OSESP. Compassos 01 a 14.

Quadras, op. 12, é uma canção que foi composta na Ilha de Paquetá em 24/10/1928. Seu texto advém de quadras (poesia com estrofes de quatro versos, cada) do poeta Fernando Caldeira, incluídas em uma peça escrita em abril de 1878, na cidade de Lisboa, e publicada naquele mesmo mês na ilustração *Os Dois Mundos*.¹⁷⁶ Apesar de os três manuscritos localizados serem similares, em um deles há um dado intrigante: a anotação “Bulhão Pato” no canto superior direito. Raimundo António de Bulhão Pato também foi poeta português nascido no século XIX, mas não percebemos relações suas com as quadras de Fernando Caldeira musicadas por Luciano Gallet.¹⁷⁷

Uma curiosidade sobre esta canção é que, respeitando o texto literário, Gallet indica na partitura os versos cantados por “Ela” e aqueles cantados por “Ele”, procedimento que alguns anos mais tarde seria adotado em *Morena, morena...* (ver Capítulo III deste trabalho). Contudo, em nenhuma dessas canções há indicações de que se trate de obras pensadas para dois cantores – o que realmente não se faz necessário considerando a inexistência de linhas melódicas vocais sobrepostas. O que por um lado seria um diferencial na produção de Luciano Gallet (que pouco escreveu duetos), talvez se configure como um desafio aos cantores ao sugerir a interpretação de personagens de diferentes gêneros em uma mesma canção.

Não localizamos informações sobre edição ou apresentações desta canção, e tampouco comentários de Luciano Gallet ou de Mário de Andrade em sua correspondência pessoal ou na literatura musicológica consultada.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Não podemos afirmar que foi a partir desta revista que Luciano Gallet se informou dessas quadras de Fernando Caldeiras, mas foi a única publicação localizada. O recorte do texto musicado por Gallet é o seguinte: (Ela:) *Ó tocadador presumido, / toca, sim, mas não te gabes, / que, ao que sabem os meus beijos, / sabem todos, que o não sabes.* (Ele:) *Os teus beijos são, que eu vejo, / dois gominhos de maçã. / Quem me dera a mim trincá-los / em jejum pela manhã.* (Ela:) *Tu, que falas na maçã, / não me pões susto nenhum, / porque ao mesmo tempo falas / e falas bem, em jejum.* (Ele:) *Se tu és hóstia sagrada, / em jejum quero ficar, / que fico assim na esperança / de te poder comungar.* Essas quadras estão inseridas numa cena onde dialogam uma cantadeira e um trovador. Ela bebe um gole de licor diretamente da garrafa e logo em seguida oferece-a a ele. Ele aceita, bebe, logo devolve o frasco. Ela pergunta, então, se ele não queria mais, se a bebia lhe teria feito mal, ao que ele responde que naquele gole havia sabido os beijos dela. A partir de aí iniciam as quadras. Vale a ressalva de que este trecho da peça traz uma particularidade do uso do verbo “saber”, notoriamente na frase em que a cantadeira pergunta “Soube-te, mal?” (equivalente a “Fez-te mal?”) e o trovador responde que “sabia a rosas (...) sabia aos teus beijos (...)”.

¹⁷⁷ Considerando *Canção Dolente*, este é o segundo caso de anotações marginais que, embora possam ser relacionadas de alguma forma com o conteúdo da partitura onde se encontram, não revelam informações substanciais que permitam sua compreensão.

¹⁷⁸ Na carta a Mário de Andrade em que comenta sua produção de até meados de 1926, Luciano Gallet omite o Op. 12 (justamente a canção *Quadras*) passando de comentários de Tango-Batuque (Op. 11) para o que entendemos ser o Romance nº 2 (Op. 13).

Phitta Meliaï é uma obra para 3 vozes femininas (coro ou solos acompanhados por piano) escrita na Ilha de Paquetá em 11/01/1919. Juntamente com *Lykas*, obra para a mesma formação, composta Rio de Janeiro pouco mais de um ano depois, em 13/04/1920, forma as *Deux Chansons de Bilitis*, publicadas pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) respectivamente com os números de chapa 8664 e 8665. O conjunto foi estreado por Mathilde de Andrade, Paulina d'Ambrosio e Stella Parodi, em 24/11/1922, no Instituto Nacional de Música.

Como os títulos sugerem, essas canções são uma seleção de dois textos de *Les Chansons de Bilitis*, de Pierre Louÿs¹⁷⁹, assim como a *Chanson de Bilitis*, de Barbirolli, e as mais conhecidas *Trois Chansons de Bilitis* de Claude Debussy.¹⁸⁰ Ao citar essas obras correlatas, cabe-nos lembrar de que, à época, Luciano Gallet conhecia a congênera de Barbirolli (pelo menos por ocasião das *Deux Heures d'Intimité Musicale* de Jane Roman) e, provavelmente,

¹⁷⁹ Pierre Félix Louis (1870-1925), dito “Pierre Louÿs”, foi um poeta e romancista belga bastante conhecido pela abordagem da sensualidade e do lesbianismo em seus escritos. *Les Chansons de Bilitis* (1894) é obra de ficção literária de conteúdo erótico, onde o autor se vale de descrições naturais e de invocações mitológicas para narrar a vida de Bilitis – jovem nascida na Panfília (Turquia), em VI a.c., e cuja trajetória é apresentada com encanto, humanidade, tristeza e sensualidade. As canções representam sua vida em três fases: *Bucoliques en Pamphylie*, *Élégies à Mytilène* e *Épigrammes dans l'Île de Chypre*. Na primeira, Bilitis é uma moça que precisa contornar os cuidados de sua mãe a fim de viver suas paixões; na segunda, ao deixar sua terra e viajar para a ilha de Lesbos (notória por uma configuração social onde as mulheres gozavam de muita liberdade), Bilitis muda a sua percepção sobre outras moças; por fim, abandonada por sua amada Mnasikida e reconhecendo que somente teria memórias tristes de Mitilene (capital de Lesbos), Bilitis transfere-se para a ilha de Chipre, onde passa a última fase de sua vida como uma cortesã em Amatone. Neste último período expressa cruelmente a dimensão carnal e psicológica de sua vocação, passando da euforia à depressão solitária com o passar dos anos. (*O Erotismo na Antiguidade por Bilitis, a musa imaginária*. Texto não assinado, disponível em www.falacultura.com/erotismo-bilitis, acessado em 03/03/2016, às 15h 48min) As canções escolhidas por Gallet para serem musicadas fazem parte da primeira parte do livro, *Bucoliques en Pamphylie*, e têm o seguinte texto: **Phitta Meliaï** – *Dès que le soleil sera moins brûlant nous / irons jouer sur les bords du fleuve, nous / lutterons pour un crocus frêle et pour une / jacinthe mouillée. / Nous ferons le collier de la ronde et la / guirlande de la course. Nous nous prendrons / par la mains et par la queue de nos tuniques. / Phitta Meliaï! donnez-nous du miel. Phitta Nàiades! baignez-nous avec vous. Phitta / Méliades! donnez l'ombre douce à nos corps / en sueur. / Et nous vous offrirons, Nymphes bienfaisantes, / non le vin honteux, mais l'huile et le / lait et des chèvres aux cornes courbes. Lykas* – *Venez, nous irons dans les champs, sous le / buissons de genévriers; nous mangerons du / miel dans les ruches, nous ferons des pièges / à sauterelles avec des tiges d'asphodèle. / Venez; nous irons voir Lykas, qui garde / les troupeaux de son père sur les pentes du / Tauros ombreux. Sûrement il nous donnera / du lait / J'entends déjà le son de sa flûte. C'est un / joueur fort habile. Voici les chiens et les / agneaux, et lui-même, debout contre un arbre. / N'est-il pas beu comme Adonis! / Ô Lykas, donnez-nous du lait. Voici des / figues de nos figuiers. Nous allons rester / avec toi. Chèvres barbues, ne sautez pas, de / peur d'exciter les boucs inquiets.*

¹⁸⁰ Debussy, amigo próximo de Louÿs, musicou os poemas *La flûte de Pan*, *La Chevelure* e *Le Tombeau des Nàiades*. Posteriormente voltou às *Chansons* e escreveu os *Six Épigrammes Antiques*, para dois pianos: *Pour Invoquer Pan*, *Dieu du Vent d'Été*, *Pour un Tombeau sans Nom*, *Pour que la Nuit Soit Propice*, *Pour la Danseuse aux Crotales*, *Pour l'Égyptienne* e *Pour Remercier la Pluie au Matin*.

também a de Debussy, já que aquele tríptico veio a fazer parte de seu repertório com Mathilde de Andrade Baily.¹⁸¹

Para cada uma das canções encontramos dois manuscritos, sendo que rascunhos autógrafos ainda revelam a intenção de Gallet de transcrever *Lykas* para coro e orquestra – tarefa que ficou inconclusa. Nenhum traz informações de catalogação por número de *Opus*.

Retomando a questão do contato de Gallet com esses poemas e mesmo com a música de Debussy, recorremos a seus comentários a respeito das *Deux Chansons de Bilitis*. Sobre *Phitta Meliaï*: “Escrita à Debussy. Mas gosto bastante, acho ambiente.” Sobre *Lykas*: “Com diferença de um ano: há um progresso, há detalhes que eu gosto.” Mário de Andrade parece concordar: “*Phitta Melliaï* tem com efeito um pouco de Debussy porém é gostosíssimo. Que frescura e tão espontâneo! Acho mesmo que talvez valesse bem a pena tirar um pouco do Debussy pra ficar inteiramente de você.”¹⁸² E sobre *Lykas*: “Por que prefiro *Phitta Meliaï* a *Lykas*? Questão de boniteza simplesmente. Acho mais bonito.”¹⁸³

Paulo César Chagas, referindo-se a Debussy, manifesta-se em tom bastante poético: “(...) um ano depois da morte deste, eis que a música do ‘mestre’ é recriada, o impressionismo sendo filtrado através da música de Luciano Gallet”. Em continuação, observa que o caráter declamatório da música do compositor francês (justamente iniciado com suas *Trois Chansons de Bilitis* e ampliado até *Pelléas et Mélisande*) seria um ponto de encontro com as *Deux Chansons de Bilitis* de Luciano Gallet. (CHAGAS, 1979, p. 125 e 129) De fato, em *Lykas* há um trecho para voz solo que se aproxima de um recitativo e onde há a indicação textual de que seja interpretado “bien déclamé” (compassos 71 a 83), mas a proximidade das *Deux Chansons de Bilitis* com a obra de Debussy nos parece bem mais incisiva quanto à harmonia, textura e tratamento do piano do que quanto ao caráter recitativo da linha vocal.

¹⁸¹ Tal qual citada quando de nossos comentários sobre apresentações de *Moderato e Allegro*, *Deux Heures d’Intimité Musicale* foi um recital organizado pela cantora francesa Jane Roman na Associação dos Empregados do Comércio, em agosto de 1918. Na ocasião, apresentou obras de, dentre outros, Barbirolli, Debussy, Levadé e Chabrier. Contou com a participação de Luciano Gallet na interpretação de *Poème de l’Amour e de La Mer*, de Ernest Chausson. Naquela ocasião Gallet também interpretou obras para piano solo, a saber, *Golliwogg’s Cake-walke*, de Claude Debussy, *Filleuse*, de Rhené-Baton e o seu *Moderato e Allegro*. Quanto ao contato de Luciano Gallet com *Trois Chansons de Bilitis*, de Claude Debussy, embora não descartemos a possibilidade de que já as conhecesse quando de seus investimentos em *Phitta Meliaï* e mesmo notemos correlação entre elas, até o momento só pudemos apurar sua presença em um programa com Mathilde de Andrade Baily, apresentado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no ano de 1920.

¹⁸² Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927.

¹⁸³ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada 04 de maio de 1927.

É ainda Paulo Chagas que, partindo de uma detalhada análise de *Lykas*, aponta que com esta composição Luciano Gallet teria chegado ao amadurecimento formal da sua música para canto. *Deux Chansons de Bilitis* seriam o “ponto limite em suas incursões pela estética impressionista”, chegando perto de esgotar as possibilidades de manipulação dos elementos que até então haviam constituído sua linguagem. (CHAGAS, 1979, p. 129 e 135)

A Partida, Op. 19, é uma canção sobre um soneto homônimo de Silva Ramos, escrita na Ilha de Paquetá, no período de 10 a 17/02/1919.¹⁸⁴ Apesar de tanto o catálogo de *Estudos de Folclore* como o de Maria José Valente Táboas informarem que sua estreia se havia dado por Mathilde de Andrade Baily, em 19/12/1919, nossas buscas em periódicos da época revelaram apresentação pública anterior, qual seja a de Beatrice Sherrard (dedicatária da canção) acompanhada por Ernani Braga em recital de 01/06/1919, no Salão do Jornal do Comércio.¹⁸⁵ Foi publicada pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) com número de chapa 8660.

As informações legadas por Gallet sobre esta obra restringem-se aos comentários de que a terceira página do manuscrito teria parecido-lhe boa, e que o autor do texto (ou seja, Silva Ramos), teria ficado indignado com a canção.¹⁸⁶ Já Paulo Chagas expõe que, mesmo que em menores dimensões, encontra-se em *A Partida* o mesmo esqueleto formal de *Lykas*. Ainda que, tal como aquela, é obra que carrega elementos indicativos de uma “origem impressionista” – o que exemplifica citando recurso de arpejos seguido de escalas. (CHAGAS, 1979, p. 130) A imagem a seguir é ilustrativa deste comentário:

¹⁸⁴ O soneto de Silva Ramos é o que segue: *Tenho-a presente, como agora, aquela / Dura noite da triste despedida; / Da aragem levemente arrefecida / Da lancha enfuna a desfraldada vela. / Distante, como em fundo de aquarela, / Some-se a mansa vila adormecida, / E a branda luz dos astros refletida / No rio as águas límpidas estrela. / Cena viva que a mente me descreve, / Dos amigos em grupos pelo cais / Vozes perpassam num sussurro leve; / Trocam-se as doces expressões finais... / E, enquanto os lábios dizem – até breve! / Os corações murmuram – nunca mais!*

¹⁸⁵ Informação publicada em *A Noite* de 22 de maio 1919 (edição 02671) e em *A Época* de 01 de junho do mesmo ano (edição 02510).

¹⁸⁶ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.



Exemplo 15: *A Partida*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Compassos 13 a 15

Surdina, Op. 19, é uma canção sobre poema homônimo de Paulo de Godoy, escrita no Rio de Janeiro, em 10/06/1919.¹⁸⁷ Dedicada a Mathilde de Andrade, foi por ela estreada em 24/07/1919, no Salão do Jornal do Comércio.¹⁸⁸ Foi publicada pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) com chapa número 8661.

Há três manuscritos desta peça. Em um deles, datado de 28/06/1919, se lê: “Para a sensibilidade emotiva de Mathilde, com toda a amizade do Gallet”, provavelmente revelando que se trata de uma cópia enviada àquela cantora.

É comentário do próprio autor: “Há um progresso. Simpatizo. Existe aí psicologia do momento.” Na visão de Paulo Cesar Chagas, esse progresso mencionado por Gallet não seria nada além do emprego do cromatismo que, embora presente em obras anteriores, nesta peça adquiriria maior importância. (CHAGAS, 1979, p. 130) Mário de Andrade também se manifesta sobre o assunto:

Muito bem apanhado. Um cromatismo danado de fatalista. As últimas duas páginas são excelentes. O piano acompanhante admiravelmente bem tratado embora um pouco complexo em certas partes e talvez por isso um pouco em contraposição com o isolamento de abatimento do poema. Porém isso não tem importância.

¹⁸⁷ *Surdina* traz o seguinte texto (também musicado por Oscar Lorenzo Fernández em 1922): *Frio, e silêncio e paz / Sonha a noite deserta... / Devagar, devagar a neve desce a borboletear, / E na altura, depois, o claro luar desperta... / Que tristeza sem par / Meu coração aberta... / Neve e luar, neve e luar / Que coisa poderá cicatrizar / A chaga antiga novamente aberta! / Se eu ousasse ir buscar a cura eterna e certa entre neve e o luar / E adormecer, do sono que liberta e não mais acordar... / Para que acordar?*

¹⁸⁸ Assim como no caso de *A Partida* há informações contraditórias sobre a data de estreia de *Surdina*. Os catálogos de *Estudo de Folclore* e de Maria José Valente Táboas indicam-na como 19/12/1919; contudo, notícias veiculadas em *A Época* de 16 de julho de 1919 (edição 0255) e *O Imparcial* de 19 de julho de 1919 (edição B01280) revelam apresentações públicas de Mathilde de Andrade e Luciano Gallet interpretando esta canção já a partir de 24/07/1919.

De fato o cromatismo permeia toda a canção, podendo ser considerado um de seus principais elementos constitutivos. Nos três recortes a seguir notamos: 1) cromatismo apresentado já nos primeiros compassos da canção, indicando que, em menor ou maior grau, será elemento recorrente por todo o acompanhamento instrumental; 2) cromatismo em células da linha do canto, sublinhado pela sobreposição de quatro linhas em movimentos cromáticos na parte do piano; 3) linhas cromáticas descendentes na parte do canto combinadas a acordes cromáticos em movimento paralelo na parte do piano (compasso 48), seguidas de desenhos cromáticos em movimentos contrários (compassos 50 e 51).

MOLTO CALMO e MODERATO

pp sempre suave e ligado

Exemplo 16: *Surdina*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Compassos 01 e 02.

crescendo e animando poco

- ZAR A CHAGA AN - TI - GA NO-VA-MEN - TE A - BER - TA!

crescendo e animando com intensidade

Exemplo 17: *Surdina*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Compassos 37 a 39.

Exemplo 18: *Surdina*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia). Compassos 48 a 51.

Quanto a outras apresentações públicas desta obra pudemos apurar que, para além da estreia citada, foi interpretada por Mathilde de Andrade Baily e Luciano Gallet em concertos de 07/08/1919 (reprise do programa de estreia), 19/12/1919, no Salão do Jornal do Comércio e em 24/12/1922, no Instituto Nacional de Música.¹⁸⁹

Trois Pièces Burlesques op. 20, é um conjunto de peças para piano solo escritas na Ilha Paquetá e que contém as seguintes partes: *Petite Valse Précieuse...*, *Mazurka Demi-Gracieuse...*, e *Marche Vaniteuse...* Foi localizado um manuscrito de cada peça que revelam as respectivas datas de composição: 31/08/1919, 30/12/1919 e 31/12/1919. A estreia do ciclo aconteceu pela interpretação de Elvira Braga Cordeiro, em 24/11/1922, no Instituto Nacional de Música;¹⁹⁰ para além desta, sabe-se de uma segunda apresentação, por Violeta Cabral, numa audição de alunos de Luciano Gallet realizada em 10/11/1928, no mesmo local.¹⁹¹ Cada parte foi editada, em separado, pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia), respectivamente com os números de chapa 8670, 8671 e 8672.

“Não comento. Lembro tua frase: Sangue e nome. Pochade.” (grifo do autor) foi o que o Luciano Gallet escreveu sobre o conjunto.¹⁹² Com “sangue e nome” referia-se ao carácter de música francesa presente nessas peças – denotado, inclusive, por seus títulos; já o termo “pochade” nos leva a entender que foram peças escritas espontaneamente, sem preocupações.¹⁹³

¹⁸⁹ Informações veiculadas na *Gazeta de Notícias* de 08 de agosto de 1919 (edição 00217), e nos catálogos citados. Sobre a última apresentação listada, ver nota sobre estreia dos *Romances* n° 1 e n° 2.

¹⁹⁰ Ver nota sobre estreia dos *Romances* n° 1 e n° 2.

¹⁹¹ Audição noticiada nos periódicos *A Noite* de 06 de novembro de 1928 (edição 06096), *O Paiz* de 09 e de 10 de novembro de 1928 (edições 16091 e 16092, respectivamente) e *Correio da Manhã* de 09 de novembro de 1928, (edição 10382).

¹⁹² Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

¹⁹³ “Pochade”, do francês “poche”, pode ser entendido como “algo que se tira do bolso”, no sentido de preparado de forma rápida e simples. Nas artes plásticas o termo designa um tipo de pintura de rápido feitio, figurativa, e em

Aliás, parece-nos que termo “burlesque” também merece uma interpretação orientada: não deve ser entendido como algo bufo-grotesco, caricato, que incite ao riso pelo ridículo, mas, tomado no sentido das burlescas de costumes e dos espetáculos de *Vaudeville* muito em voga no começo do século XX, como algo leve, divertido, desprezioso.

Mário de Andrade considera que estas composições sofreram certa influência (psicológica, não técnica) de Glauco, “aquela vontade do raro, do estranho do nunca feito que dá pra obra de Velásquez uma feição tão individual mas porém tão cansativa ao mesmo tempo”¹⁹⁴. Já Paulo César Chagas observa que são peças construídas no esquema formal tradicional das danças que representam, mas que resultaram descaracterizadas pela “influência francesa” que receberam. (CHAGAS, 1979, p. 133)

Apesar de dialogar com *Deux Chansons de Bilitis*, *Alanguissement*, *Moderato e Allegro*, *Romance n° 2* e *Le Sonnet d’Arvers* em sua estética francesa, parece-nos que estas *Trois* [“petites”] *Pièces Burlesques* denotam certo sentido de experimentação e criação de uma música leve, singela, “natural” para um compositor franco-brasileiro de explícita vivência com teatro musical e música ligeira. São peças de larga palheta de cores, sobreposição de planos sonoros e uma variedade de humores até então não encontrados no catálogo em estudo, e que, se julgadas isoladas, talvez não transpareçam a riqueza e o valor que agregam à obra de Luciano Gallet, sobretudo à pianística.

Suíte Bucólica é uma obra de 1920, formada pelos movimentos *Pastoral*, *Idílio* e *Ronda*, e dedicada a Henrique Oswald. Dela há duas versões – quais sejam para piano a quatro mãos e para orquestra sinfônica – e os manuscritos encontrados revelam as seguintes datações:

formato pequeno. Enfatiza o instante e, a fim de captar a espontaneidade da impressão, não prima pela precisão do desenho. Na literatura, em geral é qualifica uma obra burlesca, breve e escrita em pouco tempo. Já em Crítica de Arte costuma ser usado no sentido pejorativo.

¹⁹⁴ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927.

Manuscrito 1 (Piano a 4 mãos)	Pastoral	16/01/1920
	Idílio	26/01/1920
	Ronda	06/02/1920
Manuscrito 2 (orquestra)	Pastoral	30/05/1920
	Idílio	21/07/1920
	Ronda	03/11/1920
Manuscrito 3 (orquestra)	Idílio	21/07/1920
Manuscrito 4 (orquestra)	Pastoral	26/06/1921
	Idílio	11/07/1921
	Ronda	13/08/1921
Manuscrito 5 (orquestra)	Cópia não assinada e não datada.	

Tabela 02: relação de manuscritos da Suíte Bucólica, de Luciano Gallet

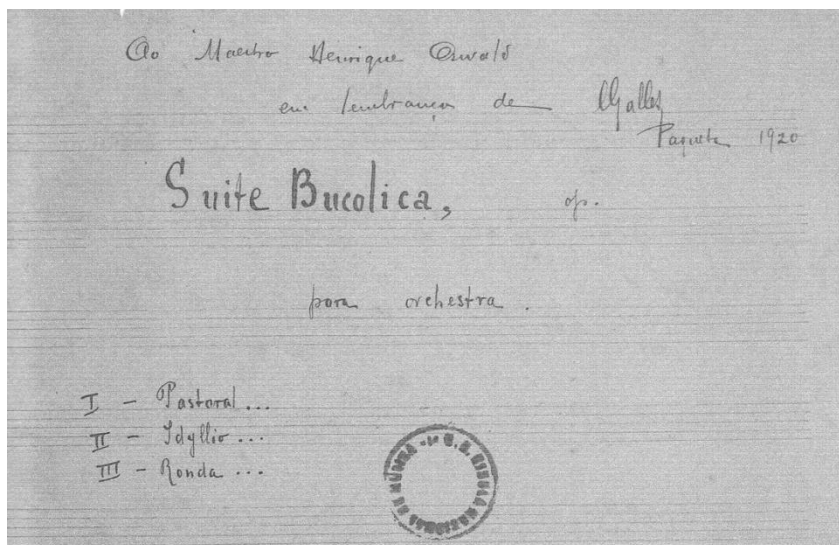
A partitura para piano a quatro mãos traz as seguintes particularidades:

- 1) é a mais antiga das partituras localizadas;
- 2) traz a seguinte dedicatória “Ao Maestro Henrique Oswald / em lembrança de Gallet / Paquetá 1920”;
- 3) Apesar de ser uma partitura para piano, abaixo do título se lê “para orquestra” e, ainda na capa, “Redução do autor para piano a 4 mãos”;
- 4) Apesar da indicação textual de que a formação escolhida é piano a quatro mãos, os compassos 39 a 48 de *Idílio* estão escritos para piano a seis mãos;
- 5) Ao final da partitura, depois da data do último movimento, se lê “4ª f. de cinzas. / 18/02/1920.

O fato de nesta partitura para piano a quatro mãos haver indicação textual de que se trata de uma redução de orquestra leva-nos a crer que há (ou houve) algum manuscrito anterior aos que foram localizados e aqui listados. Contudo, sendo esta redução datada de meados de janeiro de 1920 e considerando que os catálogos consultados indicam a *Suíte Bucólica* para orquestra sinfônica como obra daquele ano, somos levados a pensar que, ou Luciano Gallet a compôs na primeira quinzena de janeiro de 1920, ou se trata de uma obra de 1919. Mesmo que cogitássemos possibilidade que a partitura para piano a quatro mãos tenha sido escrita como um esboço para a

obra sinfônica e posteriormente orquestrada (e, nesse caso, não se tratasse de uma redução), tanto a indicação textual autógrafa de Gallet de que de fato se trata de uma redução quanto o trecho a seis mãos de *Idílio* apontariam o contrário. Uma possível solução para as questões aqui levantadas talvez seja entender que as datas ao final de cada movimento da partitura para piano a quatro mãos refiram-se às datas de composição da primeira partitura, para orquestra, não localizada, e a última data encontrada ao final do documento (para além da data do movimento *Ronda*) seja a da transcrição para piano a quatro mãos.¹⁹⁵

As três imagens a seguir são ilustrativas da discussão acima, e representam: 1) recorte da capa da partitura para piano a quatro mãos; 2) trecho citado de *Idílio*; 3) datação do final da partitura.



Exemplo 19: *Suite Bucólica*, de Luciano Gallet. Redução para piano a 4 mãos. Manuscrito autógrafo. Detalhe da capa.

¹⁹⁵ Talvez uma discussão pormenorizada deste assunto não tenha relevância quando se trata do valor da obra em questão, mas interessa-nos, sobretudo, quando objetivamos entender o lugar da produção musical na história de vida de Luciano Gallet. Situação que talvez corrobore nosso raciocínio e sustente a solução encontrada é a que segue: ao citar uma apresentação da *Suite Bucólica* no Liceu de Artes e Ofícios sob regência de Heitor Villa-Lobos, em fevereiro de 1926, Luciano Gallet comenta que não havia recuperado a partitura e as partes de orquestra cedidas para aquele concerto. (Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926) A possibilidade de que este material tenha sido o datado de janeiro de 1920 reforçaria nosso raciocínio apresentado.

Handwritten musical score for "Suite Bucólica" by Luciano Gallet, movement "Idílio", measures 39-41. The score is for four hands (two staves per hand). It features dynamic markings like "Grandioso intenso", "FF", "allargato (1º movimento)", and "estribante". The notation includes complex chords and melodic lines.

Exemplo 20: *Suite Bucólica*, de Luciano Gallet. Redução para piano a 4 mãos. Manuscrito autógrafo. Movimento *Idílio*. Compassos 39 a 41.

Handwritten musical score for "Suite Bucólica" by Luciano Gallet, movement "Ronda", detail of the final page. The score shows a "glissando" in the upper register, followed by a "Ffff" dynamic marking. The page concludes with "Fine", "Gallet", "Payretá", and the date "6/2/1920". A signature "H. G. 11. 18/2/1920" is also present.

Exemplo 21: *Suite Bucólica*, de Luciano Gallet. Redução para piano a 4 mãos. Manuscrito autógrafo. Movimento *Ronda*. Detalhe da última página.

As partituras de orquestra encontradas, ao serem consideradas cópias de uma possível partitura não localizada, não incitam maiores discussões. No manuscrito cujas datas de cada movimento são 26/06/1921, 11/07/1921 e 13/08/1921 há a indicação de que se trata de cópia daquele datado 30/05/1920, 21/07/1920 e 03/11/1920. Já o último listado apresenta correções que não pudemos identificar se são de Luciano Gallet. Com exceção deste, os demais são manuscritos autógrafos assinados. A instrumentação indicada é a que segue: flautim, 2 flautas (a segunda intercalando com um segundo flautim), 2 oboés, 1 corno inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, 4 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, tímpanos, percussão (6 instrumentistas para bombo, caixa, crotales, palmas, pandeiros, pratos, sinos, sistro e tambor), 2 harpas, celesta e cordas completas. Note-se que a instrumentação desta *Suíte Bucólica* é maior do que a do *Tango-Batuque*, e traz a curiosidade de incluir palmas na seção de percussão.

Luciano Gallet considerava sua *Suíte Bucólica* um trabalho sério e, tal qual *Moderato e Allegro e Hieroglyfo*, construído com diversos motivos originados a partir de uma frase curta. Em seus apontamos, nota que *Ronda* foi escrito na forma clássica de um Rond, e que possui detalhes importantes na seção de percussão. São suas palavras: “Bastante cor. Ritmo. Polifonia. Amplo desenvolvimento melódico. A orquestra, feliz. Revista mais tarde por Henri Morin” (grifo do autor).¹⁹⁶

São comentários de Mário de Andrade:

Pastoral adorável. Excessivamente francês (...) e sobretudo excessivo Debussy como por exemplo na primeira página. *Idílio* e *Ronda* igualmente adoráveis e mais pessoais. Trabalho excelente. Me entristece a *Pastoral* cheirar tanto a coisa conhecida de França.¹⁹⁷

Informações relativas a execuções dessa suíte são precárias. O catálogo de *Estudos de Folclore* traz que foi estreada em 20/01/1926, no Liceu de Artes e Ofícios, sob regência de Heitor Villa-Lobos, mas, informações de Luciano Gallet revelam que naquela ocasião foram apresentados somente o segundo e o terceiro movimento da obra.¹⁹⁸ A apresentação seguinte que pudemos apurar aconteceu mais oitenta anos depois, em dezembro de 2007, pela Orquestra

¹⁹⁶ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926. Sobre Henri Morin, ver Capítulo I deste trabalho. A partitura localizada sem data ou assinatura e com correções no texto musical talvez seja a revisada pelo regente francês.

¹⁹⁷ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927.

¹⁹⁸ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Victor Hugo Toro, provavelmente em razão da edição da partitura de orquestra de *Suíte Bucólica* pelo seu selo Criadores do Brasil.

Como visto no primeiro capítulo deste trabalho e também no decorrer deste texto sobre a obra de Luciano Gallet de até 1920, em 1926 sua “mania de ordem” fê-lo organizar sua produção de até então. Graças à sua carta de 14 de setembro daquele mesmo ano (e ao hábito de Mário de Andrade de manter seu arquivo pessoal) parte dessa organização chega até nós em um documento precioso que, para além de listar boa parte de sua composição, é enriquecido por comentários do autor sobre sua obra. Uma justaposição deste documento com informações de diversas das partituras nele citadas e demais fontes de consulta permitiu-nos o panorama aqui apresentado. Contudo, pela própria natureza do trabalho de pesquisa histórica e resgate de material nem todas as questões levantadas podem ser respondidas de imediato. É assim que reservamos o espaço final deste capítulo para abordar questões que não tiveram lugar dentre as discussões apresentadas.

A tabela seguinte mostra os títulos abordados neste texto ao lado do índice de obras encontrado carta citada, do número de *Opus* recolhidos das partituras e sua data de composição.

n/a	<i>Berceuse</i>	n/a	22/01/1917
n/a	<i>Caxinguelê</i>	n/a	1917
1	<i>Le Sonnet d'Arvers</i>	Op. 1	13/01/1918
2	<i>Romance n° 1</i>	OP. 2	jan/18
3	<i>Elegia</i>	Op. 3	12/02/1928
4	<i>Moderato e Allegro</i>	Op. 4	15 e 25/3/1918
5	<i>Alanguissement</i>	Op. 5	20/04/1918
6	<i>Ave Maria n° 1</i>	Op. 6	15/05/1918
7	<i>Canção Dolente</i>	Op. 7	19/05/1918
8	<i>Padre Nosso</i>	Op. 8	25/05/1918
9	<i>Salomé</i>	Op. 9	19/07/1918
11	<i>Tango-Batuque</i>	Op. 11	06/09/1918
n/a	<i>Quadras</i>	Op. 12	24/10/1918
13 e 14	<i>Fantasia e Romance</i>	Op. 13	out/18
15	<i>Phitta Meliaï</i>	n/a	11/01/1919

16	<i>A Partida</i>	Op. 17	17/02/1919
17	<i>Surdina</i>	Op. 19	10/06/1919
18	<i>Petite Valse Précieuse...</i>	Op. 20 n° 1	31/08/1919
19	<i>Mazurka demi-gracieuse...</i>	Op. 20 n° 2	30/12/1919
20	<i>Marche Vaniteuse...</i>	Op. 20 n° 3	31/12/1919
21	<i>Ave Maria n° 2</i>	n/a	02/02/1920
22	<i>Suíte Bucólica</i>	n/a	16 e 26/01/1920 e 06/02/1920
23	<i>Ó Salutaris</i>	n/a	21/02/1920
24	<i>Lykas</i>	n/a	13/04/1920
25	<i>Hino à Escola</i>	n/a	19/10/1920

Tabela 03: Relação de títulos, nº de Opus e Datas abordados no Capítulo I

Pela tabela acima se percebe:

- 1) *Berceuse* e *Caxinguelê* não fazem parte de o que, à época (1926), Luciano Gallet considerava seu catálogo de obras: tanto não figuram no índice de obras quanto não receberam numeração de *Opus*;
- 2) De *Le Sonnet d'Arvers* até *Salomé* o número do índice obras equivale à numeração de Opus encontrada nas partituras;
- 3) Não há entrada 10 no índice de obras e, tampouco, obra que tenha recebido esta numeração de *Opus*;
- 4) A canção *Quadras* não figura no índice de obras, mas sua partitura revela que foi catalogada como Op. 12.
- 5) As entradas 13 e 14 do índice de obras se confundem na *Fantasia para violino e piano*, obra que mais tarde foi seccionada; ao que pudemos compreender o *Andante* desta *Fantasia* deu origem ao *Romance n° 2*, e o restante da obra foi abandonado. Tendo o *Romance n° 2* sido catalogado como Op. 13, entendendo que o n° 14 de *Opus* estava reservado para a *Fantasia* que restou inacabada;
- 6) *Phitta Melliaï* é o primeiro caso de composição que figura no índice de obras, mas que não recebe numeração de Opus.

- 7) *A Partida* figura como composição nº 16 no índice de obras, mas seu manuscrito foi catalogado como Op. 17. Situação semelhante ocorre com *Surdina*, que aparece como nº 17 no índice de obras e seu manuscrito foi catalogado como Op. 19;
- 8) Considerando que Luciano Gallet teria catalogado sua composição até o Op. 20, não podemos apurar quais obras ocuparam o Op. 15, Op. 16 e Op. 17.
- 9) Nenhuma das obras de a partir de 1920 recebeu nº de *Opus*;

Passamos agora a discorrer sobre obras que não figuram nesta tabela, mas que de alguma forma podem dialogar com as considerações acima enumeradas. Também, sobre a obra de sua última entrada, o *Hino à Escola*.

O catálogo organizado por Maria José Valente Táboas lista uma obra intitulada ***Hino ao Barulho***, datada de 1918 e composta para orquestra; consideração nossa é que, por se tratar de um hino, entender-se-ia que fosse para canto ou coro e orquestra. Não localizamos nenhum manuscrito desta peça, que também não consta no catálogo *Estudos de Folclore*; contudo, em carta a Luciano Gallet datada de 08 e fevereiro de 1927, Mário comenta: “O *Hino ao Barulho* tem coisas muito bem achadas e é só de você”, de onde se depreende que esta obra estava na remessa de composições autorais que Gallet enviou para a apreciação de Mário de Andrade, no ano de 1926. Considerando a data indicada por Maria José Valente Táboas e as considerações listadas sobre a tabela 03 parece-nos possível que o *Hino ao Barulho* tivesse sido catalogado como Op. 10 na produção de Luciano Gallet e ocupasse a posição 10 no índice de obras, embora não tivesse sido comentado na carta de 14 de setembro de 1926.

Pesquisas na Base Minerva do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Rio Janeiro revelam um curioso manuscrito de Luciano Gallet intitulado ***Tango***, que, segundo informações listadas, foi escrito na Ilha de Paquetá e datado de 17/01/1919. A princípio este documento poderia ser confundido uma cópia da partitura do *Tango-Batuque* para piano solo (datado de alguns meses antes), mas a diferença de nome e, principalmente, de número de páginas entre eles (cinco páginas o *Tango-Batuque* para piano solo e duas páginas esta outra partitura intitulada *Tango*) indicam a possibilidade de que se trate de outra obra. Não encontramos referências a um *Tango*, de Luciano Gallet, para piano solo, em nenhum dos catálogos consultado, na literatura musicológica revisada e tampouco em toda a correspondência visitada. Caso se trate de uma obra desconhecida – questão que somente poderia ser respondida a

partir de uma visita e análise do manuscrito –, a julgar pela sua data de composição poderia ocupar, inclusive, o nº de *Opus* 15 ou 16 no catálogo de Luciano Gallet, como visto, ainda não identificados.

Já do *Hino à Escola* encontramos dois manuscrito que trazem as seguintes informações: foi composto no Rio de Janeiro, em 10/10/1920, e escrito para canto solista, coro e piano. Junto às partituras há uma folha com timbre da Diretoria Geral de Instrução Pública da Prefeitura do Rio de Janeiro com a letra do hino, que, segundo Maria José Valente Táboas, é de Ovídeo de Melo. Essa obra consta no catálogo de 1934 com as informações de que foi escrita para coro uníssino e piano e estreada na Escola Professor Frazão, em 05/06/1920; no campo destinado a informações sobre edição ou revisão se lê “Cancioneiro Mineiro”. Aqui encontramos um problema de datação, já que o manuscrito tem data posterior à que é indicado como estreia. Cogitamos, então, duas possibilidades: 1) de o manuscrito encontrado tratar-se de cópia de uma partitura de data anterior; 2) de a informação de estreia encontrada no catálogo de Estudos de Folclore estar incorreta, o que é possível quando consideramos casos semelhantes (vide *A Partida e Surdina*).

Ainda há mais uma observação que relaciona os dois hinos aqui indicados: na carta que Gallet manda para Mário de Andrade com comentários de sua produção organizada em ordem cronológica, após referir-se a *Lykas* (portanto, época de 1920), precisamente referindo-se à entrada nº 25 de sua lista, se lê: “Encomenda. Decalcado (contraponto) sobre o *Hino da Bandeira*, em parte. Depois desisti. Era para cantar junto.”¹⁹⁹ Considerando o montante de informações aqui listadas deduz-se que este comentário se refere ao *Hino à Escola*; contudo, conforme já citado, quando Mário de Andrade responde esta carta apresentando suas impressões sobre o repertório de Luciano Gallet, ele comenta o *Hino ao Barulho*. Parece-nos que este é mais um caso que seria somente resolvido com uma consulta ao manuscrito do *Hino à Escola* e ao *Índice por Ordem Cronológica* organizado por Luciano Gallet e com localização da partitura do *Hino ao Barulho*.

Como visto, as questões levantadas sobre o manuscrito intitulado *Tango*, sobre o *Hino ao Barulho*, sobre o *Hino à Escola*, sobre o rascunho de uma *Ave Maria* datada de 19/12/1915, e sobre quais obras foram catalogadas como Op. 10, Op. 15, Op. 16 e Op. 17 são lacunas na

¹⁹⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

compreensão da produção de Luciano Gallet de até 1920, inclusive apontando a possibilidade de que Gallet tenha composto obras das quais não tenhamos notícias.

CAPÍTULO III

Les Chansons Populaires Brésiliennes, recueillies et harmonisées par Luciano Gallet

Uma harmonização refinada de canção popular é perfeitamente certa e transporta essa canção pra uma ordem diferente, que é culturalmente artística. Torna a canção apropriada para viver numa sala de concerto, sem que se torne nem exótica nem diletantismo.²⁰⁰

Em 1921 Luciano Gallet iniciava um profícuo trabalho de harmonizações de canções populares. Esta experiência, que divergia consideravelmente da sua prática composicional de até então, marcaria novos caminhos na sua criação musical, afastando paulatinamente sua obra da “estética velasqueana” ou do “debussismo” até chegar aos seus trabalhos mais representativos com temática brasileira e afeitos ao movimento nacionalista modernista que se cristalizava.²⁰¹ Este período de estudos sobre uma estética nacional e aproveitamento do folclore na criação musical erudita – que mais tarde também acabaria determinando suas preocupações com a função da arte e com os caminhos da educação musical no país, seja em nível inicial ou de formação regular completa – pode ser entendido como um parêntese na sua atividade criadora, e por isso aqui será abordado de forma isolada; a fim de um olhar direcionado, consideraremos as harmonizações de canções populares como um recorte na produção de Luciano Gallet.

Com as primeiras canções populares resultantes da prática de harmonizações, Luciano Gallet abria um nicho especial de trabalho e iniciava um ciclo de obras que, em toda sua produção, talvez tenha se tornado mais representativo do que então pudesse supor. Evidentemente, nos oito anos em que se debruçou sobre este trabalho – de 1921 a 1928 – não interrompeu outras formas de criação e envolvimento com atividades artísticas; contudo, reiterando nossa proposta de lançarmos um olhar especial sobre o conjunto de *Canções Populares Brasileiras*, neste texto discorreremos sobre sua gênese, características que as diferenciam de outras canções do autor, suas publicações, repercussão na musicologia de então e o espaço e a representatividade que ocupam no catálogo de obras de Luciano Gallet. Para além,

²⁰⁰ ANDRADE, Mário de. Luciano Gallet: Canções Brasileiras em Música, Doce Música. 2ª Edição. São Paulo: Editora Livraria Martins, 1976. Página 174.

²⁰¹ Conforme abordado no Capítulo II deste trabalho, obras de Glauco Velásquez e de Claude Debussy influenciaram de maneira incisiva os primeiros anos de composição de Luciano Gallet. Exceções talvez sejam *Caxinguelê* e *Tango-Batuque*.

incluímos uma abordagem isolada de cada harmonização, dentro do possível com a reunião de informações sobre datas de composição e estreia, versões, orquestrações, dedicatórias e demais dados significativos para sua melhor compreensão dentro do conjunto de obras em questão.

O conjunto de obras e suas peculiaridades de classificação

A experiência iniciada em 1921 resultou em um montante de 24 (vinte e quatro) harmonizações de canções folclóricas que formam o conjunto *Canções Populares Brasileiras*. Este número, embora possa ser discutido ao tomarmos por base distintos critérios de organização, é confirmado quando consideramos a soma de seus títulos isolados. Fatores que poderiam ser ponderados em um novo cálculo são: 1) existência de mais de uma versão para uma mesma harmonização, ou tratamentos diversos recebidos por um mesmo tema; 2) possíveis organizações de ciclos de obras dentro do conjunto de harmonizações; 3) harmonizações em cuja feitura o autor utilizou mais de um tema folclórico; 4) harmonizações com múltiplas possibilidades de execução ou formação. Respeitando nossa ideia de não inflar o catálogo de obras de Luciano Gallet, quando da abordagem individual das harmonizações indicaremos uma entrada para cada título, independentemente dos fatores acima listados. Estes, por sua vez, podem ser exemplificados com o que segue.

Sobre a existência de mais de uma versão para determinadas canções é ilustrativo o comentário do próprio autor: “Da maior ou menor facilidade resultou para algumas harmonizações única versão e várias para outras. Explico mal dizendo facilidade. É mais veracidade.”²⁰² (grifos do autor) Este mesmo assunto é retomado quando de seus comentários sobre *Suspira coração triste!*: em suas palavras, a primeira versão teria saído “naturalmente estrangeira”, e a segunda, “já expurgada, com caráter mais apurado”.²⁰³ Embora nem sempre tenha sido possível encontrarmos mais de uma versão de canções das quais sabemos terem voltado à mesa de trabalho do compositor, esse fato pode ser exemplificado pela harmonização *Marcha soldado*:

²⁰² Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

²⁰³ Carta citada.

Antigo de Roda. *Marcha Soldado.* L. Gallet. 1

Allegro giusto.

Marcha sol-da-do, Ca-
-beça de papel, Mar-cha di-rei-to, de-não vae pro quar-tel.

Exemplo 22: *Marcha soldado*, de Luciano Gallet, compassos 1 a 6. Manuscrito autógrafo.

Marcha soldado. — Ciranda-cirandinha.

Tempo de marcha.

Marcha sol-da-do, ca-beça de papel;
o pé espa-cha-do, quem foi que tece-a-lou?

Marcha di-rei-to, si-não vae pro quar-tel.
Foi uma ba-la, que o fava-ry mandou.

Exemplo 23: *Marcha soldado / Ciranda, cirandinha*, de Luciano Gallet, compassos 1 a 12. Manuscrito autógrafo

A primeira imagem é um recorte de um manuscrito de *Marcha soldado* datado de 1927. Já a segunda representa o mesmo tema popular harmonizado um ano depois, em 1928. Apesar de as partituras apresentarem caligrafia musical diferente, ambas trazem assinatura personalizada de Luciano Gallet, registro que, aliado às demais deste texto, levam-nos a inferir que as duas versões são de punho do próprio autor.²⁰⁴

A segunda questão se refere às organizações das peças em ciclos de obras, e traz dois casos distintos: organizações primárias feitas por Luciano Gallet e a disposição das harmonizações em diferentes agrupamentos quando de sua publicação. É o caso, por exemplo, de *Morena, morena...* e *Suspira, coração triste!*, primeiramente agrupadas como *Duas modinhas brasileiras*; de *Tutu marambá*, *Toada* e *Sertaneja*, inicialmente dispostas como *Três coros brasileiros*; e de *Ai, que coração*, *A perdiz piou no campo* e *Fotorototó*, inicialmente *Modinhas de Montes Claros*.²⁰⁵ Quanto à publicação dessas obras, percebemos sua disposição em organizações distintas, considerando ainda a supressão das alcunhas sob a qual se reuniam e o fato de que nem todas tenham sido publicadas.²⁰⁶

Sobre o terceiro problema, notamos que em algumas canções Gallet utilizou mais de um tema para construir a harmonização. É o caso, por exemplo, de *Fotorototó* – onde Mário de Andrade chama a atenção para o refrão combinado com o tema folclórico, que, embora popular, não fazia parte da cantiga e inclusive seria de outra região²⁰⁷ –, *Xangô*, onde são utilizados os temas *Xangô* e *Louvado seja Deus!* e *Bela pastora / Atirei um pau no gato*, *Castanha ligeira / Carneirinho*, *carneirão* e *Marcha soldado / Ciranda cirandinha*, cujos títulos já indicam dois temas harmonizados na mesma canção. Embora o tratamento bitemático viesse a ser recorrente na produção de Luciano Gallet, aqui somente apontamos para o fato de que talvez possa ser elemento a ser considerado quando de uma classificação ou do estabelecimento do conjunto de

²⁰⁴ Luciano Gallet mantinha uma maneira particular de assinar suas obras, qual seja a rubrica “LGallet/Rio/[data]”, onde a letra “G” era uma continuação horizontal da letra “L” e a letra “R” advinha de um prolongamento vertical inferior da letra “t”. Com ligeiras exceções, essa espécie de “marca” encontrada tanto em suas partituras manuscritas como eu sua correspondência pessoal pode ser considerada um dos indicativos da autenticidade de seus manuscritos.

²⁰⁵ Referências aos agrupamentos *Duas Modinhas Brasileiras* e *Três Coros Brasileiros* podem ser encontradas no programa do *Festival de Música Característica Brasileira* e em missiva de Luciano Gallet a Mário de Andrade. Já o termo *Modinhas de Montes Claros* pode ser lido em manuscritos das canções que compõe este grupo. Sobre o *Festival de Música Característica Brasileira* e demais realizações e apresentações públicas de Luciano Gallet ver o Capítulo I deste trabalho.

²⁰⁶ Aprofundamentos na questão da disposição de obras pode ser encontrado ainda neste texto, em discussões dedicadas a publicação das harmonizações e ainda quando de seus comentários individuais.

²⁰⁷ ANDRADE, Mário de. *Luciano Gallet: Canções Populares* in *Música, Doce Música*. 2ª Edição. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1976. Página 173.

harmonizações de temas populares e atentamos para o fato de que uma *harmonização* não necessariamente significa um *tema harmonizado*.

Por fim, a questão de algumas harmonizações trazerem mais de uma possibilidade de execução de certa forma dialoga com a questão das obras das quais foram encontradas mais de uma versão. São os casos, por exemplo, de: *Tutu Marambá*, *Sertaneja*, *Toca zumba* e *Puxa o melão, Sabiá!*.²⁰⁸ Este assunto ainda pode ser problematizado com a ocorrência singular de harmonizações cujos versos são indicados pela palavra “solo” e o refrão pela palavra “coro”, ambos com escrita majoritariamente a uma voz e acompanhamento instrumental. Apesar de considerarmos que: 1) as palavras “estribilho” e “refrão” podem ser sinônimos de “coro”; 2) que no catálogo de obras apensado a *Estudos de Folclore* suas indicações são para a formação de voz e piano²⁰⁹; 3) que nas capas de diversas partituras há a indicação de que são peças para canto e piano; e 4) que, de fato, houve execuções destas obras com uma voz e com o próprio autor ao piano; a ocorrência de alguns trechos da parte do “coro” claramente escritas a duas vozes nos leva a considerar que há pelo menos duas formas de execução; ou se as entende para canto solista e coro a duas vozes com acompanhamento de piano, ou para canto e piano, e neste caso ponderando que os curtos trechos com divisão de vozes seriam linhas opcionais cuja eleição seria de competência dos intérpretes. É o caso dos títulos *Tayêras*, *Bambalelé* e *Arrazoar*. A imagem a seguir ilustra esta discussão.

²⁰⁸ *Tutu Marambá* foi publicada em três versões diferentes, quais sejam para coro a duas vozes iguais e piano, coro a quatro vozes mistas com ou sem acompanhamento de piano e canto solo e piano; *Sertaneja*, em duas: duas vozes iguais e piano e quatro vozes mistas com ou sem acompanhamento de piano; e em *Toca- zumba* e *Puxa o melão, Sabiá!*, o autor indica textualmente diversas possibilidades de execução (diferentes formações) com a utilização da mesma partitura.

²⁰⁹ GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Carlos Wehrs & Cia: Rio de Janeiro, 1934. Página 102. O catálogo de obras apensado a este volume provavelmente tenha sido organizado por Mário de Andrade com colaboração de Luísa Gallet.

Exemplo 24: *Tayêras*, de Luciano Gallet. Ed. Carlos Wehrs & Cia. Compassos 21 a 23. Marcação nossa.

Ai, que coração seria outro exemplo onde abordagens distintas levariam a diferentes possibilidades de execução: assim como em *Quadras*²¹⁰, Gallet indica algumas estrofes para *Ela* e outras para *Ele*. Contudo, mesmo que se possa considerar uma execução com duas vozes alternantes – já que não há linhas vocais sobrepostas, como no caso de *Tayêras* – parece-nos mais provável que estas indicações sejam ilustrativas do texto da canção, talvez de modo a orientar sua interpretação, considerando que na partitura publicada há a indicação “para uma voz e piano”. O texto referido e sua subdivisão é a seguinte:

Ela: *Ai que coração de moço, ô á!*
Duro, duro de abrandá!
Meu peito sente me faz maginá
Meu coração bate, fora do lugá!

Moço fazendeiro qué mi namorá
Faz papai senti, faz mamãe chorá;
Meu coração bate fora do lugá!

Ele: *Beijo dado sem mardade, ô á!*
Naquela boca orvaiada!
Meu peito sente, me faz maginá,
Meu coração bate fora do lugá!

Haverá de tê, sá dona, ô á!
O cheiro da madrugada!
Meu bem vem já e não me faz maginá,
Meu coração bate fora do lugá!

²¹⁰ Sobre a canção *Quadras*, ver Capítulo II deste trabalho.

Conforme explicitado, as questões levantadas poderiam sugerir novo cálculo indicativo do número de harmonizações de canções populares ou de sua disposição quanto à formação para as quais foram concebidas. Vasco Mariz, por exemplo, provavelmente considerando somente os títulos publicados na primeira e na segunda série de *Canções Populares Brasileiras*, conta 18 (dezoito) as harmonizações de Luciano Gallet. Já Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, provavelmente contando os títulos de todos os cadernos das três séries de canções publicadas – mas sem considerar as inéditas –, indica como 22 (vinte e dois) o número destas.²¹¹ De nossa parte, reiteramos o posicionamento de entendermos serem 24 as obras harmonizadas, considerando tanto as publicadas como as inéditas e não incluindo neste cálculo diferentes versões para um mesmo título, nem considerando mais de uma obra as que apresentam diferentes possibilidades de execução. E a partir dessas reflexões sobre o número que se defina para quantificar as harmonizações – como visto, volúvel segundo as variáveis apontadas –, surgem duas questões de maior relevância no estudo da obra de Luciano Gallet: 1) de onde teria surgido seu interesse no trabalho com as harmonizações? 2) quais teriam sido os critérios adotados para definir que uma canção que se valesse de um tema folclórico seria ou não uma *harmonização*, ou seja, integrante do grupo de *Canções Populares Brasileiras*? Sobre estas questões deter-nos-emos a partir de agora, elencando raciocínios que indiquem respostas e valendo-nos de observações do próprio autor para chegarmos a algumas definições.

A gênese do trabalho com harmonizações de temas populares e a definição do ciclo *Canções Populares Brasileiras*

Palavras do próprio Gallet nos remetem a 1920, quando de seus esforços na composição de um *Trio Brasileiro*, para piano, violino e violoncelo. Embora já houvesse esquematizado um plano de construção para esta obra, seu projeto restou abandonado, incompleto, e dele sobraram o que considerou “dúvidas” a respeito da utilização de material melódico original ou folclórico e mesmo de material rítmico. Estes questionamentos levaram-no a duas necessidades: o

²¹¹ MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira de câmara*. 6ª edição. Livraria Francisco Alves Editora: Rio de Janeiro, 2002. Página 112.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 Anos de Música no Brasil*. 1ª edição. Livraria José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 1956. Página 283.

conhecimento profundo da música brasileira e a obtenção de um processo musical próprio. Em suas palavras:

Com a conclusão obtida, esfriei na composição. Iniciei aí o período de pesquisa. Seis meses depois surge a 1ª tentativa com o nº 27 [*Suspira, coração triste!*] (1ª versão). Passar de *Lykas* para aí, era uma transição difícil. Felizmente, estabeleci logo a necessidade estrita de manter-me em absoluto dentro da “harmonização” conhecendo e mantendo o melódico existente, procurando ilustrar com o rítmico adequado a cada tipo. Trabalho difícil, considerada a deficiência de elementos. E era preciso evitar o banal, buscando o interessante. Em princípio: – fugir do meu “eu” e adaptar-me neutro ao brasileiro. (grifos do autor)²¹²

Este depoimento sobre o início do trabalho com as harmonizações é valioso para melhor entendermos o que veio a ser seu conjunto de canções populares e os novos rumos que mais tarde estas obras viriam dar à sua composição. Ressalte-se que desde a tentativa e abandono do *Trio Brasileiro* Gallet passou por um semestre de pesquisas que teriam resultado na sua primeira tentativa de harmonização, prática que define como uma ilustração rítmica e harmônica de uma melodia popular que deveria ser mantida fidedignamente como recolhida. Parece-nos claro aqui entender seu trabalho de criação limitado à construção de um acompanhamento para uma melodia escolhida – que deveria ser mantida inalterada – elucidativo do ritmo que esta carregava quando de sua execução em ambiente popular. E a referência da dificuldade do processo de transição de *Lykas* para *Suspira, coração triste* pode ser imediatamente compreendida com uma rápida visita às partituras destas duas obras – uma nitidamente construída ao modo das *Trois Chansons de Bilitis*, de Claude Debussy, e a outra uma modinha brasileira –, diferença ainda ressaltada quando comparamos o montante da composição de até 1921 com o conjunto de harmonizações e que nos permite bem compreender a que Gallet se referia ao citar a adaptação do seu então modo natural de composição à música brasileira.

Ainda na mesma missiva encontramos mais algumas informações sobre essa experiência com harmonizações. Destacamos: 1) depois das duas primeiras tentativas, este trabalho foi encorajado pelo contato de Luciano Gallet com uma coleção de folclore tcheco; 2) foi deliberada sua decisão de majoritariamente adotar a prática de variação rítmica para cada estrofe de uma canção; 3) anos depois de suas primeiras harmonizações continuava com afinco neste tipo de

²¹² Carta citada.

trabalho, tanto “refazendo”²¹³ tentativas anteriores como harmonizando temas novos. Essas assertivas, sobretudo as duas últimas, contribuem para uma reunião de informações que nos permitem compreender o conjunto das *Canções Populares Brasileiras*.

Outro parágrafo de Luciano Gallet que merece ser lido com suas palavras originais e que ilustra o que aqui vimos discutindo é o que segue:

Com o incidente do *Trio*, vieram as harmonizações. Comentários harmônicos e rítmicos, de temas, canções populares brasileiras. Não é música minha. É um comentário a frio, que não tem nada de comum com minha música. Nas últimas, aparece alguma ideia de estilização musical, não pessoal. Vejo um caminho percorrido, de *Morena* até *Toca Zumba*, afastando-se cada vez mais do meu processo próprio, e indo para uma veracidade brasileira mais perfeita. Independência de fatura.²¹⁴ (grifos do autor)

Aqui bem se nota que não considerava as harmonizações como um trabalho de composição, que não eram sua música, mas, sim anotações harmônicas, explicações rítmicas de temas populares. Ao mesmo tempo, comenta o que pode ser entendido como um processo de transformação na sua abordagem musical – fruto, talvez, dos caminhos de pesquisa e experimentação a fim de conhecer a música brasileira –, o que, em suas palavras, ilustra como um distanciamento de seus processos de criação em direção ao que seria verdadeiramente brasileiro. Cabe-nos salientar, ainda, que, considerando a data da carta citada, ao mencionar suas “últimas” harmonizações não se referia, por exemplo, às *Cantigas de Roda* nem a *A Casinha pequenina*, *Acorda Donzela* ou *Xangô* – obras de a partir de 1927 –, mas, sim, às concebidas até meados de 1926. Ou seja, mais dois anos de trabalho com harmonizações poderiam confirmar ou modificar os novos rumos até então observados.

Entendido o que teria levado Luciano Gallet à pesquisa folclórica e por que teria iniciado o trabalho de harmonizações, restam dúvidas sobre por quais motivos canções que também levaram temas populares em suas construções não fizeram parte dessas *harmonizações*, ou seja, do grupo de *Canções Populares Brasileiras*, como é o caso dos ciclos *No mundo da lua* e *Interpretações*. Passamos, então, a analisar características e informações de diversas canções sobre temas populares e conjecturar questões que talvez incluíssem-nas no ciclo *Canções Populares Brasileiras*.

²¹³ Luciano Gallet vale-se do termo “refundir”, que no contexto utilizado entendemos ser sinônimo de “refazer”, “mudar a forma de”.

²¹⁴ Carta citada.

Tomando por base os citados ciclos *No mundo da lua* e *Interpretações* e considerando que estas foram canções concebidas sobre textos de autores conhecidos – no caso, Álvaro Moreyra, Murillo Araújo e Mário de Andrade –, primeiramente nos ocorre que um dos critérios das *harmonizações* seria valerem-se de obras de autores ignorados. Esta ideia, contudo, é logo refutada quando consideramos que *Yayá, você quer morrer*, foi elaborada sobre canção de Xisto Bahia; *Toada*, de Marcello Tupynambá; *O Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco²¹⁵ e *Toca zumba*, de João Gomes Cardim, e Luciano Gallet, inclusive, indica estas autorias em suas partituras. Questionamo-nos, então, sobre a coleta das melodias, ponderando que talvez no grupo de *harmonizações* Luciano Gallet incluísse somente as canções cujos temas ele mesmo tivesse anotado, considerando que tanto os cadernos publicados quanto diversos manuscritos trazem a informação de que se tratam de canções por ele “recolhidas e harmonizadas”. Mas esta suposição não se sustenta quando pensamos que os temas utilizados foram provenientes de pelo menos cinco Estados brasileiros, e que a história de vida conhecida de Luciano Gallet indica que, depois de ter iniciado seu trabalho de composição e pesquisas com folclore, ele só esteve em um deles.²¹⁶ Além disso, sabemos do contato de Luciano Gallet com, por exemplo, Marcelo Tupynambá, Mário de Andrade, Elsie Houston, Mary Houston, Germana Bittencourt e Antônio Bento de Araújo Lima, todas personalidades que tiveram algum envolvimento com a música popular; de algumas se sabe, ainda, da prática de permuta entre temas recolhidos inclusive com o próprio Gallet.²¹⁷ Embora essas conjecturas não definam que todas as melodias harmonizadas tenham sido informadas por terceiros, ao menos indicam que a coleta *in loco* também não pode ter sido critério para que os temas fizessem parte das *Canções Populares Brasileiras*. Aliás, percebemos que a questão da coleta das melodias é um pouco mais complexa, e que aqui não deve ser entendida por coleta *in loco*. Ao que percebemos, a palavra *recolhida* – que, como citado, aparece tanto em manuscritos como nas partituras editadas –

²¹⁵ Embora consagrado como de Catulo da Paixão Cearense, há indícios de que *O luar do sertão* tenha por base o coco *Engenho de Humaitá*, canção popular do repertório de João Pernambuco. Assim, costuma-se atribuir a ambos sua autoria.

²¹⁶ Especificamente, Rio de Janeiro, de onde era natural e onde viveu toda a sua vida. Em verdade sabe-se de uma estada de Luciano Gallet na cidade de Caxambu, Minas Gerais, por volta de 1912, época em que ainda não havia se debruçado sobre o trabalho com harmonizações. São Paulo, onde esteve para a realização de concertos, não figura dentre os Estados indicados.

²¹⁷ A proximidade entre Luciano Gallet e Marcello Tupynambá pode ser atestada por um bilhete daquele para este, datado de 19 de janeiro de 1926 e cujo tratamento é “colega e amigo”. Com todos os restantes, pode ser comprovada a partir de diversas referências na correspondência entre Luciano Gallet e Mário de Andrade.

refere-se ao fato de serem canções *pesquisadas*, *compiladas*, e não necessariamente anotadas de um cantador popular.²¹⁸

A resposta para esta questão sobre os critérios que definiriam quais trabalhos entrariam para as *Canções Populares Brasileiras* vem, então, do próprio Gallet ao comentar com Mário de Andrade uma ideia de publicação de *O destino das fadas*, *Das bocas das avozinhas* e *Contos de fadas*, justamente canções que integram o ciclo *No mundo da lua*. Naquela ocasião Gallet esclarecia que nessas obras havia “alterações melódicas, rítmicas e composição”.²¹⁹ Corrompida sua ideia de manter inalterada a melodia popular em suas harmonizações e entendendo que nestas obras havia um trabalho de composição, não podiam figurar dentre suas *Canções Populares Brasileiras*. Depreende-se, então, que o único critério de pertencimento ao já apresentado grupo de harmonizações era que fossem canções elaboradas a partir da criação harmônica e rítmica sobre um tema popular inalterado, e reforça-se a ideia de que Luciano Gallet não as considerava trabalho de composição musical.²²⁰

Definidas e circunscritas as *Canções Populares Brasileiras*, passamos a um olhar panorâmico sobre seu grupo e características das canções que o integram.

²¹⁸ Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, “pesquisada” e “compilada” são acepções válidas para o termo “recolhida” (<https://www.priberam.pt/dlpo/recolhida>, consultado em 24 de setembro de 2016). A confusão entre as terminologias *colhida* ou *recolhida* se faz evidente quando se sabe tanto da prática de Luciano Gallet de anotar melodias cantadas por populares como de ter recebido temas anotados por outras pessoas, como Mário de Andrade ou Mary Houston. Essas práticas podem ser conferidas tanto na correspondência ente Luciano Gallet e Mário de Andrade – onde por diversas vezes o assunto de temas populares é abordado – como em *Estudos de Folclore*, onde, nas páginas 65 e 67 se encontra indicações de que o autor *recolheu* cantigas e danças antigas do Estado do Rio na fazenda de São José da Boa Vista, em julho de 1927. Nesta última obra se lê: “As informações abaixo, foram dadas pelo velho preto Antoniozinho (...). São todas dignas de fê, dada a idoneidade moral do informante, indivíduo acatado naquela zona (...)” (GALLET, 1934: 67), o que confirma sua atividade de coleta de material popular.

²¹⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 07 de fevereiro de 1928.

²²⁰ Confirmação de que Luciano Gallet não considerava *No mundo da lua* harmonizações pode ser encontrada na contracapa da edição da segunda série de *Canções Populares Brasileiras* onde, dentre divulgação prévia de obras que estavam por ser impressas, aparece uma lista de harmonizações e, em separado, títulos integrantes de *No mundo da lua* como obras “sobre canções populares brasileiras”.

A predominância dos gêneros declarados, elementos paratextuais e considerações gerais sobre o grupo de harmonizações

A tabela seguinte lista os diferentes gêneros abordados por Luciano Gallet nas *Canções populares brasileiras*, indicados tanto nas partituras editadas como em seus manuscritos:

	Obra	Gênero Indicado
1	<i>Ai, que coração</i>	Modinha
2	<i>Morena, morena...</i>	Modinha
3	<i>A perdiz piou no campo</i>	Modinha
4	<i>Yayá, você quer morrer</i>	Lundu
5	<i>Suspira, coração triste!</i>	Modinha
6	<i>Fótorótó</i>	Chula baiana
7	<i>Tayêras</i>	Chula de mulatas do Norte
8	<i>O luar do sertão</i>	Canção sertaneja
9	<i>Toca zumba</i>	Canção negra
10	<i>Tutu marambá</i>	Canção de berço / Acalanto
11	<i>Foi numa noite calma</i>	Modinha carioca
12	<i>Bambalê</i>	Embolada
13	<i>Sertaneja</i>	Canção do interior do Brasil
14	<i>Arrazoar</i>	Tirana ao desafio
15	<i>Puxa o melão, sabiá!</i>	Canção pernambucana
16	<i>Eu vi amor pequenino</i>	Modinha do século XVIII
17	<i>A casinha pequenina</i>	Modinha
18	<i>Acorda donzela!</i>	Seresta
19	<i>Xangô</i>	Canto fetichista
20	<i>Toada</i>	Canção sertaneja
21	<i>Bela pastora / Atirei um pau no gato</i>	Cantiga de roda
22	<i>Castanha ligeira / Carneirinho, carneirão</i>	Cantiga de roda
23	<i>Condessa</i>	Cantiga de roda
24	<i>Marcha soldado / Ciranda, cirandinha</i>	Cantiga de roda

Tabela 04: relação de harmonizações de Luciano Gallet e seus gêneros declarados

Pela tabela acima percebe-se a predominância da *Modinha*, – que representa quase 30% dos gêneros abordados, seguido pela *Canção*, que ocupa 25% das harmonizações. Esta denominação *canção*, contudo, é de certo modo vaga para uma definição de gênero, dela depreendendo-se diversas composições em verso para canto. Dentre as canções indicadas por Luciano Gallet encontramos uma negra, uma de berço – também designada acalanto –, duas sertanejas, uma pernambucana e uma “canção do interior do Brasil”. Ora, precisamente esta

última corresponde à harmonização intitulada *Sertaneja*, o que nos leva a pensar que as duas *canções sertanejas* anteriormente citadas e mesmo a *canção pernambucana* podem ser consideradas canções do *interior do Brasil*. Outros gêneros presentes são a *Chula* (com duas representações, mas com os diferenciais indicativos de que uma do Estado da Bahia e outra de “mulatas do norte”), uma *Seresta*, uma *Tirana ao Desafio*, uma *Embolada*, um *Lundu* e um *Canto Fetichista* – que difere da *canção negra* por se tratar de música ritual. As quatro restantes, como indica o nome do ciclo que formam, são *canções de roda*, ou seja, *canções infantis*. Convém que se note que esta imprecisão da determinação de gêneros e formas brasileiras não era questão exclusiva de Luciano Gallet, mas sim concernente a um período de transformações, definições e estudos pelo qual passava a música brasileira de então. Exemplificando, não raras obras de estrutura rítmica e andamentos muito semelhantes eram determinadas como tangos, tangos-brasileiros, maxixes ou mesmo samba, sem que houvesse consenso sobre essas nomenclaturas.²²¹

Quanto aos demais elementos paratextuais encontrados nas harmonizações, destacamos: o local de coleta das melodias, sendo três ocorrências para Minas Gerais (todas na cidade de Montes Claros), duas no Rio de Janeiro, duas no Pará, duas em Pernambuco e uma no Paraná (note-se que quase 60% das melodias não trazem indicação de local onde foram recolhidas); seus dedicatários, sendo eles Elsie Houston, Mary Houston, Jayme Ovalle, Julieta Telles de Menezes e Nascimento Filho (este último tendo recebido duas dedicações); e autores de alguns temas: como já citado, três das harmonizações foram feitas sobre canções de autores conhecidos, quais sejam Xisto Bahia, Catulo da Paixão Cearense (e João Pernambuco) e Marcello Tupynambá.

Uma visita às harmonizações ainda expõe questões que, aparentemente de menor significação, revelam-se importantes quando consideramos o conjunto de obras em sua totalidade. A primeira delas é a preocupação em veicular a maior parte das canções em diferentes idiomas. Note-se que as seis primeiras publicadas apresentam textos em língua portuguesa e em língua francesa (tal qual *Toada*, que permaneceu inédita); as doze seguintes, em línguas portuguesa, francesa e inglesa; e as quatro restantes somente em língua portuguesa, tais quais as que formam o ciclo *Cantigas de Roda* (não publicadas). Essas diferenças talvez possam ser

²²¹ Embora este assunto tenha sido ligeiramente abordado quando dos comentários a respeito do *Tango-Batuque* (Capítulo II deste trabalho) o estudo de gêneros foge do escopo desta pesquisa – o que não nos exime a responsabilidade de indicá-lo considerando sua relevância para o estudo da música popular da época e, conseqüentemente, da criação musical que a toma por base, moto ou tema.

explicadas ao considerarmos que as primeiras publicações datam do início da década de 1920, ou seja, são mais próximas ao galicismo tão presente na obra de Luciano Gallet de até então e talvez ainda reflexo do consumo de uma sociedade que via na França o modelo de civilização onde espelhar-se; as canções impressas na Alemanha são justamente as que trazem textos em três idiomas, o que seria compreensível ao considerarmos suas maiores possibilidades de repercussão internacional; e as canções veiculadas somente em língua portuguesa são aquelas publicadas já na década de 1930, justamente após o período de pesquisa e experimentação de Luciano Gallet com a música popular e de suas realizações musicais mais afeitas à estética nacionalista brasileira.²²² Contudo, dois pontos neste assunto ainda nos chamam a atenção. Luciano Gallet, franco-brasileiro – e, a julgar pela sua correspondência com Henriette Gallet –, provavelmente educado em língua francesa, não teria sido o responsável pela tradução de todos os textos das canções, já que alguns manuscritos (como *Suspira, coração triste* e *Morena, morena*) trazem, em anexo, uma folha com o texto em francês e a observação “Adapté du brésilien par Maurice Rimbaud”. Embora não seja possível afirmar que todas as traduções tenham sido feitas por terceiros é curioso que um compositor tão consciencioso como Luciano Gallet e plenamente capaz de se ocupar deste trabalho – tanto pelo domínio da língua como de questões relativas à música, como a prosódia – tenha-no confiado a um tradutor. O segundo ponto alvo de nossa atenção se refere justamente às traduções, ou melhor, adaptações. Observando os textos originais em português e seus correspondentes em francês, por exemplo, notamos que realmente se tratam de ajustes para que se prestem às melodias das canções. Ou seja, não são traduções literais para uma língua estrangeira, mas, sim, uma versão dos textos populares que permitem que sejam acomodados nas linhas melódicas (adaptação prosódica) sem que percam seu sentido original. A tabela a seguir é ilustrativa dessa observação. Em sua primeira coluna lê-se o texto da canção *Morena, morena...* constante na harmonização de Luciano Gallet; na segunda, sua adaptação feita por Maurice Rimbaud para a mesma linha melódica; na terceira, a tradução oferecida por Elsie Houston-Péret em *Chants Populaires du Brésil*²²³:

²²² Estes apontamentos referem-se a consultas à edição Lino José Barbosa para os dois cadernos da primeira série de *Canções Populares Brasileiras* e edições da Casa Carlos Wehrs para as restantes. A respeito deste assunto, ver considerações sobre a publicação das harmonizações de Luciano Gallet, ainda neste texto.

²²³ Houston-Péret, Elsie. *Chants Populaires du Brésil*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner: Paris, 1930. Páginas 33 e 34.

Texto original	Adaptação de Maurice Rimbaud	Tradução de Elsie Houston
Morena, morena Teus olhos castanhos Teus olhos brilhantes São dois diamantes	<i>Brunette, brunette Tes yeux de velours, Tes yeux de soleil, Sont deux fleuves d'or</i>	<i>Brunette, brunette, Tes yeux châains, Tes yeux brillants, Sont deux diamants.</i>
Morena, morena, tem pena de mim!	<i>Brunette, brunette, Aie pitié de moi!</i>	<i>Brunette, brunette, Aie pitié de moi!</i>
Teus olhos me matam C'oa graça que tem Serás criminosa E eu, perco meu bem.	<i>Avec que leur charme, Tes grands yeux me tuent, Par toi, criminelle, Je perds mon amour</i>	<i>Tes yeux me tuent Avec leurs charme. Tu seras criminelle Et je perdrai mon amour.</i>

Tabela 05: comparações do texto da canção *Morena, morena...* com a adaptação de Maurice Rimbaud e a tradução de Elsie Houston-Péret

Note-se que o texto indicado por Elsie Houston corresponde à tradução para a Língua Francesa do texto original em Língua Portuguesa; contudo, a versão de Maurice Rimbaud, ainda que não seja uma tradução literal, guarda um número mais próximo de sílabas com relação ao texto em língua portuguesa, o que permite que seja mais facilmente adaptável à melodia da canção, e por mais que algumas palavras se afastem do original (como a substituição de “castanhos” por “*velours*”) não comprometem o sentido do texto, e permitem que a canção seja interpretada em língua francesa sem prejuízos em seu discurso. E interessante é observarmos que este mesmo processo se aplica às demais harmonizações em edição bi ou trilingue.

A segunda questão que transparece nesta visita ao conjunto de harmonizações é a diversidade de tonalidades e a extensão vocal da qual se valem. Sobre esta última, considerando a proposta de Luciano Gallet de fidelidade de registro das melodias, entendemos que reflita exatamente suas fontes e, a título de ilustração, indicamo-la como compreendida na extensão de 9 (nove) tons.²²⁴ Quanto às tonalidades, considerando a existência de manuscritos e publicações

²²⁴ Aqui referimo-nos às melodias principais das canções escritas para uma voz e piano e à linha principal daquelas para coro com ou sem acompanhamento de piano. Nos registros de Luciano Gallet esses nove tons estão compreendidos entre as notas Dó 3 e Fá sustenido 4. Destaque-se que diversas melodias ultrapassam uma oitava de extensão, culminando no caso de *Yayá, você quer morrer*, que abrange o intervalo de décima primeira.

de uma mesma canção em diferentes tonalidades, o raciocínio não pode ser o mesmo.²²⁵ Conjecturamos, então, que esta escolha tenha obedecido a razões as quais não pudemos precisar, mas suporíamos que a tessitura vocal tenha sido um dos fatos considerados, já que todas as canções são escritas para vozes médias. Ainda poder-se-ia pensar numa disposição das tonalidades segundo a organização das canções, mas nem as analisando pela ordem de publicação e tampouco pela de criação pudemos entender quaisquer relações entre as tonalidades utilizadas.

Por fim, destacamos o apurado registro que Luciano Gallet fez das melodias das canções, onde se nota um trabalho exaustivo de indicações de fraseado e articulações que, combinados com diversas anotações textuais sobre inflexões vocais e caráter das linhas, bem orientam sua execução. Note-se que o mesmo apuro é encontrado em suas partes de piano, que revelam uma escrita extremamente cuidadosa a indicar, por exemplo, diferenças de dinâmicas em linhas superpostas.

A publicação das *Canções Populares Brasileiras*

As harmonizações de Luciano Gallet foram publicadas entre os anos de 1924 e 1933, tendo ficado em manuscritos somente *Toada*, a série *Cantigas de Roda* e uma partitura de *Puxa o melão, sabiá!*.²²⁶ Sua organização para publicação não obedeceu à datação das canções e tampouco à disposição inicial prevista por Gallet em grupos como *Duas Modinhas Brasileiras*,

²²⁵ Um manuscrito de *Ai, que Coração* na tonalidade de Lá bemol maior com a indicação textual de Luciano Gallet de que se tratava de uma partitura transposta e as publicações de *Tutu marambá* tanto em Si bemol menor como em Lá bemol menor ilustram esta ponderação.

²²⁶ O caso de *Toada* chama-nos a atenção: embora não tenhamos encontrado nenhuma partitura editada nem referências a uma possível edição nas cartas de Luciano Gallet, seu título consta em uma relação de “outras obras brasileiras de Luciano Gallet” no verso do segundo caderno da primeira série de harmonizações (Edição Lino José Barbosa – Casa Mozart). Em verdade, não há informação clara de que as obras dessa lista estavam publicadas ou em vias de publicação, como era a praxe nos versos e contracapas de partituras que serviam de divulgação de outros títulos veiculados pela mesma editora, e nem que tenha vindo a ser publicada em seguida. Outra informação que talvez revele uma suposta intenção de que figurasse dentre as harmonizações editadas, é que seu manuscrito traz o nº 13 anotado a lápis vermelho, e os manuscritos das harmonizações publicadas na segunda série não raras vezes trazem numeração com o mesmo tipo de registro e concordantes com a ordem de publicação. Já sobre *Puxa o melão, sabiá!*, o manuscrito que difere da partitura editada é para canto e piano. Contudo, a música editada oferece diversas possibilidades de execução, incluindo a opção canto e piano a partir da supressão de outras vozes. Assim, entendemos que não se trata de outra harmonização da mesma canção, mas, sim de uma maneira distinta de grafar uma das possibilidades de execução da música que foi publicada. Para mais informações a respeito dessa canção, ver sua abordagem individual ainda neste texto.

Três Coros Brasileiros ou *Modinhas de Montes Claros*, e foi feita em conjuntos de cadernos contendo de três a quatro canções e séries agrupando até três cadernos. As casas editoras/publicadoras envolvidas foram a Casa Mozart – Editor José Lino Barbosa e a Casa Carlos Wehrs & Cia. Embora ambas tivessem sede no Rio de Janeiro²²⁷, sabe-se que a impressão das partituras se deu pelo menos em dois lugares distintos, a saber, a Oficina Gráfica Musical Campassi & Camin, na cidade de São Paulo, e no Instituto Gráfico Carl Gottlieb Röder, em Leipzig, Alemanha. A tabela a seguir é ilustrativa das publicações das *Canções Populares Brasileiras* e também se refere às edições que consultamos para a elaboração deste texto.

		Títulos	Data de composição	Edição / Casa Publicadora
1ª Série	1º Caderno	<i>Ai, que coração</i>	1924	Casa Mozart / Editor José Lino Barbosa. Número de chapa 2074. Impressão: Oficina Gráfica Musical Campassi & Camin – São Paulo.
		<i>Morena, morena...</i>	1921	
		<i>A perdiz piou no campo</i>	1924	
	2º Caderno	<i>Yayá você quer morrer</i>	1924	
		<i>Suspira, coração triste!</i>	1921	
		<i>Fótorótoto</i>	1924	
2ª Série	1º Caderno	<i>Tayêras</i>	1925	Carlos Wehrs & Cia. Números de Chapa: 1340 (1º caderno), 1341 (2º caderno) e 1342 (3º caderno). Impressão: C. C. Röder, Leipzig.
		<i>O luar do sertão</i>	1924	
		<i>Toca zumba</i>	1926	
		<i>Tutu marambá</i> (4 vozes)	1922	
	2º Caderno	<i>Foi numa noite calma</i>	1925	
		<i>Bambalê</i>	1925	
		<i>Tutu marambá</i> (2 vozes)	1924	
		<i>Sertaneja</i> (4 vozes)	1924	
	3º Caderno	<i>Arzoar</i>	1925	
		<i>Puxa o melão, sabiá!</i>	1926	
		<i>Sertaneja</i> (2 vozes)	1924	
		<i>Eu vi amor pequenino</i>	1924	
3ª Série	—	<i>Tutu marambá</i> (1 voz)	1927	Carlos Wehrs & Cia. Números de Chapa 4501, 4502, 4503 e 4504, respectivamente para cada harmonização.
		<i>A casinha pequenina</i>	1927	
		<i>Acorda donzela!</i>	1928	
		<i>Xangô</i>	1928	

Tabela 06: Publicações das *Canções Populares Brasileiras*, de Luciano Gallet

²²⁷ Informações das partituras impressas informam que a Casa Mozart tinha sede na Avenida Rio Branco, nº 127, e a Casa Carlos Wehrs na Rua da Carioca, nº 47.

Além das informações da tabela acima, sabe-se que a primeira série de canções teve pelo menos duas edições pela Casa Mozart.²²⁸ O mesmo grupo, depois de esgotado, foi reeditado no ano de 1928, pela Casa Carlos Wehrs e Cia, que então teria passado a ser detentora de todo o conjunto (embora sem direito de propriedade). Apontamos, ainda, tratativas de Luciano Gallet para possíveis publicações pela Casa Schott's e edições Schirmer, o que não que não aconteceu.²²⁹

A terceira série de harmonizações recebeu publicação póstuma ao falecimento de Luciano Gallet graças aos esforços de Luísa Gallet, e difere das anteriores por anunciar as canções e trazer seu texto somente em língua portuguesa e apresentar cada uma em um fascículo isolado, com um número de chapa de impressão para cada canção. O fato de as canções não serem apresentadas dentro de um caderno, ou seja, de a série não prever continuação, é ilustrativo de que aí se davam por encerradas as edições das *Canções Populares Brasileiras*. Contudo, sabe-se de intenção de Gallet de, ainda em 1928, publicar *Tutu marambá* para uma voz e piano pela Casa Carlos Wehrs –, sem suas palavras, por ser “muito procurada”.²³⁰ Este projeto pode ser confirmado em uma contracapa de partituras daquela casa editora que traz um *Catálogo das Edições Wehrs de Luciano Gallet*, onde *Acorda, donzela*, *A casinha pequenina*, e *Tutu marambá* constam como “no prelo”, ou seja, por ser impressas. Considerando o que pudemos apurar até o momento, reiteramos que desconhecemos sua impressão e divulgação antes de 1933.

Embora não possamos indicar com precisão todas as edições ou reimpressões das harmonizações, pelo acima exposto entendemos que: a primeira série teve pelo menos duas edições pela Casa Mozart a partir de 1924 e uma edição pela Casa Carlos Wehrs & Cia a partir de 1928; a segunda série foi editada em 1927 pela Casa Wehrs; e a terceira série recebeu publicação póstuma em 1933 também pela Casa Wehrs. Não temos notícias de reedições ou reimpressões dessas canções desde então.

²²⁸ Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, registra um erro na primeira edição de uma das canções do primeiro caderno e sua posterior correção na segunda edição. (ANDRADE: 1928, 149) Considerando que o exemplar que temos em mãos já não apresenta o referido erro, entendemos que este caderno foi publicado pelo menos duas vezes pela primeira editora.

²²⁹ Cartas de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datadas de 05 de setembro de 1926, 14 de abril de 1927, 07 de fevereiro de 1928 e 10 de março de 1928.

²³⁰ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 07 de fevereiro de 1928.

As harmonizações de Luciano Gallet em sua individualidade

Neste espaço dedicar-nos-emos a comentários individuais sobre as harmonizações de Luciano Gallet com abordagem por ordem cronológica crescente considerando sua data de composição.²³¹ Esta decisão se sustenta pelo interesse em apresentarmos o conjunto de obras de modo a mapearmos sua trajetória na produção de Gallet e, talvez, identificarmos diferentes tratamentos ou procedimentos pelos quais tenha passado ao longo do tempo. Como já exposto, a título de não inflarmos o catálogo sobre o qual nos debruçamos, informações sobre um título que tenha recebido diferentes versões ou formações serão veiculadas na mesma entrada; é o caso, por exemplo, de *Tutu marambá*, com suas versões para uma, duas ou quatro vozes, ou ainda para coro e conjunto instrumental. Obedecendo aos critérios estabelecidos quando do comentário das obras do período anterior às harmonizações, nossas principais fontes para esta abordagem são manuscritos, partituras impressas – cujas edições foram as explicitadas na Tabela 06 neste texto –, correspondência entre Luciano Gallet e Mário de Andrade, periódicos da época, informações da Base Minerva do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e consultas à literatura musicológica brasileira pertinente. A indicação de estreia das obras, salvo quando indicado, tem como referência o catálogo de obras de Luciano Gallet organizado por Luísa Gallet e Mário de Andrade e apensado a *Estudos de Folclore*.

Suspira, coração triste! figura como a primeira harmonização de Luciano Gallet e, como já apresentado, em conjunto com *Morena, morena* formava o grupo *Duas Modinhas Brasileiras*. Dados da partitura impressa informam que seu tema foi recolhido no Rio de Janeiro. Ainda, que deve ser interpretada em andamento *muito lento e expressivo*, a dois tempos, com o baixo bem cantado, e caráter *triste*.²³² Dela localizamos cinco manuscritos – dois para canto e piano e três para orquestra – que revelam 23/07/1921 como possível data de concepção ou conclusão da partitura para canto e piano e 28/06/1925 da versão para orquestra.²³³ Esta, por sua vez, “para pequena orquestra ou para canto e orquestra”, conta com a seguinte instrumentação: flauta,

²³¹ Exceções à abordagem em ordem cronológica crescente dar-se-ão quando dos casos em que uma harmonização é criada entre duas que formam um conjunto. Por exemplo, *Sertaneja*, que teve sua primeira versão entre *Suspira, coração triste!* e *Morena, morena...*

²³² Para além de grafar a indicação de compasso binário simples Luciano Gallet reforça, em texto, que deve ser entendida em dois tempos.

²³³ Um dos manuscritos de orquestra – onde em anexo também consta uma partitura de *Morena, Morena...* – traz as seguintes datas anotadas: “Rio de Janeiro, 07/04/1927” e “Rio, 04/07/1927”. Por mais que pudéssemos aventar a possibilidade de que se trate de novas versões, analisando toda a documentação consultada para este trabalho tendemos a considerar que sejam cópias das partituras de 1925.

clarineta em si bemol, saxofone alto em mi bemol, pistão em si bemol, chocalho, cordas completas e piano. A parte do canto é opcional, e o fato de na pauta do piano constar somente o texto “original impresso” sugere que esta parte seja a mesma da versão para canto e piano. Conforme abordado, *Suspira, coração triste!* foi harmonização que recebeu mais de uma versão; contudo, não localizamos manuscritos diferentes que pudessem ajudar na compreensão de o que seria o caráter mais “expurgado” da segunda versão com relação à feição “estrangeira” da primeira.²³⁴ Mário de Andrade, ao apontar exageros na construção harmônica desta peça – que, em suas palavras, seria “rica por demais” e com uma desagradável “roupagem nouveau-riche” – (ANDRADE, 1976, p. 176), talvez estivesse se referindo à sua escrita polifônica a quatro vozes e às diversas associações de sextas, sétimas e nonas resultantes da sobreposição das linhas. *Suspira, coração triste!* foi dedicada a Nascimento Filho.

De *Morena, morena...*, harmonização também dedicada a Nascimento Filho e cujo tema foi recolhido no Paraná²³⁵, foram encontrados oito manuscritos, assim distribuídos: dois para canto e piano, quatro para pequena orquestra (com ou sem canto) e dois para solo, coro feminino e piano. Destas, a versão para canto e piano é a mais antiga, datada de 23/09/1921, e a partitura para pequena orquestra traz as mesmas informações e características da harmonização anterior, mesma data e instrumentação. A versão que conta com coro, ao que pudemos apurar segundo informações recolhidas em contracapas de publicações da Casa Mozart e confirmadas por seu manuscrito, teve participação de Francisco Albuquerque da Costa, e junto desta partitura encontra-se parte autógrafa de Luciano Gallet para duas vozes femininas a seco, para ser executada “na repetição do estribilho”. Não pudemos apurar mais informações sobre esta versão, mas nos parece que tenha sido elaborada para uma apresentação em especial. Quanto a uma possível evolução de *Suspira, coração triste!* para *Morena, morena...*, destaque-se afirmação do próprio autor de que esta última foi elaborada já sem necessidade de revisão, o que seriam indicativos de superação do problema de transição entre as composições da década de 1910 e seu trabalho com canções populares.²³⁶ Acontecimento fortuito se dá quando Luciano Gallet interrompe a narrativa que fazia sobre as harmonizações para comentar que, justo naquele mesmo momento, ouvia uma transmissão radiofônica de *Morena, morena...* e admirava-se com a má

²³⁴ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

²³⁵ Mário de Andrade indica que Luciano Gallet retirou o tema de *Morena, morena...* de *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*, de Albert Friedenthal. Esta informação dialoga com nossas considerações a respeito da coleta (ou “recolha”) de melodias populares. (ANDRADE, 1976, p. 172)

²³⁶ Carta citada.

qualidade da execução – ao que parece, referindo-se ao pianista, já que sublinha a palavra “tocar”.²³⁷ Então aponta: “Na *Morena* – há sobretudo uma ideia nítida de seresta. Um cavaquinho – o ritmo de semicolcheias, um oficleide – as tenutas cromáticas descendentes na 2ª parte e um trombone grotesco; e o canto mais brejeiro que sentimental.”²³⁸ Interessante notarmos que nesta observação de 1926 a instrumentação sugerida não corresponde com a utilizada na versão para pequena orquestra de um ano antes.

Suspira, coração triste! e *Morena, morena...* apresentam certa trajetória em comum: têm datas próximas de composição e de orquestração (contanto, inclusive, com a mesma instrumentação), têm texto em francês de Maurice Rimbaud, foram inicialmente dispostas sob o título de *Duas Modinhas Brasileiras* (e diversos dos manuscritos apresentam-nas em conjunto) e foram estreadas por seu dedicatário na mesma apresentação pública, em 24/11/1922 no Instituto Nacional de Música. Além disso, suas versões orquestrais foram encaminhadas para publicação pela Casa Carlos Wehrs – o que Luciano Gallet comenta com as seguintes palavras:

A Casa Wehrs faz edição de arranjo para pequena orquestra, que distribui por aí afora. As 2 instrumentações saíram, e tinha de ser (aliás difícil) panaceia para vários efeitos. Pode ser executado só para pequeno conjunto – flauta, clarinete, saxofone, pistom, trombone (chocalho em *Morena*) piano e cordas; pode ser idem e canto; podendo daí diminuir os executantes até quinteto de cinema, ou até violino e piano, com canto ou sem ele, à vontade do freguês. Ufa! Que quebra cabeças.²³⁹

Outra referência ao encaminhamento para publicação das versões orquestrais dessas harmonizações se dá com a seguinte assertiva de Gallet: “Já estão com o editor as 2 instrumentações (*Morena* e *Suspira*)”²⁴⁰. Apesar dos dois comentários do próprio autor e de considerarmos a possibilidade desta publicação, não temos conhecimento que de as partituras tenham sido impressas. Por fim, conform abordado, é interessante reiterarmos uma característica formal do acompanhamento das harmonizações: com o resultado obtido com estas primeiras – sobretudo com *Suspira, coração triste!* – Luciano Gallet passaria a adotar um procedimento de

²³⁷ O trecho completo é: “Acabo de ouvir neste instante, pelo Rádio, Maria Emma cantando *Morena*, acompanhada não sei por quem. É pasmoso, como tocam mal, a música brasileira. Parecia-me ouvir uma tétrica marcha fúnebre.” Carta citada. Sobre as apresentações públicas ou veiculações radiofônicas das harmonizações de Luciano Gallet caberia um estudo à parte tamanha sua representatividade na imprensa da época. De *Morena, morena...*, contudo, apresentamos um esboço na última parte desse texto.

²³⁸ Carta citada.

²³⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de abril de 1927.

²⁴⁰ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 22 de abril de 1927.

variação rítmica para cada estrofe das canções; observa-se, em geral, que a “ilustração” feita pela parte instrumental apresenta-se diferente a cada verso do texto e mantém-se a mesma quando das repetições do refrão.²⁴¹

Em agosto de 1921 – ou seja, entre *Suspira, coração triste!* e *Morena, morena...* – Luciano Gallet trabalhou na primeira tentativa de harmonização de *Sertaneja*, à época, em suas palavras, “rudimentar”.²⁴² Posteriormente, esta canção recebeu novos tratamentos e, segundo o *Índice por Ordem Cronológica*, quatro versões distintas: a primeira, de agosto de 1921, para coro misto a capella; a segunda, de agosto de 1924, para duas vozes e piano; a terceira, de setembro de 1924, para quatro vozes e piano (nova versão); e, por fim, a quarta, de dezembro de 1924, para duas vozes femininas e piano. Destas, foram localizados três manuscritos, quais sejam: dois para quatro vozes mistas com ou sem piano (datados 17/09/1924) e um para duas vozes iguais e piano.²⁴³ Trazem textos em português e francês e variam ligeiramente quanto à classificação da obra, trazendo ora “Canção do Norte do Brasil”, ora “Canção do Interior do Brasil”. Juntamente com um deles encontram-se folhas com rascunhos e esboços desta harmonização, que presumimos datarem de 1921. Note-se que os manuscritos encontrados são as versões publicadas na segunda série de *Canções Populares Brasileiras*, respectivamente como números 8 (quarta canção do segundo caderno) e 11 (terceira canção do terceiro caderno). Apesar de se tratar da mesma harmonização as partes de piano não são idênticas: o acompanhamento da versão para duas vozes recebe o enxerto de algumas das linhas vocais da versão para coro misto. Informações de andamento, características de execução, acentuações e articulações permanecem as mesmas. Os exemplos a seguir ilustram esta observação.

²⁴¹ Este procedimento será ilustra ainda neste texto.

²⁴² Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

²⁴³ Não foi localizado o manuscrito para duas vozes femininas e piano.

p legato
Sou can-ta - dô a - fa -
Je suis chan - so - nier cé -
I'm a ve - ry well known

Sou, sou can - ta - dô; sou can - ta - dô a - fa - ma - do,
oui, le chan - so - nier; je suis chan - so - nier cé - lê - bre,
A sin - ger I am, I'm a ve - ry well known sin - ger,
ta - dô a - fa - ma - do, sou can - ta - dô, é
chan - so - nier cé - lê - bre; je suis chan - so - nier
ve - ry well known sin - ger, I'm (a sin - ger! Ay!

can - ta - dô, sou can - ta - dô lá do meu ser -
le - bre, je suis chan - so - nier, mais oui, chan - so -
sin - ger, I am a sin - ger, I am a

Exemplo 25: *Sertaneja* (versão para 4 vozes) de Luciano Gallet. Ed. Carlos Wehrs & Cia. Compassos 06 a 09.
Marcação nossa.

p legato
Sou can-ta - dô a - fa -
Je suis chan - so - nier cé -
I'm a ve - ry well known

sou, sou can - ta - dô; sou can - ta - dô a - fa - ma - do,
oui, le chan - so - nier; je suis chan - so - nier cé - lê - bre,
A sin - ger I am, I'm a ve - ry well known sin - ger,

Exemplo 26: *Sertaneja* (versão para 2 vozes) de Luciano Gallet. Ed. Carlos Wehrs & Cia. Compassos 06 a 09.
Marcação nossa.

Nos exemplos acima, nota-se que as notas indicadas na linha do tenor na primeira imagem correspondem às circuladas na parte de piano na segunda. Este recurso de transferir para o acompanhamento trechos das linhas vocais suprimidas na versão para duas vozes é percebido diversas vezes durante a música, sugerindo que esta seja uma redução da versão para quatro vozes. Essa ideia é corroborada ao constatarmos que o acompanhamento pianístico da partitura para coro misto é opcional, enquanto que o da partitura para coro a duas vozes iguais é obrigatório. Ainda sobre as partes de piano desta harmonização, é notória a presença do lundu

registrado por Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius em sua *Viagem pelo Brasil (1817-1820)* e vastamente aproveitado por Francisco Mignone em sua *Congada*.²⁴⁴ Conforme anota Mário de Andrade (que considerava este acompanhamento de “caráter admiravelmente brasileiro”) não se sabe se esse emprego foi intencional, mas certamente é um dos elementos que contribuem para a valorização da harmonização de Luciano Gallet. (ANDRADE, 1976, p. 177 e 178) O exemplo a seguir ilustra esta citação.



Exemplo 27: Sertaneja (versão para 4 vozes) de Luciano Gallet. Ed. Carlos Wehrs & Cia. Compassos 39 a 41, parte do piano. Marcação nossa.

O trecho marcado na imagem acima indica a melodia em terças cromáticas descendentes do lundu mencionado. Atentemos para o fato de que esta citação só aparece no acompanhamento pianístico, não sendo encontrada nas linhas vocais de nenhum das versões consultadas. Considerando que a partitura para quatro vozes faculta execução a seco, observamos que nesta condição ou lundu não se faria ouvir. Quanto à estreia de *Sertaneja*, sabe-se que a da versão para duas vozes teve espaço no Palácio das Festas em 11/10/1924. Já sobre a para quatro vozes mistas, sabe-se que foi apresentada ao lado de *Tutu marambá* e *Toada* (harmonizações com as quais formava o grupo *Três Coros Brasileiros*) no *Festival de Música Característica Brasileira*, organizado por Luciano Gallet no Instituto Nacional de Música em 14/11/1923; contudo, não podemos afirmar que não tenha sido previamente apresentada em público.²⁴⁵ Parece-nos que *Sertaneja* é uma das harmonizações para coro mais interessantes de Luciano Gallet, e que, quando executada com respeito às articulações, acentuações e indicações de dinâmica, se mostra de um equilíbrio admirável.

²⁴⁴ *Congada*, de Francisco Mignone: dança de negros do segundo ato da ópera *O Contratador de Diamantes*, que recebeu versões para piano solo, piano a quatro mãos, dois pianos, piano e violino, coro a seco a três vozes e coro a seco a quatro vozes.

²⁴⁵ Considerando a data do *Festival de Música Característica Brasileira* e aquelas encontradas nos manuscritos consultados percebemos que nele foi apresentada a primeira versão de *Sertaneja* para quatro vozes mistas.

Tutu marambá foi uma canção sobre a qual Gallet se debruçou a partir de 1922. Apesar de no *Índice por Ordem Cronológica* constarem três versões suas, sabemos serem quatro: coro misto a capella (abril de 1922), coro misto com ou sem piano (agosto de 1924), duas vozes femininas e piano (datada de 03/09/1924) e uma voz e piano (1924). Foram encontrados quatro manuscritos que, reunidos, apresentam as seguintes informações: textos em português (*Tutu marambá – Canção de Berço – Cantada em todo o Brasil* – ou com a variante *Velha Canção brasileira*) e francês (*Méchant Loup-Garou – Berceuse. Chantée dans tout le Brésil*); indicação de que é obra pertencente à coleção *Três Coros Brasileiros*; e que a versão para duas vozes femininas foi dedicada às “alunas do Colégio Bennett”. Há ainda uma versão incompleta para meio-soprano e conjunto instrumental (saxofone, violino, viola, contrabaixo, celesta e piano), datada de abril de 1930 ou 1931.²⁴⁶ Tal qual *Sertaneja*, duas das versões de *Tutu marambá* foram publicadas na segunda série de *Canções Populares Brasileiras*, quais sejam a para quatro vozes mistas com ou sem piano (nº 4, quarta canção do primeiro caderno) e duas vozes femininas e piano (nº 7, terceira canção do segundo caderno). Já a versão para canto e piano foi publicada como a primeira canção da terceira série de harmonizações. Não temos informações mais precisas sobre a versão para coro a seco, contudo, consideramos que permaneça em manuscrito ou que tenha sido aproveitada para a construção da versão para coro misto com ou sem acompanhamento – e então, desconsiderada. Assim como visto na adaptação de *Sertaneja*, a partitura para duas vozes de *Tutu marambá* é construída a partir das linhas de soprano e meio-soprano da versão para quatro vozes, e Luciano Gallet ainda se vale do recurso de transportar para a parte do piano trechos das vozes suprimidas. As imagens a seguir ilustram estes procedimentos:

²⁴⁶ A anotação do registro na Base Minerva do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro não é precisa. Consta: “193?”. Considerando que Gallet viveu até 1931 só há possibilidade desses dois anos.

Lento
ced. *mf* *Tutti* *molto suave*
 li-nho da ma-mãe! Tu - tú Ma-ram-bá, não ve-nhas mais cá, que o
 ri de sa ma-man! Mé - chant Loup-Ga-rou, va - t'en loin d'i-ci, Si -
 my good lit-tle child! You bad bug-a-boo, Don't come here a-gain, be -

ced. *mf* *Tutti* *suavissimo*
 Sû Sû Tu - tú Ma-ram-bá, não ve-nhas mais cá, que o
 Sou Sou Mé - chant Loup-Ga-rou, va - t'en loin d'i-ci, Si -
 Soo Soo You bad bug-a-boo, Don't come here a-gain, be -

Tutti *p suave* *p*
 Sû Sû Sû Sû
 Sou Sou Sou Sou
 Soo Soo Soo Soo

Tutti *p suave* *p*
 Sû Sû Sû Sû
 Sou Sou Sou Sou
 Soo Soo Soo Soo

Lento
ced. *mf*
 Red: igual

Exemplo 28: *Tutu marambá* (versão para 4 vozes) de Luciano Gallet. Ed. Carlos Wehrs & Cia. Compassos 25 a 27.
 Marcação nossa.

tú Ma-rambá, não ve-nhas mais cá, que o pae do me-ni-no, te
 chant Loup-Ga-rou, si-non, gare à toi, on
 bad bug-a-boo, Don't come here a-gain, be-cause ba-by's fa-ther will

tú Ma-rambá, não ve-nhas mais cá, que o pae do me-ni-no, te
 chant Loup-Ga-rou, si-non, gare à toi, on
 bad bug-a-boo, Don't come here a-gain, be-cause ba-by's fa-ther will

sempre
com 8a
 Red: igual

Exemplo 29: *Tutu marambá* (versão para 2 vozes) de Luciano Gallet. Ed. Carlos Wehrs & Cia. Compassos 26 a 28.
 Marcação nossa.

Note-se na parte de piano do Exemplo 29 linhas que apareciam confiadas às vozes do tenor e do baixo no Exemplo 28.

Já versão para canto e piano (um *Acalanto*, dedicado à Julieta Telles de Menezes), apesar de concebida em 1924, como visto foi publicada somente alguns anos depois, e em Lá bemol menor, ou seja, um tom abaixo das anteriores. Sua parte de piano é construída de forma similar às das versões para duas e quatro vozes, mas com o acréscimo pontual das linhas do meio-soprano e do tenor da partitura para coro misto. Assim, esta versão para voz solo, em termos de construção (ou de elementos constitutivos) aproxima-se mais da versão para quatro vozes do que da versão para duas vozes. Indicativo da receptividade desta harmonização no meio musical carioca é o comentário do próprio autor de que seria editada a uma voz e piano porque, em suas palavras, era “muito procurada”.²⁴⁷ Mário de Andrade tece elogios a *Tutu marambá* a quatro vozes, comentando que nela “Luciano Gallet apresenta o que de melhor inventou como refinamento e perfeição harmônica”. Contudo, prefere que seja executada sem acompanhamento, porque a parte do piano prejudicaria o “esplêndido coro”. (ANDRADE, 1976, p. 178)

Toada, harmonização com a qual Gallet este às voltas paralelamente a *Tutu marambá*, se trata de uma versão para vozes com ou sem piano da canção homônima de Marcello Tupynambá e Arlindo Leal (música e letra, respectivamente). Dela foram localizados quatro manuscritos, sendo três para coro misto a quatro vozes e um para coro masculino a duas vozes (tenor e baixo). Apesar de uma das partituras encontradas trazer a indicação “2 Sopranos, 2 Meio-Sopranos, 2 Tenores e 2 Baixos” não se trata de uma partitura para oito vozes, o que nos leva a crer que essas harmonizações eram possivelmente pensadas para pequenos grupos de cantores, e não grandes coros. *O Índice por Ordem Cronológica* registra as duas versões desta obra com a seguinte datação: abril (coro misto a seco) e agosto (coro misto e piano) de 1922.²⁴⁸ Dentre os manuscritos encontram-se textos em português e francês (*chanson nostalgique*), e a versão para duas vozes masculinas a seco traz texto em inglês (*longing song*). Foi localizado, ainda, um rascunho autógrafo de uma página escrita para piano, que não pudemos precisar se se trata de um acompanhamento ou de uma proposta de transcrição para piano solo.²⁴⁹ Apesar de não sabermos

²⁴⁷ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 07 de fevereiro de 1928.

²⁴⁸ Note-se que a versão inicial para coro misto a seco de *Tutu marambá* também é datada de abril de 1922. Há indícios de que a primeira abordagem de *Toada* tenha ocorrido em 1921, até onde pudemos apurar, trata-se de um equívoco de registro. Esta questão da datação das obras de Luciano Gallet por diversas apresenta-se controversa. A existência de mais de uma versão de uma mesma obra ou mesmo de diversas cópias que porventura tragam a data da cópia e não da criação configura-se em problema metodológico que só pode ser resolvido com acesso e análise de todos os documentos. Não podendo dirimir todas as questões desta ordem, limitamo-nos a apontar as informações recolhidas.

²⁴⁹ Este caso se encontra dentre os de rascunhos de Luciano Gallet que só poderão ser bem entendidos a partir de um estudo específico.

de uma publicação desta harmonização, cabe-nos lembrar que seu título figurava dentre “obras brasileiras de Luciano Gallet” em contracapa de partituras da Casa Mozart. A versão para quatro vozes mistas foi estreada no Instituto Nacional de Música em 24/11/1922, também havendo registros de sua apresentação no *Festival de Música Característica Brasileira* de um ano depois, juntamente com *Sertaneja* e *Tutu marambá* integrando o ciclo *Três Coros Brasileiros*.²⁵⁰ Duas anotações em manuscritos distintos nos chamam a atenção: a primeira, como já mencionado, refere-se ao número “13” anotado a lápis em uma das capas; a segunda, ao número “5” anotado entre parênteses abaixo do título de outro dos manuscritos. Embora fosse necessária a reunião de diversos manuscritos de distintas obras para propormos uma assertiva definitiva para estas anotações, pelo que conhecemos do sistema de trabalho e registros de Luciano podemos supor que o número cinco se referisse à *Toada* como quinta harmonização elaborada, e o número treze como décima terceira a ser publicada, em seguimento às doze da segunda série de *Canções Populares Brasileiras*.²⁵¹ Quanto a comparações com a *Toada* de Tupynambá, dois pontos saltam aos olhos: o primeiro, referente à alteração de uma nota na linha melódica, e o segundo, a respeito dos padrões rítmicos das partes de piano. Essas observações podem ser mais bem compreendidas a partir das imagens abaixo.

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Toada'. The first system shows a melodic line in the right hand with a circled note. The second system shows a similar melodic line with a circled note. The lyrics 'no lu a cõ de pra - ta La no cõ an - da a bo - in' are written below the notes.

Exemplo 30: *Toada*, de Marcello Tupynambá. Ed. Casa Editora Musical Brasileira (CEMB). Compassos 09 a 16. Marcação nossa.

²⁵⁰ Ver informações sobre este concerto no Capítulo I deste trabalho.

²⁵¹ Como citado, outros manuscritos de harmonizações publicadas na segunda série trazem números anotados a lápis vermelhos, que justamente coincidem com sua ordem de disposição naquele agrupamento.

Moderato
Com emoção
Avec émotion

p

Quan - do a lu - a cô di - pra - ta, lá
Quand - la lu - ne aux tons d'ar - gent, lá

p

Quan - do a lu - a cô di - pra - ta, lá
Quand - la lu - ne aux tons d'ar - gent, lá

p

Quan - do a lu - a cô di - pra - ta, lá
Quand - la lu - ne aux tons d'ar - gent, lá

Moderato

pp

Exemplo 31: *Toada*, de Luciano Gallet. Edição de Douglas Passoni de Oliveira Revisão de Alexandre Dias.
Compassos 01 a 04. Marcação nossa.

Note-se ligeira alteração na melodia nas notas circuladas. Onde na partitura de Marcello Tupynambá há um intervalo de terça menor descendente, na de Luciano Gallet encontramos uma segunda maior descendente. Essa observação seria irrelevante não fosse a proposta de fidelidade às melodias populares nestas harmonizações. Contudo, não nos tendo sido possível definir a fonte de Luciano Gallet para a obtenção desta melodia, bem podemos considerar que não se trate de um equívoco e que possivelmente tenha havido circulações da melodia de Tupynambá com ligeiras diferenças. Outro ponto a ser observado a partir dos exemplos acima se refere ao acompanhamento instrumental. Para esta análise, em verdade, é preciso considerar a classificação de gênero atribuída às diferentes partituras: Marcello Tupynambá se refere à sua *Toada* como um *Tanguinho*; já Luciano Gallet a registra como *Canção Sertaneja*. De fato a capa da partitura editada pela Casa Editora Musical Brasileira indica que *Toada* é uma das “composições sertanejas” de Marcello Tupynambá, mas nos parece que entre os gêneros *Tanguinho* e *Canção* há diferenças a serem consideradas. Como já indicado, a definição e discussões sobre gêneros foge ao escopo deste trabalho, mas sua consideração faz-se importante quando levamos em conta que um dos objetivos de Luciano Gallet com suas canções populares era a ilustração rítmica das melodias harmonizadas. Voltando às imagens acima e detendo-nos especificamente às partes de piano, percebemos que suas estruturas rítmicas são bastante

diferentes. Enquanto Marcello Tupynambá mantém um padrão de duas colcheias sobrepostas a um grupo semicolcheia/colcheia/semicolcheia a cada tempo do compasso, Luciano Gallet escreve uma figuração de oito semicolcheias sobre o padrão rítmico da conga (duas colcheias pontuadas seguidas de colcheia simples) que, aliado à articulação indicada, perfaz-se em um acompanhamento que poderíamos indicar como “deleitável”, “sensual”, e bastante diferente da ideia de acompanhamento próximo do *tango brasileiro* utilizado por Tupynambá. Diante da impossibilidade de determinarmos se Gallet teve acesso à melodia de Tupynambá já com algum acompanhamento registrado ou, ainda, se estes compositores tiveram oportunidade de discutir suas obras e o gênero no qual se encaixavam, resta-nos supor que tinham compreensões distintas a respeito dessas questões.

Ai que coração, juntamente com *A Perdiz Piou no Campo* e *Fotorototó* integrava as *Modinhas de Montes Claros*, harmonizações agrupadas sob este alcunha por procederem da cidade homônima do norte de Minas Gerais. Seus temas foram comunicados por Mary Houston, que também foi quem recebeu a dedicatória da primeira delas.²⁵² Desta foram localizados quatro manuscritos: três para canto e piano (em tonalidades diferentes, quais sejam em Lá Maior, datado de 09/01/1924 e elaborado na cidade de Teresópolis, Si maior, datado de 29/01/1924 e trabalhado no Rio de Janeiro, e Lá bemol maior), e um para canto e piano com ou sem coro, datada de 30/08/1924. A versão em Lá bemol maior traz a indicação “Transporte” em sua folha de rosto e, diferentemente das outras, não traz o texto da canção. Conforme já abordado quando de nossas considerações sobre o conjunto de harmonizações de Luciano Gallet, *Ai que coração* traz a peculiaridade da indicação dos versos que seriam ditos por uma personagem feminina e daqueles por uma personagem masculina, procedimento que já havia sido empregado na escrita da canção *Quadrás* e provavelmente se configure somente como uma orientação interpretativa. De todo o modo, este fato não passa despercebido justamente por não ser usual – ao que pudemos apurar, estas são as únicas ocorrências em toda a obra vocal de Luciano Gallet. Já a versão posterior, com ou se coro, é ilustrativa de discussão também já apresentada neste trabalho e que se repetirá em *Arrazoar*, *Bambalelé* e *Tayêras*: harmonizações para voz e piano, mas com possibilidade de execução com voz solista, coro e piano. O que não pudemos apurar são os motivos pelos quais a partitura impressa de *Ai que coração* seria a de tonalidade mais aguda e não indica a opção do coro; contudo, pelas datações apresentadas podemos conjecturar que

²⁵² Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

talvez a partitura em Si maior seja uma revisão da primeira abordagem dessa harmonização e que o primeiro caderno da primeira série de *Canções Populares Brasileiras*, daquele ano, tenha sido publicado antes do mês de agosto.

A Perdiz piou no campo traz a particularidade de um de seus manuscritos também ter sido datado 09/01/1924 (e Teresópolis indicada como local de realização) e encontrar-se no arquivo de Luciano Gallet em conjunto com *Ai que coração*. Outra partitura para canto e piano foi elaborada no Rio de Janeiro e datada de 01/02/1924, e ainda há um terceiro manuscrito para a formação de trio (violino, violoncelo e piano), mas sem indicação de autoria.²⁵³ O comentário de Luciano Gallet sobre esta canção é auto-explicativo: “Com o ritmo do Villa[-Lobos] na *Viola*. Confesso e peço perdão.”²⁵⁴ Digna de nota é observação feita por Mário de Andrade ao comentar o modo hipolídio de um pregão em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e registrar uma “anedota bem fina”: um erro de impressão na primeira edição da primeira série de *Canções Populares Brasileiras* teria feito com que a partitura de *A Perdiz piou no campo*, em Lá maior, tivesse quatro sustenidos em sua armadura de clave, e assim foi utilizada por Ottorino Respighi na construção de sua *Impressioni brasiliani*.²⁵⁵ As duas imagens a seguir exemplificam esta observação.

Exemplo 32: Melodia de *A Perdiz piou no campo*, de Luciano Gallet. Ed. Lino José Barbosa – Casa Mozart. Compassos 04 a 09. Marcação e recorte nossos.

²⁵³ Uma nota no registro desta versão para trio na Base Minerva do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro indica a indica como “autógrafo sem indicação de autoria”. Entendemos tratar-se de um equívoco e que a definição mais apropriada seria “manuscrito sem indicação de autoria”.

²⁵⁴ Carta citada. De fato a canção *Viola* de Heitor Villa-Lobos tem o mesmo padrão rítmico utilizado por Luciano Gallet na parte do piano desta harmonização.

²⁵⁵ Recorte interessante deste mesmo trecho é o que segue: “A peça ficava em hipolídio... Ninguém quase não percebeu o engano, a melodia ganhou muito sem perder o caráter (...). A honestidade de L. Gallet o obrigou a restabelecer a armadura de lá maior na 2ª Edição. Honestidade feito muitas outras: louvável porém lastimável...”. (ANDRADE, 1962, p. 149)



Exemplo 33: *Impressioni brasiliani*, de Ottorino Respighi. Edição G. Ricordi & Cia. – Milão. Compassos 16 a 22. Marcação e recorte da linha do violoncelo nossos.

Notem-se na melodia escrita por Luciano Gallet (já corrigida em edição posterior à primeira) os intervalos de tom e semitom nos trechos circulados. Nos trechos correlatos da melodia grafada por Ottorino Respighi os intervalos estão justamente ao contrário (meio tom e tom inteiro), caracterizando o modo hipolídio descrito por Mário de Andrade.²⁵⁶ *A Perdiz piou no campo* foi dedicada à Elsie Houston.

*Fotorototó*²⁵⁷ é a terceira das *Modinhas de Montes Claros* e foi dedicada a Jayme Ovalle. Embora publicada com este título, inicialmente havia sido registrada como *Lá, bem pra lá*. Dela foram localizados dois manuscritos, sendo um no Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (esta em conjunto com *Ai que coração*) e outro na Coleção Mozart de Araújo do Centro Cultural do Banco do Brasil, também no Rio Janeiro. Neste último, o título *Lá, bem pra lá!* aparece riscado e substituído por *Fotorototó – Chula Baiana*. Essas partituras registram, respectivamente, as seguintes datas: 28 e 31/01/1924. Note-se que a partitura editada condiz com os manuscritos encontrados, sendo suas únicas diferenças a já citada alteração do título e as substituições de “Lá, bem pra lá” por “Fotorototó” e “Lá praquele cerro é que fica” por “Fotorototó longe fica” na letra da canção. Esta ocorrência nos leva a mais um questionamento sobre a proposta de Luciano Gallet de fidelidade às melodias e ao texto das canções, só nos sendo possível inferir que esta alteração se trata de uma correção de registro. A respeito do título *Fotorototó*, Elsie Houston aclara: “Exclamação intraduzível provavelmente proveniente da deformação de *Fontoura tá lá.*”, e acrescenta que Fontoura havia sido um delegado de polícia da Bahia.²⁵⁸ (HOUSTON-PÉRET,

²⁵⁶ Em verdade, *A Perdiz piou no campo* não é a única obra de Luciano Gallet citada em *Impressioni brasiliani*. Ao longo de seus três movimentos podemos encontrar ainda, por diversas vezes, trechos das harmonizações *Bambalelé* e *Sertaneja*.

²⁵⁷ Há variantes de escrita desse título. Os registros variam entre *Fotorototó*, *Fótorótótó* e *Fótórótótó*. Decidimos pela primeira das formas respeitando a regra de acentuação de palavras proparoxítonas.

²⁵⁸ No original, “Exclamation intraduisible provenant probablement de la deformation de *Fontoura tá lá* (Fountoura et là). – Fontoura fut un préfet de Police de l’Etat de Bahia.”

1930, p. 9) Esta informação poderia nos levar a questionar a respeito do local de pertencimento da canção (se Bahia ou Minas Gerais), mas, considerando a proximidade da cidade de Montes Claros com o Estado da Bahia e a possibilidade de permeabilidade de culturas é compreensível que se a ouvisse em mais de um local. Dela e com relação às suas harmonizações anteriores, Luciano Gallet comenta: “Senti o terreno mais seguro, mais puro e verdadeiro.”²⁵⁹ E Mário de Andrade, por sua vez:

(...) jóia esplêndida em que o artista reúne ao canto da chula baiana, um gostosíssimo refrão, que, embora popular também, não faz parte da cantiga e até é doutra região. Ficou uma jóia duma unidade, dum equilíbrio admirável, mas ficou também jóia de criação verdadeira, que dependeu unicamente do espírito inventivo de Luciano Gallet. (ANDRADE, 1976, p. 172 e 173)

Curioso é o fato de que o refrão a que Mário de Andrade se refere não está na linha vocal, ou seja, na parte do canto, mas, sim, na parte instrumental e que Luciano Gallet aproveita tanto como introdução da canção quanto estribilho entre os dois versos da melodia. Ele pode ser visualizado na imagem abaixo:



Exemplo 34: *Fotorototó*, de Luciano Gallet. Ed. Lino José Barbosa – Casa Mozart. Compassos 01 e 02. Marcação nossa.

Interessante observarmos que este tema popular a que se refere Mário de Andrade, para além de ter sido utilizado na introdução e também entre as duas estrofes da parte vocal de *Fotorototó* – fazendo, assim, as vezes de refrão – foi engenhosamente aproveitado por Luciano para sublinhar a linha melódica. A imagem a seguir é ilustrativa deste emprego:

²⁵⁹ Carta citada.

Exemplo 35: *Fotorototó*, de Luciano Gallet. Ed. Lino José Barbosa – Casa Mozart. Compassos 19 a 21. Marcações nossas.

A primeira marcação da imagem acima se refere ao texto “Fotorototó longe fica” em substituição ao “Lá praquele cerro é que fica” encontrado no manuscrito, conforme já abordado. Na segunda marcação, na parte do piano, vemos o reaproveitamento e readequação do tema indicado no Exemplo 34, onde Luciano Gallet, tendo escrito uma harmonização em Lá bemol maior para um tema registrado em Lá bemol menor, abaixa a terça do tema popular utilizado para a construção da introdução e do refrão instrumental e encaixa a linha vocal sobre um acompanhamento escrito em Lá bemol menor e que alude tanto ao primeiro tema popular utilizado quanto ao lundu anotado por Spix e Martius já aproveitado em *Sertaneja*, com suas terças cromáticas descendentes (Exemplo 35). E aqui notamos um procedimento que viria a ser recorrente, que é a utilização de mais tema popular numa mesma obra ou movimento de obra.²⁶⁰ *Fotorototó*, bem como as duas harmonizações anteriores que formam o conjunto *Modinhas de Montes Claros*, foi estreada por Elsie Houston em 21/05/1924, em recital no Instituto Nacional de Música.²⁶¹

Yayá, você quer morrer! é harmonização do lundu homônimo de Xisto de Paula Bahia, e foi a primeira das *Canções Populares Brasileiras* publicadas que não recebeu dedicatário. Dela foi localizado somente um manuscrito, autógrafo, datado 05/02/1924, justamente para canto e piano, e onde se lê que se trata de uma canção cômica ou brejeira. Apesar de publicada em edição bilíngüe (português-francês), o manuscrito só traz o texto em Língua Portuguesa. Sua estreia se deu no Instituto Nacional de Música em 15/12/1928, por Julieta Telles de Menezes. Sobre o título da canção, Elsie Houston anota que *Yayá* seria um apelido muito popular no

²⁶⁰ Este assunto, embora neste texto abordado quando de suas ocorrências, pode ser exemplificado com *Turuna*, *Xangô*, *Suíte popular* e *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, por exemplo.

²⁶¹ Naquele mesmo ano Elsie Houston gravaria estas três harmonizações de Luciano Gallet.

Brasil. (HOUSTON-PÉRET, 1930, p. 18) Mário de Andrade chama a atenção para o fato de muitas melodias populares brasileiras apresentarem grandes saltos e, valendo-se deste lundu para ilustrar um intervalo de nona, cita a obra de Friedenthal como fonte da melodia (ANDRADE, 1962, p. 45); assim como no caso de *Morena, morena...*, talvez esta também tenha sido a referência de Luciano Gallet. O exemplo de Mário de Andrade pode ser verificado na marcação nas linhas do canto da imagem seguinte.

The image shows a musical score for the song "Yayá, você quer morrer!". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line with lyrics in French and Portuguese. The second system contains the piano accompaniment. Two red circles are drawn around specific intervals in the score: one in the vocal line (measures 8-9) and one in the piano accompaniment (measures 8-9). The lyrics are: "jun - los, qu'eu que-ro vér co mo ca bem, n'u - ma tar; A sa - is eus ta di - nhei - ro, di - nhe - bem; Eu co - mo ra - paz sol - tci - ro, gôs - to sem - ble, je reux sa - voir com me on fait pour met tre en - ter; Car el - le con - te l'ar - gent, et, l'ar - gent font; Eh bien! moi com - me jeun' hom - me, j'en fait". The piano accompaniment includes a "cresc." marking.

Exemplo 36: *Yayá, você quer morrer!*, de Luciano Gallet. Ed. José Lino Barbosa – Casa Mozart. Compassos 08 a 10. Marcações nossas.

Já a marcação na parte de piano desse exemplo refere-se a uma curiosidade desta harmonização com relação ao primeiro registro em áudio do lundu de Xisto Bahia (e, possivelmente, a primeira gravação realizada no Brasil). Feita pela Casa Edison (selo Zon-O-Phone nº 10.001), interpretada por Manuel Pedro dos Santos (Bahiano)²⁶² e lançada em 05/08/1902, traz um acompanhamento pianístico cuja escrita é bastante próxima da harmonização de Luciano Gallet: ambas valem-se de um padrão de colcheia pontuada e semicolcheia na região central do piano e um desenho de arpejos ou acordes quebrados em semicolcheias na região aguda. Por mais que não possamos afirmar que Luciano Gallet tenha tido contato com esta gravação ou suas reedições, com execuções públicas de Bahiano ou outro intérprete da mesma época ou com alguma partitura deste lundu editada na virada do século XX, é interessante como suas maneiras de “ilustrar ritmicamente” a melodia é parecida e, ao mesmo tempo, se distancia do registro de Friedenthal. Este é exemplificado pelo exemplo a seguir.

²⁶² O cantor Bahiano é anunciado como intérprete nesta gravação. A formação utilizada para este registro foi canto e piano, contudo, não há indicação de quem foi o(a) instrumentista.

Allegro moderato $\text{♩} = 80$

mf

1. Ja - ja vo - cê — quer mor-
 2. sa - ia de — Ca - ro -
 3. la - ta le — van - ta a
 4. pa - dres gos - tão de

p

con Ped.

Exemplo 37: *Yayá, você quer morrer!* anotada por A. Friedenthal. Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung Compassos 01 a 04.

Outra comparação entre estes dois registros que talvez pudesse incitar discussões é a anotação do texto da canção, que aparece com quatro estrofes no livro de Friedenthal e com sete na gravação de Bahiano. Quanto às tonalidades das canções, a partitura de Friedenthal está grafada em Lá maior, e já na gravação citada é de difícil identificação pelas imprecisões naturais do tipo de registro; ouve-se a canção em Si maior, mas, considerando que a velocidade de rotação do disco altera seu resultado de reprodução, poderíamos conjecturar uma interpretação também em Lá maior ou talvez Dó maior. Sobre a harmonização de Luciano Gallet, foi feita em Lá maior e traz três estrofes registradas. Desta forma, aproxima-se tanto de um registro como de outro, seja pelo texto anotado e tonalidade da canção, seja por características do acompanhamento criado. Por fim, chamamos a atenção para uma melodia secundária utilizada por Luciano Gallet tanto na introdução de *Yayá, você quer morrer!* como sublinhando a melodia principal, confiada à parte do canto:

Exemplo 38: melodia secundária de *Yayá, você quer morrer!*, de Luciano Gallet, encontrada, por exemplo, nos compassos 01 a 04.

Diferentemente do caso de Fotorototó, não podemos indicar se esta melodia é de criação de Luciano Gallet ou aproveitamento de um segundo tema popular.

O Luar do Sertão, canção sertaneja de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, foi harmonizada para duas vozes solistas e coro também a duas vozes, sem indicação se iguais ou mistas. Não foi localizado nenhum manuscrito desta harmonização, e este é justamente um dos

trabalhos de Luciano Gallet dos quais se tem poucas anotações. Mário de Andrade registra que é uma obra cuja “(...) a ambiência está perfeitamente criada” (ANDRADE, 1976, p. 178) e indica a sua estreia juntamente com *Tutu marambá* e *Sertaneja*, ambas em suas reduções para duas vozes, no Palácio das Festas, em 11/10/1924. Nesta harmonização fica bastante clara a proposta de Luciano Gallet de adotar variações no acompanhamento de cada estrofe de uma canção harmonizada. Em geral, a peça é estruturada de modo que todas as recorrências do refrão sejam confiadas ao coro, e as estrofes aos cantores solistas. Não há especificações do tipo de vozes para os solos (se masculinas ou femininas) e tampouco por qual ou quais dos versos cada um dos solistas deverá se responsabilizar. Ainda, não há intervenção do coro sobreposta às partes dos solistas, e estas, por sua vez, têm linhas concomitantes somente na última estrofe da canção.²⁶³ A título de compreensão das variações adotadas por Gallet podemos dividir esta canção em introdução de quatro compassos seguida por seis partes (estrofes e refrão) de cerca de oito compassos cada; nestas encontramos cinco acompanhamentos distintos, sendo o primeiro aplicado à introdução e a mais dois dos trechos do recorte proposto. As imagens a seguir exemplificam o exposto.

Solo
Coro a 2 vozes
(Choeur a 2 voix)

Piano.

♩ = 48
Vagaroso. Lentement

legatissimo
(très lié)

p

marcato
marqués

Côro. Choeur.

Não ha ó gen - te ó não, lu - ar co - moes - te do ser -
Il n'y a rien de si beau, que la lu - ne de nos
There is - - n't in the world, a moon - light like that of my

Exemplo 39: *O luar do sertão*, de Luciano Gallet. Ed. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 01 a 07. Marcações nossas.

²⁶³ Exceção à estrutura citada se encontra nas duas primeiras frases do segundo verso da canção, dedicadas ao coro.

Note-se que os quatro compassos introdutórios apresentam um tipo de acompanhamento que é aproveitado durante a primeira exposição do coro e, ainda, traz uma melodia secundária (notas circuladas) que chama a atenção por, em Sol menor, sublinhar o tema da canção escrita em Si bemol maior. Lembremo-nos que esse recurso de contrastar as harmonizações com tonalidades relativas (sobrepostas ou consecutivas) já havia sido notado em *Fotorototó*. E, se por algumas vezes fica dissimulado pelo uso de acordes acrescidos do sexto grau, em *O luar do sertão* declara-se ao longo de sua construção. A imagem a seguir é mais um exemplo desta sobreposição, desta vez aplicada em uma das estrofes da canção.

The image shows a musical score for the song "O luar do sertão". At the top, it indicates "2 vozes" (2 voices), "2 voix", and "2 voices". The tempo/mood is marked "Muito expressivo" (Very expressive) and "Très expressif". The section is labeled "Solo." and begins with a piano dynamic marking "p". The vocal line is written on a single staff with lyrics in Portuguese, French, and English. The piano accompaniment is shown on two staves below, with dynamics "p." and "pp". A red circle highlights a specific passage in the piano accompaniment, which corresponds to the lyrics "O! how I wish to die there in my".

2 vozes
2 voix
2 voices

Muito expressivo
Très expressif.

Solo.

Ai! quem me de-ra que eu mor-res-se lá na
Que j'ai la grâce de mourrir dans mes mon.
O! how I wish to die there in my

m.e.

p.
pp

Exemplo 40: *O luar do sertão*, de Luciano Gallet. Ed. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 37 e 38. Marcação nossa.

A segunda ilustração harmônica e rítmica adotada é encontrada na primeira intervenção de um dos solistas ao executar o primeiro verso da canção. Nela notamos um acompanhamento mais rarefeito, sem a presença de um baixo harmônico, e muito pertinente à suavidade textualmente indicada para sua execução. O exemplo a seguir ilustra este procedimento.

(A)

Solo. *Com suavidade.*
p Avec douceur.

Ó que sau - da - de do lu - ar de min - ha ter - ra, lá na ser - ra pra - te -
Je veux re - voir le clair de lu - ne de chez - moi, quand il ar - gen - te au - tour de
 O! how I long for the moonlight of my dear coun - try, when it sil - vers the dead

pp muito suave
très suave

Exemplo 41: *O luar do sertão*, de Luciano Gallet. Ed. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 13 e 14.

A terceira ilustração, harmonicamente mais próxima da segunda, é encontrada a partir do compasso dezenove, sublinhando a primeira frase do segundo verso da canção, confiada ao coro:

Côro.
p

da - de, do lu - ar lá do ser - tão. Se a lu - a nas - ce por de - traz da ver - de
tri - ste, de la lu - ne de chez nous. Quand el - le vient, en sur - gis - sant du fond des
 coun - try, doesn't shine as in my land! When the moon comes be - hind the woods, it seems so

p

Exemplo 42: *O luar do sertão*, de Luciano Gallet. Ed. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 19 a 25. Marcações nossas.

Para a terceira ilustração Luciano Gallet se vale da inclusão de uma escrita coral em meio ao acompanhamento já utilizado quando da entrada do coro (primeira intervenção, compassos 05 a 12) e que, por sua vez, já havia servido de introdução para a canção. Note-se que desta feita não há ênfase na melodia secundária demonstrada no exemplo 42, mas a sobreposição das tonalidades de Si bemol maior e Sol menor continua presente. Neste trecho da harmonização aparece um recurso interessantíssimo quando executado exatamente conforme as orientações indicadas, ou seja, “marcando o coral” e acentuando a nota superior dos acordes de três sons: faz-se ouvir uma referência ao refrão de *Cabocla de Caxangá*, outra canção de Catulo da Paixão

Cearense e João Pernambuco. Embora não possamos afirmar que esta melodia tenha sido utilizada intencionalmente, talvez seja mais um exemplo da prática de Luciano Gallet valer-se de mais de um tema popular numa mesma harmonização. A imagem abaixo ilustra esse coral que apresenta este novo tema sobreposto ao refrão principal.

*Amplamente.
Très ample.*

B

ha ó gen - - te ó não, lu-ar co-mo es te do ser-
n'y a rien de si beau, que la lu - - ne de nos
is - - n't in the world, a moon - light like that of my

a tempo

Coral

*marcando o Coral
marquez la Corale*

Exemplo 43: *O luar do sertão*, de Luciano Gallet. Ed. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 29 a 31. Marcações nossas.

A quinta ilustração aparece na última estrofe da canção, momento em que os solistas cantam com linhas sobrepostas. Note-se que a sobreposição de tonalidades continua se fazendo presente:

dim. molto
 moes - - te do ser - tão! Ai! quem me de - ra que eu morres - se lá na
 lu - - ne de nos champs! Que j'aie la grâce de mourrir dans mes mon
 like that of my land! O! how I wish to die there in my

2 vozes *Muito expressivo*
 2 voix *Très expressif.*
 2 voices Solo.

dim. molto.
p. *pp.* *m.e.*

pp.
m.c.

ser - ra, a - bra - ça - do á mi - nha ter - ra e dor - min - do de um - a vez! Ser en - ter -
 tagnes, é - treignant mon sol na - tal, pour y re - po - ser tou - jours. Me te - nir
 country, kiss - ing the land of my fathers, and sleep there, for the last time! I will be

Exemplo 44: *O luar do sertão*, de Luciano Gallet. Ed. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 35 a 41. Marcação nossa.

Por fim, a sexta e última ilustração se dá na última aparição do refrão da canção, e é formada por diversos elementos anteriormente já apresentados. Nela notamos a sobreposição de tonalidades (na imagem abaixo indicada pela elipse maior), o coral da quarta ilustração (escrito em destaque) e a melodia secundária apresentada na introdução da canção (indicada pelas elipses menores). A imagem a seguir é ilustrativa desta justaposição.

The image shows a musical score for two measures, 46 and 47, of the piece 'O luar do sertão' by Luciano Gallet. The score is written for voice and piano. The vocal line is in French and English, with the lyrics: 'lão ha ó gen - te ó não, lu - ar co-moes / Il n'ya rien de si beau, que la lu - / ere is - - n't in the world, a moon - light like'. The piano accompaniment is in 3/4 time and features a 'suave' marking. Several red circles are drawn around specific rhythmic patterns in the piano part, highlighting the unique harmonic and rhythmic elements of the piece.

Exemplo 45: *O luar do sertão*, de Luciano Gallet. Ed. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 46 e 47. Marcações nossas.

Como exposto, em *O luar do sertão* fica bastante clara a determinação de Luciano Gallet de ilustrar cada estrofe de uma canção com elementos rítmicos diferentes, procedimento de fato encontrado em diversas de suas harmonizações. Esta prática, de certa forma afeita ao tema e variações, pode ser notada em harmonizações de outros compositores brasileiros, como nas posteriores *Cinco Canções Populares Nordestinas* – sobretudo em *São João da-ra-rão* – de Ernani Braga.

*Eu vi amor pequenino*²⁶⁴ é uma modinha brasileira do século XVIII que, assim como *Morena, morena...* e *Yayá, você quer morrer!* consta em *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*, de Albert Friedenthal. Luciano Gallet harmonizou-a para coro misto a quatro vozes a seco; embora na partitura editada tenha uma redução das quatro vozes para piano numa típica escrita para teclado, há a indicação de que se trata de guia para orientação do condutor. Foram localizados dois manuscritos desta obra, ambos autógrafos e com o texto em Língua Portuguesa. O primeiro, datado 1924, traz em anexo uma folha com a tradução para a Língua Francesa (*J'ai vu Amour tout petit*), e o segundo especifica a data 08/02/1924. Luciano Gallet referiu-se a este trabalho como uma “harmonização à moda da época”²⁶⁵, e Mário de Andrade, mesmo em geral não concordando com a utilização da polifonia nos moldes europeus em melodias brasileiras, considerava que seu emprego em *Eu vi amor pequenino* condizia com o caráter da peça, já que esta não teria nada de essencialmente brasileira: “Tem gosto forte dos melódicos de ópera-cômica francesa ou bufa napolitana”. (ANDRADE, 1976, p. 117) Apesar

²⁶⁴ Note-se que “Amor” refere-se ao *Cupido* na mitologia romana e ao deus *Eros* na grega.

²⁶⁵ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

de o registro de Friedenthal ter sido feito a duas vezes (elaboradas a partir da sobreposição de intervalos de terças e sextas), a harmonização de Luciano Gallet é muito mais rica e pouco aproveita a segunda voz de o que possivelmente tenha sido a sua fonte. As imagens abaixo são ilustrativas desta observação.

Andantino $\text{♩} = 54$

p e dolce

1. Eu vi A - mor pe - que - ni - no
2. O A - mor quan - do s'en - con - tra.

1. Eu vi A - mor pe - que - ni - no
2. O A - mor quan - do s'en - con - tra.

Exemplo 46: *Eu vi amor pequenino*, anotada por A. Friedenthal. Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung
Compassos 01 a 04. Marcação nossa.

Andantino.

p dolce

Eu vi A - môr pe - que - ni - no - jun - to
J'ai vu A - mour tout pe - tit - qui pleu - rait
I saw the God of Love yet young! near

Eu vi A - môr pe - que - ni - no
J'ai vu A - mour tout pe - tit
I saw the God of Love yet young!

eu vi A - môr, jun - to,
j'ai vu A - mour, qui pleu - rait,
I saw the God yet young!

Eu vi A - môr pe - que - ni - no, jun - to,
J'ai vu A - mour tout pe - tit, j'ai vu, tout seul,
I saw the God of Love yet young! yet young!

p dolce

Pe - que - ni - no, jun - to,
A - mour pe - tit j'ai vu, tout seul,
I saw the God of Love yet young!

Exemplo 47: *Eu vi amor pequenino*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 01 a 04

Como se nota pelas duas imagens acima, Luciano Gallet vale-se do registro em pergunta e resposta anotado por Friedenthal (linhas marcadas), mas o desenvolvimento da harmonização é bastante particular. Outra diferença pode ser encontrada quando da sobreposição de compassos binários simples e compostos no refrão da canção, que enfatiza a mudança de caráter da peça:

(B) *Allegro Raivoso*
 Gen-tes me deixem pelo a - môr de Deus, quem an - da assim triste quem cho - ra, sou
 Je vous en prie, ah!lais - sez - moi tran - quille, Ce - lui qui est triste et qui pleu - re, c'est
 O you, let me be, for the sake of God - who is al - ways mournful, and who cries am

Allegro Rageur
 Gen-tes me deixem pelo a - môr de Deus, quem an - da assim triste quem cho - ra, sou
 Je vous en prie, ah!lais - sez - moi tran - quille, Ce - lui qui est triste et qui pleu - re, c'est
 O you, let me be, for the sake of God - who is al - ways mournful, and who cries am

Allegro raivoso
 Gen - tes me dei - xem pe - lo A - môr de
 Je vous en prie ah!lais - sez - moi, tran -
 O you, let me be, for the sake of

Gen - - tes, Gen - - tes Ai! por
 Je vous en
 O you, let

Exemplo 48: Eu vi amor pequenino, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 18 a 20. Marcações nossas.

A partir do estudo deste *allegro* central Luciano Gallet faz observações sobre a origem da sincopa na música brasileira: “[O *allegro*] fez-me vislumbrar um problema a esclarecer. A nossa sincopa, vinda, não do africano, mas do seis-por-oito *allegro*, deformado por influência do ritmo africano existente (...)” (GALLET, 1934, p. 19) Fugiria ao escopo deste trabalho discutirmos a sincopação na música brasileira, os estudos de Luciano Gallet e sua interlocução com Mário de Andrade sobre o assunto, mas parece-nos interessante reafirmar o trabalho com estudo e pesquisa advindo das harmonizações de canções populares, mesmo três anos depois de iniciada sua prática.

*Tayêras*²⁶⁶ é harmonização datada de 04/12/1925 e da qual foram localizados dois manuscritos autógrafos e uma cópia. Apesar de publicada com este título, todos os manuscritos trazem-no precedido de artigo: *As Tayêras*. Um deles é particularmente curioso por apresentar emendas na parte do piano e uma folha com correções; de fato, em 1926, Luciano Gallet retrabalhara alguns trechos do acompanhamento.²⁶⁷ Juntamente com *Bambalelê*, *Tayêras* teve estreia no Teatro Cassino, em 02/07/1926, por Elsie Houston. Mário de Andrade anota que nesta peça Gallet incluiu momentos de contracanto em estilo canônico, mas, a despeito de sua já

²⁶⁶ Segundo a tradição popular, “taiêras” seria uma corruptela do neologismo “talheiras”, referente às mulheres (escravas) que usavam talhas para transporte e armazenamento de água.

²⁶⁷ Carta citada.

comentada resistência a maneiras europeias de polifonizar uma melodia brasileira, pondera que “isso vem tão a propósito, está tão bem feito e razoável, tão natural, que a gente percebe que o compositor foi levado naturalmente a isso, sem nenhuma intenção de enfeitar, de tornar a coisa mais sábia. As *Taiêras* são uma obra-prima de exatidão e fineza harmônica.”²⁶⁸ (ANDRADE, 1976, p. 177) O contracanto a que Mário de Andrade se refere não está nas linhas vocais, mas, sim em uma discreta linha na parte instrumental que imita o coro em uma das três vezes em que o refrão aparece. Na imagem a seguir percebe-se o cânone nas linhas marcadas:

Côro.
Choeur.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Taiêras'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Portuguese, French, and English. Red circles and lines are drawn on the piano accompaniment to highlight specific melodic lines that imitate the vocal parts, illustrating the concept of a canon. The first system includes the lyrics: 'ra - pa,el-le ron-ca no pei - to. In - - dé - re - - ré! Ai! Je - vie; et sa poi-tri - ne ron - fle. Iiu - - dai - - ré - - rai! Aie! Jé - brandy and he snores in the chest. In - - dead - rai - - reh! O my'. The second system includes: 'sus de Na - za - reth! In - - dé - re - - ré! Ai! Jé - sus de Na - za - reth! In - - dai - - ré - - rai! Aie! Jé - Christ of Na - za - reth! In - - dead - rai - - reh! O my'. The third system includes: 'sus de Na - za - reth! sus de Na - za - reth! Christ of Na - za - reth!'. The piano accompaniment features dynamic markings such as *marcato* and *dim.*.

Exemplo 49: *Taiêras*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 29 a 44. Marcações nossas.

²⁶⁸ Mário de Andrade registra um canto de Taiêras dentre as Danças Dramáticas coligidas na segunda parte do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, mas se trata de melodia distinta da harmonizada por Luciano Gallet.

Na tradição popular, Taiêras são mulatas vestidas de branco e enfeitadas com fitas que cantam em dançam em procissões das Festas de Reis (ROMERO, 1954, p. 54); Elsie Houston completa essa informação: “é um canto negro das festas de Congado, (...) festas religiosas onde aspectos cristãos e pagãos se mesclam. Três mulheres, vestidas de branco, que levam o nome de Tayêras, cantam o tema (...), cada uma um verso e as três juntas o refrão.”²⁶⁹ (HOUSTON-PÉRET, 1930, p. 22) Estas descrições remetem-nos à discussão sobre a formação de determinadas harmonizações de Luciano Gallet, e reforçam a ideia de que os refrões indicados pela palavra “coro” possam ser executados por um grupo de vozes.²⁷⁰ Sobre procedimentos de construção desta harmonização, tal como em *O luar do sertão*, valemo-nos da partitura de *Tayêras* para ilustrar a proposta de diferentes acompanhamentos para cada estrofe da canção. Os três exemplos a seguir referem-se às entradas de cada uma das três estrofes do texto. Notem-se suas partes de piano.

sempre f
toujours f

Solo

Virgem do Ro - sa-rio, Sen-ho-ra do mundo; Virgem do Ro-
Vièrge du Ro - saire mai-très-se du monde; Vièrge du Ro-
Virgin of the Ro-sa-ry, Lady of the World; Virgin of the

Exemplo 50: *Tayêras*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 02 a 04.

²⁶⁹ No original se lê: C’est un chant nègre des fêtes du Congado, fêtes religieuses (d’après la tradition originaire du Congo), où les aspects chrétiens et païen se mélangent. Trois femmes, vêtues de blanc, qui portent ce nom de Tayêras, chantent le thème transcrit, chaque femme un couplet et les trois ensemble le refrain. La mélodie est probablement ancienne; elle répond au Brésil, à ce que sont en Amérique du Nord, les *Spirituals*. La influence nègre est toujours dominante (...).

²⁷⁰ Ver discussão *O conjunto de obras e suas peculiaridades de classificação* neste texto.

Solo. *f*

Meu São Be - ne - dic - to, é san - to de pre - to; meu São Be - ne -
 Oh! mon Saint - Bê - noit, oh! pe - tit saint des nègres; oh! mon Saint Bê -
 My Saint Be - ne - dict is the Saint of the negroes; my Saint Be - ne -

Exemplo 51: *Tayêras*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 22 a 24.

Solo. *f*

Meu São Be - ne - dic - to, vo - nho lhe pe - di, meu São Be - ne -
 Oh! mon Saint Bê - noit, je viens te de - man - der; oh! mon Saint Bê -
 My Saint Be - ne - dict, I come here to ask you, my Saint Be - ne -

Exemplo 52: *Tayêras*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 22 a 24.

Foi numa noite calma é uma harmonização para uma voz e piano cujo baixo remete ao bordejar de um violão e acompanha uma melodia, segundo Elsie Houston, influenciada pelo *Bel Canto* europeu.²⁷¹ Indicações na partitura informam tratar-se de uma modinha carioca com letra e música de fundo pretensiosos, peculiar ao Rio de Janeiro. Dela foram encontrados três manuscritos, sendo um autógrafo, datado 03/03/1925, e com A. Luisa Bailly indicada como dedicatária.²⁷² Os textos se apresentam em Línguas Portuguesa e Francesa. Sua estreia se deu por Adacto Filho, em 24/05/1927, no Instituto Nacional de Música. Em partitura oferecida pelo autor

²⁷¹ O comentário de Elsie Houston sobre o tema de *Foi numa noite calma* é mais abrangente: “Chanté par des mulâtres dans les rues de Rio. Mélodie très connue, caractéristique du style “carioca” (de Rio) facilement prétentieux et recherché, caractéristique également de cet allongement lagoureux, souvent signalé. Une influence du Bel Canto semble transparaître.” (HOUSTON-PÉRET, 1930, p. 25)

²⁷² Não há registro de dedicatário na partitura impressa. Embora não possamos precisar quem tenha sido A. Luisa Bailly lembremo-nos que o nome de Mathilde de Andrade – uma das intérpretes da obra vocal de Luciano Gallet, que com ele por diversas vezes apresentou-se em público – por vezes aparece registrado como Mathilde de Andrade Bailly.

ao amigo paulista (e em cuja dedicatória pode-se ser “Ao Mário / as cantigas. / Gallet, Rio, out 1927”), Mário de Andrade anotou na lateral esquerda da primeira página, a lápis: “Baixos que lembram Chopin e que trazem de novo [ao] assunto constante das coincidências da musica eslava com a da gente.” Ainda Mário de Andrade comenta sobre esta harmonização: “(...) é uma delícia de pernosticismo mulato bem carioca (...) obra finíssima de humorismo.” E mais adiante:

(...) deliciosamente cômica. E esse cômico não é achado por meio de fáceis elementos exteriores não. Foi arrebicando a harmonização, lhe dando uma essência pretensiosa e um dramático teatral espertamente falseado pelo sentimentalismo que Luciano Gallet procurou e obteve o efeito cômico. Ficou admirável de comicidade. Mas como se vê, isso é obra de criação legítima, porque o mulato seresteiro entoando essa cantiga, jamais não teve a intenção de fazer peça cômica. Ele está convencido de que geme de verdade. (ANDRADE, 1976, p. 175).

Nesta harmonização, tal como em *Fotorototó* e em *O luar do sertão* mais uma vez se percebe o recurso do emprego de tonalidades homônimas ou relativas e imprecisão tonal. É observação de Mário de Andrade:

Luciano Gallet, se aproveitando da dubiedade modal que permanece pelos cinco compassos iniciais da melodia, tira no princípio da terceira estrofe um efeito estupendo, atacando o acompanhamento em maior numa melodia que já sabemos pelas estrofes anteriores que está em menor. (*Idem*, p. 176)

E quanto ao bordejar acima notado, é ainda Mário de Andrade quem faz uma comparação com o segundo movimento da *Sonatina* nº 1 de Camargo Guarnieri e afirma:

Nada impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passe pras outras vozes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da vox principalis. (ANDRADE, 1962, p. 53)

O assunto da utilização de baixos melódicos é recorrente nos escritos sobre as harmonizações. Mais uma vez é em Mário de Andrade que buscamos exemplo, que, valendo-se de *Suspira, coração triste* e *Foi numa noite calmosa* comenta: “(...) aproveitando as polifonias acompanhantes do violão popular, (...) [Gallet] cria uma linha de baixo de admirável invenção nacional. Nesse processo ele havia logo de se tornar incomparável, o melhor criador de baixos melódicos que já tivemos.” (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 20)

Bambalelê é uma embolada recolhida no Estado de Pernambuco e harmonizada para canto e piano ou canto solista, coro e piano. Foram localizados três manuscritos desta obra, mas somente um completo, autógrafo, e datado 29/11/25. Neles há textos em Língua Portuguesa e Língua Francesa. Elsie Houston explica que o título teste tema seria uma onomatopéia proveniente da palavra “bamba”, concebida para exprimir instabilidade.²⁷³ (HOUSTON-PÉRET, 1930, p. 3) *Bambalelê* figura como o primeiro caso de melodia harmonizada e posteriormente reutilizada por Luciano Gallet em outra obra: com ela é construída parte do movimento *Seresteiro*, da suíte *Turuna*. E, assim como *A Perdiz piou no campo* e *Sertaneja*, também foi utilizada por Ottorino Respighi em suas *Impressões Brasileiras*. Foi estreada por Elsie Houston, em 25/03/1926, no Conservatório Dramático Musical de São Paulo.

Arrazoar, tal qual *Tayêras*, é um tema paraense harmonizado para canto e piano ou canto solista, coro e piano e estreado na mesma data de 02/07/1926, por Elsie Houston, no Teatro Cassino. Desta canção foram localizados três manuscritos que apresentam textos ora em Língua Portuguesa, ora em Língua Portuguesa e Francesa. Dois deles trazem as datas 15 e 16/12/1925. É interessante como *Tayêras*, *Bambalelê* e *Arrazoar* têm certa proximidade. Todas são harmonizações de 1925, foram estreadas pela mesma cantora e trazem a mesma formação que incita discussões sobre sua interpretação com ou sem um grupo de vozes. Ainda, são harmonizações onde ficam evidentes os procedimentos de variações na parte do piano para cada estrofe (ou mesmo reaparição do estribilho) da canção.²⁷⁴

Puxa o melão, sabiá! foi mais uma canção pernambucana harmonizada por Luciano Gallet. Traz como característica que salta aos olhos suas diversas possibilidades de execução a partir da combinação de diferentes linhas de uma mesma partitura. Dela foram encontrados três manuscritos, sendo um para dois cantores solistas, coro misto a quatro vozes e piano (datado 01/01/1926) e dois para canto e piano (datados 27/06/1926 e 09/09/1926). Somente o primeiro apresenta texto em Língua Francesa. “Há pouco refiz trechos do piano das *Tayêras*, e todo o piano do *Puxa o melão, sabiá* (3ª versão). Estava difícil e falso. Parece que acertei agora.”²⁷⁵ Esta afirmação de Gallet leva-nos a crer que uma visita aos três manuscritos localizados talvez

²⁷³ No original, “(...) tendant à exprimer un manque de stabilité”.

²⁷⁴ Considerando que este trabalho não tem objetivo analítico da obra de Luciano Gallet, e que estes procedimentos de variação no acompanhamento de diferentes trechos de uma mesma canção já foram ilustrados quando da abordagem de *O luar do sertão* e de *Tayêras*, a partir deste momento e quando necessário, serão citados textualmente, mas com a reserva de não figurarem como imagem ilustrativa do texto.

²⁷⁵ Carta citada.

pudesse revelar as transformações pelas quais o acompanhamento desta canção passou.²⁷⁶ A partitura editada traz a mesma formação indicada no primeiro manuscrito, e oferece as seguintes possibilidades de execução: 1) uma voz (masculina ou feminina) e piano, quando o intérprete cantor deverá executar a parte do soprano (com exceção dos compassos 18 a 25, quando deverá cantar a linha do meio-soprano); 2) duas vozes iguais (masculinas ou femininas) e piano, dada pela execução das partes do soprano e do meio-soprano; 3) para uma voz feminina e uma voz masculina – com a execução das partes do soprano e do tenor; 4) para duas vozes femininas e uma masculina, considerando as linhas do soprano, do meio-soprano e do tenor; 5) para quatro vozes mistas, a partir da execução da totalidade da partitura escrita. Quanto à construção geral da peça, assim como em *Eu vi amor pequenino* Luciano Gallet utiliza contracantos em forma de cânone, o que, desta vez, leva a considerações negativas de Mário de Andrade. Referindo-se a uma maneira europeia do tratamento da polifonia, pondera:

(...) acho isso menos justificável. Porque tira muito o caráter étnico da peça. Apenas étnico bem entendido, mas é isso mesmo que é importantíssimo nela. Observe-se o exemplo mais importante, *Puxa o melão*. O contracanto de espécie canônica soa admiravelmente, sob o ponto de vista puramente musical, mas destoa da maneira nossa de contracantar. Fica erudito, estraga o valor brasileiro da peça.²⁷⁷ (ANDRADE, 1976, p. 177)

Este posicionamento de Mário de Andrade é reiterado duas vezes. A primeira, ao considerar *Puxa o melão, sabiá!* uma exceção no progresso que Luciano Gallet apresentava, em geral, na segunda série de *Canções Populares Brasileiras* com relação à primeira.²⁷⁸ (*Idem*, p. 175) A segunda, em texto do ano seguinte, ao comentar os “perigos” que os processos europeus de polifonização representavam para a música brasileira:

(...) na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente. É o que a gente pode observar no “Sapo

²⁷⁶ A parte de piano da partitura editada (que traz a formação de dois cantores solistas, coro a quatro vozes mistas e piano, datada de janeiro de 1926) é equivalente à do manuscrito para canto e piano datado de setembro daquele mesmo ano. Isso nos leva a crer que a publicação contou com a primeira ideia de formação e com a parte de piano posteriormente revisada.

²⁷⁷ Como observado, diferentemente de *Puxa o melão, sabiá!*, a concessão sobre este mesmo assunto feita a *Eu vi amor pequenino* se dava justamente por esta última não se tratar de uma canção de caráter brasileiro.

²⁷⁸ Em suas palavras, as canções da segunda série estavam “mais bem observadas, caracterizadas e valorizadas” que as da primeira, salvo *Puxa o melão, sabiá!*.

Jururu” tratado por Villa-Lobos nas Cirandas nº 4 (...) e mais fortemente ainda na “Puxa o Melão” de Luciano Gallet (...) na qual a repetição canônica no acompanhamento, da própria melodia principal, apesar do brasileiroismo incontestável desta, assume o aspecto de mera retórica europeia. Também no 1º Tempo do “Trio Brasileiro” de Lourenço Fernandez (...), a exposição do tema em fá menor segue descaracterizadamente na dialogação imitativa do violino e violoncelo (...). Processos desses não só não ajudam pra obra como podem descaracterizá-la. (ANDRADE, 1962, p. 54)

Esta crítica negativa de Mário de Andrade é a mais incisiva sobre quaisquer das harmonizações de Luciano Gallet; em geral, suas considerações são elogiosas para este conjunto de canções. Note-se, contudo, que esta apreciação se refere a um aspecto da harmonização – justamente o contraponto canônico –, que este aparece somente no refrão da peça e que se encontra entre as linhas do soprano e das vozes masculinas. Essa observação nos faz entender que, optando-se pela execução a uma ou a duas vozes, o problema desapareceria. A imagem abaixo ilustra o que expomos.

não sei de quem é! Pu-xa o me-lão, sa-bi-á!
 tien? je n'en sais rien! Pous-sons les rangs, sa-bi-á!
 don't know who's his lord! Come! Lead the rank, sa-bi-á!

Lá na la-ran-gei-ra, sa-bi-á! A mu-la-ta é bô-a, sa-bi-á!
 Vers les o-ran-gers, sa-bi-á! Craint la mu-lá-tres-se, sa-bi-á!
 In the o-range-trees, sa-bi-á! Dread the mu-la-tress, o sa-bi-á!

lá! Lá na la-ran-gei-ra, sa-bi-á! A mu-la-ta é bô-a, sa-bi-á!
 à! Vers les o-ran-gers, ô sa-bi-á! Craint la mu-lá-tres-se, sa-bi-á!
 à! In the o-range-trees, o sa-bi-á! Dread the mu-la-tress, o sa-bi-á!

lá! sa-bi-á! Lá na la-ran-gei-ra, sa-bi-á! A mu-la-ta é
 rangs! sa-bi-á! Vers les o-ran-gers, sa-bi-á! Craint la mu-lá-
 rank, sa-bi-á! In the o-range-trees sa-bi-á! Dread the mu-la-

Pu-xa o me-lão, Lá na la-ran-gei-ra! Pu-xa o me-
 Pous-sons les rangs, Vers les o-ran-gers, sa-bi-á! Pous-sons les
 Come! Lead the rank, In the o-range-trees sa-bi-á! Come! Lead the

Exemplo 53: *Puxa o melão, sabidá!*, de Luciano Gallet. Ed. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 08 a 15. Recorte das linhas vocais. Marcações nossas.

Ao contrário de *Tayêras*, a parte de piano de *Puxa o melão, sabiá!* não traz linhas com melodias comparáveis às confiadas às partes de canto, o que nos permite perscrutar o caso do contraponto imitativo somente nas linhas vocais. No terceiro compasso deste recorte (letra de ensaio A) o soprano apresenta uma chamada do refrão que é logo repetida, com defasagem de tempo, pelo tenor e pelo baixo (compassos 04 e 05). O mesmo acontece na linha do tenor com relação ao soprano nos compassos 07 e 08. Contudo, note-se que não há imitações entre o soprano e o contralto, de modo que, isoladas as linhas das vozes masculinas, exclui-se o problema de contraponto imitativo à maneira europeia apontado por Mário de Andrade. Considerando as múltiplas possibilidades de execução oferecidas pelo próprio autor, opções seriam sua interpretação a uma voz e piano (valendo-se da linha do soprano) e a duas vozes e piano (valendo-se das linhas do soprano e do contralto).

Toca Zumba é uma harmonização para quatro vozes mistas ou duas vozes masculinas (sempre com piano) do *Jongo dos Sexagenários* (cena da Revista *O Bilontra*, de João Pedro Gomes Cardim)²⁷⁹, vindo a ser o quarto exemplo do trabalho de Luciano Gallet sobre canções populares de autores conhecidos.²⁸⁰ Foram localizados seis manuscritos desta peça, com textos em português e francês, e que se dividem em versões para coro e piano e coro e orquestra. Deles se entende que a versão para coro e piano é a primeira, datada 04/01/1926. As partituras de orquestra trazem três datas distintas, quais sejam 02/10/1926 (partitura incompleta), 24/10/1926 e 31/10/1926. Estas últimas ainda trazem a anotação de que se trata de uma segunda versão – provavelmente em relação à de 02/10/1926 –, e o *Índice por Ordem Cronológica* esclarece que a última partitura recebeu “sobreposição de novo plano melódico na orquestra”. Sobre esta sobreposição, palavras do próprio autor revelam que se trata de um tema autoral “com a

²⁷⁹ João Pedro Gomes Cardim (1832-1918) foi o responsável pela música da Revista de Ano *O Bilontra*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, cuja estreia se deu aos 29 de fevereiro de 1886, no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro. O *Jongo dos Sexagenários* figurava no terceiro ato da peça. Alberto Tibaji, em levantamento de notícias sobre esta revista, coletou informações elogiosas sobre a música de Gomes Cardim, exceção feita ao *Jongo dos Sexagenários*. Em palavras da imprensa da época, tratava-se de uma “excrecência”. (TIBAJI, 2008; 25) Sílvia de Souza levanta outras duas músicas com título homônimo e em voga na época, pertencentes à revista *A Mulher-Homem*, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, então em cartaz no Teatro Santana. Destaca que todas caíram no agrado das plateias, incitando certa concorrência entre os teatros Lucinda e Santana e figurando nas festas carnavalescas do Rio de Janeiro daquele ano. O sucesso dessas duas revistas pode ser medido por uma terceira revista, levada em cena no teatro Príncipe Imperial, cujo título era *O Casamento do Bilontra com a Mulher Homem*. (SOUZA, 2009; 157 e 158) Note-se que o texto desta música – *Nossa gente já tá livre, só trabaia si quizé* – refere-se, em direto, a uma lei promulgada poucos meses antes, dita *Lei dos Sexagenários* ou *Lei Saraiva-Cotejipe*, que garantia liberdade a escravos com mais de sessenta anos.

²⁸⁰ Assim como em *Puxa o melão, sabiá!*, Luciano Gallet oferece diferentes possibilidades de execução com a utilização da mesma partitura com de execução. Neste caso, ou se executa as quatro vozes ou as linhas de tenor e baixo, sempre com a parte do piano.

quadratura da frase sempre fora da frase melódica.²⁸¹ Para além dos manuscritos citados foi localizada uma partitura autógrafa para dois pianos, que acompanha as partes cavadas de *Toca zumba*; não sabemos se se trata de uma redução da parte de orquestra para dois pianos ou se na orquestração escolhida por Luciano Gallet constavam partes para dois pianos.²⁸² Sobre possíveis fontes da coleta do tema popular, sabe-se que o jongo de Gomes Cardim teve pelo menos duas publicações: uma por Friedenthal (obra citada) e outra pela editora Buschamnn & Guimarães, como uma *Dança de Negros* impressa com número de chapa 1540. Apesar de não termos tido acesso a esta última, chama-nos a atenção a proximidade das linhas de tenor e baixo da harmonização de Luciano Gallet com as duas vozes registradas na partitura de Friedenthal. As imagens abaixo ilustram esta observação.

Coro

Va-mos ter o nos-so ca-za e tam-bem nos-so mui-

Exemplo 54: *O bilontra*, anotada por A. Friedenthal. Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung Compassos 08 (recorte) e 09. Marcação nossa.

f > > >

Va-mos ter o nos-so ca-sa e tam-bem nos-so mu -
U - ne mai-son pour le nè-gre, et cha - cun son pe - tit
 All of us will have a home, and a lit - tle girl be -

f > > >

Va-mos ter o nos-so ca-sa e tam-bem nos-so mu -
U - ne mai-son pour le nè-gre, et cha - cun son pe - tit
 All of us will have a home, and a lit - tle girl be -

Exemplo 55: *Toca zumba*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 08 (recorte) e 09. Linhas do tenor e do baixo. Marcação nossa.

²⁸¹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de abril de 1927.

²⁸² A julgar por caso semelhante, cremos mais provável a primeira opção. Ver observações sobre a *Suíte Popular* no capítulo IV deste trabalho.

Note-se a proximidade das linhas entre os dois recortes acima apresentados. As notas circuladas indicam diferença na notação da segunda voz, que nos parece um procedimento enriquecimento harmônico adotado por Luciano Gallet (sendo a nota Ré a sexta da tonalidade de Sol maior). A continuação de uma comparação entre as duas partituras revela as linhas anotadas por Friedenthal de certo modo distribuídas entre as vozes do tenor e baixo na harmonização de Luciano Gallet, e as linhas do soprano e do meio-soprano harmonicamente complementares das vozes masculinas. Não pudemos apurar a data de estreia da versão para coro e piano, mas sabe-se que a da orquestral aconteceu em 11/11/1926, sob regência de Heitor Villa-Lobos, no Teatro Lírico, em meio a um programa reapresentado quatro dias depois.

A Casinha Pequenina foi a última modinha trabalhada por Luciano Gallet, e figura publicada em sua terceira e última série de *Canções Populares Brasileiras*. Sua harmonização teria surgido a partir da ideia de construção de uma obra maior, idealizada para gravação pela Victor Talking Machine Company.²⁸³ Palavras do próprio autor detalham melhor este projeto que restou inacabado: “Tinha imaginado para a Victor, uma peça para orquestra – movimentos de danças, ou outros, com um intermédio de Canto, que seria a *Casinha*. Ficou feita a harmonização de uma estrofe; é rápido terminar. A peça inteira ficou de lado.”²⁸⁴ Logo em seguida, referindo-se à partitura para canto e piano, escreveria: “Já terminei a *Casinha*”²⁸⁵; e a resposta de Mário de Andrade não tardou:

Estou louco por ouvir a Casinha pequenina. Em todo caso vou prevenindo desde já que vou ser excessivamente rigoroso com ela porque adoro tanto essa melodia que é das mais lindas que o ser humano inventou até hoje. Quero coisa simples e pura. Se tiver contraponto à europeia palavra de honra que dou... um tapa em você.²⁸⁶

Note-se por neste comentário uma referência implícita a críticas anteriormente expostas sobre a polifonização na música brasileira, sobretudo em *Eu vi amor pequenino* e *Puxa o melão, sabiá!*. Embora não tenhamos localizado uma apreciação de Mário de Andrade especificamente sobre *A casinha pequenina* – e que, de fato, nela não se note tratamento polifônico –, comentários sobre uma falta de simplicidade incluem-na:

²⁸³ Sobre os investimentos de Luciano Gallet para trabalho com a Casa Victor, ver Capítulo I deste trabalho.

²⁸⁴ Carta citada.

²⁸⁵ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 22 de abril de 1927.

²⁸⁶ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 04 de maio de 1927.

Agora, o mais importante é que a harmonização de *Foi numa noite calmosa* não difere essencialmente da de *Suspira coração triste* ou da *Casinha pequenina* (...). Na primeira moda essa harmonização se justifica porque o pedantismo dela vira comicidade, porém nas outras como a comicidade não existe, o pedantismo fica sozinho. (ANDRADE, 1976, p. 175)

Desta peça foram localizados dois manuscritos autógrafos para a formação de canto e piano. No primeiro, depositado no Arquivo Luciano Gallet (BAN-UFRJ), são encontradas duas datas, quais sejam 28/02/1927 e 19/04/1927, que provavelmente se referam, respectivamente, às épocas de intenção inicial de abordagem do tema popular na construção de uma obra orquestral e da finalização da harmonização para canto e piano, tal qual editada. No segundo, pertencente à Coleção Mário de Andrade da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, (e onde se lê a dedicatória “Ao Mário, prá chorar os seus amores”), a data indicada é “maio de 1927, o que nos faz entender tratar-se de uma cópia. *A casinha pequenina* foi estreada em 15/12/1928, no Instituto Nacional de Música.

Cantigas de Roda, subtituladas *canções infantis brasileiras*, é um grupo de obras de Luciano Gallet que permaneceu inédito (sem publicação) e cujos diversos manuscritos são de difícil compreensão em termos de organização. É formado pelas harmonizações dos temas *Bela Pastora*, *Atirei um pau no gato*, *Carneirinho*, *carneirão*, *Castanha ligeira*, *Condessa*, *Marcha soldado* e *Ciranda*, *cirandinha*, ora trabalhados em conjuntos de dois a dois, ora isolados, sendo que de algumas peças há mais de uma versão. Informações dos manuscritos apontam *Cantigas de Roda* como um ciclo formado por quatro pequenas peças, quais sejam:

- 1 – *Bela Pastora / Atirei um pau no gato*
- 2 – *Carneirinho, Carneirão / Castanha ligeira*
- 3 – *Condessa*
- 4 – *Marcha Soldado / Ciranda cirandinha*

Embora assim dispostas, suas datas de criação não obedecem esta ordem. Seus manuscritos foram encontrados ora em conjunto com a série *Interpretações*, ora com *Acorda, donzela!*, e tratam-se ou de manuscritos autógrafos de partituras para canto e piano ou de anotações das melodias sem acompanhamento. Também há o caso de junto a eles encontrarmos esboços de outras cantigas, como *A mão direita tem uma roseira* e *Vamos, maninha*. Anotações nas partituras indicam que os temas foram registrados pelo próprio Luciano Gallet (ou seja, sem informante que tivesse servido de intermediário) entre os anos de 1927 e 1928. Seja pelo feitio

da peças, seja pela manipulação dos temas, essas harmonizações nos remetem a *Gurizada*, série para piano solo escrita por Gallet em 1929²⁸⁷; *Bela pastora*, inclusive, faz parte de ambos os conjuntos, e *Carneirinho*, *Carneirão*, embora não ocupe uma das peças do ciclo para piano, nele se faz presente por meio de citação. *Bela Pastora / Atirei um pau no gato*, a primeira canção da série, foi datada 23/04/1928. Nela – e tal quais todas as harmonizações deste ciclo formadas por dois temas – Gallet vale-se do esquema formal ABA, mas, apesar do título, “A” é a harmonização de *Atirei um pau no gato*, em Ré Maior, e “B” harmonização de *Bela Pastora*, em Si bemol Maior. Chama-nos a atenção a melodia anotada por Gallet para a segunda estrofe de *Atirei um pau no gato*:



Exemplo 56: melodia de *Atirei o pau no gato*, anotada por Luciano Gallet. Recorte.

Diferente da atualmente mais veiculada:



Exemplo 57: outra melodia de *Atirei o pau no gato*. Recorte.

Para além da diferença de registro desta parte da melodia, o primeiro contato com esta harmonização é de estranhamento da parte confiada ao piano, seja pela instabilidade tonal, seja pela ousadia harmônica com a qual Luciano Gallet a constrói:

²⁸⁷ Sobre as séries *Interpretações* e *Gurizada*, ver capítulo IV deste trabalho.

The image shows a handwritten musical score for the song "Bela pastora / Atirei um pau no gato" by Luciano Gallet. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "A-tirei um pau no ga-to, ló; mas o" and features a melodic line with a fermata over the first two measures. The piano accompaniment starts with a forte (f) dynamic and a marcato articulation. The second system continues the vocal line with "ga-to, ló, não morrê, trê, orê!" and "A-tirei um pau no. ga-to, ló; mas o". The piano accompaniment in the second system includes a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano (p) dynamic marking.

Exemplo 58: *Bela pastora / Atirei um pau no gato*, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafo. Compassos 01 a 08.

Note-se que o desenho melódico na clave de fá nos dois primeiros compassos introdutórios da canção indicam a tonalidade de Ré maior (apesar das notas de passagem Sol e Mi), o que, de certa forma, ambienta a entrada do tema na mesma tonalidade. Contudo, a partir do terceiro compasso, a harmonização se detém na alternância de acordes de Ré maior acrescido de sexta e nona e Lá (sem a terça) também acrescido de sexta e nona sobre um baixo formado pela alternância das notas Ré e Lá, que, apesar de tônica e dominante da tonalidade de Ré maior, criam uma atmosfera de indefinição tonal. Essa superposição de graus conjuntos é culminada no começo da segunda frase do verso com a execução simultânea das notas Ré, Fá, Lá bemol, Si bemol, Ré e Mi sobre um baixo em Mi:

The image shows a handwritten musical score for the piece "Bela pastora / Atirei um pau no gato" by Luciano Gallet, specifically measures 9 to 16. The score is written in 7/8 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ga-to, tô, não morrêu, rêu, rêu! Sid - Líca, c'a-di-mi-rou-se, se, do ber-ro, do berrão do gato deu! Sid. deu! deu!". The piano part includes markings such as "marcato", "p", "fz", "p", "fin.", "pizz.", "1.", "2.", "par. ac. aban.", and "par. ac. aban.". Red circles highlight specific chords in the piano part, indicating areas of interest for analysis.

Exemplo 59: *Bela pastora / Atirei um pau no gato*, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafo. Compassos 09 a 16.
Marcações nossas.

A conclusão da harmonização deste primeiro tema também é inesperada: notas cromáticas em movimento ascendente, que em primeira expectativa conduziriam a um acorde de Ré Maior, são interrompidas por pausa dramática e consequente ataque de acorde de Fá sustenido maior; e é sobre este acorde que se ouve a terminação em Ré maior. Ainda a destacar sobre esta primeira cantiga de roda é a transição para seu segundo tema (*Bela pastora*, em Si bemol maior), que ocorre sem preparação modulatória:

Exemplo 60: *Bela pastora / Atirei um pau no gato*, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafo. Compassos 18 a 22. Marcação nossa.

*Carneirinho, Carneirão / Castanha Ligeira*²⁸⁸ está datada 25/04/1928, e foi construída no mesmo esquema ABA citado na harmonização anterior, embora aqui com as tonalidades Lá Maior – Mi Maior – Lá Maior. Cada um de seus temas foi ilustrado de forma bastante diversa e, apesar da utilização de dissonâncias e ao contrário de *Bela Pastora / Atirei um pau no gato*, o centro tonal permanece definido durante toda a peça. Além de suas duas partes terem sido harmonizadas em tonalidades mais próximas percebe-se uma transição fluida entre os temas. Destaque-se que Luciano Gallet se vale de elementos de *Castanha ligeira* para construir a introdução da peça e também a ponte entre os dois versos deste tema, o que, de certa forma, traz unidade ao conjunto.

Já o tema *Condessa* foi utilizado sozinho na harmonização homônima, e traz semelhanças com dois dos manuscritos de *Marcha Soldado*: têm a mesma data de composição (12/06/1927), foram escritas na mesma tonalidade e em forma binária e, a julgar por sua caligrafia e disposição da música no papel, parecem que saíram de um só fôlego. Tal qual *Carneirinho carneirão / Castanha ligeira* apresenta o centro tonal bem delimitado e também se vale de elementos da melodia na construção da introdução.

De *Marcha soldado* há quatro manuscritos, sendo dois destes em conjunto com *Ciranda, Cirandinha*. Os primeiros, harmonizados sem um segundo tema, datam de 12/06/1927; foram

²⁸⁸ Como no caso da peça anterior, apesar de o título dos manuscritos ser o aqui indicado os temas foram abordados em ordem inversa; assim, “A” corresponde a *Castanha Ligeira*, na tonalidade de Lá Maior e “B” corresponde a *Carneirinho Carneirão*, na tonalidade de Mi Maior.

escritos na tonalidade de Mi maior e, assim como no caso de *Atirei um pau no gato* também trazem a ligeira variação com relação à melodia atualmente mais veiculada:

Mar - cha sol - da - do, ca - be - ça de pa - pel, Mar - cha di - rei - to, se não vai pro quar - tel —

Exemplo 61: melodia de *Marcha soldado*, anotada por Luciano Gallet.

Sendo sua melodia mais comumente veiculada:

Mar - cha sol - da - do, ca - be - ça de pa - pel, se não mar - char di - rei - to, vai pre - so pro quar - tel!

Exemplo 62: outra melodia de *Marcha soldado*.

Outra diferença entre a canção anotada por Luciano Gallet e a atualmente mais comumente veiculada está no texto. No segundo verso do manuscrito se lê “Oh! Pé espalhado, quem foi que te espalhou? / Foi uma bala que o Javary mandou.”, e não “O quartel pegou fogo, a polícia [ou “bombeiro”] deu sinal / Acode, acode, acode a bandeira nacional.” Mais uma particularidade desta harmonização é um pequeno intermezzo anotado entre as estrofes da canção. Nele, Gallet se vale da introdução da harmonização com dois adendos: uma alteração harmônica (acréscimo da nota Lá sobre um baixo em Si, ambos sob um arpejo de Mi Maior – provocando dubiedade harmônica entre um acorde de sétima de dominante ou de tônica acrescida do quarto grau) e linhas na parte do canto, onomatopaicas e escritas a duas vozes:

(como rufo de tambor)

Exemplo 63: *Marcha soldado*, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafa. Transcrição dos compassos 07 e 08.

A indicação de que se execute “como rufo de tambor” é do próprio autor. Esses dois compassos nos levam à reflexão se esta harmonização teria sido mesmo pensada para canto e piano ou para vozes e piano – talvez coro infantil –, dada a impossibilidade de execução simultânea das duas linhas vocais anotadas por um só cantor. Notação semelhante encontra-se nos compassos 11 a 13 da mesma partitura. Tal qual a harmonização *Bela pastora / Atirei um pau no gato* (e conseqüentemente diferente de *Carneirinho, carneirão / Castanha ligeira e Condessa*), esta versão de *Marcha soldado*, apesar de ter sua introdução e o elo entre as estrofes construídas sobre um arpejo de Mi maior, apresenta momentos de instabilidade harmônica quando o acompanhamento é construído com escalas descendentes de Mi Maior e Si maior, superpostas e formando intervalo de sexta entre si (escala de Si Maior iniciada pelo quarto grau e escala de Mi maior pelo terceiro – ver acordes descendentes no Exemplo 64). Já os manuscritos de *Marcha soldado / Ciranda, cirandinha* estão datados 16/10/1928. São partituras em forma ABA (sendo A – *tempo de marcha* – a melodia de *Marcha soldado* e B – *moderato* – a melodia de *Ciranda, cirandinha*), e que seguem o esquema de tonalidades Ré Maior – Sol Maior – Ré Maior. Tanto o texto quanto o tema de *Marcha soldado* apresentam-se como na primeira harmonização, mas este com a diferença de ter sido anotado um tom abaixo (Ré Maior, quando a datada do ano anterior encontra-se em Mi Maior) e com o acompanhamento – ou seja, o processo de harmonização – elaborado de forma bastante diferente:

Mar-cha sol-da-do, ca - be-ça de pa-pel, Mar-cha di-rei-to se não vai pro quar-tel...

Exemplo 64: *Marcha soldado*, de Luciano Gallet. Compassos 03 a 06. Editoração nossa.

Mar - cha sol - da - do, ca - be - ça de pa - pel,
mar - cha di - rei - to, se não vai pro quar - tel.

Exemplo 65: *Marcha soldado / Ciranda, cirandinha*, de Luciano Gallet. Compassos 03 a 10. Editoração nossa.

Na melodia de *Ciranda, cirandinha* percebe-se uma anotação de uma segunda voz, o que, como no caso da primeira harmonização de *Marcha Soldado*, leva-nos a pensar na possibilidade de que estas harmonizações talvez tenham sido pensadas para mais de uma voz. Está assim grafada:

Ci - ran - da, ci - ran - di - nha, va - mos to - dos ci - ran - dar, va - mos dar a me - ia - vol - ta, vol - ta e me - ia va - mos dar.

Exemplo 66: *Marcha soldado / Ciranda, cirandinha*, de Luciano Gallet. Compassos 15 a 18. Editoração nossa.

Note-se que esta segunda voz (tal qual a primeira) pode ser encontrada também na parte de piano, mas um olhar atento ao manuscrito revela que foi anotada depois de a melodia principal e a letra terem sido escritos: está mais fraca, como um rascunho, e escrita por cima do texto principal. Essas peculiaridades nos fazem conjecturar que talvez Luciano Gallet não considerasse terminada esta harmonização, ou, quem sabe, que tivesse planos de que fossem aproveitadas para coro infantil. Fato é que todas estas *Cantigas de Roda* estão indicadas como para voz e piano, mas pelo exposto percebe-se que em duas delas há mais de uma linha vocal. E apesar de um dos manuscritos do conjunto trazer as quatro partituras concatenadas e nelas incluída a harmonização de *Marcha soldado* datada de 12/06/1927, tendemos a crer que esta se trata de uma primeira versão; a partitura em conjunto com *Ciranda, Cirandinha* parece ser mais bem trabalhada e mais próxima, por exemplo de *Carneirinho, carneirão* e *Condessa*. Contudo, não podemos descartar a possibilidade de que sejam harmonizações distintas, concebidas com finalidades diferentes, apesar de não encontrarmos paralelo em outros trabalhos de Luciano Gallet. Recapitulando questões acerca dessas *Cantigas de Roda*, apontamos: 1) aparentemente suas partes não foram agrupadas considerando suas datas de composição, dado que sua disposição dentro do ciclo não segue ordem cronológica; 2) *Marcha Soldado* foi revisitado e novamente harmonizado mais de um ano depois de sua primeira abordagem, o que pode indicar tanto um tentativa de aprimoramento da primeira versão como um aproveitamento do mesmo tema para um novo trabalho; 3) o fato de haverem rascunhos de harmonizações de cantigas infantis não incluídas na série pode indicar tanto planejamento para trabalhos futuros – que teriam ficado inconclusos –, como uma ideia de aumentar o ciclo ou mesmo projetos abandonados; 4) considerando linhas vocais que se sobrepõem, podemos indicar dúvida se a primeira versão de *Marcha Soldado* e se a harmonização de *Ciranda, Cirandinha* foram

pensadas para uma voz e piano, ou para coro infantil e piano ou ainda se, como no caso de harmonizações anteriores, seria facultativa a execução com uma ou mais vozes²⁸⁹; 5) por fim, é latente um sentido de experimentação, instabilidade harmônica e concentração de dissonâncias, sobretudo em *Atirei um pau no gato* e na primeira versão de *Marcha Soldado*, o que aproxima essas harmonizações de algumas de sua terceira série (*A Casinha Pequeninha* e *Xangô*), e mesmo a obras para piano solo e música de câmara que serão abordadas em textos a seguir. Quanto às datas de estreia das canções deste ciclo, temos que *Marcha Soldado* foi apresentado em 26/01/1928, por Germana Bittencourt, na cidade de Curitiba. Já *Bela Pastora / Atirei um pau no gato*, *Condessa* e *Carneirinho*, *Carneirão / Castanha Ligeira* foram apresentadas pela primeira vez em 15/12/1928, por Julieta Telles de Menezes, no Instituto Nacional de Música. (GALLET, 1930; 102 e 103) Não há referências a execuções de *Marcha Soldado / Ciranda, Cirandinha* o que não impede que tenha sido apresentada por Julieta Telles de Menezes na ocasião referida.²⁹⁰ Por fim palavras de Mário de Andrade trazem seu juízo sobre o conjunto:

Confesso apreciar pouco estas rodas. Me parecem torturadas, tanto melodicamente, pela junção de linhas tradicionais diversas, como pela violenta libertação rítmico-harmônica do piano. Momentos há em que este não segue apenas livre, mas quase alheio ao canto. A junção de peças diferentes concordaria com processos infantis. A criança faz isso. Mas faz com essa danada lógica dos atos gratuitos, e a unidade persevera surpreendente. E indiscutível, de resto, pois que se trata de criação interessada e não artística. Tal não se dá sempre nas uniões imaginadas por Gallet. E me parece que o compositor se deixou levar menos pela tradição infantil, que por um processo muito querido dele. A construção bitemática é maneira normal dele criar. (...) Mas nem sempre nas *Cantigas de Roda*, o artista consegue a fusão e gradação lógica dos dois temas escolhidos. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 25)

*Acorda donzela!*²⁹¹ foi harmonização criada em 1928 e publicada na última série das *Canções Populares Brasileiras*. Dela foram localizados três manuscritos autógrafos para canto e piano, com as seguintes peculiaridades: dois foram datados 05/06/1928, e um terceiro traz a

²⁸⁹ Vide os casos, por exemplo, de *Puxa o melão, sabiá!* e *Toca Zumba*, onde numa mesma partitura Luciano Gallet fácula, em termos de formação, diferentes possibilidades de execução.

²⁹⁰ Não encontramos outras referências a apresentações que não as citadas. Note-se: 1) considerando as datas de composição e execução, a versão de *Marcha Soldado* estreada por Germana Bittencourt foi a primeira; 2) talvez Mário de Andrade não soubesse de versões distintas de *Marcha Soldado* – e por isso teria limitado-se a indicar somente uma execução, omitindo sua possível reapresentação por Julieta Telles de Menezes; 3) a julgar pela indicação de uma executante vocal em cada apresentação, independentemente da possibilidade de execução a duas vozes, admitir-se-ia a formação de canto e piano para todo o ciclo.

²⁹¹ Tema popular provavelmente ainda do século XIX, também comumente veiculado como *Acorda Adalgisa*.

informação de que se trata de uma partitura para barítono²⁹². Para além destes, foi localizada uma anotação da linha vocal desta canção, sem acompanhamento, juntamente com o material de orquestra de *O destino das fadas*²⁹³. *Acorda donzela!* se trata de um “andante pernóstico” de feição seresteira cujo tema já havia sido utilizado por Luciano Gallet entre 1925 e 1926 quando da construção do primeiro movimento de sua suíte *Turuna*, para clarineta, violino, viola e percussão²⁹⁴. Na harmonização para canto e piano a parte instrumental por diversas vezes alude a um acompanhamento de violão (tanto pelos baixos como pelos acordes arpejados) e uma linha para clarineta, numa escrita muito próxima da elegida para a formação instrumental de alguns anos antes. Os três exemplos a seguir referem-se à utilização do tema na suíte *Turuna*, sua harmonização para canto e piano, e a similaridade da parte de piano da harmonização com uma escrita para violão e clarineta.

Exemplo 67: *Turuna*, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafo. Compassos 82 a 85. Recorte das linhas de violino, clarineta e viola.

²⁹² O terceiro manuscrito traz a informação “barytono”, o que nos leva a crer que se trata da mesma partitura, mas em tonalidade mais grave que as anteriores. O registro deste manuscrito na Base Minerva do Sistema de Bibliotecas e Informação da Universidade Federal do Rio de Janeiro aponta 10/08/1926 como data de composição. Esta informação é equivocada, considerando que em que em setembro de 1926 Luciano Gallet escreveu a Mario de Andrade comentando toda sua produção, e *Acorda, Donzela!* não consta naquela relação. Talvez se possa supor que a data deste manuscrito seja 10/08/1928 ou 10/06/1928, mas somente uma visita ao documento poderia resolver a questão. Outro equívoco que se deve esclarecer dos registros de *Acorda, Donzela!* na Base Minerva é quando à anotação “Seresta nº 3”: este texto pode dar a entender que Luciano Gallet compôs ou harmonizou um grupo de serestas, o que não é o caso; *Acorda Donzela!* é uma seresta e a terceira peça da sua terceira série de harmonizações, precedida por *Tutu Marambá* (que é um acalanto) e *A casinha pequenina* (que é uma modinha).

²⁹³ Sobre *O destino das fadas*, consultar do capítulo IV deste trabalho.

²⁹⁴ Sobre *Turuna*, ver o capítulo IV deste trabalho.

A . cor - da don - ze - la, que a noi - te é
 be - la vem vêr o lu - ar Vem ou - vir - os

4508

Exemplo 68: *Acorda donzela!*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs e Cia. Compassos 03 a 07.

Cl. Sib

Violão

4

5

4

Exemplo 69: possibilidade de transcrição da harmonização de Luciano Gallet de *Acorda donzela!* para a formação de canto (linha omitida), clarineta e violão.

Note-se nos recortes acima a utilização do tema de *Acorda donzela!* na suíte *Turuna* (exemplo 67). Destaque-se as linhas da viola (que traz a melodia principal) e da clarineta, que, mesmo secundária, tem papel tanto melódico quanto harmônico. Na partitura da harmonização para canto e piano percebe-se a linha melódica principal confiada à parte do canto (a mesma anteriormente aparecida na linha da viola) e a parte do piano trazendo a mesma linha anteriormente confiada à clarineta, para além do acompanhamento harmônico (exemplo 68). É interessante como essa parte de piano remete-nos a um acompanhamento de violão e flauta ou clarineta, reforçando o caráter seresteiro da peça (exemplo 69).²⁹⁵ Detendo-nos na harmonização para canto e piano, percebe-se que foi inteiramente construída com a melodia secundária que ora costura a harmonia (ou seja, é formada por grupos de notas com forte relação com a harmonia local) e ora se liga com os baixos, funcionando como pontes entre progressões de acordes. Estes mesmos baixos também são presentes em toda a peça e, para além de sublinharem o desenho da melodia secundária, reforçam a harmonia dos acordes e arpejos que completam o acompanhamento instrumental. *Acorda donzela!* parece-nos uma harmonização impressionante sob o ponto de vista da ilustração harmônica e rítmica e transposição para o piano de uma seresta popular. Foi estreada por Adacto Filho, em 27/11/1928, no Instituto Nacional de Música.

Xangô, última harmonização de Luciano Gallet, estreada por Julieta Telles de Menezes no Instituto Nacional de Música em 15/12/1928, foi escrita para uma voz em piano em outubro daquele mesmo ano, e recebeu tratamento orquestral no ano seguinte. Foram localizados dois manuscritos autógrafos – um para canto e piano e outro para canto (meio-soprano) e orquestra, cujas datam revelam o período em que o autor se debruçou sobre esta segunda versão: de 28/05/1929 a 11/06/1929. Há ainda uma anotação da linha do canto, sem acompanhamento.²⁹⁶ Interessante observarmos a precisão da datação de Luciano Gallet em seus manuscritos: no caso de *Xangô*, Gallet recebe o tema de Mário de Andrade em abril de 1928, juntamente com a indicação de que poderia informar-se de outros, semelhantes, com Jayme Ovalle ou Germana Bittencourt²⁹⁷; cinco meses depois escreve ao amigo paulista comentando que trabalhava nesta

²⁹⁵ Reforce-se que a transcrição para clarineta e violão da parte originalmente confiada ao piano na harmonização de *Acorda donzela!* é uma ilustração nossa de o que o acompanhamento pianístico representa. Não é criação de Luciano Gallet.

²⁹⁶ Esta partitura traz uma curiosa anotação a lápis na margem superior da página de rosto: “Julieta Telles de Menezes / Hotel do Comércio / Bagé / R. G. do Sul”.

²⁹⁷ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 18 de abril de 1928. Por esta missiva sabe-se ainda que o comunicante do tema de *Xangô* a Mário de Andrade teria sido alguém de alcunha “Dodô”.

harmonização²⁹⁸; em outubro do mesmo ano e novamente ao mesmo interlocutor, informa que havia terminado a canção²⁹⁹; e, em maio do ano seguinte (ou seja, 1929), informa que preparava a sua instrumentação³⁰⁰. As datas de todas essas missivas correspondem com as anotadas nas partituras manuscritas. Quanto aos outros temas são os de *Louvado seja Deus!* e *Lá vai o sol*, que figuram na coletânea de “temas brasileiros recolhidos entre 1927 e 1928” presente em *Estudos de Folclore*.³⁰¹ Sobre o tema *Xangô* parece-nos pertinente apontar diversos registros:

Xan - gô! ô - lê gon - di - lê ô lá - lá!

gon gon gon gon di - lá!

Exemplo 70: tema de *Xangô* harmonizado por Heitor Villa-Lobos nas *Canções Típicas Brasileiras*.

Xan - gô! ô - le-gon-di - lê ô lá lá!

gôn! gôn! gôn! gôn! di - lá!

Exemplo 71: tema de *Xangô* harmonizado por Luciano Gallet nas *Canções Populares Brasileiras*.

²⁹⁸ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 23 de setembro de 1928.

²⁹⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 28 de outubro de 1928.

³⁰⁰ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 30 de maio de 1929.

³⁰¹ Apesar de Mário de Andrade ter recomendado que Luciano Gallet tomasse conhecimento dos temas *Louvado Seja Deus* e *Lá vai o Sol* com Jayme Ovalle ou com Germana Bittencourt, em *Estudos de Folclore* há uma nota – provavelmente do próprio Mário de Andrade –, onde se lê: “(...) L. Gallet não deixou indicação de como foram colhidos, se diretamente do popular, ou por comunicação.” (GALLET, 1934; s/p)



Exemplo 72: tema de *Xangô* anotado por Mário de Andrade no seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*

O primeiro dos cantos de *Xangô* acima apresentados refere-se ao utilizado por Heitor Villa-Lobos quando de sua harmonização homônima presente em suas *Canções Típicas Brasileiras*³⁰², e é muito próximo do que, anos mais tarde, foi registrado por Elsie Houston em seu *Chants Populaires du Brésil*.³⁰³ O segundo refere-se ao registro de Luciano Gallet em suas *Canções Populares Brasileiras*, ao que entendemos cedido por Mário de Andrade; e o terceiro, à anotação do mesmo motivo por Mário de Andrade na segunda parte do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Nestes registros do mesmo tema percebemos que as alturas das notas são equivalentes, ou seja, a melodia apresenta os mesmos intervalos independentemente da tonalidade em que está escrita; contudo, a notação da parte rítmica é deveras diferente, o que pode indicar que tiveram coletas distintas. Chama-nos a atenção, ainda, que três personagens de certa forma inter-relacionadas tenham feito registros tão diferentes quando consideramos a possibilidade de que conhecessem os trabalhos uns dos outros.³⁰⁴

Esta forte harmonização de Luciano Gallet nos parece uma obra que concatena recursos de trabalhos anteriores (como a bitematicidade e a politonalidade), aliados a uma escrita pianística bastante detalhada. A imagem a seguir é ilustrativa dessa observação.

³⁰² É conhecido o problema de datação das obras de Heitor Villa-Lobos; contudo, valendo-nos de informações colhidas nas partituras das *Canções Típicas Brasileiras* editadas por Max Eschig (no original, *Chansons Typiques Brésiliennes*) e em *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*, de Bruno Kiefer, podemos indicar que sua harmonização *Xangô* date do final da década de 1910.

³⁰³ Elsie Houston, apesar de registrar este tema de *Xangô* com rítmica muito parecida com o de Heitor Villa-Lobos, aponta que sua fonte teria sido uma “cozinheira negra do Rio de Janeiro. No original, “chanté par une cuisinière nègre de Rio”. (HOUSTON-PÉRRET, 1930, s/p)

³⁰⁴ Parece-nos plausível supor que Luciano Gallet e Mário de Andrade conhecessem as *Canções Típicas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos. Ainda, é notório que Mário de Andrade tenha oferecido um tema de *Xangô* para Luciano Gallet e, de certa forma, anotado outro em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

The image displays a musical score for the piece 'Xangô' by Luciano Gallet. It is divided into three systems. The first system is for the vocal part (Canto) and piano accompaniment (Piano). The tempo is marked 'Moderato'. The piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *f*, *pp*, and *p*. Performance instructions include 'affret.' (accelerando), 'rit.' (ritardando), and 'a tempo'. A note in the piano part is circled in red. The second system continues the piano accompaniment, marked 'Lento', with dynamic markings of *f* and *p*. It includes 'affret.' markings and a circled note. The third system shows the vocal line with lyrics: '- gô! Ó - lê - gon - di - ã. Ó lá lá!'. The piano accompaniment continues with dynamic markings of *f* and *pp*. A circled note is also present in the piano part of this system. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Exemplo 73: *Xangô*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Werhs & Cia. Compassos 01 a 09. Marcações nossas.

Logo no primeiro compasso de *Xangô* percebe-se um baixo percussivo e dissonante que estará evidente durante toda a obra, aludindo aos tambores que comumente se fazem presentes quando da execução dos temas afro-religiosos em seu ambiente de culto. Chama-nos a atenção a sobreposição de dinâmicas anotada por Luciano Gallet e a indicação de que o trecho seja executado sem pedal, demonstrando a preocupação do autor com a exploração de recursos expressivos do instrumento.³⁰⁵ O primeiro intervalo melódico percebido é o trítone do segundo

³⁰⁵ Este não é o único caso abordado neste trabalho sobre a precisão da escrita pianística de Luciano Gallet, mas o primeiro em que o autor indica o recurso de exploração de sons harmônicos no instrumento. No primeiro compasso desta harmonização, considerando a diferença de dinâmica indicada, ao se manter preso o acorde da mão direita da parte piano haverá a liberação de cordas bordões que vibrarão por simpatia quando executados os acordes percussivos da mão esquerda, contribuindo para a ambientação do tema.

compasso (notas Mi e Si bemol), o que de certa forma também contribui para a ambientação da canção. No quarto compasso, as notas superiores dos acordes descendentes (notas Fá, Mi e Ré bemol) antecipam um fragmento do tema, e, seguidas por um intervalo de quinta ascendente (notas Dó e Sol, em anacruse para o quinto compasso), reforçam a utilização de elementos do tema *Xangô* na introdução da harmonização. Ao citado intervalo melódico ascendente de quinta justa superpõem-se outros dois com as mesmas características, mas iniciados em Ré bemol e Fá, indicando o tema principal a partir de sobreposições tonais. A imagem a seguir ilustra a reexposição do tema de *Xangô*, agora na tonalidade de Sol sustenido menor, mantendo as seqüências de intervalos melódicos de quinta justa ascendente:

The image displays a musical score for the piece 'Xangô' by Luciano Gallet, specifically measures 23 through 26. The score is written in 5/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system shows the piano accompaniment, with dynamics ranging from *f* to *ff* and *p*, and includes markings for *rall.* and *affret.* The second system shows the vocal line with the lyrics 'Xan - gô!' and piano accompaniment. Red circles highlight specific melodic intervals in both systems, illustrating the reexposition of the theme in the new key signature.

Exemplo 74: *Xangô*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 23 a 26. Marcações nossas.

A harmonização foi escrita no formato [:AB:], ou seja, binário com duas apresentações de cada trecho. O trecho A corresponde ao tema de *Xangô*, enquanto que B é construído sobre *Louvado seja Deus!*. E entre as apresentações de cada um destes temas populares Luciano Gallet inclui um motivo que cremos ser autoral. As imagens a seguir ilustram este *intermezzo* e a utilização do segundo tema na harmonização *Xangô*:

Allegro Moderato

Allegro Moderato

p *cresc.* *sfz* *p* *cresc.* *sfz* *p*

f *f* *f*

gab.

Exemplo 75: *Xangô*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 13 e 14.

p (*murmurando*)

Lou - va - do se - ja, se - ja Deus! lou - va - do se - ja se - ja

p *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

f *f* *f* *f*

gab.

Deus! Lou - va - do se - ja Deus! na - por - ta do Um

4504

Exemplo 76: *Xangô*, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 15 a 18.

A imagem 75 representa a citada melodia inserida entre os trechos A e B da harmonização e que também comporá parte do acompanhamento da segunda parte da canção. Tanto esta melodia transitória como os temas *Xangô* e *Louvado seja Deus!* foram posteriormente utilizados por Luciano Gallet na construção do movimento *Macumba* da sua *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, fazendo *Xangô* passar ao grupo de harmonizações reaproveitadas em outras

obras do mesmo autor.³⁰⁶ Tal qual o tema do trecho A, *Louvado seja Deus!* aparece em duas tonalidades distintas, mas com a peculiaridade de, em ambas as vezes, ser sublinhada por um acompanhamento cuja tonalidade não varia. Ou seja, o tema que em sua exposição é apresentado numa tonalidade e em sua reexposição um tom abaixo, é sublinhado pelo mesmo acompanhamento na mesma tonalidade. Este recurso reforça a ideia de superposição tonal por diversas vezes encontrada nesta harmonização. Note-se a diferentes tonalidades indicadas para as linhas do canto e do piano no compasso 15 (exemplo 76) e compare-se com a reexposição de *Louvado seja Deus!*, abaixo ilustrada:

(com voz rouca)

p Lou - va - do se - ja, se - ja Deus, lou - va - do se - ja, se - ja

p *sfz* *p* *sfz > p*

f *8^{ab}* *sfz* *mf*

Exemplo 77: Xangô, de Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia. Compassos 32 e 33.

Outra peculiaridade da utilização do tema *Louvado seja Deus!* na harmonização *Xangô* é de, nesta, Luciano Gallet ter disposto as frases “louvado seja Deus!” e “na porta de umbanda” em sequência, quando no seu registro em *Estudos de Folclore* aparecem sobrepostas. Este recurso parece pertinente quando consideramos que esta canção foi escrita para uma voz e piano, mas incita questionamentos a respeito da ideia inicial do compositor de fidelidade de registro ao tema anotado. A imagem a seguir ilustra a anotação do tema *Louvado seja Deus!* em *Estudos de Folclore*, onde se percebe a sobreposição citada.

³⁰⁶ Sobre esta suíte, consultar capítulo IV deste trabalho.

XVII
Louvado seja Deus!

MACUMBA
Andantino

(Com voz rouca) Lou - va - do se - ja, se - ja Deus! lou - va - do se - ja, se - ja

1. Deus! lou - va - do 2. Deus! Lou - va - do se - ja Deus! Lou - va - do

Louvado seja, seja Deus! bis
Na porta de Umbanda!
Louvado seja Deus!

Nota: A frase “Na porta de Umbanda;” do “Louvado seja Deus!;” é dita quasi um *parlato* com afinação pouco justa.

Exemplo 78: tema *Louva seja Deus!*, anotado por Luciano Gallet em *Estudos de Folclore* (s/p).

Outra observação sobre a frase “na porta de umbanda” e que pode ser verificada entre os exemplos 76 e 78, é a diferença de registro de sua altura em relação à frase “louvado seja Deus”. Em *Estudos de Folclore* aparecem com o intervalo de oito tons e meio (notas Lá e Ré, ou seja, intervalo de décima primeira), enquanto que na harmonização *Xangô*, com seis tons (uma oitava). Contudo, as diferenças de dinâmica e intenção entre uma frase e outra são mantidas nos dois registros. *Xangô* é uma harmonização que sintetiza muitos elementos e recursos utilizados no restante do conjunto de *Canções Populares Brasileiras* e aproveitados ou desenvolvidos em outras obras de Luciano Gallet. Nela está presente o bitematismo característico de diversas composições, a inclusão de tema autoral ao lado dos temas populares, a ambientação do motivo em uma atmosfera concernente ao assunto abordado, a ilustração rítmica do gênero popular, a exploração harmônica que excede a dissonância e chega às raias da politonalidade, a riqueza de detalhes nas indicações para os intérpretes – seja de especificidades de entoação vocal ou dinâmicas e articulações em ambas as partes –, a polifonia e a exploração do piano de modo a buscar efeitos timbrísticos e outros recursos sonoros pouco explorados na música brasileira de até então. Infelizmente não tivemos acesso à sua partitura de orquestra; um olhar sobre a instrumentação escolhida e a maneira de utilizar os recursos orquestrais provavelmente permitiria maior compreensão desta obra extremamente representativa no catálogo de Luciano Gallet.

Apresentadas cada uma das *Canções Populares Brasileiras* passaremos agora a abordar textos da musicologia brasileira que alguma forma se relacionem com o trabalho de harmonizações de Luciano Gallet.

A serendipidade numa crítica paulistana

Em 1921 Mário de Andrade publicava uma crítica no *Correio Musical Brasileiro* onde questionava a realidade de uma música brasileira, ponderando tanto sobre sua existência embrionária quanto sobre sua inexistência enquanto criação artística interessada. São suas palavras:

Existe música brasileira?... Sim e não. Existe latente, incipiente, como consolação e desespero, como língua idealizada, sentimental e ainda rude. Existe como jequitibá selvagem, desregrado mas feliz. (...). Existe na canção popular – pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada, desconsoladoramente variada. (...) Mas a música brasileira não existe. (...) ainda não adquiriu direitos de cidadania. Considero-a legitimamente uma arte já, porque é arte no sentido verdadeiro e primitivo da palavra. Mas, força é confessar, ainda usa tacape e atravessa penas de tucano no nariz (...). Que fazem os nossos músicos? Por que dela não se utilizam? Mas não! É preciso fazer Música. E fazem música italiana, copiando Verdi, macaqueando Puccini, o hediondo Leoncavallo, o pernóstico Mascagni; ou fazem música francesa, enfeitando-se com o pó-de-arroz e o *rouge* de Massenet ou tentando o debussismo. E como não têm gênio bastante para igualar os modelos, desaparecem, anulam-se, evaporam-se num justíssimo esquecimento de morte. (ANDRADE, 1921)³⁰⁷

Mário cita a Itália e a Alemanha como “nações musicais”, cujas “conquistas gloriosas” foram alcançadas por meio de sua canção popular e pela sua “música de raça”. Quanto ao Brasil, lembra de João Gomes de Araújo e Alberto Nepomuceno como compositores que “aproveitaram esporadicamente os ritmos e melodias nacionais”, mas considerava esses trabalhos insuficientes; para que o Brasil tivesse uma música realmente brasileira seria necessária uma “dedicação concentrada”, “ilimitada” – tanto de compositores como de intérpretes – e depositava suas esperanças em “empreendimentos generosos” de uma “revoada de jovens ilustres”, como Heitor

³⁰⁷ Correio Musical Brasileiro, ed. nº 4. Seção “Críticas”, 1921. Mário de Andrade: *Música Brasileira*

Villa-Lobos, Francisco Mignone, Guiomar Novaes e Lucia Branco. O texto é finalizado com a assertiva de que “por enquanto a música brasileira não existe”.

Embora essa crítica se relacione em direto com o movimento modernista que se discutia principalmente na cidade de São Paulo desde há alguns anos³⁰⁸, neste momento valemo-nos dela restringindo-nos às indicações de Mário de Andrade sobre a necessidade de os compositores se debruçarem sobre a canção popular a fim da criação da música brasileira. E, nesse ínterim, é forçoso retomarmos o início do trabalho de Luciano Gallet com seu conjunto de canções populares brasileiras.

As premissas que direcionaram-no a investir no trabalho com a canção folclórica foram suas dúvidas a respeito do emprego de materiais brasileiros na composição musical; estas dúvidas, por sua vez, obrigaram-no a um estudo que o levasse, em suas palavras, a um “conhecimento profundo da música brasileira”. Atirou-se, então, em 1921, a seis meses de pesquisas sobre a canção popular, que desaguaram em suas primeiras harmonizações – *Suspira, coração triste* e *Morena, morena* – e incitaram todo o conjunto de obras intitulado *Canções Populares Brasileiras*. Contudo, o compositor que vinha de uma prática musical majoritariamente marcada pelo galicismo – notadamente pela presença de Claude Debussy – não considerava suas canções populares como obras de composição: para ele, suas harmonizações eram ilustrações rítmicas e comentários harmônicos sobre melodias populares que necessariamente deveriam ser mantidas inalteradas.

Relacionando os questionamentos de Mário de Andrade sobre uma música que pudesse ser considerada *brasileira* (1921) com o início do envolvimento de Luciano Gallet com as canções populares naquele mesmo ano, notamos nestes dois intelectuais a mesma preocupação com o estabelecimento de uma arte nacional e a mesma proposta, a mesma ideia de caminho a ser trilhado rumo ao objetivo comum. E mesmo que inicialmente divergissem a respeito da forma de trabalho com a canção folclórica – meio de estudo para Luciano Gallet, apropriação na criação artística para Mário de Andrade – posteriormente veremos que nisso também concordarão, principalmente quando Gallet passar a valer-se do tema folclórico no que considerava trabalho de composição.³⁰⁹

³⁰⁸ Sobre questões pontuais do movimento modernista brasileiro ver Capítulo I deste trabalho.

³⁰⁹ O assunto sobre o repertório de Luciano Gallet após seu investimento na harmonização de canções populares é objeto de discussão do Capítulo IV deste trabalho.

Lembre-mo-nos ainda que a correspondência entre estas personagens iniciou-se somente em 1926, ou seja, cinco anos após a publicação da crítica de Mário de Andrade e o mesmo tempo distante das primeiras harmonizações de canções populares de Luciano Gallet. Se de fato não mantinham contato naqueles dois primeiros anos da década de 1920, as ideias de um já frutificavam no trabalho do outro, o que mais tarde certamente veio a ser um caso de serendipidade quando Gallet – que até então usava o pó-de-arroz e o *rouge* de Massenet e se aventurava no debussismo – se revelou um dos dignos e pródigos empreendedores da realização da música brasileira.

As harmonizações segundo Luciano Gallet

Apesar de já termos discutido critérios de Luciano Gallet para incluir melodias em seu conjunto de harmonizações e também já termos mapeado o que o levou a iniciar este trabalho, o prefácio que escreveu para a publicação da segunda série é bastante representativo de seu posicionamento sobre essas obras. Seu primeiro parágrafo é:

Estas doze canções, assim como as outras seis já publicadas, não são trabalho de composição, nem “estilizações” como impropriamente as denominam; são puras harmonizações ilustradas com ritmos característicos.”³¹⁰

Pode parecer repetitiva a informação de que Gallet não considerava suas harmonizações como trabalhos de composição, mas cabe-nos lembrar que até então ele só tinha sido dividido esta assertiva com Mário de Andrade; até onde pudemos apurar este prefácio é, então, seu primeiro registro público.

A introdução de Gallet continua com informações a respeito da construção das harmonizações, como sobre a manutenção da autenticidade da linha melódica e de suas letras originais, observadas, inclusive, alterações de grafia e fonética. Cita obras de, em suas palavras, “autores modernos” que teriam a mesma feição, como as *Canções Populares Espanholas*, de

³¹⁰ Prefácio do autor para a 2ª Série de *Canções Populares Brasileiras* recolhidas e harmonizadas por Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia, 1927. Este texto também é publicado, na íntegra, na revista *Festa – Mensário de Arte Moderna* de 04 de janeiro de 1928, edição 00004, Ano I. O artigo não assinado traz, para além do prefácio citado, a lista dos títulos das canções, informações que foram editadas pela Casa Carlos Wehrs & Cia, mas impressas na Alemanha, e palavras elogiosas sobre as harmonizações, destacando sua heroicidade, valor musical, e a “manifestação de devotamento superior e consciente” de seu autor.

Manuel de Falla, as *Canções Populares Gregas*, de Maurice Ravel, as *Canções Populares Argentinas*, de Carlos Pedrell, as *Canções Populares da Baixa Bretanha*, de Luis-Albert Bourgault-Ducondray e as *Canções Indianas*, de Marguerite Béclard d'Harcourt. Apesar das referências mencionadas aponta o diferencial de suas *Canções Populares Brasileiras*, que seria justamente a sua preocupação de ilustração rítmica determinada pelo caráter de cada melodia. Seu texto é encerrado com alusão à riqueza, à variedade e à vitalidade da canção popular brasileira, que começava a incorporar-se à música universal de um modo ainda inexplorado.

É interessante observarmos a gama de conhecimentos de Luciano Gallet a respeito de outros trabalhos com canções populares, para além do já citado volume de folclore tcheco. Também, a sua preocupação, em 1927 – data de lançamento desta publicação – de informar o público e os intérpretes a respeito de minúcias do seu trabalho. E nos chama a atenção, ainda, Gallet não se ter referido às *Chansons Typiques Brésiliennes*, de Heitor Villa-Lobos, datadas de 1919; se por um lado talvez se pudesse supor seu desconhecimento deste volume, por outro quem sabe não considerasse o trabalho de seu colega figurativo do gênero em questão.

O prefácio de Mário de Andrade

Tal qual Luciano Gallet, Mário de Andrade também escreve uma introdução para a 2ª série de *Canções Populares Brasileiras*. Ao contrário da primeira, que se ocupa de explicações e definições, esta aborda o trabalho de harmonização em características gerais, os recursos dos quais dependem sua realização e a necessidade de salientar os valores do canto anônimo e popular.

Mário de Andrade destaca no autor qualidades como inteligência, criação e respeito no trato com o canto popular, e enfatiza o desprendimento de si mesmo que Gallet vinha tendo para que pudesse penetrar intimamente no folclore e no “difícil” e “penoso” trabalho de harmonização. Em suas palavras, essas canções populares eram um filão descoberto por Luciano Gallet em meio à complexidade das manifestações musicais modernas do Brasil.

Destacamos um trecho muito poético do texto de Mário de Andrade, ao apontar que o amigo

se pôs catando pelo corpo casto do Brasil as frutas musicais mais bonitas e características e está lhes dando aquela roupagem harmônica e sutil que se por um lado satisfaz as exigências da musicalidade contemporâneas, por outro concorre também pra botar em maior evidência as graças melódicas e rítmicas do canto popular.³¹¹

O remate deste prefácio considera que a canção popular harmonizada artisticamente era benquista pelas platéias mais cultas da época: já que a música de concerto muitas vezes para além de dar prazer causava fadiga – pelo “mundo de problemas” e “tentativas” que fazia – não raro se buscava “o balanço puro das toadas que nem criança que dorme chupando no peito da ama”. Não se poderia imaginar folclorista ou cantor brasileiro que não apresentasse em seu repertório algumas das harmonizações de Luciano Gallet.

Este inspirado prefácio não só elogia as harmonizações da segunda série de *Canções Populares Brasileiras* como indica um trabalho reto e em progresso ao comentar o aperfeiçoamento alcançado por Luciano Gallet em relação às suas seis primeiras harmonizações publicadas (dois cadernos da primeira série). Ainda, ao dedicar-se às qualidades das obras e do autor, complementa o prefácio de Luciano Gallet (onde se havia lido a respeito de processos de construção das harmonizações e suas particularidades de feitio), com este formando uma excelente introdução ao texto musical que seguia.

A repercussão das *Canções Populares Brasileiras* na literatura musicológica

O conjunto de canções harmonizadas por Luciano Gallet foi festejado na literatura musicológica brasileira, e dentre seus textos mais representativos encontram-se os de Renato de Almeida, Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Embora outros autores também tenham feitos seus registros, em geral, nestes se nota a presença dos musicólogos citados como uma espécie de fonte primária, compondo escritos que reapresentam ideias anteriormente veiculadas. As referências que consideramos mais representativas (e à quais nos deteremos) podem ser divididas em duas partes: uma publicada entre os anos de 1926 e 1928 – enquanto Luciano Gallet ainda era vivo –, e outra que se encontra no período compreendido entre os anos

³¹¹ Prefácio de Mário de Andrade à 2ª Série de *Canções Populares Brasileiras* recolhidas e harmonizadas por Luciano Gallet. Casa Carlos Wehrs & Cia, 1927. Este prefácio também é publicado, na íntegra, na revista *Para Todos* de 26 de maio de 1928, edição 493, Ano X.

de 1934 e 1956. Dada a relevância que ocupam dentre as apreciações das *Canções Populares Brasileiras* aqui nos permitiremos uma síntese de seus pontos principais.

A edição de 1926 da *História da Música Brasileira*, de Renato de Almeida, é responsável pela primeira alusão que encontramos sobre as harmonizações de Luciano Gallet. Nela o autor se refere às obras em questão como frutos de uma dedicação amorosa e inteligente à indagação e à investigação popular, e anota que nestas canções Gallet guardava a pureza do material utilizado e evitava estilizações “inúteis” e “perturbadoras”, para valermos de suas palavras. Ressalta, ainda, que o conjunto então publicado era precioso, sobretudo, como fonte de informações sobre rítmica.³¹² (ALMEIDA, 1926: 48)

De 1927 data o artigo de Mário de Andrade intitulado *Luciano Gallet: Canções Brasileiras*, inicialmente veiculado na coluna *Mundo Musical* do jornal *Folha da Manhã* e posteriormente incluído em *Música, Doce Música*. Possivelmente este seja o texto mais abrangente sobre as harmonizações, apresentando tanto considerações gerais sobre o conjunto – incluindo críticas – como comentários específicos sobre determinadas canções.³¹³

Mário de Andrade, que inicia seu texto criticando a exigüidade dos estudos sobre o folclore brasileiro, apresenta a série de doze *Canções Populares Brasileiras* como obra valorosa sob os pontos de vista folclórico e artístico, e aponta Luciano Gallet como uma “esperança da música brasileira legítima”. Em suas palavras,

Luciano Gallet descobriu um filão. Em vez de pegar no canto popular e fazer dele mero jogo temático, o respeita inteirinho. E é pela harmonização, pela rítmica e pela polifonia que, buscando interpretar e revelar a cantiga registrada, faz obra de verdadeira invenção, conseguindo mesmo originalidade bem pessoal. Por aí principalmente a obra dele se afasta fundamentalmente do diletantismo com que mesmo compositores profissionais harmonizam de vez em quando as modas da gente. (ANDRADE, 1976: 171 e 172)

Em continuidade, discorda da definição de Luciano Gallet sobre seu próprio trabalho. Para Mário, não são somente um registro de folclore, mas obras legítimas um artista verdadeiro. São “muito boa criação”, “interpretações totais”, onde se encontra o bom gosto do respeito à

³¹² A julgar pela data de seu livro, Renato de Almeida referia-se à primeira série de *Canções Populares Brasileiras*.

³¹³ Considerando o espaço neste Capítulo dedicado a cada obra do conjunto de harmonizações de Luciano Gallet, e que lá se encontram as ponderações de Mário de Andrade presentes neste artigo de 1927, aqui restringiremo-nos a indicar um panorama do veiculado neste texto.

“perfeição popular”; Gallet seria “artista por demais” para se sujeitar a simples trabalho etnográfico, e fatalmente sua habilidade criadora se faria presente nas harmonizações.³¹⁴

Mário aborda questões sobre a estrutura das canções, melodia, harmonia e escrita pianística. Sobre a notação das linhas vocais, aponta que uma das maiores qualidades de Gallet era justamente sua perspicácia em salientar elementos que reforçassem o caráter das melodias. Sobre as harmonias, embora considerasse que em um trabalho desta natureza um compositor culto deveria enriquecê-las justamente por se tratar de um ponto fraco da música folclórica brasileira, aponta que as dissonâncias usadas por Gallet – que em sua maioria cumpriam o papel de enriquecer a melodia e reforçar a rítmica das canções – por vezes caíam em contraste com a essência das melodias. E quanto às partes de piano, em suas palavras, eram valiosíssimas e de uma variedade admirável, sempre concorrendo para o reforço do caráter e da essência das obras. A escrita pianística de Gallet seria excelente, culminada pela qualidade de sua expressão absolutamente brasileira, dada a sua rítmica e a feição de contracanto assumida pelo baixo, tais quais acompanhamentos populares de violão. Quanto a críticas que tenham recebido por serem de difícil execução, discorda e argumenta: “a dificuldade de execução dum peça só lhe prejudica o valor quando se torna a própria razão de ser da peça (...)”, como em trechos acrobáticos em obras de Liszt ou Paganini. E continua: “(...) quando essa dificuldade é consequência lógica da criação, se torna acessível só pros artistas maiores. O que não é circunstância que mereça ataque.” (ANDRADE, 1976: 176) Mário insiste neste raciocínio dizendo que os acompanhamentos de Gallet só se apresentavam difíceis porque, em geral, os pianistas não conheciam a rítmica brasileira. Conclui:

A gente aqui vive mergulhado na rítmica pobre e batidinha da música tonal europeia. Quando topa com a desarticulação sistemática do compasso, da música brasileira ou norte-americana, com os acentos desorganizadores do preconceito clássico do compasso, com a síncopa variada, fica desorientado e não consegue realizar direito o acompanhamento. Mas isso não é culpa do compositor e sim dos pianeiros deste Brasil que nunca se preocupam em estudar e executar músicas de rítmica americana. (ANDRADE, 1976: 176)

³¹⁴ Mário de Andrade cita *Fótorótoto* e *Foi numa noite calmosa* como provas de trabalho de criação de Luciano Gallet. Como visto, na primeira, a ideia de reunião de temas populares distintos teria resultado em equilíbrio e unidade admiráveis; na segunda, o pernosticismo, o caráter dramático falseado por um sentimentalismo que conseguira imprimir à canção seriam obras de um humor muito requintado. Ambas estas conquistas só se teriam dado por qualidades unicamente dependentes do “espírito inventivo” de Gallet. (ANDRADE, 1976, p. 172, 173 e 175)

A naturalidade e o refinamento com que Gallet transporta a canção popular para a sala de concerto – esta uma ordem cultural deveras diferente do seu ambiente primário – também merece comentário no artigo. Segundo Mário, este deslocamento seria uma conseqüência lógica do trabalho criador de Gallet, que levava as canções para uma realidade nova, artística, sem que perdessem sua essência popular e o seu valor universal.

Por fim, ressaltamos que embora considerasse que Luciano Gallet vinha fazendo um trabalho de valor excepcional e mesmo desse algumas harmonizações por “definitivas”, Mário de Andrade pondera que ainda havia progresso a ser feito, e antes de listar suas críticas, justifica-se:

Deus me livre me confundirem com esses criticalhos fáceis que atacam a harmonização de Luciano Gallet pelo fato dela ser moderna, e não se sujeitar ao simples movimento cadencial em que geralmente toda cantiga popular se move. Essa crítica não tem razão de ser. (ANDRADE, 1976: 173)

E comenta três questões que ainda considerava problemáticas: 1) o emprego da rítmica, que apesar de sempre exato por vezes trazia um baixo cantante acanhado e sem novidades (“apesar de delicioso”), e com uma polifonia de certa forma muito enquadrada no cromatismo e nos intervalos melódicos “sistemáticos da invenção popular” (“o que não o impedia de que fosse “saborosíssimo”); 2) o requinte e a sutileza que as obras mereciam e de que nem todas as harmonizações se valiam e justificavam, porque, em suas palavras,

o refinamento implica certos sentimentos de bom gosto, e uma ou outra vez rara acho que Luciano Gallet peca por esse lado. Algumas harmonizações dele são complicadas, pesadas por demais. Ricas por demais. Vem daí uma sensação de roupagem “nouveau-riche” que desagrade bem. (...) Carece lembrar que refinamento não exclui simplicidade.³¹⁵ (ANDRADE, 1976: 174)

e 3) a freqüente utilização de uma frase no final das harmonizações fazendo a as vezes de coda: em suas palavras, “uma frazinha [sic] pra acabar”, “defeito de muito mau gosto”.

³¹⁵ Mário insiste nesta crítica exemplificando que o pedantismo de *Foi numa noite calmosa* sabiamente se transformava em comicidade, mas, aplicado a outras canções, ficava sozinho e injustificável. Também cita as harmonizações *Suspira, coração triste* e *A casinha pequenina* como exemplos de “um arrebicamento harmônico difícil de ser tolerado”. Sobre estas últimas, apesar de o artigo referir-se majoritariamente à publicação da segunda série de canções populares, faz notar que a primeira era integrante da série anterior e que a segunda ainda não havia sido publicada.

No ano seguinte, em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Mario de Andrade incluiria Luciano Gallet dentre os “compositores-exemplo”³¹⁶ escolhidos para diversas de suas considerações. As *Canções Populares Brasileiras* são citadas diversas vezes, das quais destacamos:

Luciano Gallet está demonstrando já uma orientação menos regionalista e bem mais inteligente com os cadernos de *Melodias Populares Brasileiras* (ed Wehrs e Cia. Rio) porém os trabalhos dele são de ordem positivamente artística, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-força. E requer o mesmo dos ouvintes. Se muitos desses trabalhos são magníficos e se a obra folclórica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestável que não apresenta possibilidades de expansão e suficiência de documentos pra se tornar crítica e prática. (ANDRADE, 1962: 21)

O fragmento acima, inserido dentro de uma ampla discussão sobre música popular e música artística – que, por sua vez, se segue a ponderações sobre o que, naquele momento, deveria ser considerado como música brasileira –, pode ser entendido como um exemplo de atividade criadora bem sucedida, mas, apesar de considerável, insuficiente como registro de material folclórico. Mário de Andrade continua suas colocações apontando a necessidade da produção de harmonizações críticas, refinadas, mas simples, restritas à manifestação popular e capaz de representá-la íntegra e eficientemente.³¹⁷

Das referências representativas sobre as *Canções Populares Brasileiras* publicadas após 1931 primeiramente destacamos o artigo, ainda de Mário de Andrade, *A obra póstuma de Luciano Gallet*, publicado na *Revista Brasileira de Música* em 1934. Apesar de majoritariamente abordar as obras publicadas entre os anos de 1933 e 1934 (incluindo *Estudos de Folclore* e a série *Interpretações*), o texto reserva espaço para considerações gerais sobre o conjunto de harmonizações em questão, com ênfase na observação de que dependem de justa execução e interpretação para que revelem seu valor artístico. O trecho a seguir, apesar de longo, vale a pena ser lido em palavras de seu próprio autor por encerrar o que apontamos:

³¹⁶ Outros compositores a quem Mário se refere valendo-se de suas obras como exemplos ou contra-exemplos em suas discussões são Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernández. Camargo Guarnieri também é citado através de sua primeira *Sonatina*, datada daquele ano.

³¹⁷ Como realizadores desta harmonização ideal, Mário de Andrade cita Julien Tiersot, Francis Alexander Korbay, Samuel Coleridge Taylor, Charles Villiers Stanford e Esther Singleton. Ainda, um compositor de sobrenome *Möller*, do qual não localizamos informações.

Execute-se lentamente, sem planos, pensando ou entoando o canto, qualquer destas harmonizações de Luciano Gallet. É incontestável, surge uma sensação imediata de repúdio. A harmonia não é refinada, a polifonia é bárbara no acúmulo de dissonâncias fortíssimas, contrastando com a nitidez tonal e a precariedade harmônica das linhas cantadas. Todo aquele refinamento harmônico da fase universalista e mesmo de algumas harmonizações desapareceu. Nada mais daqueles acordes ricos de sons, daquelas dissonâncias sutis, tudo tão lógico, colocado tão a propósito, da primeira fase, sob o signo de Debussy. Sim, toda essa diafonia feridora, toda essa polifonia duma liberdade, que atinge o implacável, dá uma primeira sensação de repulsa. Foi isso, essa maneira errada e precária de observar, que fez correr a lenda de que as harmonizações de Gallet são rebarbativas. Mas disso, Luciano Gallet não é o culpado, e sim a ignorância alheia. Me lembro muito dum dos nossos mais admiráveis poetas, amante de música, que uma vez eu obriguei a ir num concerto de harmonizações sobre canções populares de Luciano Gallet, e que não queria ir porque essas harmonizações eram mal feitas. Mas Gallet estava ao piano. E a surpresa foi enorme pro poeta, e ele pôde gostar muito. Não é uma leitura manquejante, à primeira vista, que nos dará o sentido dessas harmonizações. E não será qualquer cantor e muito menos qualquer acompanhador que as realizarão em toda a sua eficácia e beleza. É preciso inteligente gradação de planos, um movimento adequado, uma dosagem sábia da polifonia, uma valorização intermitente de voz e instrumento, e sobretudo um conhecimento íntimo dos meneios e indecisão rítmica do nosso canto popular, coisas irregistráveis na impressão musical. Nisso está a interpretação.” (ANDRDADE, 1934, p. 41 e 52)

Os próximos escritos para os quais chamamos a atenção são de Renato de Almeida. Tratam-se da segunda edição da sua *História da Música Brasileira* (1942) e de seu *Compêndio de História da Música Brasileira* (1948), onde, por mais que o espaço dedicado às harmonizações não seja muito maior do que o reservado em 1926, aparecem considerações complementares. Renato de Almeida enfatiza que Gallet teria sido honesto e consciencioso neste trabalho, mas que por mais que as melodias não tenham sido “traídas” nem “deformadas” e que mantivessem seu “gosto popular”, faltar-lhes-ia certo ambiente de brasilidade. (ALMEIDA, 1942: 463) Anos mais tarde enfatizava que Gallet havia sido um dos primeiros compositores a empenhar-se no trabalho com pesquisas folclóricas, demonstrando esforço e segurança a fim de um trabalho consistente em oposição ao que até então se fazia “apenas como pitoresco e diversão”. No mesmo texto, em aparente contradição com afirmações de seis anos antes, referia-se às harmonizações como “deliciosas canções populares com um ambiente caracteristicamente brasileiro e com achados preciosos de nossos valores musicais”. (ALMEIDA, 1948: 110)

Em sua introdução para a aula inaugural quando do início do Curso de Folclore Nacional na então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (publicada na Revista Brasileira de Música), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo lembrava Luciano Gallet e seus esforços de pesquisa

na música popular. Ressaltando que estes se haviam iniciado para sua própria informação, posteriormente viriam a cristalizar-se em reconstituição artística do folclore, numa das séries de obras “das mais admiráveis que se escreveram no Brasil, quer como invenção, quer como honestidade em relação às raízes étnicas de nossa música”. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1939: 1-10) Anos mais tarde, em *Música e Músicos do Brasil*, referia-se àquele mesmo estudo como uma “fase de reconhecimento geográfico de uma região a se explorar”, e às canções como um monumento magnífico de “importância primordial” na arte brasileira, como a “codificação inteligente e respeitosa de um material que dia a dia se ia deteriorando e acabaria, fatalmente, perdido, se o jovem compositor não tomasse a seu cargo a tarefa espinhosa de coletá-lo com prudência e amor. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950: 287) Por fim, em 1956, em *150 Anos de Música no Brasil*, o mesmo autor amplia suas considerações, que merecem ser citadas textualmente:

A felicidade, a distinção, a “verdade” das suas harmonizações, colocam as *Canções Populares* entre as mais altas manifestações da música brasileira para canto. São peças de inclusão obrigatória no repertório de nossos cantores. Díficeis, como tudo o que Gallet escrevia; tecnicamente e interpretativamente. Só podem ser abordadas com honestidade pelos cantores que tendo completamente dominado as suas asperezas técnicas, possam entregar-se, irrestritamente, à construção interpretativa, baseada no conhecimento da maneira popular de cantar e na sutil inteligência do texto verbal. Essas harmonizações constituíram o verdadeiro aprendizado de Gallet, no domínio da música de tendências nacionais. Enquanto ele não se sentiu dono dos seus segredos, não ousou aventurar-se à composição de obras puramente instrumentais, de criação livre e absoluta (...). (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956: 284)

Deste apanhado de referências sobre as *Canções Populares Brasileiras* na literatura musicológica selecionada, notemos que parte dos apontamentos feitos por Renato de Almeida em 1926 – sobretudo os com relação à fidelidade às linhas melódicas, ao cuidado de não fazer obra estilizada e ao registro de tipos rítmicos no acompanhamento instrumental –, vêm ao encontro do prefácio à segunda série de canções publicada pelo próprio Luciano Gallet um ano depois. Ainda que aventemos a possibilidade de esta análise feita por Renato de Almeida provier exclusivamente de sua apreciação das harmonizações, parece-nos crível atribuir essa comunhão de observações a seu contato pessoal com Luciano Gallet, ou talvez à frequência do musicólogo a apresentações públicas onde se tenha interpretado as harmonizações e contado com possíveis

comentários do autor.³¹⁸ Outra possibilidade seria a de que Luciano Gallet já tivesse feito publicar na imprensa texto próximo ao que serviu de prefácio em 1927 e ao qual não tenhamos tido acesso ou saibamos da existência. Independentemente dessas conjecturas, considerando a importância da *História da Música Brasileira* em questão parece-nos pertinente supor que o texto de Renato Almeida tenha contribuído para a acolhida do trabalho de Luciano Gallet.

Se o registro de 1926 tem o mérito de ser a primeira referência publicada em livro sobre este trabalho de Luciano Gallet, o artigo de Mário de Andrade (1927) assume importância significativa pela apreciação e crítica do conjunto de harmonizações em plano aprofundado. Publicado no mesmo ano que seu prefácio para a segunda série de canções, pode ser considerado tanto uma expansão deste pela mais ampla apresentação das obras quanto pelo maior desenvolvimento e justificativas de juízos individuais para diversas canções. Chama-nos a atenção a simbiose deste artigo com outros dois textos do mesmo autor, embora de épocas diferentes. Ao lermos que “no Brasil o estudo da música de folclore é duma ausência vergonhosa” (ANDRADE, 1976: 171) lembramo-nos do início do prefácio de *Estudos de Folclore* (1934), quando uma das justificativas apresentadas para a publicação póstuma daqueles materiais e estudos – interrompidos quando ainda em curso – era que “num país de musicologia paupérrima a palavra dum profissional tem forte valia. Tanto mais havendo nesse profissional um observador que, sobre ser de grande acuidade intelectual, se dobra num estudando paciente.” (ANDRADE *in* GALLET, 1934: 09) E a afirmação de que “Luciano Gallet, [é] músico que forma entre as poucas esperanças da música brasileira legítima”, que publicou uma série de canções populares que são de “valor inestimável, não apenas sob o ponto de vista folclórico como artístico” (*Idem*, 1976: 171) remete-nos ao já citado artigo *Música Brasileira* (1921), quando Mário de Andrade expunha a necessidade de estudo e dedicação concentrada – sobretudo do material popular – para a realização de uma música brasileira, e depositava suas esperanças em músicos jovens e empreendedores. Essas comparações que consideram textos distantes sete anos entre si nos parecem deveras interessantes quando relacionadas com a trajetória da produção musical da última década de vida de Luciano Gallet. Em 1921, quando Mário de Andrade veiculava em São Paulo suas provocações a respeito da existência de uma música que pudesse ser considerada brasileira e fortemente indicava um caminho de estudo sobre o

³¹⁸ Cartas de Luciano Gallet a Mário de Andrade atestam suas relações com Renato de Almeida, sobretudo as datadas de 14 de abril de 1927, 10 de março de 1928 e 22 de março de 1928. A julgar pelo tratamento por prenomes e pelas referências a algum convívio pessoal inferimos a possibilidade de uma relação de proximidade.

populário nacional, Luciano Gallet, no Rio de Janeiro e até onde pudemos apurar ainda sem contato com o amigo paulista, iniciava sua jornada de investigações, experimentações e aproveitamento do folclore brasileiro na criação artística. Contudo, em 1927, quando Mário de Andrade sugeria que ainda havia trabalho de *harmonização* a ser feito, Gallet já estava de posse de quase todo o seu conjunto nesta prática.³¹⁹ E então direcionava seus esforços criativos para realizações que, conquanto contassem com a utilização de temas populares, não se configuravam harmonizações.

Luciano Gallet: Canções Brasileiras ainda suscita uma discussão de difícil abordagem por falta de fontes de pesquisa; não encontrando solução, registramo-la aqui para futuras reflexões. Mário de Andrade por duas vezes alude a comentários depreciativos que as canções populares teriam recebido: a primeira, quando menciona que “criticalhos fáceis” atacavam-nas devido ao seu tratamento harmônico moderno e, a segunda, quando indica que haviam sido mal consideradas devido à sua dificuldade de execução. Sabemos, por exemplo, que Heitor Villa-Lobos não foi das personagens que reverenciaram o trabalho de harmonizações de Luciano Gallet, mas ambas as críticas não procederiam de um compositor que muito já havia explorado recursos harmônicos e que também tinha uma produção pianística de consideráveis dificuldades técnico-interpretativas. Para além, desconhecemos qualquer publicação sua sobre a obra de Gallet.³²⁰ Esta questão nos faz refletir sobre possíveis repercussões dessas obras em periódicos da época – o que seria uma excelente fonte de consulta –, contudo, para além das já citadas revistas *Festa* e *Para Todos*, nossas buscas nesse sentido resultaram infrutíferas.³²¹ Um mapeamento de comentários e apreciações de José Rodrigues Barbosa e de Oscar Guanabara, por exemplo, certamente enriqueceriam as discussões a respeito das obras em questão.

Por fim, faz-se necessário comentarmos as publicações sobre as *Canções Populares Brasileiras* veiculadas após a morte de seu autor e com maior distanciamento cronológico de sua concepção. *A obra póstuma de Luciano Gallet* parece-nos um texto importante com relação às

³¹⁹ Conforme já apresentando em momentos anteriores neste mesmo texto, à época Luciano Gallet contava dezoito canções populares publicadas (ou diferentes versões de uma mesma canção) e outras quatro finalizadas (dentre as que permaneceram inéditas ou que as foram publicadas em data posterior).

³²⁰ As relações entre Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos ainda não receberam estudo sistematizado. Por ora, o que podemos indicar é o seu trabalho em conjunto na década de 1910 (ver Capítulo I deste trabalho) e raras referências na correspondência entre Luciano Gallet e Mário de Andrade, sobretudo em missivas datadas 22 e 25 de agosto de 1926.

³²¹ Como citado, o artigo *Luciano Gallet: Canções Brasileiras* foi publicado na *Folha da Manhã*, mas consultamo-lo através de *Música, Doce Música*. Ver bibliografia.

harmonizações porque traz uma apreciação que considera a execução técnico-interpretativa da obra. Nele é notório como Mário de Andrade escreve como quem conhece tanto a música no papel como os caminhos para sua realização prática, o que é culminado com a referência da execução pelo próprio autor em oposição a uma leitura superficial da obra. Já o texto de Renato de Almeida parece ter sido ampliado para suas publicações na década de 1940; com relação às harmonizações notamos que o de 1926, de caráter mais informativo, recebeu um componente crítico em sua versão de 1942. Quanto ao de 1948, espécie de “condensação” daquele de dois anos antes, o que mais nos chama a atenção não é o fato de o autor mudar de opinião sobre o “coeficiente de brasilidade” que o ambiente das canções carregava, mas, sim, o espelhamento que apresenta com relação a *Luciano Gallet: Canções Brasileiras*: ao lermos sobre o esforço para a criação de um trabalho sólido com as harmonizações, “em oposição ao que até então se fazia como pitoresco e diversão” (ALMEIDA, 1948: 110), lembramos que ponderação muito próxima já havia sido veiculada quando Mário de Andrade exemplificou com respeito ao canto popular e à originalidade de invenção o afastamento da obra de Gallet do “diletantismo com que mesmo compositores profissionais harmonizam de vez em quando as modas da gente”. (ANDRADE, 1976: 172) Já os textos de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, se com relação às harmonizações não trazem muitas informações adicionais aos anteriormente publicados, têm o mérito de abordarem o assunto com muita propriedade e com ampla visão, provavelmente advinda do maior distanciamento cronológico em relação ao trabalho de Luciano Gallet e da proximidade com seu acervo pessoal.³²² Para além das referências a uma pesquisa com folclore que, iniciada com fins de estudo teria sido coroada com uma reconstituição artística, inventiva e honesta do material popular (texto de 1939), Luiz Heitor percebe que Gallet passava por um período espinhoso de reconhecimento de uma área então daquela forma inexplorada (texto de 1950), mas que lhe permitiria posterior investimento numa composição brasileira de criação “livre e absoluta” (texto de 1956). É interessante notarmos que as reflexões de Luiz Heitor amadurecem conforme o distanciamento do assunto abordado, e que culminam na consideração de que o trabalho com as *Canções Populares Brasileiras* foi uma espécie de ponte, de transição para realizações posteriores – exatamente a percepção que temos quando consideramos o catálogo de obras do compositor.

³²² Vale lembrar que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foi secretário da Associação Brasileira de Música, instituição criada por Luciano Gallet em 1930 e detentora de seu arquivo pessoal a partir de 1935.

O espaço e a representatividade das *Canções Populares Brasileiras* na produção de Luciano Gallet

É interessante notarmos como um trabalho iniciado com objetivo de pesquisa e informação sobre a música brasileira tenha tomado a dimensão do conjunto de harmonizações de Luciano Gallet, a ponto de poderem ser consideradas como uma experiência extremamente frutífera na sua obra. Embora valha lembrar que não foram a primeira tentativa de abordagem de música com temática brasileira – haja vista *Caxinguelê* e *Tango-Batuque*, obras da década de 1910 – consideramos que representam um marco no catálogo de obras do autor porque foi a partir dessas harmonizações que Luciano Gallet direcionou sua criação para uma produção afeita ao que se delineava como nacionalismo modernista brasileiro.

Reitere-se que mesmo que para fins de análise estejamos considerados as *Canções Populares Brasileiras* como um parêntese na obra de Luciano Gallet, outras composições tiveram seu lugar no período de 1921 a 1928. Contudo, a partir do início desse trabalho com harmonizações a dedicação a composições de “caráter universalista” foi significativamente menor do que a disposição para a música com temática brasileira.³²³ Ilustrativo desse comentário são as obras *A Vida e Hieroglyfo*, compostas em 1922 e sem se valerem de temas brasileiros, em comparação com *Dança Brasileira*, *Rapsódia Sertaneja*, *Turuna*, *Maxixe* e os *12 Exercícios Brasileiros*, obras de a partir de 1923 e com clara dedicação às questões de brasilidade. Ainda com relação a uma comparação da obra majoritariamente anterior ao início do trabalho com as harmonizações, atentemo-nos à questão do cromatismo na obra de Luciano Gallet: este recurso diversas vezes criticado por aproximar sua obra da de Glauco Velásquez, a partir das harmonizações é aproveitado na construção dos baixos melódicos tão elogiados por Mário de Andrade; o que então torturava suas primeiras composições encontra lugar a partir do conjunto de canções populares.

Alguns pontos sobre os temas utilizados por Luciano Gallet merecem destaque. O primeiro deles, como já abordado, refere-se ao fato de o número de temas harmonizados não condiz com o número de harmonizações, considerando sua prática de criação bitemática. Nas vinte e quatro canções populares encontramos pelo menos trinta e um temas distintos, para além

³²³ “Música de caráter universalista” foi expressão utilizada por Mário de Andrade para designar a composição de Luciano Gallet majoritariamente anterior ao início do trabalho com as harmonizações de temas folclóricos, numa possível divisão entre música “universal” e música “brasileira”.

das melodias que não pudemos apurar se são ou não autorais (como, por exemplo, no caso de *Yayá, você quer morrer*). A tabela a seguir é ilustrativa dessa relação de harmonizações com temas utilizados:

	Harmonização	Tema(s) utilizado(s)
1	<i>Ai, que coração</i>	Tema homônimo
2	<i>Morena, morena...</i>	
3	<i>A perdiz piou no campo</i>	
4	<i>Yayá, você quer morrer</i>	Tema homônimo / melodia não identificada
5	<i>Suspira, coração triste!</i>	Tema homônimo
6	<i>Fótorótó</i>	Tema homônimo / Tema não identificado
7	<i>Tayêras</i>	Tema homônimo
8	<i>O luar do sertão</i>	Tema homônimo / <i>Cabôca de Caxangá</i>
9	<i>Toca zumba</i>	Tema homônimo
10	<i>Tutu marambá</i>	
11	<i>Foi numa noite calma</i>	
12	<i>Bambalelê</i>	
13	<i>Sertaneja</i>	Tema homônimo / <i>Lundu</i> anotado por Spix e Martius
14	<i>Arrazoar</i>	Tema homônimo
15	<i>Puxa o melão, sabiá!</i>	
16	<i>Eu vi amor pequenino</i>	
17	<i>A casinha pequenina</i>	
18	<i>Acorda donzela</i>	Tema homônimo / <i>Louvado seja Deus!</i>
19	<i>Xangô</i>	
20	<i>Toada</i>	Tema homônimo
21	<i>Bela pastora / Atirei um pau no gato</i>	Temas homônimos
22	<i>Castanha ligeira / Carneirinho, carneirão</i>	
23	<i>Condessa</i>	Tema homônimo
24	<i>Marcha soldado / Ciranda, cirandinha</i>	Temas homônimos

Tabela 07: relação de Harmonizações de Luciano Gallet com os temas populares utilizados

O segundo ponto que merece destaque é a ausência de temas indígenas. Essa observação talvez pudesse ser relacionada com as afirmações de Luciano Gallet de que o índio não teria contribuído para a música brasileira, mas não encontra respaldo ao considerarmos que na série *Interpretações, Pai do Mato* conta com o tema *Canide Iune*, e que ainda nos textos de *Estudos de Folclore* pode ser encontrada uma proposição de futura abordagem de temas indígenas.³²⁴ Ainda,

³²⁴ Não é exagero lembrarmos que os textos de *Estudos de Folclore* eram estudos de Luciano Gallet, pesquisas em andamento que não tinham a intenção de serem publicadas tal como as conhecemos.

Luciano Gallet conhecia as coleções de Roquette Pinto e, provavelmente, as harmonizações *Mâkôcê cê maká*, *Nozani ná* e *Papae Curumiassú* de Heitor Villa-Lobos.

O terceiro ponto refere-se ao fato de que se Luciano Gallet desde sua primeira fase de composição já mantinha o hábito de trazer de volta à escrivaninha obras acabadas (como é o caso das diversas transcrições de *Tango-Batuque*), a partir do trabalho com as harmonizações não só esta prática se manteve (com as diversas versões de uma mesma harmonização) como foi ampliada para a utilização de temas populares também em obras que considerava como composições. É o caso, por exemplo, de *Turuna*, que traz os temas de *Bambalelê* e de *Acorda donzela* e da *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, que, dentre outros, é construída com os temas *Xangô* e *Louvado seja deus!*.³²⁵

O quarto ponto versa sobre as fontes de coleta de melodias populares. Como abordado, talvez não seja possível sabermos da origem de cada tema utilizado por Luciano Gallet, mas parece provável que a obra de Friedenthal tenha sido uma de suas fontes, bem como as informações advindas de personagens interessadas no assunto do folclore e seu próprio trabalho de coleta *in loco*. Esse assunto sobre as fontes de compositores que se debruçaram sobre o populário brasileiro (como Luciano Gallet, Ernani Braga, Heitor Villa-Lobos, Jayme Ovalle, João Octaviano, dentre outros) merece atenção da musicologia brasileira.

O quinto e último ponto que gostaríamos de destacar sobre os temas folclóricos é o fato de que, por mais que interessem *per si*, a coletânea de harmonizações aqui em pauta vai além do papel de registro de temas populares. A acuidade com que Luciano Gallet registra as melodias, o texto e as inflexões de dinâmica, fraseado e articulações, aliada à invariavelmente riquíssima parte instrumental, rítmica e harmonicamente, faz com que o que o próprio autor considerasse “ilustrações”, “comentários”, tenha passado à posteridade como verdadeiras obras de arte, tamanho o trabalho de criação encontrado nas *Canções Populares Brasileiras*.

Sobre a dedicação de Luciano Gallet para com as harmonizações percebemos que não foi regular durante o período compreendido entre 1921 e 1928. Como visto, há casos destas canções que distam dias umas das outras (e, até mesmo, algumas que trazem a mesma data e local de composição, indicando terem saído da mesma lavra), mas também se nota períodos de ausência neste trabalho. Esse distanciamento é facilmente compreensível quando consideramos a

³²⁵ Sobre as obras citadas e ainda sobre outras que também trazem temas populares em sua criação, ver Capítulo IV deste trabalho.

quantidade de ações com as quais Luciano Gallet se envolvia, bem como com sua diversidade de interesses profissionais.³²⁶ Contudo, para além de um mapeamento das datas de cada harmonização, parece-nos mais interessante pensarmos nos agrupamentos diretos ou indiretos de algumas de suas canções. Embora já tenhamos citado a organização inicial pretendida para as *Duas Modinhas Brasileiras*, as *Modinhas de Montes Claros* e os *Três Coros Brasileiros*, nos chama a atenção a similaridade de algumas harmonizações (ou versões de harmonizações), o que nos leva a crer que talvez tenham sido pensadas com algum objetivo comum. É o caso, por exemplo, de *O luar do sertão*, que nos parece ter sido concebido para compor um conjunto com as reduções para duas vozes de *Sertaneja* e de *Tutu marambá*, considerando que têm a mesma formação e que tiveram a mesma data e local de estreia.

Tal qual a questão das fontes de autores brasileiros que se dedicaram à harmonização de temas populares, outro assunto que merece ser mais bem explorado é a recepção deste trabalho tanto por parte do público como dos intérpretes de música de concerto. Com relação às *Canções Populares Brasileiras*, embora não nos tenha sido possível esse investimento devido às limitações desta pesquisa, a tabela seguinte é ilustrativa das apresentações públicas de *Morena, morena...* no período de dez anos compreendido entre 1921 (data de sua composição) e 1931 (data de falecimento do autor), e pode ser representativa da aceitação desta harmonização no meio carioca.

³²⁶ O assunto da multiplicidade de interesses e ações de Luciano Gallet foi abordado no Capítulo I deste trabalho.

Data e local da apresentação		Intérpretes	Veiculação da notícia
19/06/1923	Palácio das Festas	Roberto Vilmar	<i>Gazeta de Notícias</i> de 19/06/23, ed. 00139
29/06/1923	Palácio das Festas	Roberto Vilmar	<i>O Imparcial</i> de 29/09/1923, ed. 03846
04/08/1923	Associação dos Empregados do Comércio	Mathilde de Andrade Bailly e Luciano Gallet	<i>Gazeta de Notícias</i> de 24/07/23, ed. 00160; <i>O Jornal</i> de 24/07/1923, ed. 01392; <i>O Jornal</i> de 04/08/1923, ed. 01402; <i>O Imparcial</i> de 24/07/1923, ed. 03871
05/10/1924	Copacabana Cassino-Teatro	Corbiniano Villaça e Luciano Gallet	<i>O Jornal</i> de 04/10/1924, ed. 01769
10/11/1924	Instituto Nacional de Música	Mathilde de Andrade Bailly e Luciano Gallet	<i>O Imparcial</i> de 07/11/1924, ed. 04340; <i>O Imparcial</i> de 11/11/1924, ed. 04344
10/03/1925	Rádio Club do Brasil	Reposito Cavallieri	<i>O Jornal</i> de 10/03/1925, ed. 01907; <i>Jornal do Brasil</i> de 07/03/1925, ed. 00057
06/05/1925	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Reposito Cavallieri	<i>A Noite</i> de 06/05/1925, ed. 04831
04/07/1925	Instituto Nacional de Música	Nascimento Filho	<i>A Noite</i> de 02/07/1925, ed. B04887, <i>O Jornal</i> de 04/07/1925, ed. 02006; <i>Correio da Manhã</i> de 04/07/1925, ed. 09335
14/11/1925	Rádio Club do Brasil	Luciano Cavalcanti	<i>Gazeta de Notícias</i> de 14/11/25, ed. 00270; <i>Jornal do Brasil</i> de 14/11/1925, ed. 00273
14/11/1925	Rádio Club do Brasil	Luciano Cavalcanti	<i>O Jornal</i> de 14/11/1925, ed. 02120; <i>O Imparcial</i> de 14/11/1925, ed. 04709; <i>Correio da Manhã</i> de 14/11/1925, ed. 09449
17/02/1926	Rádio Mairink Veiga	Luciano Cavalcanti	<i>O Paiz</i> de 17/02/1926, ed. 15095; <i>O Paiz</i> de 18/02/1926, ed. 15096
10/03/1926	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Corbiniano Villaça	<i>O Jornal</i> de 10/03/1926, ed. 02219
18/07/1926	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Sylvio Salema	<i>Gazeta de Notícias</i> de 18/07/1926, ed. 00163
26/09/1926	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Ignácio Guimarães	<i>Correio da Manhã</i> de 26/09/1926, ed. 09719
13/05/1927	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Roseta da Costa Pinto	<i>Gazeta de Notícias</i> de 13/05/1927, ed. 00113; <i>Jornal do Brasil</i> de 13/05/1927, ed. 00114

01/07/1927	Rádio Club do Brasil	Reposito Cavallieri	<i>Gazeta de Notícias</i> de 01/07/1927, ed. 00129; <i>O Paiz</i> de 01/07/1927, ed. 15564
03/05/1928	Rádio Club do Brasil	Luciano Cavalcanti	<i>Correio da Manhã</i> de 03/05/1928, ed. 10219; <i>Jornal do Brasil</i> de 03/05/19128, ed. 00107; <i>A Esquerda</i> de 03/05/1928, ed. 00259
15/06/1928	Rádio Club do Brasil	Maria Emma	<i>O Journal</i> de 15/06/1928, ed. 02928
20/06/1928	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Adacto Filho	<i>Correio da Manhã</i> de 20/06/1928, ed. 10260
02/07/1928	Instituto Nacional de Música	Mário de Carvalho Araújo	<i>Gazeta de Notícias</i> de 01/02/1928, ed. 00156
01/10/1928	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Manoel de Araújo Jorge	<i>Correio da Manhã</i> de 02/10/1928, ed. 10349
02/10/1928	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Manoel de Araújo Jorge	<i>Gazeta de Notícias</i> de 02/10/1928, ed. 00235
09/10/1928	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	Paulo Rodrigues	<i>Gazeta de Notícias</i> de 09/10/1928, ed. 00241; <i>A Noite</i> de 09/10/1928, ed. 06068
28/11/1928	Rádio Club do Brasil	Adacto Filho	<i>O Imparcial</i> de 28/11/1928, ed. 06300; <i>A Manhã</i> de 28/11/1928, ed. 00912
31/12/1928	Rádio Club do Brasil	Zizinha Costa	<i>Correio da Manhã</i> de 30/12/1928, ed. 10426; <i>A Noite</i> de 31/12/1928, ed. 06150
05/04/1931	Rádio Club do Brasil	Maria Emma	<i>O Jornal</i> de 05/04/1931, ed. 03805; <i>Diário de Notícias</i> de 05/04/1931, ed. 00296

Tabela 08: relação de apresentações públicas de *Morena, morena...*, de Luciano Gallet

Conforme mencionado, a tabela 08 indica apresentações públicas de *Morena, morena...* em salas de concerto e em transmissões radiofônicas; contudo, note-se que a lista é referente somente à pesquisa na cidade do Rio de Janeiro e ainda assim não pode ser entendida como completa se considerarmos as possibilidades de execuções públicas que não tenham sido divulgadas pela imprensa escrita. Como exemplo, citamos que tanto sua estreia (por Nascimento Filho em 24/11/1922) como sua interpretação em uma rádio (não especificada) pela cantora Maria Emma em 14/09/1926 (conforme descrito por Luciano Gallet em carta a Mário de Andrade de mesma data) não se encontram listadas. De todo modo, as quarenta e cinco notícias encontradas indicam vinte e seis apresentações públicas desta canção num período de dez anos, o que nos faz entender que *Morena, morena...* foi obra recorrente no repertório de intérpretes de então, o que também pode indicar sua boa receptividade por parte do público carioca.³²⁷

Encerramos este texto sobre o conjunto de *Canções Populares Brasileiras* reforçando seu mérito e lugar de destaque na produção alvo desta pesquisa, considerando tanto sua condição inicial de pesquisa e experimentação quanto a notabilidade que assumiu no decorrer da década de 1920. E indicamos um problema por ele incitado: o dilema que passou a acompanhar Luciano Gallet a partir dessa forte atenção às harmonizações e ao trabalho de coleta de folclore, qual seja a dúvida sobre considerar-se um compositor ou um harmonizador e a desconfiança de incompatibilidade entre música interior e música brasileira. Esta questão, que de certa forma também nos permite dimensionar o quanto o trabalho com as harmonizações foi significativo na sua produção (a ponto de pôr em dúvida sua habilidade de criação) será retomada após nossa abordagem da última leva de obras do catálogo em estudo.

³²⁷ Embora a tabela citada se refira somente às apresentações de *Morena, morena...* a pesquisa para sua confecção foi mais ampla, revelando outras obras de Luciano Gallet apresentadas nas mesmas ocasiões, tanto pelos mesmos como por diferentes intérpretes. A questão da interpretação merece, ainda, duas considerações: a primeira para elucidar que, em geral, somente era veiculado o nome do(a) cantor(a) da obra em questão, e por isso raras vezes aparecem duas indicações no campo destinado aos intérpretes da obra; a segunda, para indicar a curiosidade de termos encontrado apresentações de harmonizações de Luciano Gallet com a formação de voz e violão.

CAPÍTULO IV

Caminhos para um processo musical próprio e a (in)compatibilidade entre música interior e música brasileira

*Cheguei ultimamente a uma “sensação” de incompatibilidade entre – música interior e música brasileira. É verdade que está aí o Turuna. Mas de fato, a 2ª, tem que se sujeitar a detalhes convencionais de melódica, ritmo, harmonia e ambiente já determinados, para subsistir verídica.*³²⁸

Um ano após ter-se lançado ao estudo e trabalho de harmonizações de temas populares Luciano Gallet voltava à “música de caráter universal”. É assim que mesmo depois de *Suspira, coração triste!*, *Sertaneja* e *Morena, morena...* ele dava “dois estrebuchos na composição”³²⁹, numa clara distinção entre o trabalho de “harmonização” o de “composição”. Referia-se a *A Vida* e a *Hieroglyfo*.

A Vida é uma canção sobre soneto homônimo de Ronald de Carvalho³³⁰ composta em fevereiro de 1922 e que para Luciano Gallet representava um real momento de tristeza. São suas palavras: “História verídica. Cinco anos de afeição dolorosa que sentia terminarem aí. Não convém explicar.”³³¹ Por mais que não seja nosso interesse e tampouco do objetivo dessa pesquisa a investigação de sua vida pessoal, essa revelação é valorosa quando pensamos a expressão íntima na música do compositor, sobretudo num momento em que já se dedicava à pesquisa e ao estudo do folclore nacional. Os sentimentos de ascensão falhada, percepção da sombra, desilusão, espera vã e desejo de uma união irrealizável do poema de alguma forma são representados em sua música, fazendo com que esta canção se aproxime de sua produção de até 1920 – sobretudo, das canções cuja música tinha principal função de ambientar o texto escolhido.

³²⁸ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de abril de 1927.

³²⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

³³⁰ *A Vida*, ao lado de *Legenda*, *Lenda Triste* e *Água-Marinha* são os quatro sonetos que formam as *Lendas de Outono*, publicadas por Ronald de Carvalho em *Luz Gloriosa* (Casa Crês et Cie, Paris, 1913). Segue seu texto: *E tudo acaba... e em tudo a mesma glória triste / de uma ascensão falhada... e de um caminho incerto... / E se a luz refloresce é porque a Sombra existe... / ...Quando a estrada é mais longe a sonhamos mais perto... / — Esperei-te... esperaste... e não nos encontramos... / Veio a Vida e passou... um minuto... e nós fomos / na Vida que passou, como estes velhos ramos / que nunca se unirão... desejando-se os pomos... / Mas... enfim... se te amasse e, se tu fosses minha, / mentiria, depois, a minha Vida inteira... / — No Amor que floresceu... no olhar de quem caminha / há folhas outonais e horizontes de poeira... / E tudo acaba... e em tudo a mesma glória triste / de uma ascensão falhada... e de um caminho incerto...*

³³¹ Carta citada.

Foram encontrados três manuscritos autógrafos que revelam que o autor esteve debruçado sobre esta composição entre os dias 24 e 28/2/1922. Curiosa é a anotação em um dos manuscritos de que estas datas coincidiam com o carnaval daquele ano. *A Vida* teve sua estreia nove meses após sua concepção, em 24/11/1922, por Mathilde de Andrade Baily, no Instituto Nacional de Música. Posteriormente foi editada e publicada pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) com número de chapa 8662.

A segunda composição que interrompia o trabalho de harmonizações era *Hieroglifo*, obra para piano solo cujos dois manuscritos localizados revelam a data 02/03/1922. Contudo, sua estreia se deu somente em 10/11/1928, por Thysbe de Azevedo (aluna de Luciano Gallet), no Instituto Nacional de Música. Foi publicada em Edição Acadêmica com revisão, dedilhados e pedalização de Barroso Netto pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia), com número de chapa 8673.

Hieroglifo se destaca no catálogo de Luciano Gallet por diferir significativamente tanto de suas composições de até 1922 como de sua produção posterior, majoritariamente vinculada à estética nacionalista brasileira. 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 execução³³²:

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.³³³

Visitando o montante de sua produção não encontramos nenhuma relação de *Hieroglifo* com obras seguintes, de modo que não pudemos entender a indicação *prelúdio* como uma parte introdutória (abertura), mas sim como uma obra isolada – segundo uma das acepções que o termo passou a carregar a partir do século XIX.³³⁴ Quanto aos demais elementos paratextuais, duas questões saltam aos olhos: a primeira delas diz respeito ao próprio título, que, por si só, já

³³² 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 *Hieroglifo*.

³³³ Prefácio de Luciano Gallet, encontrado junto ao título na partitura impressa e no verso da folha de rosto nos manuscritos.

³³⁴ Se, por um lado, lembramos-nos da prática do século XIX em não intitular esse gênero de composições, por outro, consideramos que provavelmente Luciano Gallet tivesse conhecimento dos cadernos de prelúdios de Claude Debussy, o que talvez pudesse ter orientado em sua definição de gênero e título para a obra.

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.

Relações de *Hieroglyfo* com *A Vida* podem ser verificadas na correspondência de Luciano Gallet com Mário de Andrade. O compositor, ao questionar comentários do amigo paulista sobre algumas de suas obras, assim se manifesta:

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 *Hieroglyfo*. Estarei enganado ou você? Não há tempo agora para falarmos nisto tudo. Só quando vier a ocasião, de viva voz.³³⁵

É ainda nesta correspondência que encontramos mais detalhes sobre a peça. Gallet escreve: “– O meu eu interior diante de... Mais claro: – Eu, na ocasião.” (grifo do autor). Adiante: “(...) ligado ao precedente [*A Vida*], já denota mais independência de fatura e feitio mais próprio. (...) Entretanto sofrendo ainda influências alheias. Há por aí um pouco de Schoenberg.” Outras duas menções, menos objetivas, podem ser encontradas: “Estava em Teresópolis – em ‘Cura moral’. A continuação da história do *Hieroglyfo*.”; e, referindo-se a um longo período de batente, “(...) excesso de trabalho, preocupação, e outras coisas. — *Hieroglyfo*.” Já sobre processos composicionais, Gallet faz notar que para esta peça valeu-se da 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.” Por fim, 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.”³³⁶

³³⁵ 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.

³³⁶ Carta citada. O comentário sobre excesso de trabalho se refere à preparação, direção e apresentação de excertos de *A Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach, pela Sociedade Pró-Arte.

Destes recortes observamos que se destacam três aspectos sobre *Hieroglifo*: 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 uma meta alcançada. Essa declaração é muito significativa quando pensamos no seu conjunto de obras e no lugar que *Hieroglifo* ocupa entre a sua produção musical mais vinculada à estética impressionista e a música de caráter nacionalista que, de alguma forma já estava sendo gestada.

Ao comentar a obra Mário de Andrade responde ao seu autor:

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.³³⁷

Analisando a peça, Paulo César Chagas observa um sentido de experimentação e nota que esta talvez fosse uma composição que apontava um caminho para uma linguagem pessoal de Luciano Gallet, sem, contudo, estabelecer 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 *Hieroglifo*. O próprio sistema tonal está aí presente (...)” (CHAGAS, 1978: 168) Manoel Aranha Corrêa do Lago parece discordar ao perceber nesta peça uma atmosfera muito próxima do op. 11 de Arnold Schoenberg; (CORRÊA DO LAGO, 2010; 39) já Vânia Dantas Leite identifica características e ousadias que, em suas palavras, vão além do “estilo impressionista” e que somente seriam encontradas no experimentalismo. (LEITE, 1995, p. 30)³³⁸

Embora não possamos precisar qual teria sido o grau de intimidade de Luciano Gallet com a música expressionista, *Hieroglifo* nos traz algumas pistas, tais como: a indicação de pesquisa de sonoridades, rigor na escrita musical quanto ao tempo, caráter, intensidades, ataques e articulações, estruturas sem compasso, flexibilidade rítmica, fragmentos melódicos em

³³⁷ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 08 de fevereiro de 1927.

³³⁸ Os trabalhos de Paulo César Chagas e de Vânia Dantas Leite são fundamentais para uma compreensão analítica da obra.

substituição a uma melodia delineada, ambiguidade modal, 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 *Hieroglifo* em consonância com o movimento que se arregimentava em São Paulo desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917.

Hieroglifo é uma obra emblemática na produção de Luciano Gallet. Se, por um lado, a determinação de sua filiação a uma ou outra corrente estética dependeria de estudos analíticos aprofundados, por outro, nos parece bastante claro que representa uma espécie de experimentação criativa e uma transição em seus padrões de composição; tanto marca o final de um período em sua criação quanto indica caminhos que estavam por ser percorridos.

Olhos Verdes foi uma canção sobre um poema de Elísio de Carvalho em que Luciano Gallet se debruçou três semanas depois da composição de *Hieroglifo*. Foram localizados dois manuscritos autógrafos que revelam 21 e 24/03/1922 como datas ou período de composição. Não encontramos nenhuma referência de estreia ou de qualquer outra interpretação desta obra, e a única informação deixada por Luciano Gallet é de que a canção foi escrita a pedido do autor do texto.³³⁹

A *Dança Brasileira* foi a segunda e a última obra escrita para violoncelo e piano. Foram localizados sete manuscritos, assim dispostos: quatro para violoncelo e piano, datados entre 24 e 28/08/1922³⁴⁰; um para orquestra sinfônica, datado 29/06/1923 e cuja formação é fltm, 2 fl, 2

³³⁹ O texto de Elísio de Carvalho encontrado na partitura de Luciano Gallet é o seguinte: *Estes teus olhos, criança, verdes, / verdes como o mar em calma, em bonança / Tem mais brilho que o luar / E quando me fitas, quando lanças os olhos em mim, / Eu penso que está me olhando lá dos céus um serafim / Mesmo porque neles vejo, em teus olhos cor do mar, / um anjo, em rápido adejo, com a mãozinha me acenar. / E vou... / Mas, assim, formosa [leitura conjectural] que me aproximo de ti, / Foges, voas, pressurosa, para bem longe de mim... / Se foges, pra que me acenas? Para que me fazes [leitura conjectural] penar? / Por que é que assim me envenenas, com teus olhos cor do mar?*

³⁴⁰ Três destes manuscritos são autógrafos de Luciano Gallet, sendo que um tem a parte de violoncelo com caligrafia diferente da do compositor, mas com correções de Luciano Gallet. O quarto manuscrito, doado para a Biblioteca Alberto Nepomuceno por Newton Pádua, também apresenta caligrafia diferente da do autor mais com correções de Luciano Gallet.

ob, 2 cl, 2 fg, 4 tpa, 2tpt, 2 tbn, tímp, perc (bmb, choc, ptos), 1 hpa e cordas completas³⁴¹; e dois para orquestra de câmara e violoncelo solista, datados 1922 e 29/04/1923 e cuja formação é vlc solo, fltm, fl, cl, ob, fg, pno e cordas completas. Há, ainda, uma transcrição para violino e piano feita por Edgardo Guerra³⁴². Sobre suas primeiras apresentações: a partitura original foi estreada por Newton Pádua, em 24/11/1922, no Instituto Nacional de Música; a transcrição para violoncelo e orquestra de câmara, por Carmem Braga sob regência de Luciano Gallet, em 28/07/1923, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; e a versão para orquestra sinfônica, por Ottorino Respighi, em 06/07/1928, também no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A concepção desta obra se deu numa época em que os estudos de Luciano Gallet sobre a música brasileira ainda estavam em seu início, e sua escrita ainda é ilustrativa de um processo composicional que se valia de temas curtos. São suas palavras:

“Não é uma transmissão interior. É uma adaptação exterior de ritmo e melodia. (...) Não possuindo ainda bastante material brasileiro, existem na *Dança*, alguns estrangeirismos. Mas ao lado do *Tango-Batuque* é uma transição razoável. (...) nesta ocasião não se fazia música brasileira. O próprio Villa fazia-a muito à *côté*.³⁴³

Outro comentário do autor sobre certo trecho desta música é: “Há ali uma célula de inquietação e desespero, apenas delineada”³⁴⁴, provavelmente referindo-se a uma tentativa de realização de uma “música brasileira” contrastante com a estética de suas primeiras composições. Um recorte do trecho citado é o que segue:

³⁴¹ São palavras de Luciano sobre esta versão: “A transcrição para orquestra só está feliz.” (Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 20 de maio de 1928.)

³⁴² Edgardo Guerra (1886 – 1952) foi violinista e compositor brasileiro, irmão de Oswaldo Guerra. Possivelmente mantinha relação com Godofredo Leão Veloso e Nininha Veloso Guerra e demais integrantes do que o Manoel Aranha Corrêa do Lago chama “círculo Veloso-Guerra”. Estudou com José White e veio a ser professor de Cláudio Santoro. Como instrumentista apresentou-se em diversas capitais da Europa, tendo lecionado no Instituto Nacional de Música quando de regresso ao Brasil.

³⁴³ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

³⁴⁴ Carta citada.

The image shows a musical score for 'Dança Brasileira' by Luciano Gallet. It consists of two systems of staves. The first system has a violin staff (top) and a piano/violoncello staff (bottom). The tempo is marked 'Tempo Justo' with a quarter note equal to 88. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, with dynamic markings including *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), and *f* (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Exemplo 79: *Dança Brasileira* (violoncelo e piano) de Luciano Gallet. Ed. Ricordi & Co. Compassos 64 a 71.

De fato os acentos da segunda parte dos segundos tempos na linha do violoncelo sobrepostos ao ritmo sincopado da parte do piano permeados pelo movimento contínuo de semicolcheias sugerem nova orientação se considerarmos a composição anterior de Luciano Gallet. A comparação com o *Tango-Batuque* também é representativa dessa discussão e, se em ambas as peças notam-se influências estrangeiras (sobretudo da música de Debussy), a *Dança Brasileira* de fato pode ser considerada um rascunho da composição que em breve desenvolveria. Outro indício de que o autor andava em busca de elementos característicos nacionais em suas composições é a indicação de que em alguns trechos das versões orquestrais os violinos sejam tocados “debaixo do braço, como cavaquinho”; este recurso que mais tarde também seria utilizado em *Turuna*, se não pode ser entendido como característica de uma estética nacional é indicativo da busca, da trajetória a que Luciano Gallet vinha se dispondo para este fim.³⁴⁵

³⁴⁵ Lembremo-nos que este tipo de recurso não convencional já havia sido introduzido por Luciano Gallet na *Suíte Bucólica*, quando da inclusão de palmas na parte de percussão.

The image shows a musical score for the string section of 'Dança Brasileira'. It consists of four staves: Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The top two staves (Violins I and II) are marked with 'pizz.' and a note '(com o violino debaixo do braço, como cavaquinho)'. The Violins I staff has an 'arco' marking. The Viola and Cello/Double Bass staves have 'pizz.' markings. Dynamic markings 'p' and 'pp' are present at the bottom of the score.

Exemplo 80: *Dança Brasileira* (versão para orquestra sinfônica) de Luciano Gallet. Ed. OSESP, selo Criadores do Brasil. Compassos 03 a 05 da seção de cordas.

Mário de Andrade, comentando certa falta de intimidade de Luciano Gallet com o nacional e referindo-se a uma problemática de identificação de certas obras (e aí também incluindo o *Tango Brasileiro*, de Antônio Leal de Sá Pereira, e a *Dança de Negros*, de Fructuoso Viana), assim se refere a esta *Dança*:

Não quero desfazer desta, que gosto bastante, ainda nitidamente acordal, com momentos de saborosa harmonização. O que a prejudica bem é o título, pelo qual, nós, nacionais, temos uma tendenciazinha a repudiá-la. Porque pouco de brasileira ela tem. Ainda muito metido com seus cacoetes europeus de cultura, Luciano Gallet quis fazer brasileiro e saiu africano (...). E valha a verdade, também Gallet na sua *Dança*, fazia aquele falso-africano, e até falso afro-americano, em que nos tinham viciado os Gottschalk e os Ascher de má morte. Só havia de mais legítimo o rebatido das semicolcheias em movimento perpétuo. (...) Na peça de Luciano Gallet esse falso é visível em certas cadências de frase, e principalmente na melodia do violoncelo, do episódio em lá maior (...). Mas a *Dança Brasileira* é bem bonita. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 20)

A melodia a que se refere Mário de Andrade é a que segue:



Exemplo 81: *Dança Brasileira* (violoncelo e piano) de Luciano Gallet. Ed. Ricordi & Co. Compassos 72 a 83. Parte do violoncelo.

A *Dança Brasileira* para violoncelo e piano foi editada pela G. Ricordi & Co em 1927 sob o número de chama B. A. 6112. Sobre a versão para violino e piano Gallet registra: “Estou também acabando para remeter à Ricordi, uma transcrição para violino da *Dança Brasileira*. Foi trabalhada pelo Edgardo Guerra, e talvez fique melhor que o original.”³⁴⁶ Apesar deste depoimento não temos informações de que realmente tenha sido editada. Já a versão para orquestra sinfônica foi publicada pela Editora da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (selo Criadores do Brasil, nº de catálogo 073) em 2010, sob revisão de Paulo César Chagas e edição de Vinicius Calvitti. Por fim, não temos notícias de que a versão para violoncelo e orquestra de câmara tenha sido editada ou publicada.

Sobre as interpretações desta obra, é notório que tenha sido levada a público tantas vezes na década de 1920, das quais destacamos: duas execuções de Newton Pádua (em 24/11/1922 e em 14/11/1923 – ambas no Instituto Nacional de Música), duas de Carmem Braga (em 28/07/1923 e outra pela Sociedade de Cultura Musical, a qual não pudemos precisar a data), uma sob regência de Ottorino Respighi (em 06/07/1928) e outra sob regência de Heitor Villa-Lobos (em 13/05/1929).³⁴⁷ Recentemente, em 2009, a *Dança Brasileira* pôde ser ouvida em concerto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Alondra de la Parra, fruto do trabalho de edições do selo Compositores do Brasil.

³⁴⁶ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade datada de 30 de maio de 1929.

³⁴⁷ Pela correspondência de Luciano Gallet e Mário de Andrade é possível mapear tratativas para que a *Dança Brasileira* fosse interpretada em São Paulo também sob regência de Ottorino Respighi no ano de 1928. Contudo, ao que pudemos apurar esta apresentação não se realizou. Especificamente sobre o concerto de 28 de julho de 1923, como visto, a *Dança Brasileira* foi apresentada em conjunto com *Elegia*, em um programa onde também figuraram obras de Vyacheslav Karatigyn, Mozart, Jean Huré, Tartini, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno (ver nota sobre apresentações de *Elegia*).

Como o próprio nome indica, *Rapsódia Sertaneja* é uma obra rapsódica construída sobre a fantasia característica *A Sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha. Dela foram localizados quatro manuscritos que revelam uma composição para piano solo (composta no Rio de Janeiro em 04/09/1923) e uma versão para piano a quatro mãos (esta de dois anos depois, especificamente 13/09/1925).³⁴⁸ A partitura para piano solo foi editada pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) com número de chapa 8414.

Dela Gallet comenta: “É fácil constatar que evitei, cuidadosamente, fazer obra minha. Quis, exclusivamente, valorizar a música de B. Itiberê.”³⁴⁹ Mário de Andrade, por sua vez:

Você tem decidida propensão, ou por outra, habilidade para o pianístico. Prova disso está na Rhapsódia sobre os temas do Itiberê, obra que cada vez me entusiasma mais. Tenho atualmente três alunos que a estudam e por um deles será executada em concerto aqui no mês de outubro. Creio que esta é a prova melhor da minha opinião. Ela só tem um defeito que o não é: é muito difícil como execução.³⁵⁰

De fato a rapsódia, em alto grau, é maior (em termos de duração) e tecnicamente mais complexa que a obra de Itiberê. Gallet transcreve os temas utilizados na música original, mas de modo a explorar possibilidades pianísticas muito próximas da encontrada na literatura pianística do século XIX. Alternância e efeitos de três mãos, terças, sextas, polifonias, e saltos estão presentes em toda a música. Ademais, acrescenta intermeios entre os temas e trata de forma bastante livre as repetições melódicas, inclusive escrevendo contracantos para as melodias originais – o que por diversas vezes torna a escrita polifônica a duas ou três vozes. A série de exemplos a seguir compara trechos de *A Sertaneja* com equivalentes da *Rapsódia Sertaneja*, e ilustra alguns dos procedimentos utilizados por Gallet para “valorizar” a música de Itiberê.³⁵¹

Inicialmente chamamos a atenção para a abertura de ambas as músicas: enquanto a de Itiberê é formada a partir da alternância das notas Lá bemol e Mi bemol (com ambas as mãos), a de Gallet vale-se de acordes, notas repetidas na mesma mão, acréscimos de terças e quartas e

³⁴⁸ Dos quatro manuscritos localizados, três são autógrafos – dois para piano solo e o para piano a quatro mãos. O terceiro para piano solo é uma doação de João Octaviano Gonçalves. Quanto à datação da partitura para piano a quatro mãos, há um impasse: tanto o catálogo de 1934 como o de 1965 trazem 1924 como data desta versão, mas o registro na Base Minerva do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro acusa 13 de setembro de 1925.

³⁴⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de setembro de 1926.

³⁵⁰ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 25 de agosto de 1926.

³⁵¹ Os trechos escolhidos ilustram procedimentos composicionais adotados por Luciano Gallet, dado que infelizmente não dispomos de espaço para discussões acerca dos recursos empregados sobre técnica pianística.

uma sugestão de andamento mais rápido (semínima a 108 pulsos por minuto, enquanto que a original, 80):

Ao Ex^{mo} S^{nr} Conselheiro SALDANHA MARINHO

A SERTANEJA

FANTAZIA CARACTERÍSTICA

POR

BRÁSILIO ITIBERÊ

Op. 15

Allegretto Maestozo.
M. M. ♩ = 80.

PIANO.

rapido

cres. rd. ac. cel.

le. pan. do. Pauza. |

Exemplo 82: *A Sertaneja*, de Brásilio Itiberê da Cunha. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 01 a 10.

RAPSODIA SERTANEJA

Sobre A SERTANEJA de Brásilio Itiberê.

Revisão, dedilhado, pedal e outras indicações de BARROZO NETTO (Professor no Instituto Nacional de Música)

Rio, - 1928

LUCIANO GALLET

(♩ = 108)

Allegretto comodo, 3 2 5

PIANO.

f. ten. motendo pouco a pouco a tempo

Lento (♩ = 60)

cres. accell. pp. p liberament.

Exemplo 83: *Rapsódia Sertaneja*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 01

Notem-se nos próximos dois exemplos o baixo acrescentado por Luciano Gallet, que sugere a utilização do pedal tonal do piano. Ainda, o acréscimo de contracantos e a alteração de modo (Mi bemol maior para Mi bemol menor) nos compassos 3 a 5 do exemplo 85.

Exemplo 84: *A Sertaneja*, de Brásilio Itiberê da Cunha. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 11 a 17.

Exemplo 85. *Rapsódia Sertaneja*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia), compassos 14 a 19.

A seguir, comparamos o tratamento do segundo tema da peça (que se inicia no quinto compasso do exemplo 86 – justamente na mudança para o andamento Moderato – e logo no início dos exemplos 87 e 88). Note-se que a escrita de Luciano Gallet vale-se de síncopes tanto no registro da melodia como no seu acompanhamento (exemplo 87, primeiro e terceiro pentagramas), e que na repetição do trecho ainda acrescenta um contracanto sob a melodia principal (exemplo 88, segundo pentagrama).

Moderato, M.M. $\text{♩} = 66$.

rall: *a tempo.* *p* *con tenerezza.*

dolce.

Exemplo 86: *A Sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 63 a 67.

Muito expressivo. ($\text{♩} = 46$)

bem cantado *mf*

p

o baixo marcado *ou* *Rit. igual*

Exemplo 87: *Rapsódia Sertaneja*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 65 a 72.

The image shows a musical score for 'Rapsódia Sertaneja' by Luciano Gallet, measures 73 to 78. The score is written for voice and piano. The voice part is marked 'cantando' and features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano part is marked 'marcando o contracanto' and includes a 'Trio igual' section. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

Exemplo 88: *Rapsódia Sertaneja*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 73 a 78.

Os próximos quatro exemplos mostram a utilização e ambientação do tema *Balaio* por Itiberê e suas três transformações operadas por Luciano Gallet. O exemplo 89 refere-se à partitura de *Itiberê*, onde se nota o tema como a segunda voz no pentagrama superior (apesar de executado com a mão esquerda), acompanhado de acordes de Lá bemol e mi bemol também na mão esquerda de acordes quebrados correspondentes na mão direita.

The image shows a musical score for 'A Sertaneja' by Brasília Itiberê da Cunha, measures 112 to 121. The score is written for voice and piano. The voice part is marked 'giocoso' and features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano part is marked 'm.d. marcato il canto' and includes a 'Trio igual' section. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

Exemplo 89: *A Sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 112 a 121

O exemplo 90 mostra a primeira apresentação de *Balaio* na obra de Luciano Gallet. Note-se que o tema está na voz superior da mão direita, acompanhando por baixos e um segundo contracanto na mão esquerda (segundo e terceiro pentagramas).

And^{te} cantabile. (♩=56)

P marcando e pouco ligado

pp

pp

8414

O ²do. de (A) até (B), pode variar segundo a habilidade do pianista, que procurará manter no baixo a vibração da quinta Si-Fa, e mais tarde, da oitava da dominante, sem prejudicar a clareza dos vários desenhos que se apresentam simultaneamente, fazendo predominar o thema que se desenvolve na pauta superior.

Exemplo 91: *Rapsódia Sertaneja*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 108 a 113.

A segunda apresentação de *Balaio*, por Luciano Gallet, tal qual a primeira, está na tonalidade de Si maior. Aqui o autor vale-se do mesmo recurso utilizado por Itiberê ao escrever para a mão esquerda um acompanhamento harmônico e a melodia principal, e para a mão direita figuras em acordes quebrados. Contudo, tanto nestes acordes quebrados quanto no acompanhamento confiado à mão esquerda há alusões a melodias secundárias, fazendo com que o tema principal receba dois contracantos para além dos acompanhamentos. O exemplo 91 é ilustrativo dessas considerações:

12

(♩ = 72)

mf

And^{te} cantabile-mosso.

marcato o canto

marcando

m.d. *m.e.*

8

ff

ff

rall. poco

Coda. igual

Exemplo 91: *Rapsódia Sertaneja*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 168 a 179.

Por fim, a última apresentação de *Balaio* por Luciano Gallet acontece em quatro planos distintos: na mão esquerda (a mesma que apresenta o tema), um baixo e um acompanhamento harmônico em acordes, e na mão direita, acordes na região aguda do piano e um acompanhamento ora em notas duplas ora em oitavas (que, por sua vez, ainda carrega uma melodia secundária). O exemplo a seguir ilustra esses procedimentos:

The image shows a page of a musical score for piano. At the top, it is marked 'Maestoso. (♩=66)'. The score is divided into two systems. The first system includes a right-hand part with 'Brilhante' and 'ff o tema amplamente' markings, and a left-hand part with 'Red. igual' marking. The second system includes a right-hand part with 'simile' marking and a left-hand part. The score features complex fingering and dynamic markings throughout.

Exemplo 92: *Rapsódia Sertaneja*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 236 a 246.

Como visto na série de exemplos apresentados, a *Rapsódia Sertaneja* configura-se como numa nova leitura de *A Sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha. Por mais que a intenção de Gallet não fosse realizar um trabalho de composição, a engenhosidade das contribuições que faz no acréscimo de melodias e na inclusão de intermeios que costuram os temas criados por Itiberê sugerem um trabalho novo e, de certa forma, mais afeito ao nacionalismo modernista na música brasileira. Quanto à abordagem da técnica instrumental, de fato a obra de Gallet extrapola em muito o proposto por Brasília Itiberê, alguns momentos chegando a aproximar a sua obra da virtuosidade das *Rapsódias Húngaras* de Franz Liszt. A *Rapsódia Sertaneja* se apresenta como a peça mais virtuosística do catálogo de obras de Luciano Gallet.

Uma curiosidade sobre a *Rapsódia Sertaneja* é Luciano Gallet ter-se valido de um acompanhamento em acordes de três sons, muito destacados e imitando um cavaquinho, tal qual preconizado por Ernesto Nazareth em sua polca *Apanhei-te, Cavaquinho!*.

The image shows a musical score for 'Rapsódia Sertaneja' by Luciano Gallet. It consists of two staves: a bass staff and a treble staff. The bass staff has a tempo marking '(♩ = 92)' and a dynamic marking 'mf Com espirito e animando'. The treble staff has a dynamic marking 'p muito stacc. (como cavaquinho) sem sord.'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

Exemplo 93: *Rapsódia Sertaneja*, de Luciano Gallet. Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). Compassos 148 a 152.

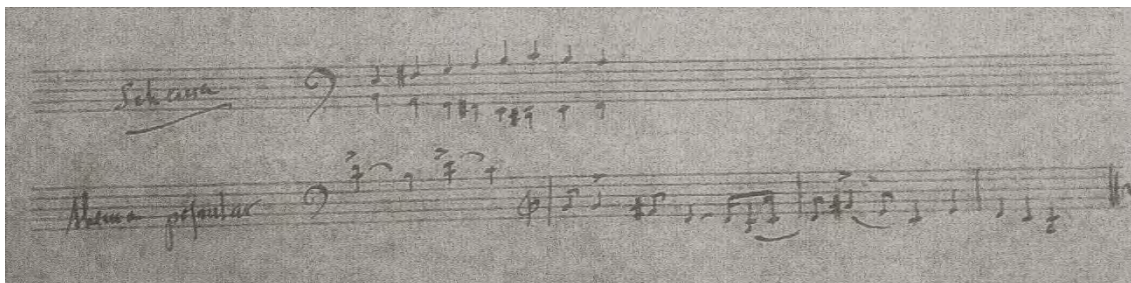
Titânico é uma peça para coro feminino (três vozes a seco) escrita no Rio de Janeiro em 18/10/1924. Tal qual *Tutu Marambá*, foi dedicado ao mesmo grupo estudantil – no único manuscrito (autógrafo) encontrado se lê: “Às temíveis titânicas do Collégio Bennet / com muita simpatia do Luciano Gallet.” Notamos três curiosidades nesta peça: 1) ao lado de versões de *Tutu Marambá* e *Sertaneja*, parece fazer parte de um conjunto de peças para vozes femininas, com o diferencial de não ser integrante das *Canções Populares Brasileiras*; 2) contudo, na página de rosto do manuscrito encontra-se a anotação de oito temas de canções infantis, o que de certa forma indica sua ligação com canções folclóricas; 3) curiosamente esta obra não consta no catálogo apensado a *Estudos de Folclore*, mas aparece no organizado por Maria José Valente Táboas em 1965. *Titânico* é mais uma composição que merece ser analisada com profundidade a fim de melhor entendermos seu espaço e representatividade no conjunto de obras de Luciano Gallet.³⁵²

Maxixe é uma canção sobre poema homônimo de Guilherme de Almeida. Foi localizado um manuscrito autógrafo, datado de 09/09/1925, e onde na capa se lê que pertenceria a um grupo

³⁵² Devido a inacessibilidade do manuscrito não pudemos analisar se *Titânico* se trata de uma composição cujos temas são autorais ou se na sua construção Luciano Gallet se vale de temas populares. Parece-nos que esta verificação seria a primeira medida a ser tomada para entendermos o seu lugar na composição de Luciano Gallet e sua possível relação com as versões para vozes femininas de *Tutu Marambá* e de *Sertaneja*.

de peças completado por um *Cateretê* e por uma *Modinha*. De fato, num contexto em que comentava da falta de tempo por causa de sua atividade docente, Gallet escreve a Mário de Andrade: “Gostaria de por em ordem as *Três danças* de Guilherme de Almeida mas, idem. Passemos.”³⁵³ Embora não tenhamos encontrado partituras do *Cateretê* e da *Modinha*, é o próprio Luciano Gallet que nos dá notícias dessas peças ao enviar uma remessa de composições a Mário de Andrade. São suas palavras: “(...) *Maxixe* e *Cateretê*, *Modinha*. Estes três vão como curiosidade; não é bom, vai ficar de lado, ou futuramente aproveitado.”³⁵⁴ Talvez *Cateretê* e *Modinha* tenham servido de esboços para outras composições; contudo, somente a localização de seus rascunhos poderiam responder esta questão.³⁵⁵

Diferentemente das harmonizações, *Maxixe* é um exemplo de composição onde Luciano Gallet se vale de um tema popular para um trabalho de criação musical. Este procedimento fica bastante claro ao encontrarmos no final de seu manuscrito a anotação do tema popular e o esquema do qual se valeu para a composição. A imagem a seguir é ilustrativa deste apontamento.



Exemplo 94: Tema popular e esquema composicional encontrados ao final do manuscrito de *Maxixe*, de Luciano Gallet.

³⁵³ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 28 de agosto de 1926.

³⁵⁴ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de abril de 1927.

³⁵⁵ *Maxixe*, de Guilherme de Almeida, foi publicado em *Meu*, obra de 1925. Seu texto é: *O chocalho dos sapos coxa / como um caracaxá rachado. Tudo mexe. / Um vento frouxo enlaga uma nuvem baixa / fofa. E desce com ela, desce. / E não a deixa e puxa-a como uma faixa / e espicha-se e enrolam-se. E o feixe rola / e rebola como uma bola / na luz roxa / da tarde oca / boba / chocha.* Felix de Carvalho, em crônica intitulada *Guilherme de Almeida* publicada no *Correio da Manhã* de 06 de março de 1932 (edição 11420), traz que *Cateretê*, *Maxixe* e *Samba* formavam uma trilogia trabalhadas sobre onomatopeias. O texto de *Cateretê* é: *Batuque / Batepê / Saracoteio. Pulam pingos brutos pelas telhas pardas; / batem as gotas tontas do aguaceiro / nas folhas lapidadas como esmeraldas. / Pingam / saltam / bolem / bailam bolas brancas / de água na vidraça como contas de missangas. / Mas de repente a mão pálida / do sol, carregada de anéis violentos, / abra dois dedos como um compasso: e na tarde árida / risca o arco-da-velha com sete traços lentos. / E a terra toda tem um luxo / slavo – e a chuva é todo um bailado russo.* Note-se que este tríptico foi musicado por Camargo Guarnieri sob o título *Três Danças*, e também para a formação canto e piano.

A imagem seguinte representa os dez primeiros compassos de *Maxixe*. Note-se que o esquema do exemplo 95 é facilmente identificado na melodia da linha vocal do terceiro compasso (sobre o texto “O chocalho dos sapos coxa”), e que o início do tema popular escolhido se faz presente no oitavo e nono compassos, musicando o texto “tudo mexe”.

Guilherme de Almeida. *Danças.* Luciano Gallet
no 1 - Maxixe 1925

o a c c o
Luciano Gallet
Canto C
Moderato Burlesco.
Piano C
marcato o Thema

O chocalho dos sapos coxa
xe
Co — mo um Caraca — xa zacha — do. $\text{C} \# \text{F} \# \text{C}$
me — xe $\text{C} \# \text{F} \# \text{C}$
tudo mexe $\text{C} \# \text{F} \# \text{C}$

Exemplo 95: Maxixe, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafa. Compassos 01 a 10.

Luciano Gallet assim se manifesta sobre *Maxixe*:

Tentei a adaptação do tema popular ao texto literário – como composição. E parece-me que deu falso. O tema popular, com seu ritmo e caráter próprio, não se adapta ao texto que não tem nada de comum com ele. Tentei com o [*Cateretê*] a declamação ritmada. É viável, mas não acabei. A estudar. (GALLET, 1934, p. 20)

E complementa seu raciocínio:

(...) falo do resultado duvidoso da aplicação do tema popular na música de canto e na composição livre. Refletindo, parece-me que há um processo a estudar. Simplesmente, livrar este tema do ritmo imposto, reduzindo-o a célula sonora, (...), em parte ou inteiro. E servir-se dele integral, quando aprover. (GALLET, 1934, p. 21)

Mário de Andrade, por sua vez, assim se posiciona:

Considero ele [*Maxixe*] mais como experiência que como realização. Aliás você também pois o bota na conta de esboço... E é importante como experiência. Você quase que faz nele justamente o inverso do que faz nas Harmonizações. Nestas a melodia é popular e o resto é de voe. No *Maxixe* todo o “resto” possui mais ou menos pelo menos caráter rítmico popular porém a melodia é bem de você, apesar do emprego episódico do tema popular e fragmentação dele. Ora a melodia cantada não possuindo a não ser em 2 ou 3 momentos feição brasileira e sendo o que domina naturalmente, sucede resultar uma impressão mista, meio vaga, meio indefinível de coisa brasileira que não é brasileira, de coisa forçadamente abrasileirada.³⁵⁶

Com base no que levantamos dessas *Danças* de Guilherme de Almeida, entendemos que são exemplos da busca de Luciano Gallet por seu processo composicional próprio, valendo-se de elementos da música popular para a criação musical interessada. Embora não seja um resultado satisfatório para o que buscava, parece-nos que são obras dignas de consideração principalmente quando pensamos estudar os processos pelos quais passou a composição de Luciano Gallet até suas últimas obras. Por fim, a localização dos manuscritos de *Cateretê* e de *Modinha*, para além de contribuir na discussão apontada, poderiam nos oferecer uma ampla visão do tríptico e do tratamento que a poesia de Guilherme de Almeida recebeu e ainda responderiam se foram

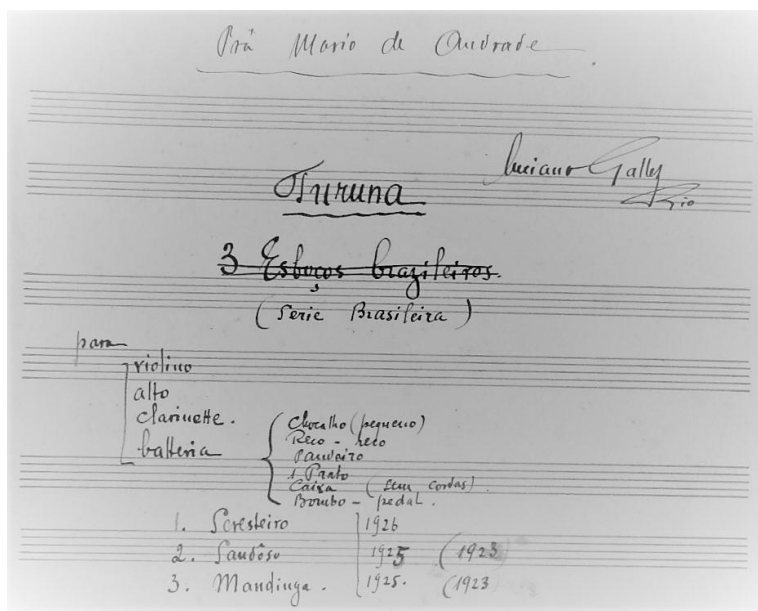
³⁵⁶ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 04 de maio de 1927.

experimentos que restaram abandonados na obra do compositor ou se serviram de esboços para outras composições.

Turuna, originalmente *3 Esboços para 4 instrumentos*, é uma *série brasileira* para clarineta, violino, viola e percussão escrita entre os anos de 1925 e 1926.³⁵⁷ É uma das mais importantes obras camerísticas de Luciano Gallet, e talvez a primeira que aponte uma solução para a equação entre música interior e música brasileira. É formada por três movimentos: *Seresteiro* (datado de 10/07/1926), *Saudoso* (de agosto de 1925) e *Mandinga* (datado de 25/08/1925). Foi dedicada a Mário de Andrade e estreada somente em 29/10/1932, no Instituto Nacional de Música, por Alda Gomes Grosso, Affonso Henrique Garcia, Antão Soares e Aristeu Motta.

Foram localizados dois manuscritos autógrafos de *Turuna*, um no Arquivo Luciano Gallet da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e outro na Biblioteca Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. O primeiro parece ser a obra acabada, enquanto o segundo uma prova enviada ao amigo paulista – cuja parte de percussão está somente rascunhada e onde também se lê: “As anotações de colorido e outras, não estão completas aí”. As duas imagens seguintes referem-se à folha de rosto desta partitura enviada a Mário de Andrade e à capa da partitura finalizada, onde se nota claramente que a obra foi criada a partir de esboços temáticos e que antes de *Turuna* chamava-se *3 Esboços brasileiros*:

³⁵⁷ A parte de percussão conta com bombo, caixa, chocalho, pandeiro, prato e reco-reco. Como em outras obras, Luciano Gallet refere-se ao conjunto como “bateria”, provavelmente do francês “batterie”.



Exemplo 96: *Turuna*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe da folha de rosto da partitura enviada a Mário de Andrade.

Para Mário de Andrade.

Luciano Gallet
Frio
1925-1926.

Turuna
(Série Brasileira)

n.º 1 - Seresteiro.
n.º 2 - Saudoso.
n.º 3 - Mandinga.

para
1 Violino.
1 Clarinete em sib
1 Alto.
1 Bateria { Chocalho (pequeno)
Reco-reco
Pandeiro
1 Prato
Caixa (sem cordas)
Bumbo pedal.

Exemplo 97: *Turuna*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe da capa da partitura encontrada no Arquivo Luciano Gallet (BAN/EM/UFRJ)

Notem-se no exemplo 96 as datas entre parênteses, que provavelmente se referam às datas dos esboços temáticos que originaram cada um dos movimentos.

Seresteiro é uma parte construída principalmente sobre temas que viriam a fazer parte das *Canções Populares Brasileiras*, quais sejam *Bambalelê* e *Acorda, Donzela!*. Reminiscências de *Bambalelê* pode ser encontradas também em *Saudoso* que, apesar de movimento lento, divide com *Seresteiro* o mesmo recurso de executar instrumentos de cordas de arco “em baixo do braço, como cavaquinho”. Já *Mandinga*, se não construída sobre um tema popular, sugere *Sertaneja*, também das *Canções Populares Brasileiras*. Para além dos temas citados, a obra conta com temas e intermédios que entendemos serem autorais.

Mário de Andrade, dedicatário da obra e talvez o principal interlocutor de Luciano Gallet quanto às questões de brasilidade em música, deixou dois depoimentos importantes sobre esta obra. O primeiro, em carta a Luciano Gallet, é o que segue:

Turuna. Trabalho importante e de grande valor. Uma das melhores coisas que conheço e música nacional. Não sei porque você meio que considera isso como experiência. Só se você se sente com forças pra fazer coisas muito melhores. Não duvido um momento disso porém o *Turuna* é um esplendor. *Seresteiro* é das melhores coisas que já se escreveram no Brasil. Certo desperdício de temas melódicos porém isso está bem justificado pelo título e não tem importância. Semelhança vaga com os *Choros n° 2* do Villa. Esta semelhança está longe de ser defeito: é uma qualidade porque concorre pra fixação de tipos musicais nacionais.³⁵⁸

Alguns anos mais tarde, em seu prefácio para *Estudos de Folclore*, registra: “Com *Turuna* já estamos numa outra intimidade com o nacional que não com a *Dança Brasileira*”. E, mais adiante, sobre tentativas malsucedidas na realização de uma música de caráter nacional:

Essa falsificação inconsciente já não existe no *Turuna*, cuja essência bem como realidade são perfeitamente nacionais. Também nele o pensamento musical do compositor já está muito mais nacionalmente polifônico. Os raros momentos de composição acordal não tem função propriamente harmônica, mas rítmica. E as linhas dos três instrumentos melódicos escolhidos (violino, saxofone e clarineta, sobre bateria) se enlaçam, desligam, harmonizam, com uma liberdade lógica, bem caracterizada, numa efusão magnífica. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 20)³⁵⁹

³⁵⁸ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 04 de maio de 1927.

³⁵⁹ Aqui percebemos uma confusão na instrumentação citada por Mário de Andrade. Onde registrou “saxofone” dever-se-ia ler “viola”. O ato falho provavelmente tenha se dado pela maneira com que o autor se refere ao conjunto de instrumentos, valendo-se da palavra “alto” para indicar a viola de arco.

Esta *série brasileira* talvez represente a primeira experiência de conciliação entre as questões de expressão pessoal e a construção de uma música brasileira, para além de um marco na utilização do tema popular na criação artística interessada na produção de Luciano Gallet.

Turuna foi publicada somente em 2008, pelo selo Criadores do Brasil da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob edição de Victor Hugo Toro e revisão de Paulo César do Amorim Chagas.

Si Quaeris Miracula foi a última obra sacra de Luciano Gallet. Pelo manuscrito autógrafa localizado compreende-se que foi escrita em junho de 1926, na cidade do Rio de Janeiro, para soprano solo, coro feminino a duas vozes e harmônio. Ainda, que se trata de uma obra sobre um “tema dado-litúrgico”, o que provavelmente indique tratar-se de composição para a qual o autor tenha se valido de algum tema já musicado do responsório de Santo Antônio de Pádua. A única apresentação de que temos notícias foi a de sua estreia, no Asilo Leopoldina, cidade de Niterói, no mesmo mês de composição.³⁶⁰ É interessante notarmos a volta de Luciano Gallet à composição de música sacra seis anos depois de seu último trabalho no gênero (*Ó Salutaris*). Este fato, para além de ser mais um dado indicativo de que se manteve na fé católica ao longo da vida, quando contextualizado que nessa época Luciano Gallet já experimentara inserções na estética impressionista, andava às voltas com a pesquisa e harmonizações de temas populares e buscava caminhos próprios na composição, reforça a versatilidade de um compositor que transitava de certa forma natural entre diferentes gêneros e estilos.

No mundo da lua é uma coleção de quatro canções para coro uníssono e piano em cuja elaboração Luciano Gallet utilizou temas populares e textos de Álvaro Moreyra. Foram escritas como música de cena para uma peça homônima deste escritor, estreada no Teatro João Caetano em 03 de agosto de 1927. Formam o ciclo: 1) *O destino das fadas*; 2) *Das bocas das avozinhas*; 3) *Depressa, vão vestir as sungas*; e 4) *Contos de fadas*.

³⁶⁰ Si quaeris miracula são as primeiras palavras de um conhecido responsório em honra a Santo Antônio, cuja continuação é a que segue: *Si quaeris miracula, / Mors, error calamitas, / Daemon, lepra fugiunt, / Aegri surgunt sani. / Cedunt Mara, vincula: / Membra resque, perditas / Petunt et accipiunt / Iuvenes et cani. / Pereunt pericula, / Cessat et necessitas: / Narrent hi, qui sentiunt, / Dicant Paduani. / Gloria Patri et Filio / et Spiritui Sancto*. O fato de esta composição datar de um mês de junho (tal como sua apresentação) é representativo quando considerarmos a fé católica de Luciano Gallet e o mês de junho as comemorações do Dia de Santo Antônio.

O destino das fadas – obra também incluída na série *Interpretações*³⁶¹ – é uma peça em formato ternário cujas partes *A* (ou seja, a primeira e a última) foram construídas sobre uma melodia do auto *Bumba, meu Boi*.³⁶² Trata-se da entrada

Lento

Meu se-nhor do - no da ca - sa Qu'eu ve-nho da ma-dru - ga - da

5
Se não me a-brir's es-ta por__ ta Não sois fe-liz, não sois na - da

9
Se não me a-brir's es-ta por__ ta Não sois fe-liz, não sois na - da

Exemplo 98: Entrada do auto Bumba meu Boi, enviada a Luciano Gallet por Mário de Andrade.

Meu senhor dono da casa
Qu'eu venho da madrugada
Se não me abrir's esta porta
Não sois feliz, não sois nada

Adaptada por Luciano Gallet como:

³⁶¹ Sobre *Interpretações*, ver a seguir, ainda neste texto.

³⁶² Mário de Andrade havia enviado um documento para Luciano Gallet com a descrição do auto e anotação de temas do *Bumba meu Boi* tal qual cantadas no Rio Grande do Norte. Esses temas, que foram recolhidos em São Paulo ano de 1926 possivelmente ditados por Antonio Bento de Araújo Lima, foram cedidos a Luciano Gallet para o projeto de construção de uma obra sobre este material.

Lento

Es - te é o des - ti - no das fá - das, Ma - dri - nhas bo - as,
 5 Es - tão jun - to dos ber - ços pa - ra - dos, Com - seus o - lhos de o - ra - ção
 9 Es - tão jun - to dos ber - ços, Com - seus o - lhos de o - ra - ção

Exemplo 99: melodia inicial de *O destino das fadas*, de Luciano Gallet.

Este é o destino das fadas,
 Madrinhas boas,
 Estão junto dos berços parados,
 Com seus olhos de oração.³⁶³

Apesar da indicação de que se trata de uma peça para coro uníssono e piano, no compasso 37 há uma divisão de vozes, e sua escrita deixa claro que não são notas opcionais.

Duas das canções seguintes a *O destino das fadas* guardam semelhanças com a série *Cantigas de Roda (Canções Populares Brasileiras)* não somente por se valerem de temas populares brasileiros como por com aquela dividirem melodias: *Da boca das avozinhas* é canção construída sobre a melodia de *Condessa*; já *Contos de fadas*, sobre *Marcha Soldado*.

Foram localizados um total de sete manuscritos destas canções, incluindo partituras para coro uníssono e piano, orquestração de *O destino das fadas* (para flauta, clarineta, trompete, trombone, piano, percussão, 2 violinos, violoncelo e contrabaixo, além de coro uníssono) e esboços de orquestração das demais peças do ciclo. Há um exemplar autógrafo de cada canção trazendo 12/06/1927 como data de composição, indicando que possivelmente todo o ciclo tenha saído em única empreitada. Além destes, há uma cópia de um caderno contendo todo o ciclo, datada simplesmente “1927”. Todas estas partituras foram escritas no Rio de Janeiro.

³⁶³ O texto completo de *O destino das fadas*, de Álvaro Moreyra, é o que segue: Este é o destino das fadas, / madrinhas boas, / estão junto dos berços parados, / com seus olhos de oração. / “Vais ser feliz nos cainhos por onde um dia andarás. / Serão rosas sem espinhos, as rosas que colherás.” / Dizem. E depois, flutua o vulto delas. / Aladas, voltam ao mundo da Lua, / que é lá... o país das fadas!

O manuscrito da versão de orquestra de *O destino das fadas* é o exemplo mais curioso do conjunto. Não está datado nem traz indicação de local de confecção e, com ele, para além de esboços de orquestração de *Das bocas das avozinhas*, *Depressa, vão vestir as sungas* e *Contos de fadas*, há partes de canto, sem acompanhamento, de *Infância Brasileira* e *Acorda, Donzela*.³⁶⁴

Sobre a intenção de publicar *No mundo da lua* pela Casa Carlos Wehrs, Luciano Gallet comenta:

Pensei publicar com os títulos e letras originais, mas tinham sido feitos para as letras do Álvaro, em um bailado – festa de caridade. Havia pois alterações melódicas, rítmicas e composição. Alterado o meu plano de harmonizações para incluir nas C.P.B. [Canções Populares Brasileiras], conservo o título e letras do Álvaro, saindo porém com os subtítulos e letras originais a título informativo.³⁶⁵

Pelo periódico *A Rua* sabe-se que o “bailado” a que se refere Gallet, como já citado, se trata da peça *No Mundo da Lua*, de Álvaro Moreya. Na edição 00252, de 02 de agosto de 1927, lê-se:

Realiza-se hoje à noite, às 21 horas, no teatro João Caetano, o ensaio geral especial para a imprensa, da comédia em verso em dois atos, *Por causa dela*, da autoria de Maria Eugênia Celso, e da féerie *No Mundo da Lua*, da lavra do conhecido escritor Álvaro Moreyra, com coros musicados por Luciano Gallet. Estas duas peças, são dois dos ótimos números do festival que a Pró-Matre faz realizar amanhã, naquele teatro, e para o qual reina grande entusiasmo ao seio da nossa sociedade.

Já a edição 00254 do mesmo jornal, dois dias depois, em artigo assinado por Zolachio, comenta a “Avant-Premiere do festival Pro-Matre no Teatro João Caetano. Lotação cheia.”; por ela sabe-se que a programação da noite foi dividida em três partes, sendo a primeira a já citada *Por causa dela*, a segunda o intermédio cômico *O moleque namorador*, e, por fim, *No mundo da lua*. Da peça de Álvaro Moreya se lê:

Foi esta a melhor parte do programa cheia de números interessantes. *No Mundo da lua* alcançou ruidoso sucesso.

³⁶⁴ *Infância brasileira* foi alocada juntamente com *O destino das fadas* e *Pai do mato* na publicação do ciclo *Interpretações*. Já *Acorda, Donzela!*, como visto no Capítulo III deste trabalho, foi uma das últimas harmonizações de Luciano Gallet, publicada em conjunto com *Tutu Marambá* (uma voz e piano), *A Casinha Pequeninina* e *Xangô*.

³⁶⁵ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 07 de fevereiro de 1928.

O desempenho esteve acima de qualquer elogio. Todos os amadores que nele tomaram parte, desde as crianças de seis e oito anos até as jovens bailarinas, estiveram ótimos. (...)

A Música do maestro Luciano Gallet foi toda muito interessante. A organização de D. Anna Amelia Carneiro de Mendonça, impecável, e a direção coreográfica de d. Marinna Corder, esteve completa.

Os cenários foram do jovem cenógrafo Sr. Gilberto Trompowksy.

Estavam admiráveis, e parecia ser da lavra de um Jayme Silva. Este jovem revelou possuir um admirável talento artístico.

O espetáculo de hoje à noite, deve constituir um sucesso sem par, dado o êxito da avant-première de ontem.³⁶⁶

Retomando a citação de Gallet, até onde pudemos apurar entendemos que não houve uma publicação do ciclo *No mundo da lua*, mas somente de sua primeira canção, *O destino das fadas*. Ainda, reforça-se o já discutido no Capítulo III deste trabalho sobre os requisitos para que canções sobre temas folclóricos integrassem o conjunto *Canções Populares Brasileiras*: por haver “trabalho de composição” em *No mundo da lua*, inclusão de novos textos e alterações rítmicas e melódicas não poderia fazer parte do citado trabalho de harmonizações.

Interpretações é um conjunto de canções formado por *O destino das fadas*, *Pai do mato* e *Infância brasileira*. Cada título foi composto, respectivamente, sobre textos de Álvaro Moreyra, Mário de Andrade e Murilo Araújo, e datam de entre 1927 e 1928. O ciclo foi publicado em 1933, pela Casa Carlos Werhs & Cia, com os números de chapa 4497, 4498 e 4499. Como visto, *O destino das fadas* é obra para coro e piano que também integra o ciclo *No mundo da lua*. Já *Pai do mato* e *Infância brasileira* foram escritas para canto (uma voz) e piano, o que as diferencia de sua precedente.

Pai do mato inicialmente foi intitulada *Toada do pai do mato* – tal qual o poema de Mário de Andrade – e depois *Lenda do pai do mato*. Dela foram encontrados dois manuscritos autógrafos, sendo um para canto e piano, datado de 11/10/1928, e outro para orquestra, datado de 19/05/1929. Foi dedicada a Julieta Telles de Menezes, que a estreou juntamente com *Xangô*, no Instituto Nacional de Música, em 15/12/1928.

Mais uma vez, as datas nas partituras coincidem com as datas das cartas em que Luciano Gallet escreve sobre suas músicas. Duas semanas antes da conclusão desta obra havia escrito a

³⁶⁶ A notícia ainda destaca alguns personagens da peça de Álvaro Moreyra, como *Pássaro Azul*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Carochinha*, *Scherazade*, *João Ratão* e o *Papão*.

Mário de Andrade: “Estou às voltas agora com o *Pai do Mato* e *Xangô*.”³⁶⁷ Um mês depois escreveria:

Acabei *Xangô* e *Pai do Mato*. Acho muito bom. Mas não concorda com *Toada*. Aproveitei o tema original (Parecis) e o tema de *Canide Iune*. Dei a cada estrofe um sentido simbólico. 1ª – madrugada; 2ª O canto que absorve e atrai; 3ª – Sedução ou melhor, Sensualidade; 4ª *Pai do Mato* – sobrenatural, terrível. Por força não podes julgar antes de mandar-te cópia. Farei breve. Chamei: *Lenda do Pai do Mato*.³⁶⁸

Em sua última referência sobre esta canção, mais uma vez Luciano Gallet a relaciona com *Xangô* ao comentar que havia feito uma ótima instrumentação para grande orquestra de *Pai do Mato* e que estava em vias de acabar o mesmo trabalho com aquela harmonização.³⁶⁹

As informações do aproveitamento de tema dos índios Parecis e *Canide Iune* mais uma vez apontam para a construção bitemática de Luciano Gallet, e ainda para a cristalização de uma obra que se distanciava do trabalho de harmonização de canções folclóricas ao valer-se de recursos composicionais. Interessante notarmos o programa do qual se valeu Gallet nesta criação, sendo a primeira de suas composições a ser tratada desta maneira. A disposição do texto de Mário de Andrade esquema de Luciano Gallet pode ser assim ilustrada:

³⁶⁷ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 23 de setembro de 1928.

³⁶⁸ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 28 de outubro de 1928.

³⁶⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 30 de maio de 1929. A julgar pelas datas de feitura inicial, posterior orquestração, pelos comentários em conjunto, mesma dedicatória e estreia, parece-nos que *Pai do Mato* e *Xangô* são duas canções que tem uma trajetória em comum na obra de Luciano Gallet.

Seção:	Madrugada	O canto que absorve e atrai	Sensualidade	Pai do Mato: sobrenatural, terrível
Texto:	A moça Camalalô foi no mato buscar fruta; a manhã fresca de orvalho, era quase noturna.	Num galho de tarumã estava um homem cantando. A moça sai do caminho pra escutar o canto. Ah! ela escuta o canto.	Enganada pelo escuro Camalalô fala pro homem: - Arití! Arití! Me dá uma fruta qu'eu stou com fome! - Ah! Estava com fome.	O homem, rindo, secundou: - Zuima alúti s'engana! Pensa que sou Arití? Eu sou Pai do mato! - Era o Pai do mato.
Identificação na partitura:	Moderato muito expressivo, recitando. Compassos 01 a 20.	Mais animado/ Moderato. Compassos 21 a 38.	Moderato a 6. Compassos 39 a 54	Largo (agitado). Compassos 55 a 71.

Tabela 09: Texto de *Pai do mato* e sua relação com o programa estabelecido por Luciano Gallet

Mário de Andrade deixou dois importantes depoimentos sobre esta canção. No primeiro, tendo por base a experiência de Luciano Gallet com *Maxixe* (canção sobre texto de Guilherme de Melo), e comparando *Pai do mato* com *Erlkönig*, de Franz Schubert, aponta:

Já com *Pai do mato*, aquela tentativa ingrata, que o preocupava desde 1925, de conformar um texto dado a um tema dado, consegue criar uma fruta mais livre. É que agora as linhas tradicionais, pela sua curteza, se ajustam perfeitamente como células da frase melódica, e não a perturbam no seu condicionamento ao texto. Por outro lado, liberto do caráter propriamente brasileiro, por seguir texto ameríndio e utilizar por isso temas dos brasis, Gallet consegue dignificar uma lenda apenas graciosa, lhe dando uma intensidade dramática profunda. Esse é o poder forte dos sons, com a sua vaga e dinâmica expressividade. Com as distâncias naturais de tempo e estilos, o *Pai do mato* guarda, dentro da música nacional, a posição estética que tem no lied artístico, o *Rei dos Choupos*, de Schubert: uma lenda, quando muito tristonha, violentamente irreal, que a força dos sons converte num drama enorme, realíssimo. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 25)

No mesmo ano, em publicação na Revista Brasileira de Música, refere-se a *Pai do mato* como obra extraordinária do canto de câmara brasileiro, e reforça o feito de Luciano Gallet em transformar um texto singelo em uma obra dramática.

(...) eu podia me sentir pouco à vontade, pois que a obra é construída sobre texto meu, e a homenagem me fará tender à simpatia. Mas estou perfeitamente livre, pois que confesso, antes de mais nada, Luciano Gallet deformou completamente o sentido da poesia. Eu não fizera mais que uma poesia graciosa, levemente risonha e incrédula. A própria escolha de ritmo e de corte estrófico prova isso

bem. Mas Luciano Gallet gigantizou o que era intencionalmente pequenez, fazendo dum sorriso uma tragédia venerável. E conseguiu o que pretendeu, espantosamente. Diante da criação musical dele, chego às vezes a imaginar que eu não sabia o que fiz, nem fiz o que pretendi. Com isso, a obra não vai sem algum desequilíbrio. A curteza escassa do texto prendeu por demais o criador musical. Teve de se conservar no terreno da canção, quando na realidade a concepção dele é duma cantata com acompanhamento de orquestra. A parte de piano, muito embora seja original, é uma verdadeira transcrição, de tecido claramente sinfônico. Mas a orquestra estava impedida pela curteza do texto. Apesar desse desequilíbrio, esse “Pai do Mato” ficará como um dos mais belos exemplos da nossa música contemporânea. Como já falei na Introdução aos “Estudos de Folclore”, essa obra está para a música nacional, na mesma posição que mantém o “Rei do Choupos”, de Schubert, no *lied* dois países germânicos.” (ANDRADE, 1934, p. 52 e 53)

Tal como Luciano Gallet, Mozart Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos foram outros compositores que também musicaram este mesmo texto.

Já sobre *Infância Brasileira*, a terceira peça da série *Interpretações*, conta-nos Gallet que foi uma canção escrita por ocasião de uma homenagem que alguns intelectuais fariam a Murilo Araújo. São suas palavras:

Os compositores da terra musicaram coisas dele para a ocasião. (...) Escolhi uma *Infância brasileira* cheia de “recordo-me” “Januária” – imbaúbas, ingazeiros, cafezais, o diabo. Fiz. Saiu confuso e difícil. Refiz. Em “forma de coco”. Acho que acertei mesmo.³⁷⁰

Mário de Andrade parece discordar do resultado do trabalho, pois além de considerar a peça “fraca” achava que Gallet havia perdido tempo em conformar uma melodia dada a um texto dado. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 25) Esta observação dialoga com *Maxixe*, com *O destino das fadas* e também com *Pai do mato*, canções nas quais Luciano Gallet se vale de temas e textos dados.³⁷¹

Foram localizados dois manuscritos de *Infância brasileira* que revelam 21/03/1928 como data de composição. Um deles possui correções autógrafas, o que possivelmente indique que um

³⁷⁰ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 22 de março de 1928. *Infância brasileira*, de Murilo Araújo, tem o texto que segue: *Eu me recordo de uma estrada constelada / cinturando um barranco, / onde a Januária me levava sobre os ombros, / Agarradinho no seu cocuruto branco / Eu me recordo de umas várzeas celestiais, / Com capoeiras de quaresmas, / E de embaúbas de uns ingazerios, / Da pinguela no riacho por entre os canaviais... / Eu me recordo de arapucas ao coleiros / quando ao sol jovem riam os cafezais. / Eu me recordo de meu pai, salvando doentes em sua clinica de léguas, / Entre aguaceiros muitas vezes fora de horas / e desse abraço que me dava quando vinha cansado, / e a rir... ainda de botas e de esporas / Eu me recordo da igreja, das novenas / As procissões, as ladainhas, a alegria! / Leilões e fogos, pelos meses de Maria! / Eu me recordo de um jardim, todo amoroso / E lá no canto mais florido e carinhoso / Entre as avencas minha Mãe que me sorria!*

³⁷¹ Não pudemos apurar sobre qual tema está construída *Infância brasileira*.

manuscrito seja a primeira versão (“confusa e difícil”) e, o outro, a segunda, a em forma de coco (justamente a que foi editada). Infância brasileira foi dedicada a Adacto Filho e por ele estreada em outubro de 1928, na Embaixada Americana.

Os *12 Exercícios Brasileiros* são um conjunto de peças para piano a quatro mãos cujas partes diferem entre si por apresentarem, uma, características de melodia, ritmos e formas da música popular e, outra, melodia extremamente fácil sobre cinco notas e sem mudança de posição das mãos. Palavras do próprio autor dão-nos detalhes do objetivo da obra:

Estes “12 Exercícios Brasileiros”, podem servir:

I) – Para alunos principiantes de piano. (Iª mão, parte de “Aluno”). Fazem a leitura a 4 mãos, estudam o compasso, as notas e trabalham os 5 dedos. Em vez de exercícios comuns, nos quais em geral o professor toca acordes sem maior interesse, praticam aí as mesmas dificuldades, habituando-se ainda a ouvir música nossa, brasileira.

II) – Para pianistas ou artistas, mas principiantes em execução de música brasileira. (Iª mão, parte de “Aluno”). Não havendo dificuldades rítmicas nesta Iª Mão, desenvolvem auditivamente o conhecimento de casos simples de nosso processo rítmico, reputado difícil, e quase sempre maltratado.³⁷²

Essas explicações revelam uma clara concepção de obra didática. Em primeira instância chama-nos a atenção a preocupação do autor em dedicar-se a este tipo de composição – então novidade em seu catálogo de obras; depois, que não seja uma obra orientada exclusivamente à iniciação pianística em seus aspectos motores, já que são peças que também objetivam fornecer aos alunos contato com gêneros e ritmos brasileiros desde seu primeiro contato com o instrumento. Digna de nota é a sugestão que também sejam aproveitadas por “pianistas ou artistas” com sólida formação musical técnico-interpretativa, mas inexperientes na execução de música de orientação nacional.

Luciano Gallet prossegue em suas notas explicativas sobre estes exercícios esclarecendo que neles procurou estabelecer algumas “formas brasileiras”, dentre danças e cantigas, indicando a fixação de seus ritmos próprios e sua nomenclatura diferencial. Quanto à interpretação, solicita que a leitura e as primeiras execuções sejam feitas extremamente ritmadas e abaixo dos andamentos indicados, para que se observem as polirritmias frequentes; após este “exercício” indica que devem ser dadas liberdades de movimento a cada trecho, determinando a

³⁷² Recorte da nota explicativa da edição dos *12 Exercícios Brasileiros*. Casa Carlos Wehrs & Cia, 1928.

“expressividade” e o “caráter” de cada um. Continua sua apresentação considerando indispensável que, antes do trabalho com estes *12 Exercícios Brasileiros*, o professor tenha exato conhecimento do estilo de cada dança ou canção, e que tenha estudado também a parte do aluno. E finaliza:

Convém lembrar que, assim como na música espanhola e em outras, a grafia musical, nem sempre registra com exatidão, inflexões acentos e maneira de tocar, – o estilo mais propriamente, – da música brasileira. A execução que se restrinja aos valores escritos, com desconhecimento do estilo de cada um dos exercícios, deixa de ser brasileira.³⁷³

As formas determinadas por Luciano Gallet neste conjunto de obras coincidem com os títulos de cada um dos exercícios. São elas:

- 1) Valsa Sestrosa
- 2) Puladinho Iº
- 3) Dobrado
- 4) Chorinho
- 5) Modinha
- 6) Tanguinho
- 7) Schotisch Brasileira
- 8) Seresta
- 9) Maxixe
- 10) Polca Sertaneja
- 11) Puladinho IIº
- 12) Batuque³⁷⁴

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ Para além das notas explicativas sobre a que se destina esta obra, sobre o que nela estão estabelecidos e sobre o que se deve observar quando de sua interpretação, Luciano Gallet junta à publicação o que chama de “Indicações Ilustrativas”. Trata-se de textos curtos que trazem considerações sobre cada uma das formas abordadas e ainda outras considerações sobre a interpretação desses exercícios. Não sendo nosso objetivo a abordagem de forma ou gênero neste trabalho, tampouco de questões interpretativas, limitamo-nos aqui a transcrever as indicações de Luciano Gallet. N° 1 = VALSA SESTROSA *Valsa amaneirada, ou “chorada”*. Tipo de valsa brasileira, usada pelos “choros”, pequenos conjuntos populares, que tocam para se fazer ouvir ou para fazer dançar. O choro, executa várias espécies de músicas populares. Nesta valsa, que às vezes é dançada, predomina a expressividade da frase melódica, um pouco alambicada. / N° 2 = PULADINHO Iº *Dança*. Em uso ainda há pouco tempo, nos salões de elite. Em movimento de polca, porém mais flexível; andamento cômodo, ligeiramente arrastado. / N° 3 = DOBRADO *Marcha*. O dobrado brasileiro, afasta-se do “passo-doble” espanhol, e das marchas estrangeiras. É

Foram localizados dois manuscritos autógrafos desta obra. O primeiro apresenta as peças numeradas de um a doze e divididas em quatro fascículos de três exercícios cada – exatamente como foram encaminhados para publicação. Já o segundo traz a data 16/01/1928 e inclui as notas explicativas que também foram publicadas. Sobre sua publicação, no mesmo ano de sua composição saíram pela Casa Carlos Wehrs & Cia com números de chapa 1548 a 1551, respectivamente os fascículos 1 a 4. Cinquenta anos mais tarde foram reeditados pela Ricordi (também em quatro fascículos, sendo o primeiro sob registro RB 0451). Configura-se este no

caracterizado por acentuações exageradas nos tempos fracos, o que lhe dá feitiço único. Frequentemente escrito em modo menor. Andamento muito regular, bem a tempo. O dobrado escreve-se também a 2 tempos. / N° 4 = CHORINHO Semelhante ao n° 1, mas diverso nos detalhes. A “Valsa Sestrosa”, pode ser dançada, e domina a expressividade no seu feitiço. Este n° 4, Chorinho, embora valsa também, não é dançado, por causa do movimento muito rápido. Um dos executantes do “Choro”, o clarinetista por exemplo, executa a valsa, dando-lhe caráter de “virtuosidade”, e os outros o acompanham como a um solista. / N° 5 = MODINHA Canção. Frases muito expressivas, e um pouco arrastadas. Sentimento exagerado e pernóstico. Este tipo de “modinha”, origina-se diretamente da “Schotisch Brasileira”. A mudança de andamentos, e adaptação de uma letra, a transformam em melodia vocal. A modinha pode ser também em ritmo ternário. / N° 6 = TANGUINHO Dança. Em andamento de polca quase lenta e expressiva. Diferencia-se do “Puladinho” pelos ritmos sincopados do acompanhamento, e pela execução mais moe e menos precisa dos desenhos melódicos. O Tango-Brasileiro, não tem relação alguma com o Tango-Argentino. A forma “Tango”, foi posta em voga por Ernesto Nazareth; e o “Tanguinho”, – de caráter um tanto “matuto”, – foi divulgado por Marcelo Tupinambá. A melodia do “Tanguinho” é quase sempre cantada. / N° 7 = SCHOTISCH BRASILEIRA Dança. A schotisch brasileira afasta-se inteiramente da estrangeira, melódica e ritmicamente. Em grande uso, não há muito tempo, não se dança mais agora. Compasso muito regular, acentuações nítidas, e colorido exagerado. Existe grande quantidade de “schotisch” de caráter triste e expressivo. Destas, originou-se a nossa modinha atual, com modificação dos andamentos para menos, e adaptação de letra. / N° 8 = SERESTA A seresta (serenata), é executada pelo “choro” – conjunto popular, (vide n° 1 e n° 4), – nas ruas ou nas praias, em noites de luar. Na maioria dos casos, predomina na Seresta, um cantor, que o choro acompanha. Na Seresta executa-se qualquer música, de ritmos e compassos diversos, mas sempre popular. Esta Seresta é uma schotisch lenta, a 2 tempos, expressiva e sutil. O desenho vocal, – o cantor (1ª mão), – é acompanhado pelo choro (2ª mão). Procurar efeito de seresta ouvida ao longe. / N° 9 = MAXIXE O maxixe é a dança típica brasileira de cidade. A sua origem é recente. Da polca europeia veio a polca brasileira; desta o Tango; e dele o maxixe. Houve relaxamento de andamentos e ritmos, da Polca ao Maxixe. Este, tem movimentos largos e amplos; acentuações exageradas; desenhos melódicos ondulantes e ritmos requebrados. “Maxixe” é também nome genérico que engloba erradamente todas as manifestações rítmicas brasileiras. Isto, devido ao predomínio da sincopa; o que originou confusão com outros ritmos sincopados. Hoje em dia, na dança de salão, substitui-se correntemente o Maxixe pelo Puladinho ou pela Polca brasileira, chamando-se a estes de maxixe, também erradamente. São três danças absolutamente diversas. O maxixe verdadeiro, apesar de ser em andamento largo é uma dança movimentada e violenta, rica de passos e figuras. / N° 10 = POLCA SERTANEJA Dança. Em uso ainda agora no interior, e especialmente no Norte. De andamento muito rápido e muito ritmado, torna-se pretexto para a virtuosidade de um instrumento. A ausência de sincopa, denota a sua origem estrangeira; mas o seu caráter melódico e rítmico, afasta-se da Polca europeia. / N° 11 = PULADINHO II Dança. Ver o n° 2. Esse Puladinho, cujo feitiço prende-se de leve ao do Maxixe, é de andamento intermediário entre este e o Puladinho I°. Com mais fantasia no fraseado, e de andamento mais livre. / N° 12 = BATUQUE Dança de negros. Andamento justo, mas sem rigidez. A linha melódica, na 1ª mão, levemente arrastada e indolente. Acentuações exageradas e bruscas na mão direita da 2ª mão. O ritmo da mão esquerda, na IIª mão, muito preciso. Constitui o característico predominante do Batuque, desenvolvido nos instrumentos de percussão, na dança original.

primeiro caso que temos notícia de reedição de alguma das obras de Luciano Gallet após sua morte e após 1934, ano em que saíram algumas edições póstumas.³⁷⁵

Não pudemos apurar uma data de estreia destes estudos, provavelmente porque suas características didáticas tenham-nos restringido às atividades de ensino. Contudo, sabe-se de um serão musical promovido por Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys, no Asilo-Escola Antônio Feliciano de Castilhos, em 03/05/1936, na cidade de Lisboa, a eles dedicado. Gastão de Bettencourt, orador naquela ocasião, refere-se à série como temas preocupados em integrar os alunos a um brasileirismo que seja antídoto ao estrangeirismo que então dominava a “formação moral” dos estudantes de música. (BETTENCOURT; REYS, 1934, p. 18)

A correspondência de Luciano Gallet com Mário de Andrade revela pormenores sobre os *12 Exercícios Brasileiros*. Nela se lê: “Para refazer a mão para o Bumba, esbocei uns dez exercícios pra piano – principiantes – 5 dedos – 4 mãos. – Discípulo e professor. O discípulo toca cinco notas; o professor toca brasileiro.”³⁷⁶ Ainda:

(...) acabei os 12 exercícios brasileiros para principiantes – Piano a 4 mãos. Não achei título ainda. Vê se sugere. É possível que edite já. São 12 formas brasileiras (na 2ª parte – professor) com primeira leitura sobre as cinco notas (...). Lembrei o título “Gurizada” mas não sei.³⁷⁷

E sobre a sua publicação: “Já estão com os editores. Para os *Exercícios*, escrevi notas explicativas, dando noções de caráter, feitio, de cada número, e de leve, maneira de execução; só para orientar.”³⁷⁸ E “(...) saíram os *Exercícios Brasileiros* no Wehrs. Vou mandar tudo pra você o mais breve. Giacropol, comprometeu-se comigo a fazê-los adotar no Conservatório daí, na classe de leitura do Baldi. Conto também com você.”³⁷⁹

Esses recortes de observações do próprio autor sobre os *12 Exercícios Brasileiros* não podem passar despercebidos quando intencionamos relacionar suas obras com suas ações, demais composições e história de vida. A referência ao *Bumba, meu Boi!* é extremamente significativa conquanto indicativa do processo composicional ou definição de gêneros que

³⁷⁵ Em carta a Mário de Andrade datada de 24 de abril de 1933, Luísa Gallet, então viúva de Luciano, sugere uma reedição e correções de grafia dos textos dos *12 Exercícios Brasileiros*, novamente pela Casa Carlos Wehrs & Cia. Não temos notícias de que esta proposta tenha sido realizada.

³⁷⁶ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 29 de dezembro de 1927.

³⁷⁷ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 02 de fevereiro de 1928.

³⁷⁸ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 23 de setembro de 1928.

³⁷⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de maio de 1929.

também seriam empregadas naquela obra³⁸⁰. A diferenciação que faz entre as partes do primeiro e do segundo pianos reforçam a observação de que, enquanto música brasileira, o real interesse desses exercícios está na parte do professor, e que ao aluno cabe executar uma melodia muito simples enquanto auditivamente percebe e interioriza os ritmos e formas definidos na parte do segundo piano. A indefinição de um título para esses exercícios revela outra preocupação didática da qual se ocuparia mais tarde: no ano seguinte, cristalizar-se-ia *Gurizada* como outra obra dedicada à iniciação pianística e também de caráter nacionalista. Por fim, as tratativas de que seus exercícios fossem adotados no programa do Conservatório Dramático Musical de São Paulo indicam que Luciano Gallet estava tomando providências para que sua obra estivesse em circulação e ativa nos principais centros de ensino.³⁸¹ Para além, considerando suas preocupações com as relações de ensino e aprendizagem musical, atesta a efetividade didática que atribuía a seu trabalho. Depoimento de Luiz Heitor ilustra esta última consideração:

Naquela tarde [verão de 1929] ele trazia na pasta as provas dos *Exercícios Brasileiros*, para piano a 4 mãos; numa mesa do Bar da Brahma mostra-me esse trabalho, referindo-se a ele de modo entusiástico. Destinava-o à educação rítmica dos nossos pianistas, desde os primeiros passos no estudo do instrumento.” (CORRÊA DE AZEVEDO, 1950, p. 289 e 290)

É ainda Luiz Heitor quem mais uma vez fala na confiança de Gallet neste trabalho, referindo-se aos *Exercícios* como “um projeto que ultimou, e que lhe deu íntima satisfação – porque era obra de pesquisa folclórica e de pedagogia, correspondendo, pois, às diretrizes mais caras de sua orientação de artista (...)”. (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 286) Mário de Andrade, por sua vez, também deixou dois pareceres sobre este grupo de peças para piano a quatro mãos. O primeiro, datado do mesmo ano dos exercícios e anotado no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, cita este trabalho como um exemplo de estudo de fontes populares e distinção de forma e caráter; (ANDRADE, 1962, p. 66 e 67) o segundo, encontrado no prefácio de *Estudos de Folclore*, trata os *12 Exercícios Brasileiros* como uma das mais hábeis obras na pesquisa do caráter e da forma musical brasileira e, aludindo ao *Tango-Batuque*, aclara que “o homem que hesitara em 1918, sem saber o que era bem tango, e o que era batuque, se tornara um conhecedor,

³⁸⁰ Conforme abordado no Capítulo I deste trabalho, o projeto de composição sobre temas do *Bumba meu Boi* não foi concluído.

³⁸¹ Ainda na correspondência citada Luciano Gallet interroga Mário de Andrade sobre para quais outras pessoas de São Paulo ele poderia mandar seus exercícios, fato que reforça sua ação de difusão da sua obra.

discernindo formas e gêneros nacionais com fineza rara de especificação.” (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 24)

Embora não seja obra de repertório, a série de *Exercícios para Extensão* merece figurar no catálogo de obras de Luciano Gallet por refletir mais uma de suas preocupações com a música. Datada de 07/04/1928, trata-se de uma proposta de exercícios técnicos diários provavelmente relacionados com sua atividade de professor de piano – trabalho que já exercia há doze anos.³⁸²

Objetivando a dissociação muscular, independência digital, flexibilidade e extensão da mão, são exercícios a serem realizados sobre acordes diminutos onde uma ou mais notas (teclas) permanecem abaixadas enquanto o restante dos dedos realiza o trabalho de percutir outras notas, individualmente ou em conjuntos determinados, em sequências cromáticas e seguindo uma articulação determinada. Como indicações, gerais lê-se que devem ser executados inicialmente com mãos separadas, observando: 1) “dedos muito firmes”; 2) “staccato forte”; 3) “lentamente”; 4) “o acorde preso”; 5) “não interromper”; 6) “forçar o afastamento”.

Divididos em quatro grupos, estão assim organizados:

Grupo I: quatro notas presas e articulação de um dedo sobre sequência de notas;

Grupo II: três notas presas e articulação de dois dedos sobre sequências de notas;

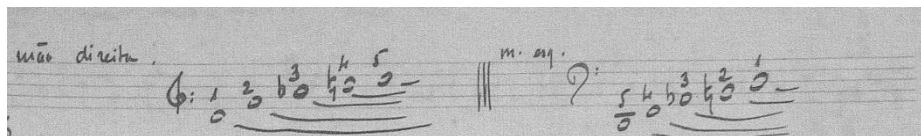
Grupo III: duas notas presas e articulação de três dedos sobre sequências de notas;

Grupo IV: uma nota presa e articulação de quatro dedos sobre sequências de notas,

sendo que as articulações dos dedos livres ora se dão notas alternadas e ora formando bicordes e acordes. Cada um dos quatro grupos ainda é subdividido em seções que visam o trabalho de cada dedo da mão e as mais diversas combinações de dedos, de modo a aumentar as possibilidades de trabalho técnico tendo por base um único exercício.

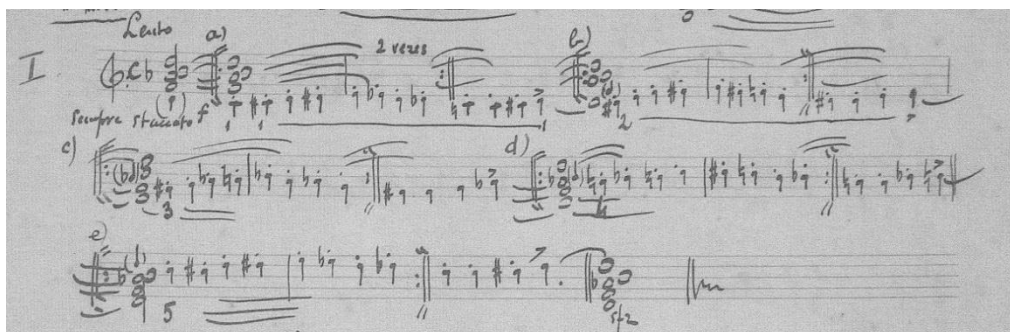
A sequência de imagens a seguir ilustram os exercícios propostos.

³⁸² Na parte dedicada à pedagogia pianística, o catálogo de obras de Luciano Gallet apensado a *Estudos de Folclore* registra estes exercícios técnicos como sendo de 1920. Imprudentemente reproduzimos essa informação em nossa primeira tentativa de catalogação da obra de Luciano Gallet (anexada ao trabalho *Luciano Gallet e a Reforma do Instituto Nacional de Música*); contudo, uma análise do manuscrito deixa claro que se trata de trabalho de 1928.



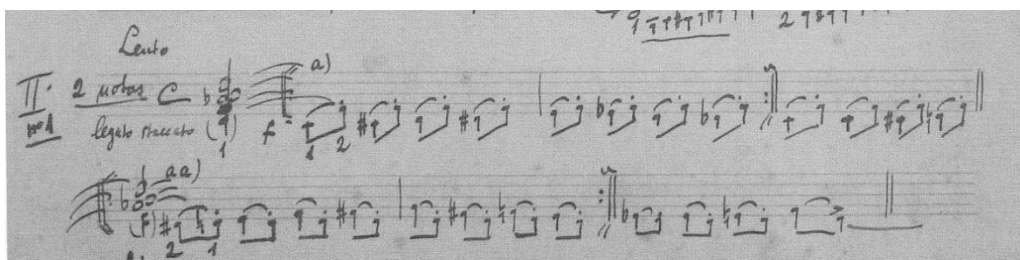
Exemplo 100: Exercícios para Extensão, de Luciano Gallet. Partitura manuscrita. Detalhe da página 01.

Na imagem acima vemos a disposição das mãos no teclado (acorde de Ré diminuto com cinco notas – repetição da tônica) proposta por Luciano Gallet para o estudo dos *Exercícios para Extensão*. No exemplo seguinte temos o primeiro grupo de exercícios, onde se nota o acorde diminuto fixo e o trabalho em sequências cromáticas de cada um dos cinco dedos da mão.



Exemplo 101: Exercícios para Extensão, de Luciano Gallet. Partitura manuscrita. Detalhe da página 01 (outro).

Na próxima imagem vemos parte da primeira seção do Grupo II:



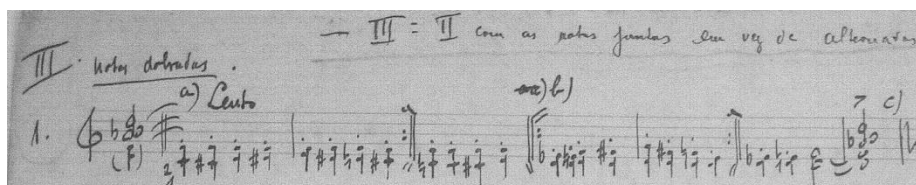
Exemplo 102: Exercícios para Extensão, de Luciano Gallet. Partitura manuscrita. Detalhe da página 01 (outro).

Note-se que nesta segunda seção é proposto que três notas permaneçam presas enquanto articulam-se dois dedos. Ainda, que há subsecções (“a” e “aa”) que preveem a realização de movimentos contrários entre si. O Grupo II fica assim organizado:

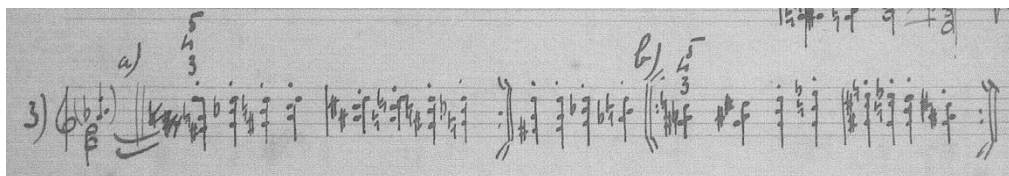
Grupo II	Seção 1	Subsecção a	Dedos 3, 4 e 5 presos e articulação dos dedos 1 e 2
		Subsecção aa	Dedos 3, 4 e 5 presos e articulação dos dedos 1 e 2, mas em movimento contrário ao da subsecção a
		Subsecção b	Dedos 1, 4 e 5 presos e articulação dos dedos 2 e 3
		Subsecção bb	Dedos 1, 4 e 5 presos e articulação dos dedos 2 e 3, mas em movimento contrário ao da subsecção b
		Subsecção c	Dedos 1, 2 e 5 presos e articulação dos dedos 3 e 4
		Subsecção cc	Dedos 1, 2 e 5 presos e articulação dos dedos 3 e 4, mas em movimento contrário ao da subsecção c
		Subsecção d	Dedos 1, 2 e 3 presos e articulação dos dedos 4 e 5
		Subsecção dd	Dedos 1, 2 e 3 presos e articulação dos dedos 4 e 5, mas em movimento contrário ao da subsecção d
	Seção 2	Subsecção a	Dedos 1, 4 e 5 presos e articulação dos dedos 1 e 3
		Subsecção aa	Dedos 1, 4 e 5 presos e articulação dos dedos 1 e 3, mas em movimento contrário ao da subsecção a
		Subsecção b	Dedos 1, 3 e 5 presos e articulação dos dedos 2 e 4
		Subsecção bb	Dedos 1, 3 e 5 presos e articulação dos dedos 2 e 4, mas em movimento contrário ao da subsecção b
		Subsecção c	Dedos 1, 2 e 4 presos e articulação dos dedos 3 e 5
		Subsecção cc	Dedos 1, 2 e 4 presos e articulação dos dedos 3 e 5, mas em movimento contrário ao da subsecção c
	Seção 3	Subsecção a	Dedos 2, 3 e 5 presos e articulação dos dedos 1 e 4
		Subsecção aa	Dedos 2, 3 e 5 presos e articulação dos dedos 1 e 4, mas em movimento contrário ao da subsecção a
		Subsecção b	Dedos 1, 3 e 4 presos e articulação dos dedos 2 e 5
		Subsecção bb	Dedos 1, 3 e 4 presos e articulação dos dedos 2 e 5, mas em movimento contrário ao da subsecção b
	Seção 4	Subsecção a	Dedos 2, 3 e 4 presos e articulação dos dedos 1 e 5
		Subsecção aa	Dedos 2, 3 e 4 presos e articulação dos dedos 1 e 5, mas em movimento contrário ao da subsecção a
	Seção 5	Mesmas orientações da Seção 4, inclusive a mesma divisão de subsecções, mas com maior extensão percorrida no teclado.	

Tabela 10: quadro explicativo do Grupo II dos Exercícios para Extensão, de Luciano Gallet

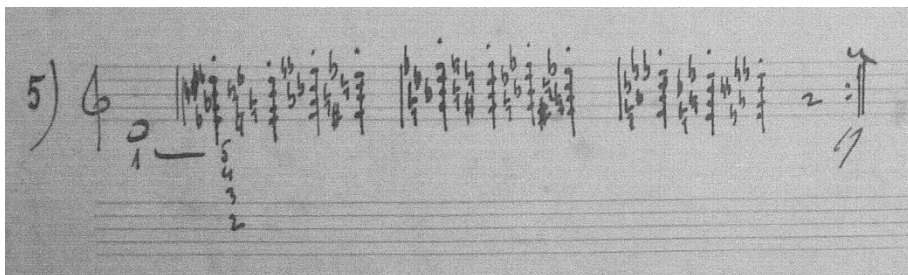
As imagens seguinte, autoexplicativas, ilustram os Grupos III e IV dos *Exercícios para Extensão*. Note-se que o trabalho de articulação agora passa a ser feito com bicordes e acordes em vez de notas alternadas.



Exemplo 103: *Exercícios para Extensão*, de Luciano Gallet. Grupo III, primeira seção, subseções *a* e *b*. Partitura manuscrita. Detalhe da página 04.



Exemplo 104: *Exercícios para Extensão*, de Luciano Gallet. Grupo IV, terceira seção, subseção *a* e parte da subseção *b*. Partitura manuscrita. Detalhe da página 04.



Exemplo 105: *Exercícios para Extensão*, de Luciano Gallet. Grupo IV, quinta seção. Partitura manuscrita. Detalhe da página 04.

Considerando a semelhança destes exercícios com trechos iniciais dos cadernos de *Exercícios Técnicos*, de Franz Liszt, dos *Princípios Racionais da Técnica Pianística*, de Alfred Cortot, e mesmo de *O Piano de Marguerite Long*, por exemplo, talvez seja imprudente afirmar

que os *Exercícios para extensão* aqui abordados trate-se de obra autoral enquanto ideia original.³⁸³ Parece-nos que indicam uma anotação de parte da atividade didática de Luciano Gallet ou, talvez, uma compilação de exercícios adaptados para a sua realidade enquanto professor de piano. Contudo, ainda que divida o princípio de independência ou dissociação digital a partir do trabalho com notas presas com as referências citadas, têm sua particularidade que, como seu nome explicita, está no trabalho de extensão: fica clara a preocupação de Luciano Gallet em fazer com que cada dedo seja deslocado de sua posição original e percorra distâncias contíguas, enquanto que as obras de Liszt, Cortot e Long partem da premissa da movimentação de cada dedo somente sobre uma nota do acorde.

Nhô Chico é uma suíte formada pelas partes 1) *Tá andando, tá cismando*; 2) *Tá sonhando*; e 3) *Tá Sambando*. Foi composta em 1927 e talvez seja a obra mais importante de Luciano Gallet para piano solo. Foi publicada Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia) com número de chapa 8622. Diferentemente do restante do repertório aqui analisado, não foi localizado nenhum manuscrito desta obra.

É o próprio autor quem nos fornece as primeiras informações a respeito de sua concepção: “(...) três números brasileiros para piano, meia dificuldade, encomenda do Mário de Andrade, servindo de estudo preparatório para o Bumba meu Boi (...).”³⁸⁴ Ainda:

Com a ideia do Bumba, tentei à toa, uma escrita simples, mais para fácil, e mando o n.º 1 para você. Mande dizer o que acha. Não é modelo, é tentativa rápida. Vou fazer mais dois números para completar uma pequena série para piano.³⁸⁵

Uma semana depois desses comentários e apresentação da obra Gallet mandaria mais notícias a Mário de Andrade: “Já seguiu o *Nhô Chico*, que vai ser ‘bão mêmô’”³⁸⁶. A resposta do amigo paulista não tardou: “*Nhô Chico* é uma gostosura.”³⁸⁷

Sabe-se que, em concerto, a estreia dessa suíte se deu em 07/11/1929, por Sylvinha Marques, no Teatro Lírico. Entretanto, dois anos, pela correspondência citada Mário de Andrade comenta: “Estou com uma aluna tocando os dois números de *Nhô Chico* que você me deu

³⁸³ CORTOT, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Editions Salabert: Paris, 1928; LIZT, Franz. *Technical Exercises for the piano*. Alfred Music Co.: Nova Iorque, 1971; LONG, Marguerite. *Le Piano de Marguerite Long*. Editions Salabert: Paris, 1959.

³⁸⁴ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada 14 e 15 de abril de 1927.

³⁸⁵ Carta citada.

³⁸⁶ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 22 de abril de 1927.

³⁸⁷ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 04 de maio de 1927.

estupendamente. Vai tocar em exames no Conservatório e numa audição-chá em casa minha”.³⁸⁸ Já que pela mesma missiva é possível deduzir que aqueles os exames se deram entre a primeira e a segunda semana de dezembro de 1927, podemos considerar esta como primeira execução pública de *Nhô Chico*, mesmo que incompleta. A reação de Gallet ao saber desta notícia foi: “*Nhô Chico* anda de conservatório e de chás? Upa! Manda dizer se não estranhou.”³⁸⁹

Marcelo Verzoni, em *Luciano Gallet e a Suíte “Nhô Chico”*³⁹⁰, apresenta algumas considerações sobre esta composição. Delas destacamos:

(...) a primeira coisa que chama atenção é o aspecto simétrico da obra. Os materiais estão dispostos de maneira muito bem pensada e as medidas são sempre calculadas. (...) As proporções e o capricho de cada seção saltam aos olhos de qualquer observador atento. (VERZONI, 1994, p. 5)

Essa observação vem ao encontro de afirmação anterior, no mesmo texto, onde Verzoni nota uma elaboração estrutural das ideias musicais bastante organizada e “detalhes mínimos de acabamento”. Sobre uma possível relação com os temas do *Bumba meu Boi*, conclui que em *Nhô Chico* não há transcrições de melodias ou qualquer aproveitamento explícito de esquemas rítmicos daquelas danças. Parece-lhe que a ideia do bailado teria servido mais como fonte de inspiração, já que nem personagens arroladas naquela dança teriam relação direta com a figura de Nhô Chico. Sobre características composicionais, destaca a escrita polifônico-contrapontística para além de término de melodias na mediante, saltos melódicos de terças, sons rebatidos, sétimas abaixadas e melodias em frases descendentes – elementos que, segundo Mário de Andrade, seriam marcantes no repertório brasileiro.³⁹¹ No segundo movimento da suíte chama a atenção para a presença de bitonalidade, autonomia de planos em cada mão – superposição de ideias –, reaproveitamento temático do primeiro movimento e uma preocupação descritiva. Por fim, sobre o que chama “fator rítmico”, conclui:

³⁸⁸ Carta de Mário de Andrade a Luciano Gallet, datada de 28 de novembro de 1927.

³⁸⁹ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 30 de novembro de 1927. Outra execução pública de *Nhô Chico* que pudemos apurar foi a que aconteceu em novembro de 1933, na cidade de Lisboa, por ocasião de “Serão de Compositores Brasileiros” promovido por Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys e comentado por Gastão de Bettencourt. (BETTENCOURT, 1926, p. 19)

³⁹⁰ Texto inédito escrito para a disciplina Música Brasileira II do então Mestrado em Música Brasileira da Universidade do Rio de Janeiro.

³⁹¹ No cômputo dessas características Marcelo Verzoni vale-se do artigo *Música Brasileira*, publicado em *Música Doce Música*.

Parece-nos que Luciano Gallet abusou de tal forma do emprego de síncopas, que esse fator acabou contribuindo para com uma certa monotonia rítmica da suíte. (...) o fato de a primeira e terceira peças terem o mesmo compasso binário e o mesmo exagero de síncopas talvez seja um elemento negativo, uma vez que também a peça intermediária, embora lenta, esteja repleta de síncopas. (VERZONI, 1994, p. 9 e 10)

Vânia Dantas Leite considera *Nhô Chico* como a primeira composição onde Luciano Gallet teria conseguido aliar o “brasileiro” com a sua maneira própria de escrever. São suas palavras:

O que podemos observar nesta obra, é que ela contém todos os traços característicos do estilo de Gallet, desenvolvido principalmente através das harmonizações das Canções: o refinamento harmônico, a preferência pelos mesmos acordes e intervalos, a maneira de tratar os ritmos, a riqueza polifônica dos contracantos, assim como o baixo cantante emprestado do acompanhamento do violão popular (...). O que no entanto não encontramos mais é a liberdade com a qual ele se expressava em *Hieroglyfo* e as ousadias de que era capaz na fragmentação melódica, tratamento rítmico e tímbrico. (LEITE, 1995, p. 50)

Parece-nos que as análises de Marcelo Verzoni e Vânia Dantas Leite são muito pertinentes, sobretudo quanto às ideias de proporção, simetria, capricho de acabamentos, autonomia de planos, superposição de ideias, reaproveitamento de temas, refinamento harmônico, contracantos, e a presença de baixos melódicos, mas em nenhum momento percebemos monotonia em *Nhô Chico*. De outro modo, entendemos as síncopes que a permeiam do início ao fim como um dos elementos de unidade da obra. Quanto à citada perda de liberdade e ousadia, não nos parece possível contrapor *Nhô Chico* a *Hieroglyfo* sem considerarmos a produção e o trabalho de pesquisa de entre 1922 e 1928, o montante de harmonizações de canções populares, o estabelecimento de gêneros e formas nacionais e composições como *Turuna*, *12 Exercícios Brasileiros* e *Pai do mato*; *Hieroglyfo*, de fato, apontava para outro caminho na composição, mas não carregava, em sua gênese, as preocupações com a música brasileira que já norteavam Luciano Gallet pelo menos desde 1920. Concordamos com Luiz Heitor quando aponta que *Nhô Chico* foi a melhor e a mais original composição de Luciano Gallet para piano (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 286), mas não desconsideramos que a realização da música brasileira aliada a uma maneira própria de escrever música já havia sido ensaiada com a série *Turuna*.

Tu num gosta de ninguém é uma curiosa canção sobre texto de Joracy Camargo³⁹². Foram localizados cinco manuscritos que diferem significativamente entre si. Três destes (aos quais tivemos acesso) variam na tonalidade, no gênero especificado, no andamento, e até na melodia e arranjo instrumental. Não fossem título e letra comuns e creríamos tratar-se de composições sem ligação. De fato são músicas diferentes umas das outras, mas, ao que as evidências apontam, são tentativas de musicar o texto dado que resultaram em diferentes experimentos. As três imagens a seguir são ilustrativas dessas observações:



Exemplo 106: *Tu num gosta de ninguém*, de Luciano Gallet. Manuscrito autógrafo. Compassos 1 a 10.

³⁹² Joracy Schafflor Camargo (1898 – 1973) foi jornalista (de *O Imparcial* e de *A Pátria*), professor, cronista e teatrólogo brasileiro, bastante conhecido como letrista de música popular. Escreveu diversas Revistas, incluindo *Calma Brasil*, *De quem é a vez?*, *A menina dos olhos*, e as mais famosas *O bobo do rei* e *Deus lhe pague*. Lecionou no Conservatório Nacional de Teatro e na Academia da Fundação Brasileira de Teatro. Presidiu a SBAT e organizou o primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. Foi Sucessor de Viriato Corrêa na Academia Brasileira de Letras.

Samba Carioca *Tu num gosta de ninguém*

Animado. *Você diz q me que Bem,*

mas fala tanto de mim! Dizendo q eu sou ruim, q não gosto de ninguém!

Exemplo 107: *Tu num gosta de ninguém*, de Luciano Gallet. Samba carioca. Manuscrito autógrafa. Compassos 1 a 11.

Canção *Tu num gosta de ninguém*

Devagar *Você diz q me que*

Bem mas fala tanto de mim, dizendo q eu sou ruim que

Exemplo 108: *Tu num gosta de ninguém*, de Luciano Gallet. Canção. Manuscrito autógrafa. Compassos 1 a 10.

Outra curiosidade sobre esta canção é que não está listada no catálogo de obras de Luciano Gallet apensado a *Estudos de Folclore* e tampouco encontramos quaisquer referências a ela em toda a literatura musicológica brasileira consultada. E, por mais que seu título conste no catálogo organizado por Maria José Valente Táboas, parece-nos que há um problema de datação, já que naquele documento aparece como uma canção de 1924 e dois dos manuscritos localizados trazem 02/02/1929 e 01/03/1929 como datas de composição.

As questões acima levantadas talvez possam ser dirimidas com a superposição de dois dados levantados. O primeiro se refere a uma gravação da canção *Tu num gosta de ninguém*, de Gastão Lucena (compositor) e Joracy Camargo (letrista), por Gastão Formenti (canto) e Henrique Vogeler (piano), em disco Odeon 10392 B (matriz 2568) e lançado em junho de 1929. O segundo, a um comentário de Luciano Gallet a Mário de Andrade onde se lê:

– A Odeon já gravou e Victor também deve gravar música popular de Gastão Lucena. Pessoalmente não devo ter nada com o caso, mas você fica prevenido que é pseudônimo de compositor paulista. Também Mário Camargo (Weco) é escritor paulista que viveu no Rio. – G. Lucena é experiência com os editores, prá ver o que dá.³⁹³ (grifos do autor)

Como já abordado, Luciano Gallet valeu-se de pseudônimos em pelo menos quatro situações distintas: ao assinar “d’Elge” nas críticas publicadas em *A Rua* no ano de 1916, “Anhangá” em *Caxinguelê*, “Mário Camargo” em textos publicados na revista Weco e, pelo aqui exposto, “Gastão Lucena” em composições populares. Não pudemos apurar gravações pela Victor e tampouco outros títulos que porventura tenham sido divulgados como de autoria de Gastão Lucena, mas o caso de *Tu num gosta de ninguém* é comprobatório de mais esta faceta e trabalho de Luciano Gallet. A gravação encontrada ainda aponta para outro raciocínio: ao coincidir com a melodia, acompanhamento, tonalidade, andamento e gênero de uma das partituras consultadas, podemos inferir que esta se trata da versão definitiva desta composição de Luciano Gallet, tendo as outras servido como laboratório para o tratamento do texto. Corrobora este pensamento o fato de justamente a partitura que coincide com a gravação localizada ser a que indica data mais recente de feitura.

A comparação da gravação localizada com a partitura a que se refere ainda revela uma diferença no texto de Joracy Camargo, já que o registro fonográfico traz uma estrofe a mais. O que pudemos apurar do texto completo é o que segue:

³⁹³ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de maio de 1929.

Você diz que me qué bem
 Mas fala tanto de mim
 Dizendo que eu sou ruim
 Que não gosto de ninguém!

Eu sou mêmo uma desgraça,
 Mas sou quem qué a você
 Onde há fogo há fumaça,
 Quem quer bem, logo se vê!

Tu num gosta de ninguém
 Morena, tu é ruim
 Mas se tu me qué, meu bem,
 Deixa de falá de mim!

Você diz que me qué bem
 É minha sina de você
 Nunca vi gostar de arguém
 Só fazendo o arguém sofrê!

[?] nenhuma pena
 Pena lá do coração
 Tem [?] minha morena,
 Escutando o violão!

Tu num gosta de ninguém
 Morena, tu é ruim
 Mas se tu me qué meu bem,
 Deixa de falar de mim!

A localização deste fonograma não só ajuda a compreender o lugar de *Tu num gosta de ninguém* no catálogo de obras em estudo como aponta para a questão das gravações das quais Luciano Gallet tomou parte. Não temos conhecimento de mais músicas de Gastão Lucena (gravadas ou mesmo escritas), mas sabemos do envolvimento de Luciano com registros para a Victor e para a Odeon, possivelmente como autor e como intérprete. A localização de mais gravações em que esteve envolvido certamente oferecerá nova perspectiva para a compreensão de sua obra.

A *Suíte sobre temas negro-brasileiros* é uma das mais impressionantes realizações camerísticas de Luciano Gallet, e talvez a obra de maior envergadura de seu catálogo. Escrita para flauta, oboé, clarineta, fagote e piano, é dividida em três movimentos: I - *Macumba*; II - *Acalanto*; e III - *Jongo*. Foram localizados três manuscritos que revelam que o autor debruçou-se

sobre esta obra no mês de março de 1929. Especificamente, cada movimento traz as datas: 12/03/1929 (*Acalanto*), 14/03/1929 (*Jongo*) e 24/03/1929 (*Macumba*), revelando que o primeiro movimento da suíte foi o último a ser composto. Os manuscritos diferem ligeiramente entre si no título da obra e das partes: um deles intitula a suíte de *Ogum*; já o segundo movimento aparece como *Acalanto*, ou *Nigue-nigue ninhas: acalanto*, ou *Nigue-nigue ninhas: acalanto africano*. Um dos manuscritos – justamente o intitulado *Ogum* – traz pequenas notas sobre cada movimento. São as que seguem:

Macumba – é uma cerimônia religiosa-fetichista de negros no Brasil; o tema largo [7] é negro-fetichista.

Acalanto – é “Berceuse” em português. – *Nigue nigue ninhas* é uma acalanto negro.

Jongo – dança de negros no Brasil – o tema [45] é um Jongo do Estado do Rio, recolhido pelo autor.³⁹⁴

Reproduzimos a seguir recortes de capas de dois dos manuscritos, ilustrativos das questões sobre diferenças de título e subtítulos.

³⁹⁴ Essas notas são encontradas na folha de rosto de um dos manuscritos. Os números entre colchetes referem-se ao compasso em que aparece o tema. Pela falta de pontuação, à primeira vista temos a impressão de que Luciano Gallet explica que “Acalanto”, em língua portuguesa seria “Berceuse”; todavia, considerando que “Berceuse” é o termo francês para “Canção de Ninar” e que o termo “Acalanto” pode ser entendido como “Cantiga para Embalar”, “Nina”, ou mesmo “Canção de Ninar”, fica claro que sua explicação procura dar a saber que “Acalanto” é uma tradução de “Berceuse”.



Exemplo 109: *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, de Luciano Gallet. Detalhe da capa de uma das partituras manuscrita.



Exemplo 110: *Ogum – suíte para flauta, oboé, clarineta, fagote e piano, sobre temas negro-brasileiros*, de Luciano Gallet. Detalhe da capa de uma das partituras manuscrita.

Em carta a Mário de Andrade Luciano Gallet deixou um testemunho sobre sua iniciativa de compor esta suíte:

Quando você esteve aqui, afirmei que não pensava mandar música para o Concurso de Washington. Dois dias depois recebi de lá uma carta insistindo e resolvi mandar – Comecei fazendo, porque nem tinha ideia. Trabalhei nisto até princípio de abril. Mandeí uma *Suíte – sobre temas negro-brasileiros*, para flauta, oboé, clarinete, fagote e piano, em 3 partes.

nº 1 *Macumba* (sobre o *Xangô*), nº 2 *Acalanto* (Nigue nigue ninhas), nº 3 *Jongo* (sobre o *Capim de pranta*, dos temas negros do Est. Do Rio).³⁹⁵ (grifo do autor)

Não temos mais informações sobre este concurso, mas é bastante curioso o fato de que uma das obras mais representativas de Luciano Gallet tenha sido composta para um certame e em tão pouco tempo. Outra questão que permanece sem resposta é o fato de a suíte ter sido intitulada *Ogum* quando um de seus principais temas é o de *Xangô*. E, ao tratarmos de temas desta obra, chama-nos a atenção a engenhosidade do autor de aproveitar quatro temas populares para a sua construção. São eles: *Xangô*, *Capim di pranta*, *Louvado seja Deus* e *Nigue-nigue ninhas*.

Luiz Heitor refere-se a esta suíte como de “construção poderosa”, “bárbara”. Destaca a polirritmia e a politonalidade nela presentes e enfatiza que o último movimento foi elaborado sobre tema que o próprio autor recolheu em uma fazenda de São José da Boa Vista, no Rio de Janeiro, em 1927.³⁹⁶ (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 287)

Acalanto, o segundo movimento da suíte, mas o primeiro a ter sido composto, é marcado por um movimento de embalo na parte do piano, um baixo melódico conduzido pelo fagote e a melodia cristalina geralmente apresentada pelo oboé e pela flauta, mas também com passagens pelos demais instrumentos de sopro. *Jongo*, terceira parte da suíte, mas a segunda a ter sido composta, traz um tratamento percussivo da parte do piano numa dança frenética extremamente densa que, aliada às linhas dos instrumentos de sopro e aos constantes crescendo e acelerando, assemelha-se às danças de negros do repertório pianístico principalmente quanto à construção da possessão final. E *Macumba*, o primeiro movimento da suíte, mas o último a ter sido trabalhado,

³⁹⁵ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de maio de 1929.

³⁹⁶ O tema a que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo se refere e que Luciano Gallet já havia indicado em carta a Mário de Andrade é *Capim de pranta* e, como visto, outro dos temas utilizado nesta obra é *Nigue-nigue ninhas*. Chama-nos a atenção o fato de que talvez o tratamento mais conhecido que estes dois temas tenham recebido foi o de Ernani Braga em suas *Cinco Canções Nordestinas*, apontando, mais uma vez, para encontros na trajetória destes dois compositores.

tal qual *Jongo* traz uma escrita da parte de piano bastante percussiva e, se não o cita por completo, alude ao tema *Capim de pranta*. Para além, é um movimento em que a harmonização *Xangô* se faz muito presente, seja pelos temas *Xangô* e *Louvado seja Deus* como pelo intermédio que Luciano Gallet já havia usado entre esses dois temas na harmonização citada.

Mais uma vez é Mário de Andrade quem deixa a mais profunda impressão sobre esta obra. Referindo-se ao período final de composição de Luciano Gallet assim se posiciona:

(...) coroa este final de percurso com talvez sua melhor obra, a *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, para quarteto de sopro e piano. (...) O primeiro tempo, *Macumba*, é um desenvolvimento da harmonização do *Xangô* do ano anterior. O piano, em geral obtido em seu poder rítmico de percussão, ou tratado em acordes cheios e sons longos, se liga admiravelmente às outras vozes do quinteto. Gallet possuía o dom de ambientação. Nas obras impressionistas da primeira maneira já se percebe o hábil criador de ambientes. (...) Já com esta *Macumba*, o valor do técnico aparece muito mais. É uma verdadeira invenção a fatalidade criada pelo emprego temático do salto de quinta, vasto, solitário, tirado da anacruse do tema. A barbárie rítmica do piano, os arpejos obtidos com os melismas da flauta e do oboé (por momentos a escritura recorda Stravinski), o acerto do contraste dos dois temas, o do louvado humilde, e o do deus do trovão, clangorante, são ainda invenções admiráveis. É uma página sinistra, bárbara, de asperidade lógica. O *Acalanto* que lhe segue, se amansa numa calma tonal discreta, muito suave. Continua um leve aspecto estravinskiano de escritura. Os melismas bruscos se repetem, mas agora com outro caráter, muito mais harmônico. E no *Jongo* final voltam as sincopas, mas possuídas também de outro caráter, bem coreográficas agora. Volta a barbárie, agora mais organizada porém, com momentos de politonalidade saborosa. E um aproveitamento de células rítmico-melódicas excelente, fazendo do tema fluminense, pobre de melodia, uma riqueza polifônica muito sábia. O salto de quinta da *Macumba*, volta voluntariamente, como um eco rápido de sinistras e antigas fatalidades. Mas o frenesi coreográfico domina tudo; e a obra se acaba em brilho claro, principalmente conseguido pela sobriedade harmônica dos últimos arroubos, num lá bemol sem reservas, sem a escuridão bruta dos acordes de *Xangô*. (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 28)

A *Suíte sobre temas negro-brasileiros* foi estreada no Instituto Nacional de Música em novembro de 1931, pouco depois da morte de Luciano Gallet. Naquela ocasião seus intérpretes foram Pedro Vieira, Rodolpho Attanasio, Antão Soares, Crescêncio de Lima e Arnaldo Estrella. Recebeu edição somente oitenta anos depois de sua composição, em 2011, pelo selo Criadores do Brasil da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob revisão de Paulo César do Amorim Chagas.

Finalizada a *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, naquele 1929 Luciano Gallet ainda debruçar-se-ia sobre sua *Suíte Popular*. Trata-se de uma obra em cinco partes (*Dobrado*, *Tanguinho*, *Polca*, *Seresta* e *Maxixe*) escrita para orquestra de câmara e que também tem uma

redução para dois pianos. Foram encontrados três manuscritos autógrafos, sendo um para dois pianos (não datado) e dois para orquestra. Nestes últimos a datação está assim especificada: *Dobrado*, 26/04/1929; *Tanguinho* 30/04/1929; *Polca*, 07/05/1929; *Seresta*, 08/05/1929; e *Maxixe*, 19/05/1929, e sua instrumentação é flautim, flauta, clarineta em si bemol, saxofone alto, trompete, trombone, percussão, piano e cordas.³⁹⁷

O próprio autor chama a atenção para uma das particularidades desta obra:

(...) cada tempo é dedicado a um compositor popular, aparecendo dele um tema ou fragmento de tema célebre. Estou fazendo força para acabar, porque quero ter prontos um programa de Câmara e um Sinfônico. Para o que der e vier.³⁹⁸

De fato, cada um dos movimentos cita uma melodia popular da época, numa espécie de homenagem a compositores que de alguma maneira devem ter feito parte da trajetória de Luciano Gallet. É assim que no *Dobrado* encontramos o tema de *A Conquista do Ar (Marcha a Santos Dumont)*, de Eduardo das Neves³⁹⁹; o *Tanguinho* cita *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth; na *Polca* ouve-se *Rato, rato, rato...*, de Casemiro Rocha e Claudino Costa⁴⁰⁰; na *Seresta* consta *Choro e Poesia (Dores do Coração)*, de Pedro de Alcântara⁴⁰¹; e, por fim, no *Maxixe* está *O Vatapá*, de Paulino Sacramento⁴⁰².

³⁹⁷ A informação de que a versão para dois pianos é uma redução da partitura de orquestra é do catálogo de obras de Luciano Gallet apensado a *Estudos de Folclore*. Já a informação sobre a instrumentação da partitura de orquestra foi colhida na Base Minerva do Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e difere ligeiramente da partitura editada por José Staneck e disponibilizada no sítio www.musicabrasilis.org.br, que não traz percussão dentre a instrumentação da obra.

³⁹⁸ Carta de Luciano Gallet a Mário de Andrade, datada de 14 de maio de 1929.

³⁹⁹ Eduardo Sebastião das Neves (1874 – 1919) foi um palhaço, poeta, cantor, compositor e violonista brasileiro. Era frequentador dos grupos de chorões e boêmios da virada do século, e é conhecido como um dos pioneiros da indústria fonográfica no Brasil. A marcha *A Conquista do Ar* é uma de suas composições de 1902, e homenageia o aeronauta Santos Dumont. Outro de seus célebres trabalhos é a adaptação da canção napolitana *Vieni sul mare* na conhecida *Oh! Minas Gerais* quando da chegada do encouraçado homônimo ao Brasil.

⁴⁰⁰ Casimiro da Rocha (1880 – 1912) foi instrumentista e compositor brasileiro, integrante da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro na época em que era dirigida por Anacleto de Medeiros. Sua polca *Rato, rato, rato*, sucesso do carnaval de 1904, é inspirada no pregão dos compradores de ratos durante a campanha de combate à peste bulbônica que então assolava o Rio de Janeiro. Essa “desratização” da cidade foi determinada pelo sanitarista e diretor de Saúde Pública Oswaldo Cruz que organizou uma brigada de exterminadores que, ao som de cornetas e aos gritos “Rato! Rato! Rato!”, perambulavam pela cidade comprando os animais caçados pela população.

⁴⁰¹ Pedro de Alcântara (1866-1929), para além de seu trabalho na Empresa de Correios e Telégrafos, foi flautista e compositor atuante nos cinemas Odeon, Americano e Atlântico. Em sua residência costumava promover encontros de músicos da época, como Quincas Laranjeiras, Ernesto Nazareth (com quem, inclusive, gravou pelo selo Odeon) e Heitor Villa-Lobos. *Dores do Coração*, sua composição mais conhecida, também recebeu os nomes *Choro e Poesia* e *Ontem ao Luar*, este último depois de receber letra de Catulo da Paixão Cearense.

⁴⁰² Paulino Sacramento (1880 – 1926) foi trompetista e chefe de orquestra de teatro musical. *O vatapá*, sua canção mais famosa, é um “maxixe-receita” escrito como parte da revista *O maxixe*, de Dom Xiquote (Bastos Tigre) e João Phoca (Batisca Coelho), levada a cena em 31 de março 1906 no Teatro Carlos Gomes. Seu sucesso foi tal que ainda

A segunda particularidade é que os cinco movimentos desta suíte coincidem com as partes homônimas dos *12 Exercícios Brasileiros*. Nelas encontram-se os mesmos elementos melódicos e rítmicos, o que nos faz pensar que, apesar do transporte para nova formação, do acréscimo de melodias e da expansão harmônica, esta nova obra, para além de um diálogo com parte daqueles exercícios, pode ser entendida como um reaproveitamento de material temático e elementos construtivos.

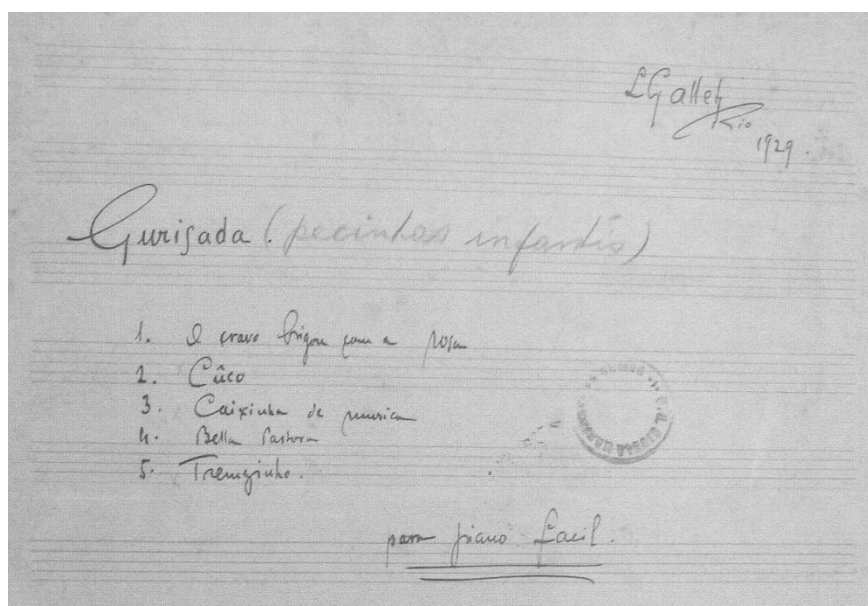
Embora uma análise comparativa entre os *12 Exercícios Brasileiros* e a *Suíte Popular* fuja do escopo deste trabalho, questões sobre a discussão do espaço e representatividade de determinadas obras no catálogo de Luciano Gallet podem ser levantadas. Se os *12 Exercícios Brasileiros* tinham objetivo didático, parece-nos plausível supor que não tenham ocupado lugar dentre a música de concerto da época; por outro lado, uma obra que se valesse dos mesmos materiais, mas não tivesse objetivos voltados às relações de ensino e aprendizagem, poderia ocupar este espaço contribuindo para uma maior cristalização do estudo e determinação de gêneros e formas apresentado já desde os *12 Exercícios Brasileiros*. Outra questão digna de nota é o papel do piano na construção desta suíte. Precipitadamente poder-se-ia supor que se trata de uma obra para piano solista com acompanhamento de orquestra de câmara, mas um olhar atento à partitura revela uma parte de piano integrada às dos outros instrumentos de modo a não se destacar como solista. Assim, entendemos que a utilização do piano em meio à orquestra na *Suíte Popular* se compara às instrumentações diversas onde Luciano Gallet se valeu deste instrumento como integrante de um conjunto instrumental.⁴⁰³ O diálogo dos temas autorais com os temas de compositores populares também merece destaque. Este fato não só insiste na sua orientação de criação bitemática – prática recorrente, por exemplo, no conjunto de *Canções Populares Brasileiras* – como aproxima Luciano Gallet de um tipo de música e de um ambiente representativo na sua formação musical; se já havia passado pela criação musical que transpirava Glauco Velásquez e Debussy, e se já havia realizado um exaustivo de trabalho de estudo de folclore e harmonização de canções populares, com a *Suíte Popular* Luciano Gallet revisita suas origens na música popular e o ambiente dos cines-teatros, cafés e revistas, mas agora

na primeira década do século XX foi gravado por Albertina Rosa e Orestes Matos pela Gran Record Brazil, em disco nº 70.219, selo verde e amarelo.

⁴⁰³ Exceção seriam as transcrições da *Elegia* para violoncelo, cordas e piano a quatro mãos e da Dança Brasileira, para violoncelo e orquestra de câmara, onde este instrumento responde por uma parte solista. De toda a produção de Luciano Gallet estes foram os únicos casos encontrados que respondem pela formação solista e acompanhamento de grupo instrumental.

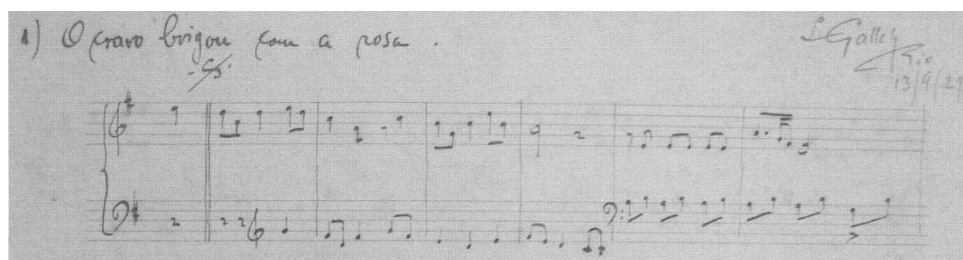
devidamente amadurecido na composição e resplandecendo os estudos de cristalização e sistematização de tipos musicais brasileiros.

Gurizada foi a última obra escrita por Luciano Gallet. Trata-se de uma pequena suíte para piano solo intitulada “pecinhas infantis”, composta no Rio de Janeiro e datada de 13/09/1929. Em sua capa se lê “para piano: fácil”, e as partes que a compõe são 1) *O cravo brigou com a rosa*; 2) *Cuco*; 3) *Caixinha de Música*; 4) *Bela Pastora*; e 5) *Trenzinho*. Dela foi localizado somente um manuscrito, do qual nos valem para reproduzir os trechos abaixo selecionados a fim de ilustrar essa obra que assume ares de composição didática.

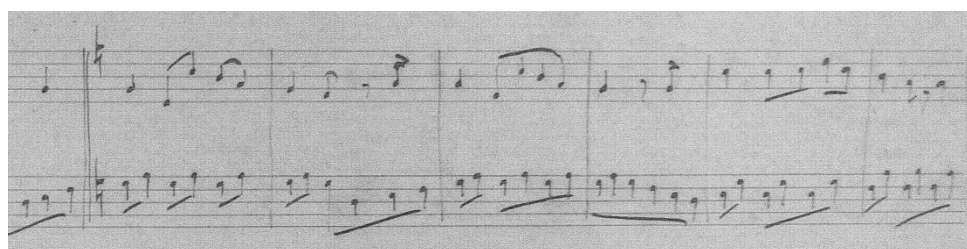


Exemplo 111: *Gurizada*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe da capa.

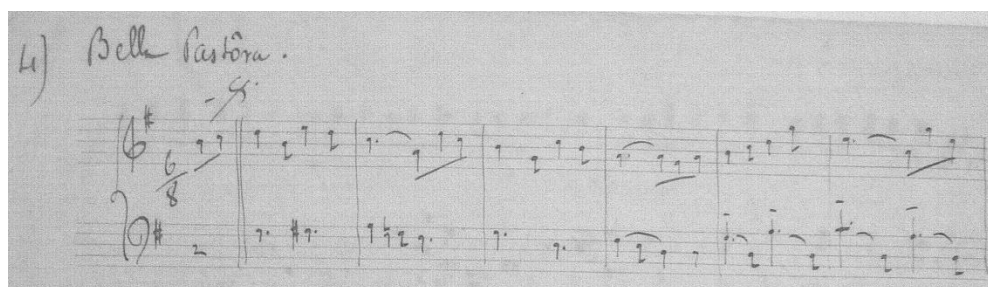
O cravo brigou com a rosa e *Bela Pastora* lembram algumas coleções de Heitor Villa-Lobos de arranjos “fáceis” para de música folclórica, a saber, *Petizada* ou *Brinquedo de Roda* (ambas de 1912). São pecinhas em ABA onde em A temos um diálogo de duas vozes (uma em cada mão) e em B temos uma harmonização do tema que dá título ao movimento. Os próximos quatro exemplos referem-se a estas observações.



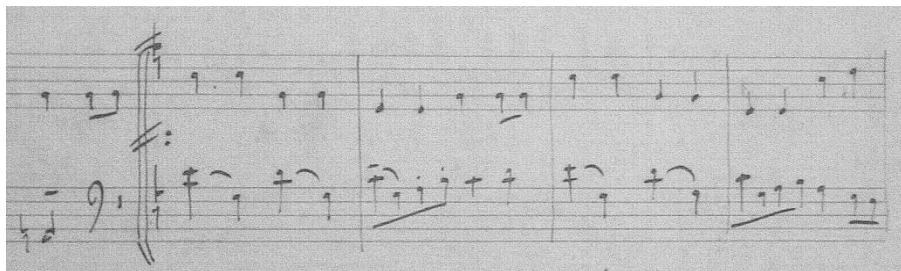
Exemplo 112: *Gurizada*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe de *O cravo brigou com a rosa*. Compassos 01 a 06.



Exemplo 113: *Gurizada*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe de *O cravo brigou com a rosa*. Compassos 15 a 20.

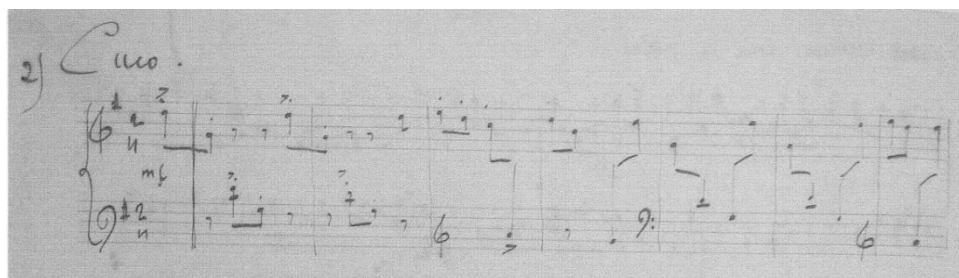


Exemplo 114: *Gurizada*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe de *Bela Pastora*. Compassos 01 a 06.



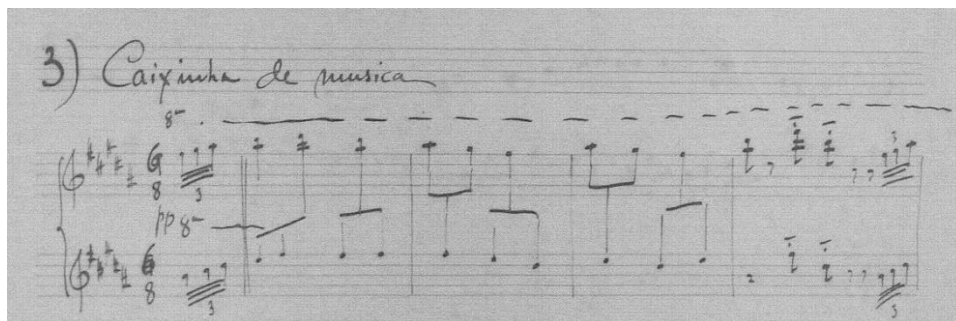
Exemplo 115: *Gurizada*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe de *Bela Pastora*. Compassos 17 a 20.

Cuco, *Caixinha de Música* e *Trenzinho* são pecinhas autorreferentes, mas pelo processo de ambientação: *Cuco* alude ao canto do cuco-canoro (mas, surpreendentemente, Gallet se vale de intervalos de quintas justas para isso, e não de terças maiores como seria esperado); *Caixinha de Música* está escrita para ser executada nas duas últimas oitavas do piano, sempre em pianíssimo, aludindo ao objeto que dá nome à peça; e *Trenzinho*, por sua vez, conta com um ostinato de quatro notas na mão esquerda que, tanto pela grafia da música no tempo como pelas indicações de alteração de andamento, remetem à ideia de um trem que se põe em marcha logo no início da música e, ao final, para.⁴⁰⁴ Os próximos três exemplos são ilustrativos de cada um desses movimentos e dos processos de ambientação descritos.



Exemplo 116: *Gurizada*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe de *Cuco*. Compassos 01 a 07.

⁴⁰⁴ Interessante notarmos essa exploração em música da temática alusiva ao movimento de trens. De Gioachino Rossini temos *Un Petit Train de Plaisir* (obra descritiva, inclusive textualmente); de Heitor Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira*, parte integrante da *Bachianas Brasileiras n.º 2*; de Waldemar Henrique, *Trem de Alagoas*; de Arthur Honegger, *Pacific 231*.



Exemplo 117: *Gurizada*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe de *Caixinha de música*. Compassos 01 a 04.

Exemplo 118: *Gurizada*, de Luciano Gallet. Música manuscrita. Detalhe de *Trenzinho*. Compassos 01 a 20.

Com *Gurizada*, em setembro de 1929 Luciano Gallet encerrava sua contribuição na composição, ainda que com alguns projetos pendentes nessa área. Da *Berceuse* daquele não tão distante ano de 1918 até essas pecinhas sobre rodas infantis, foram pouco mais de dez anos dedicando-se à criação musical. De um galicismo impregnado de Glauco Velásquez de suas primeiras obras à busca de um processo composicional próprio que contemplasse a produção de caráter brasileiro, passando pelo largo período de pesquisas sobre música popular e harmonizações de canções folclóricas, Luciano Gallet legou-nos o montante de obras apresentadas nestes textos. Passamos, então, a considerações sobre esse rico catálogo e alguns diálogos com o que sabemos de sua história de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O catálogo de obras de Luciano Gallet e possíveis relações com sua história de vida

Analisando o montante do repertório discutido nesta pesquisa o primeiro ponto que nos chama a atenção é que, em um macropiano, ele pode ser dividido em três partes, tal qual disposto nos Capítulos II, III e IV deste trabalho. Assim, primeiramente temos as suas obras mais afeitas a uma estética francesa ou mais impressionadas pela música de Glauco Velásquez, seguidas das harmonizações de canções populares e encerradas no grupo de obras mais afeitas à estética nacionalista da música brasileira. Contudo, ao passarmos para um nível médio de análise, verificamos que algumas obras têm características que melhor as definiriam como integrantes de um grupo que não àquele a que pertencem por questões cronológicas. É caso, por exemplo, de *Hieroglyfo*.

Desse modo, se pensarmos que cada um desses grupos representa uma *fase composicional* de Luciano Gallet os seus conceitos deverão ser alargados de forma a considerar certa permeabilidade entre as divisões inicialmente pensadas em função de datas de composição. É assim que, entre *Alanguissement* e *Deux Chansons de Bilitis* encontramos um *Tango-Batuque*, e que mesmo depois de já debruçado sobre as harmonizações de canções populares Luciano Gallet concebe *A Vida* ou *Olhos Verdes*.

Esta primeira observação nos induz a reforçar que a proposta de divisão de repertório apresentada neste trabalho tem objetivos delimitados na compreensão da música de Luciano Gallet *antes e depois* de sua incursão no trabalho de coleta, pesquisa e estudo de folclore, justamente porque antes de as *Canções Populares Brasileiras* assumirem a posição de obras de arte que têm hoje, elas se configuravam como material de pesquisa, experimentação e fonte primária para o estudo da música brasileira. Ao considerarmos que o próprio Luciano Gallet fazia distinção entre um trabalho de harmonização e um trabalho de composição, as obras tais quais dispostas nos Capítulos II, III e IV formariam dois grupos de composições intermediados por um grupo de harmonizações. Os dois grupos de composição dispostos lado a lado assim se mostram:

<i>Berceuse</i>	<i>A vida</i>
<i>Caxinguelê</i>	<i>Hieroglyfo</i>
<i>Le Sonnet d'Arvers</i>	<i>Olhos Verdes</i>
<i>2 Romances</i>	<i>Dança Brasileira</i>
<i>Elegia</i>	<i>Rapsódia Sertaneja</i>
<i>Moderato e Allegro</i>	<i>Titânico</i>
<i>Alanguissement</i>	<i>Maxixe</i>
<i>Ave Maria</i>	<i>Turuna</i>
<i>Canção dolente</i>	<i>Si quaeris miracula</i>
<i>Padre Nosso</i>	<i>No mundo da lua</i>
<i>Três cantos religiosos</i>	<i>Interpretações</i>
<i>Salomé</i>	<i>12 Exercícios brasileiros</i>
<i>Tango-Batuque</i>	<i>Exercícios para extensão</i>
<i>Quadras</i>	<i>Nhô Chico</i>
<i>Deux Chansons de Bilitis</i>	<i>Tu num gosta de ninguém</i>
<i>A Partida</i>	<i>Suíte sobre temas negro-brasileiros</i>
<i>Surdina</i>	<i>Suíte popular</i>
<i>Trois Pièces Burlesques</i>	<i>Gurizada</i>
<i>Suíte Bucólica</i>	

onde as obras destacadas representam as mais afeitas à estética nacionalista brasileira.

As duas colunas acima encerram as obras que se enquadram dentre as *composições* de Luciano Gallet, e mostram-nos claramente que, de fato, o seu trabalho criativo movimentou-se de uma estética impressionista ou velasqueana (em palavras de Mário de Andrade, uma música de caráter universalista) em direção à criação brasileira interessada, e parece-nos claro que este direcionamento se deu a partir do investimento no trabalho de harmonizações de canções folclóricas. Valendo-nos de uma metáfora, o trabalho com harmonizações faria as vezes de um prisma que, pelo fenômeno da dispersão, decomporia a luz branca em suas diferentes frequências.

Relacionando seu primeiro grupo de composições com acontecimentos de sua história de vida – excetuando-se *Berceuse*, obra a qual não tivemos acesso –, parece-nos bastante compreensível que suas primeiras composições sejam *Caxinguelê* – música popular, tal qual a que Luciano Gallet esteve exposto durante pelo menos seis anos – e *Le Sonnet d'Arvers* – canção

sobre um soneto que simbolicamente representa a cultura francesa, ou seja, sua influência em sangue e ambiente.

Como nota Mário de Andrade, entre 1918 e 1920 encontramos canções dolentes, elegias, romances, pastorais de qualquer tradição europeia, para além de seres de todo o mundo representados por Salomé, Lykas, d'Arvers, “em que poetas e vozes de França, inspiradores nele de canções mais necessárias, disputam a preferência a poetas brasileiros de criação internacional.” (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 16) Ainda, há a sua imersão na música de Glauco Velásquez (cujas linhas, harmonias e cromatismos se notam, por exemplo, no *Romance n° 2* e em *Surdina*) e seus investimento na de Claude Debussy (cujo pastiche se mostra claro nas *Deux Chansons de Bilitis*). Sobretudo nas canções, notemos sua predisposição e mesmo habilidade para a ambientação, que nessas primeiras composições se apresentava com comentários musicais ilustrativos de cada verso ou estrofe dos poemas musicados: Gallet partia da leitura do texto literário e então procurava reproduzir o seu sentido em música.

Na sua obra misturam-se o francês e o moderno, num reflexo do que vivia, por exemplo, no salão dos Veloso-Guerra, na convivência com Darius Milhaud, nos programas que tomava parte (repletos de Debussy, Ravel, René-Bathon, Hüe, Chauson) e na música moderna que se fazia no Rio de Janeiro (ainda Debussy e Ravel, mas também Strauss, Dukas, Schoenberg, Strawinsky).

Em meio a essa produção, um *Tango-batuque* confundido com um “samba”, repleto de sínopes e que, como o próprio Gallet mais tarde definiria, repercutia um pouco de Nazareht no ritmo, Strauss na harmonia e um *Cake Walk* de Debussy na estrutura. Se *Tango-batuque* não tem o interesse musical alcançado por obras posteriores, parece-nos que figura dentre as composições daquela época como uma ideia latente que brevemente se exporia.

Segue-se a *Suíte Bucólica*, importante não somente pela sua rica orquestração como pelo seu plano de construção que apresenta uma unidade dada pela transformação temática que percorre os três movimentos da obra. A unidade justamente é uma das características marcantes na obra de Gallet, onde não se encontra dispersões gratuitas.

E então vem o incidente do *Trio Brasileiro*, numa tentativa de apurar ou melhor desenvolver o que já havia esboçado com o *Tango-batuque*. Não deu certo, e logo na primeira parte Gallet abandona o projeto ao perceber que escrevia a mesma miscelânea do *Tango-batuque* ainda impressionada pelo *Trio* de Ravel; o que a princípio poderia ser um desestímulo Gallet

percebe como a necessidade de estudos e investimentos para futuras realizações, e a partir de indagações sobre temas, formas, instrumentações e desenvolvimento temático depara-se com o problema da influência alheia em sua obra.

Notemos que, até aqui, apesar de sua composição ser majoritariamente afeita a padrões europeus, há três investimentos em música brasileira que revelam três abordagens diferentes em composição: um maxixe aos moldes populares, um *Tango-batuque* que se ressentia de direcionamento e se mostrava uma obra híbrida, e uma tentativa de *Trio Brasileiro* que acabou por revelar a falta de intimidade de Luciano Gallet com elementos que pudessem ser utilizados para aquele trabalho. E então o compositor se propôs a conhecer a música brasileira rítmica e melodicamente para a obtenção de um processo musical próprio.

É nesse sentido que as harmonizações de temas populares inicialmente se apresentam como um parêntese no catálogo de obras em estudo, porque Luciano Gallet interrompe a composição para dedicar-se um estudo que lhe trouxesse subsídios para, em terreno mais seguro, investir novamente na criação musical. Mas o resultado deste processo ultrapassa a busca e a experimentação, e o que obtém com o que veio a ser seu conjunto de *Canções Populares Brasileiras* foi mais representativo que poderia supor. Embora nas harmonizações o seu trabalho de criação estivesse limitado à construção de um acompanhamento que valorizasse a melodia colhida e ilustrasse o ritmo que aquela carregava quando de sua execução em ambiente popular, Luciano Gallet criou pequenas obras de arte, refinadas, e que, exceção feita à melodia popular, desenvolveram-se a ponto de configurarem-se em fortes resultados de criação. Destaque-se o precioso trabalho de ambientação de cada tipo ou caráter que Gallet realizava nessas obras, o que propõe um diálogo com suas primeiras canções (*Le Sonnet d'Arvers* e *Alanguissement*, por exemplo) e indica que o trabalho de empoderamento de material brasileiro também deixava na harmonização marcas do Gallet compositor.

A Vida, *Hieroglyfo* [e *Olhos Verdes*] foram os estrebuchos que Gallet deu na composição após o período sabático de estudo da canção popular e mesmo após lançar-se às harmonizações. Sobretudo nas duas primeiras – representações de estados psicológicos – nota-se um sentido de experimentação criativa que ultrapassa toda sua composição anterior. Essas obras são arroubos criativos em meio ao período de recolhimento e estudos, e seguramente transparecem o francês e o moderno que Gallet havia vivido até então.

Em 1926 Luciano Gallet afirmara que reconhecia um caminho de *Le Sonnet d'Arvers* até *Hierolgyfo*, mas por bom ou moderno que fosse, não era um objetivo alcançado, não lhe representava e por isso não lhe interessava. Essa declaração, ainda que pareça a negação de parte de sua obra, mais revela o desenvolvimento pelo qual passava sua trajetória na criação musical e a sua busca pela música brasileira.

Naquele mesmo ano conceberia a *Dança Brasileira*, que como afirmou Mário de Andrade, talvez fosse brasileira no nome do que na fatura. Embora em seu desenvolvimento encontremos padrões que sugerem elementos da música popular (como a melodia em semicolcheias acompanhada por desenhos sincopados), ela tem momentos dignos de Ravel ou Debussy. Parece-nos que a *Dança Brasileira* está para o repertório da “terceira parte” da subdivisão que propusemos com fins de estudo como o *Tango-batuque* está para a primeira. Há inquietação, há um pensamento que se delineia, há elementos que sugerem uma transição para uma nova composição, mas ainda em estado latente.

Segue-se a *Rapsódia Sertaneja* que, assim como as harmonizações, Gallet não considerava trabalho de composição. O fato de ter sido escrita para “valorizar” a música de Itiberê é curioso, porque *A Sertaneja*, de Brasília Itiberê, tem seu lugar numa época da composição nacional e é representativa de uma estética definida. Parece-nos que a maior contribuição de Luciano Gallet foram os contracantos adicionados, que tão bem dialogam com as linhas melódicas originais a ponto de sugerir que foram melodias criadas umas em função das outras. Outra diferença entre as duas obras que merece atenção é a considerável dificuldade técnica imposta por Gallet, característica não encontrada em nenhuma das demais obras para piano de seu catálogo. A *Rapsódia Sertaneja* parece-nos uma experimentação de criar melodias aos moldes da canção popular, de experimentar o contracanto popular na criação erudita e de medir a sua afinidade com o pianístico na criação musical – uma vez que na prática não há dúvidas de que Gallet tinha alta capacidade técnico-interpretativa. Assim como percebemos que a *Dança Brasileira* está para o *Tango-Batuque* enquanto ideia latente de música brasileira, parece-nos que a *Rapsódia Sertaneja* está para uma experimentação e busca na composição instrumental assim como o início do trabalho com as harmonizações estava para a pesquisa e a tentativa compreensão de elementos da música brasileira através da canção popular.

Maxixe, tal qual o trio brasileiro, foi outra experimentação que, se não rendeu frutos enquanto obra acabada teve mérito ao indicar dois caminhos: o primeiro, positivo, da

composição estruturada a partir de um tema popular, seja citado ou servindo para o estabelecimento um esquema formal ou elemento motivico; o segundo, como resultado negativo da adaptação do tema construído ao texto literário. Embora *Maxixe* não seja um resultado para o que Luciano Gallet buscava, é uma obra representativa quando nos propomos a investigar uma trajetória composicional.

E então chegamos a *Turuna*, uma das obras mais importantes de seu catálogo talvez por ser a primeira que apresenta frutos concretos, bem acabados, do trabalho de pesquisa a que Luciano Gallet vinha se dedicando. Nela vemos a melodia popular em diálogo com o tema autoral (o que nos lembra da *Rapsódia Sertaneja*), a clarineta (dos chorões), o violino e a viola tocados debaixo do braço e com as mãos (imitando cavaquinhos) e a percussão que, dentre outros instrumentos, conta com reco-reco (que lembra seus comentários acerca do trio brasileiro). Até então, *Turuna* é a obra de Luciano Gallet que mais mostra intimidade com a música popular brasileira sem perder o valor de composição interessada.

A obra seguinte que merece ser comentada são os *12 Exercícios Brasileiros*. Se em *Turuna* já percebemos frutos das pesquisas com melodias e formas populares, com estes pequenos estudos Gallet estabelece gêneros brasileiros e ainda propõe que sejam aproveitados com finalidades didáticas. Parece-nos muito interessante a ideia de sobrepor o contato com formas da música popular à abordagem de aspectos motores da iniciação musical, revelando uma preocupação de ampla formação do músico desde o princípio de seus estudos.

Nhô Chico é sua composição para piano mais amadurecida. Nela está cristalizada a unidade temática de composições anteriores, a simetria e o diálogo entre as partes, a superposição de planos, o refinamento harmônico e o baixo cantante e a riqueza dos contracantos da música popular. Já a *Suíte sobre temas negro-brasileiros*, ao lado de *Turuna* responde pela melhor música de câmara de Luciano Gallet, e tal como em *Nhô Chico*, revela unidade entre as partes, para além da politonalidade e da polirritmia que lhe conferem uma construção diferenciada. Os temas populares se fazem presentes, sendo que dois deles (*Xangô* e *Louvado seja Deus*) tal qual harmonizados dentro das *Canções Populares Brasileiras*, mostrando não só o aproveitamento da melodia popular (como em *Turuna*), mas oferecendo uma instrumentação de uma harmonização inicialmente escrita para canto e piano. É curioso como duas das mais importantes obras de Luciano Gallet (*Nhô Chico* e *Suíte sobre temas negro-brasileiros*) foram compostas de modo mais despretensioso do que outras que não tem a mesma representatividade

em seu catálogo. *Nhô Chico* como um exercício, como preparação para uma obra maior (não realizada); já a suíte para madeiras e piano para um concurso, e em pouco tempo.

Finalizamos nossos comentários desta seleção de obras abordando um título aparentemente insignificante no catálogo de obras em questão, mas que indica nova percepção sobre a atividade de composição em análise. *Tu num gosta de ninguém*, escrita sob pseudônimo de Gastão Lucena, revela uma tentativa de inserção na edição e gravação de música popular, experiência que não pode ser medida ou continuada dada a morte de seu autor. Um catálogo de obras iniciado com um maxixe publicado sob pseudônimo de Anhangá, encerrava-se com uma canção popular de Gastão Lucena.

Como exposto, notamos diversos diálogos entre composições de Luciano Gallet e uma linha de direção a uma estética nacional que nasce em *Caxinguelê* e passa pelo *Tango-Batuque*, o conjunto de harmonizações, *Dança Brasileira*, *Rapsódia Sertaneja*, *Maxixe*, *Turuna*, *12 Exercícios Brasileiros*, *Nhô Chico*, *Suíte sobre temas negro-brasileiros* e retorna à sua origem com *Tu num gosta de ninguém*. Para aonde teria caminhado a música de Luciano Gallet caso tivesse tido outras oportunidades de dedicar-se à composição é assunto que não podemos abordar; contudo, o catálogo que deixou é deveras rico naquilo que encerra.

Discussão que merece lugar neste espaço de reflexões é a relação de Luciano Gallet com Mário de Andrade. Quando iniciaram a sua correspondência Luciano Gallet já contava com 33 anos e uma larga experiência musical que orientava seu trabalho de composição. É fato que o diálogo entre os dois amigos contribuiu para a troca de materiais de estudos e propiciou discussões sobre música brasileira e música universal, influências externas na composição e o aproveitamento do material folclórico na criação musical interessada, mas não nos parece prudente entender sua relação como de mestre e discípulo ou de preceptor e protegido – como comumente aparecem as relações de Mário de Andrade com outros jovens compositores. Sua correspondência revela uma relação de amigos cujos interesses comuns favoreciam discussões e posicionamentos sobre música e produção musical interessada, mas num diálogo franco que, mesmo que contivesse sugestões, não ultrapassava o limite do respeito e da consideração pela produção de seu interlocutor. Um suporte dessa nossa percepção é o fato de o *Ensaio sobre a música brasileira*, uma das principais obras de Mário de Andrade, ter sido publicado no final de 1928, época em que o catálogo de obras de Luciano Gallet já contata com *Turuna*, com os *12 Exercícios Brasileiros*, *Nhô Chico*, e todas as vinte e quatro harmonizações de canções

populares. Para além, algumas dessas composições são citadas naquela obra como exemplos de o que Mário de Andrade abordava.

Retomando o assunto da classificação da obra de Luciano Gallet, embora tenhamos-nos valido deste recurso para fins de análise, parece-nos mais adequado entender o seu conjunto em um plano horizontal. As suas primeiras obras naturalmente se ressentem de alguns direcionamentos e maturidade, mas são obras de repertório e não nos parece que devam ser consideradas em plano inferior que as de orientação nacional. O movimento em direção à estética nacionalista notado em sua composição parece-nos melhor compreendido quando consideramos o caminho pelo qual vem passando a sua obra, seus questionamentos sobre a feitura de uma música brasileira e o processo de estudo, pesquisa e adequação a que se submeteu em busca de respostas. O estabelecimento de blocos de obras, se muito ajudam para a compreensão de um catálogo em uma macroplano, não tem a mesma eficiência e podem mesmo vir a serem prejudiciais quando o objetivo é a análise de particularidades de cada obra ou de pequenos conjuntos de obras e o estabelecimento dos caminhos pelos quais para a atividade criadora de um compositor.

Outra questão que merece ser analisada é: em que medida a criação musical de Luciano Gallet refletia seus demais trabalhos e investimentos em arte e educação? Primeiramente cabe-nos retomar os ambientes em que Gallet esteve inserido porque suas primeiras composições são reflexos deles. É significativo o fato de que seu catálogo seja iniciado por um maxixe porque dialoga com uma atividade de pianista de conjuntos de salas de cinema, cafês, e teatros de revista que exercia há algum tempo. *Le Sonnet d'Arvers*, *Alanguissement* e *Deux Chansons de Bilitis* encontravam pares no repertório que mantinha com Mathilde de Azevedo Baily, e os dois *Romances*, e *Elegia* e *Moderato e Allegro*, por exemplo, respondem pela intimidade de Luciano Gallet ora com a música de Glauco Velásquez, ora com a de Debussy. Suas composições sacras encontram a sua religiosidade católica e remetem-nos aos seus estudos em colégios de padres e atividades como harmonicista acompanhando as funções de igreja. Reforça esse pensamento o uso que Gallet faz do harmônio, sempre como instrumento acompanhador de música vocal, não tenho escrito nenhuma composição para harmônio solo ou harmônio e algum outro instrumento – o que era muito comum na música francesa do século XIX. Algumas de suas composições sugerem aplicações didáticas, refletindo seu trabalho como professor de piano; é o caso de *Trois Pièces Burleques*, dos *12 Exercícios Brasileiros*, dos *Exercícios para extensão* e de *Gurizada*. Os

12 Exercícios Brasileiros, carregam, ainda, a preocupação da ampla formação do músico brasileiro em detrimento do virtuose malabarista cuja função social era nula, assunto tão presente nos seus últimos anos de vida e na reforma do Instituto Nacional de Música. *No mundo da Lua* reflete seu trabalho com a opereta e o teatro de revista, e foi o mais próximo que chegou da ideia que tinha de escrever música para cena. *A Suíte Popular*, nitidamente extraída dos *12 Exercícios Brasileiros*, revela um aproveitamento de uma composição em outro nível, já que nesta formação poderia vir a ser apresentada como obra de concerto; ainda, remete-nos à música popular urbana ao citar temas que haviam sido grandes sucessos em carnavais ou gravações dos primeiros quinze anos do século XX. E as harmonizações de canções populares, como já abordado, inicialmente refletiam pesquisa e fixação de tipos musicais, mas a acuidade com que Gallet se debruçou na sua realização foi tanta que ganharam status de música de concerto, vindo a serem suas obras mais executadas em público e seu maior argumento quando da proposta da inclusão do estudo de folclore pelos alunos de composição do Instituto Nacional de Música.

Outra característica do catálogo de obras de Luciano Gallet é a quantidade de obras e a quantidade de vezes que determinadas obras voltam para a escrivaninha para serem reestudadas e retrabalhadas. Não raras vezes Gallet se comprometia a melhorar obras já acabadas, como é o caso de *Tayêras*, *Puxa o Melão*, *sabiá!*, algumas das *Cantigas de Roda* e *Infância Brasileira*. Outras vezes, talvez mais frequentes, a revisitação a uma partitura acabada era para dar-lhe nova formação, e assim favorecer seu aproveitamento em diversas situações. É o caso de *Tango-Batuque* (que ganhou versões para piano solo, piano a quatro mãos, orquestra sinfônica e dois pianos a oito mãos) e *Moderato e Allegro* (escrito para piano solo e transcrito para sexteto instrumental e posteriormente para orquestra de câmara), dentre outras. Ainda, eram frequentes as orquestrações de canções, seja para pequenos grupos instrumentais (como *Morena, morena...*) ou para orquestras bem maiores (como *Xangô* e *Pai do mato*). Por fim temos os casos das obras que haviam sido guardadas e então aproveitadas como material para outras composições. Essas diferentes abordagens de retomadas de obras revelam a preocupação de Luciano Gallet com a veiculação do seu repertório e com o amplo aproveitamento de trabalhos considerados importantes.

Como abordado, a história de vida e a multiplicidade de ações de Luciano Gallet, a profecia de *Caxinguelê* seguida por uma imersão na música de caráter universal, as harmonizações de canções populares e a sua busca pela música brasileira e por um processo

musical próprio são assuntos intimamente interligados e que merecem um olhar conjunto. Muitos assuntos relacionados ao catálogo de obras de Luciano Gallet ficam ainda por serem explorados (como um estudo de suas orquestrações, da recepção de suas obras, dos processos de transformação pelos quais passavam as obras que voltam à escrivania, os projetos inacabados ou mesmo suas fontes de materiais populares): deixamos aqui a nossa contribuição na esperança que o trabalho possa ser continuado.

Ao justificar a publicação de *Estudos de Folclore* Mário de Andrade assim se refere aos escritos de Luciano Gallet: “Num país de musicologia paupérrima, e em máxima parte amadorística, a palavra de um profissional tem forte valia.” (ANDRADE in GALLET, 1934, p. 09) Esta citação pode estar desatualizada ao considerarmos o desenvolvimento da musicologia brasileira nos últimos oitenta anos, mas ainda é pertinente quando transportada ao universo de nossa pesquisa: a história de vida e a obra de Luciano Gallet merece ser revisitada e recomposta justamente por tratar de um perfil intelectual que na segunda e terceira décadas do século passado já aliava a produção científica com a produção artística e que se preocupava com a ampla formação do músico brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1948.

ALMEIDA, Renato de. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia Editores, 1948.

_____. *História da Música Brasileira*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores, 1942.

_____. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores, 1926.

ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. 2.^a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

_____. *Música Brasileira*. Correio Musical Brasileiro, ed. n^o 4, Coluna Críticas, p. 5-6. São Paulo, 1921.

_____. *A Obra Póstuma de Luciano Gallet*. Revista Brasileira de Música, v. 1, p. 49-52. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1934.

_____. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 2.^a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., s/d.

ANDRADE, Nivea Maria da Silva. *Significados da música popular: a revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931)*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

AZEVEDO, André Nunes de. *A Reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana*. Rio de Janeiro: Dossiê Temático n^o 10, maio-ago 2003.

BETTENCOURT, Gastão de. *Recital de música brasileira para piano – os doze exercícios de Luciano Gallet e as curiosas características da música popular no Brasil*. In: REYS, Emma Romero Santos Fonseca da Câmara. *Divulgação Musical*, v. IV. Lisboa, 1936.

BEZERRA, Maria Elisa Flores. *Luciano Gallet*. Anais do II Encontro Nacional de Pesquisa em Música. São João Del Rey: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, J; FEEREIRA, M;M; *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRUM, Marcelo Alves. *Luciano Gallet e a Reforma do Instituto Nacional de Música*. Dissertação (Mestrado e Música). Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2008.

_____. *Luciano Gallet e a Multiplicidade do Artista*. Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. São Paulo: 2007.

BRUM, Marcelo Alves; SATO, Eduardo Tadafumi; TUMA, Said. *Em defesa de reformas musicais: Mário de Andrade e Luciano Gallet*. Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.

CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria. *Glauco Velásquez*. Coleção Academia Brasileira de Música, v. 1. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

CARVALHO, Ronald. *Luz Gloriosa*. Casa Crès et Cie, Paris, 1913.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*. Milão: Tip. Fratelli Riccioni, 1926.

CHAGAS, Paulo César de Amorim. *Luciano Gallet via Mário de Andrade - 1.º momento: possibilidades*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1979.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

_____ *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora do Estudante do Brasil, 1950.

_____ *Compositores de Amanhã - impressão de uma audição de trabalhos da classe de composição do Instituto Nacional de Música*. Revista Brasileira de Música, v. 3, fasc. 3 e 4, p. 519-523. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor; MATTOS, Cleofe Person de; PEQUENO, Mercedes Reis. *Bibliografia Musical Brasileira (1920 – 1950)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, Coleção BI - IX, 1952.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *Darius Milhaud e o Brasil: o olhar do viajante, através dos seus textos (1917-1949)*. In PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.) *Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções*. São Paulo: Edusp, 2011.

_____ *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____ *Glauco Velásquez: uma conferência de Darius Milhaud*. Revista Brasileira de Música, v. 23/1. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ, 2010.

_____ *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil – modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

CORTOT, Alfred Denis. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Édition Salabert. Paris, 1928.

DE PAOLA, Andrely Quintella; GONSALEZ, Helenita. *Escola de Música da Universidade do Rio de Federal do Janeiro: História e Literatura*. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro: 1998.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – uma história de vida*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Record (Rosa dos Tempos), 1999.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Bases para a organização da música no Brasil*. Ilustração Musical. Rio de Janeiro, novembro de 1930.

FRAGO, Antonio Viñao. *Las autobiografias, memorias diarios como fuente histórico-educativa: tipologia y usos*. Teias, v. 1, p. 82-97. Rio de Janeiro: Faculdade de Educação da UERJ, 2000.

_____ *Considerações sobre a música brasileira*. Weco. Rio de Janeiro, maio de 1930.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil - fatos figuras e obras*. Rio de Janeiro: MinC - Instituto Nacional do Livro, 1957.

GALLET, Luciano. *A missão dos músicos brasileiros de agora*. Weco: Rio de Janeiro, fevereiro de 1930.

_____ *Associação Brasileira de Música*. Weco: Rio de Janeiro, julho de 1930.

_____ *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs e Cia, 1934.

_____ *Reagir* Weco: Rio de Janeiro, março de 1930.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. 2ª ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. *Um garatuja entre Wotan e o Fauno*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

_____ *Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical no Brasil*. XVI Congresso Anppom, Brasília, 2006.

HIGINO, Elizete. *Um Século de Tradição: A Banda de Música do Colégio Salesiano Santa Rosa (1888-1988)*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

HOUSTON-PÉRET, Elsie. *Chants Populaires du Brésil*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

KIEFER, Bruno. *Heitor Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

_____ *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

LAMAS, Dulce Martins. *Gallet (1983 – 1931): O Homem e o Artista*. Revista Goiana de Artes, v. 2, p. 93-107. Goiânia: Instituto de Artes da UFG, 1982.

_____ *Luciano Gallet e a Escola de Música da UFRJ*. Revista Brasileira de Música, v. 18, p. 14-19. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1989.

LEITE, Vânia Dantas. *Luciano Gallet: Análise Estilística da Obra. Revisão e Editoração da Suíte Sobre Temas Negro-Brasileiros*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

LEVI, G. *Usos da Biografia*. In: Usos e Abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

LIZT, Franz. *Technical Exercises for the piano*. Nova Iorque: Alfred Music Co., 1971.

LONG, Marguerite Marie-Charlotte. *Le Piano de Marguerite Long*. Paris: Édition Salabert, 1959.

LOUYS, Pierre. *Les Chansons de Bilitis*. Paris: Fasquelle Éditeurs, 1949

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.

_____ *Vida Musical*. Rio de Janeiro: BDC União de Editoras S. A., 1997.

_____ *Dicionário Biográfico Musical*. 2.º ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1985.

_____ *História da Música no Brasil*. 4.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1994.

_____ *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1981.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MORAES JUNIOR, Jaime Ninice de. *Sociedade Glauco Velásquez: motivações e realizações*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MOREYRA, Álvaro. *Legenda da Luz e da Vida*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Liga Marítima Brasileira, 1911.

- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, Franklin. *A Semana de Arte Moderna na contramão da história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.
- PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Hino Nacional Brasileiro: que história é essa?* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v. 38, p. 21-42. São Paulo: Editora 34, 1995.
- PEREIRA, Margareth da Silva (org.) 1908: um Brasil em exposição. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2011.
- ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.
- SILVA, Flávio (org.). *O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.
- SILVA, Flávio. (org) *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.
- SOUZA, Silvia Cristina de. *Que venham negros à cena com maracas e tambores: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro*. Afro-Ásia, v. 40, p. 145-171. 2009.
- TIBAJI, Alberto. *As revistas de ano de Artur Azevedo: espaços de heterogeneidade cultural*. Remate de Males, v. 28/1, p. 21-30. Ano X, jan./jun. 2008.
- TONI, Flávia Camargo (org.). *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VERZONI, Marcelo de Oliveira. *Luciano Gallet e a suíte "Nhô Chico"*. Trabalho para a disciplina Música Brasileira II. Mestrado em música Brasileira. Universidade do Rio de Janeiro, 1994.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Chansons Typiques Brésiliennes*. Paris: Max Eschig, 1919.

WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.