

# Os Balés Russos como estímulo para o balé *Uirapuru* (1917) de Villa-Lobos e Volúcia

Por meio de uma perspectiva coreomusical e do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, esse artigo tece hipóteses sobre como a Companhia dos Balés Russos de Sergei Diaghilev possa ter estimulado Heitor Villa-Lobos a compor o poema sinfônico *Tédio da Alvorada* (1918) e, posteriormente, teria levado-o a retrabalhar essa obra na criação do balé *Uirapuru* (1917). Os Balés Russos também contribuem fortemente para consolidação do balé no Brasil, que se centra na figura da bailarina Eros Volúcia e na estreia do balé *Uirapuru* em 1943. Somando o contato com os Balés Russos, a trajetória de Villa-Lobos e o processo de estabelecimento do balé nacional encontra-se indícios que justificariam os hiatos entre a data de 1917 atribuída à composição de *Uirapuru*, a estreia como poema sinfônico em 1934 e a estreia como balé em 1943.

Palavras-chave: Villa-Lobos, História do balé no Brasil, Coreomusicologia, Paradigma indiciário.

## The Ballets Russes as stimulus for *Uirapuru*, (1917), a ballet by Villa-Lobos and Volúcia

Using a choreomusical perspective and the indiciary paradigm by Carlo Ginzburg, this article hypothesizes about how Diaghilev's Ballets Russes might be stimulated Heitor Villa-Lobos to compose the symphonic poem *Tédio da Alvorada* (1918) and subsequently brought him to rewrite this work at the creation of the ballet *Uirapuru* (1917). The Ballets Russes also strongly contributed to the ballet consolidation on Brazil, which is centered around the dancer Eros Volúcia and at the premiere of the ballet *Uirapuru* in 1943. Joining the contact with Ballets Russes, the trajectory of Villa-Lobos and the establishment of ballet on Brazil, we have found evidence that could justify the gaps between the date of 1917 attributed to the composition of *Uirapuru*, its premiere as symphonic poem in 1934 and its premiere as ballet in 1943.

Keywords: Villa-Lobos, Ballet history in Brazil, Choreomusicology, Indiciary Paradigm.

## Introdução

Na primeira metade do século XX, o contato da música com a arte da dança foi intenso, uma vez que, mesmo com as particularidades de cada arte, a identidade nacional era uma busca comum que perpassava tanto músicos quanto artistas da dança. Observar os intercâmbios culturais entre Brasil e França, nesse período, ajuda a compreender alguns dos caminhos estéticos tomados por artistas nacionais. Considerando que Paris ainda era um epicentro artístico que irradiava influências, estímulos e referências, vale investigar de que modo essas informações interferiram interdisciplinarmente em produções musicais e coreográficas.

Nesse contexto, a Companhia dos Balés Russos, dirigida por Sergei Diaghilev e atuante principalmente em Paris entre 1909 e 1929, destacou-se pela ênfase na colaboração entre artistas, dando origem a obras que, em vários casos, se aproximavam do ideal de “obra de arte

total”, ou *Gesamtkunstwerk*. Esse conceito wagneriano era uma referência criativa para Diaghilev, tendo direcionado diversos cruzamentos entre os campos da música, dança, cenografia, figurinos e dramaturgia. Dentre várias obras que apresentam esse tipo de integração, pode-se citar *Le Sacre du Printemps* (1913) com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky, *Jeux* (1913), com coreografia também de Nijinsky e música de Claude Debussy e *Parade* (1917) com coreografia de Léonide Massine e música de Erik Satie. Se as criações dos Balés Russos propõem integração entre artes, é de se esperar que suas influências sobre o campo cultural resultem em maior envolvimento dos artistas em relação aos processos de integração.

Pretende-se, então apresentar algumas evidências de que a Companhia dos Balés Russos possa ter estimulado a composição do poema sinfônico *Tédio da Alvorada*, por parte de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), a posterior transformação desse trabalho no balé *Uirapuru* e o próprio surgimento de um balé nacional, do qual a bailarina Eros Volúcia (1914-2004) é uma figura-chave. Os Balés Russos podem ter suscitado tanto nesse compositor quanto na área da dança, o que podemos chamar de uma atitude responsiva (BAKHTIN, 2003)<sup>1</sup>. O vínculo dialógico entre *Uirapuru*, Balés Russos e a formação do balé nacional pode ser constatado ao reunir uma série de indícios e detalhes, que surgem a partir de uma investigação coreomusical.

## Relevância do paradigma indiciário para a coreomusicologia

Comparada à musicologia<sup>2</sup> e à coreologia<sup>3</sup>, a coreomusicologia é uma área de estudos recente. Ela é um dos frutos de uma abertura acadêmica que ocorreu a partir das décadas de 1960 e 1970 chamada *nova musicologia*, que surge como uma vertente menos positivista e mais interpretativa, “mais preocupada com a compreensão do significado dos fenômenos [musicais] do que propriamente com sua organização no espaço e no tempo.” (CASTAGNA, 2008, p. 13). Stephanie Jordan, uma das principais pesquisadoras do campo coreomusical, aponta que a nova

---

<sup>1</sup> Para Mikhail Bakhtin (2016) “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva [...]; toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (p.25). Embora ele exemplifique suas reflexões mais comumente com a linguagem verbal (particularmente com a literatura), sua reflexão sobre os significados e sentidos sempre abarcam os demais sistemas de signos, tais como a música e a dança.

<sup>2</sup> Segundo Kerman (1987, p. 1) o termo “musicologia” começou a ser usado por volta de 1915, na revista *Musical Quarterly*, e desde então passa por diversas revisões, expansões e atualizações no meio acadêmico.

<sup>3</sup> A coreologia é um método científico de estudo do movimento desenvolvido inicialmente pelo pesquisador Rudolf Laban na década de 1920, que é utilizado até hoje como uma das principais referências para estudos acadêmicos em dança e teatro.

musicologia se caracterizou por estabelecer diálogos frutíferos com a teoria literária, com as ciências sociais, as ciências cognitivas, a etnomusicologia e a psicologia da música (2012, p. 12). Ou seja, a nova musicologia favoreceu estudos interdisciplinares em musicologia e, conseqüentemente, o surgimento da coreomusicologia, que trata música e dança como duas artes ao mesmo tempo autônomas e influentes entre si, que têm o poder de ressignificar uma à outra<sup>4</sup>.

Um dos principais problemas de pesquisas coreomusicais do campo da história é a escassez de fontes primárias. Embora muitos compositores tenham criado peças para dança e a maior parte dos coreógrafos tenham criado coreografias para essas mesmas peças, são raros os registros em que compositores tenham relatado sobre suas respectivas experiências de escrever para dança, assim como de coreógrafos que tenham relatado sobre criação musical em suas obras coreográficas<sup>5</sup>. Sendo assim, as questões relevantes para as relações entre a música e a dança geralmente são encontradas nas entrelinhas, nas minúcias, nos detalhes do contato entre essas duas artes e seus artistas<sup>6</sup>.

No artigo *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* (1986), o historiador Carlo Ginzburg apresenta um modelo epistemológico que pode ser útil aos estudos de coreomusicologia. O autor observa que atividades tão diversas quanto a caça, a adivinhação, a investigação policial, a medicina e até a psicanálise são conduzidas segundo uma mentalidade semelhante, uma mesma maneira de lidar com informações marginais. É uma mentalidade que consiste na observação de pequenos detalhes que, para leigos, podem parecer irrelevantes e passar

---

<sup>4</sup> Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), Vincent Duckles cita 'dança e história da dança' como uma das vertentes metodológicas da musicologia, que visa encontrar nas formas de dança informações úteis à construção da interpretação musical, especialmente de repertórios da renascença e do barroco. Embora trate de dança, essa abordagem musicológica tende a colocar a dança apenas como suporte para se atingir finalidades puramente musicais, e não como arte autônoma em interação com a música, como é o caso da coreomusicologia.

<sup>5</sup> Talvez o cerne dessa escassez esteja na dificuldade de comunicação entre os artistas. Embora tratem de elementos comuns, como por exemplo pulsação e ritmo, artistas da música e da dança utilizam diferentes vocabulários para se referir a elementos que, muitas vezes, são mais semelhantes do que pode parecer à primeira vista. Em resposta a essa dificuldade, McMains e Thomas (2013) desenvolveram uma aproximação entre as terminologias da teoria musical e da análise de movimento, construindo ferramentas para estudos coreomusicais.

<sup>6</sup> Uma solução metodológica para esse problema é proposta por Inger Damsholt em *Choreomusical Discourse: the relationship between Dance and Music* (1999). A autora opta por analisar apenas textos ou fragmentos de textos que tratam explicitamente das relações entre música e dança (op. cit., p. 10-11), que, embora sejam poucos, podem ser generalizados para períodos temporais maiores, pois representariam os sistemas de pensamento de uma época. No caso deste artigo, que lida com uma escassez ainda maior de fontes primárias, optamos pelo paradigma indiciário de Carlo Ginzburg.

despercebidos, mas que ao serem reunidos pelo olhar do especialista podem revelar fatos de grande importância.

Para Ginzburg, um caçador que observa pegadas da presa, um médico que lê sintomas e um psicanalista que interpreta sonhos possuem uma mesma “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (op. cit., p. 152). Partiremos desse tipo de investigação semiótica, baseada no entrelaçamento de pequenos sinais e indícios, para tecer hipóteses sobre a criação do balé *Urupuru*, com base nas vivências e cronologia de duas de suas principais figuras: o compositor Heitor Villa-Lobos e a bailarina Eros Volúcia.

### **1913 e 1917: o balé como arte estrangeira**

Em 1917, aconteceu uma temporada dos Balés Russos pela América do Sul, passando pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo (RIOM, 2013, p. 38). Era a segunda visita da companhia de dança ao Brasil (a primeira tinha sido em 1913), trazendo seus bailarinos e coreógrafos para apresentar obras que já haviam feito sucesso em Paris, porém não trouxeram a orquestra. As orquestras brasileiras se encarregaram da música sob a regência de Ernest Ansermet – maestro trazido pelos Balés Russos –, e foi assim que Villa-Lobos teve a oportunidade de estudar e tocar ao violoncelo os balés trazidos pela companhia (PEREIRA, 2003, p. 117). No repertório, constavam balés como *Les Sylphides* (1909) com músicas de Frédéric Chopin arranjadas para orquestra, *Scheherazade* (1910) com música de Rimsky Korsakov, *Le Spectre de la Rose* (1911) com música de Carl Maria von Weber – todos com coreografia de Michel Fokine – e *L’après-midi d’un faune* (1911) com música de Claude Debussy e coreografia e performance de Vaslav Nijinsky (CHAVES, 1971, p. 271).

Certamente Villa-Lobos estava atento ao impacto dos Balés Russos sobre o trabalho dos músicos de seu tempo. A relevância do trabalho dessa companhia de dança fez com que compor para balé fosse uma prática recorrente dos principais compositores atuantes em Paris no século XX, como Claude Debussy, Francis Poulenc, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Erik Satie, Sergei Prokofiev, entre outros. Além disso, sua experiência como violoncelista de balé e o conhecimento do trabalho do maestro Ernest Ansermet frente aos Balés Russos parecem ter sido alguns dos motivos para que Villa-Lobos desejasse inserir-se também no círculo de compositores de balé.

No entanto, as condições técnicas para realização de música de concerto no Rio de Janeiro da década de 1910 eram maiores que as do balé. A cidade – e o próprio país – ainda não dispunha nem de uma escola de bailados nem de um corpo de baile profissional e estável. A ausência de artistas de dança brasileiros, nesse período, pode ser observada no livro *Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* (1971), catálogo que indica que a primeira apresentação de balé do Rio de Janeiro foi a própria temporada dos Balés Russos de 1913, ou seja, um acontecimento inteiramente estrangeiro (CHAVES, 1971, p. 270). A partir de então, a programação do Teatro prosseguiu com balés em que predominavam compositores e bailarinos estrangeiros, principalmente russos e dissidentes da companhia, que se dissolveu após a morte de Diaghilev em 1929<sup>7</sup>.

Ou seja: a partir de 1917 Villa-Lobos teve contato com as potências das composições orquestrais para balé, porém ainda não dispunha de companhias de dança nacionais que pudessem realizá-las. Por isso, àquela altura talvez soasse incoerente para Villa-Lobos compor balés nacionais para serem dançados por estrangeiros, por artistas que não tivessem se apropriado de uma suposta dança brasileira. Apesar disso, é nesse ano que o compositor inicia a composição de *Tédio da Alvorada* (1918), poema sinfônico cuja dedicatória ao maestro Ernest Ansermet pode indicar o impacto dessa companhia de dança sobre o trabalho de Villa-Lobos, uma vez que reger os Balés Russos era a atividade principal de Ansermet naquela época. A dedicatória a Ansermet é um rastro sutil que indica que *Tédio da Alvorada*, apesar de nascer como poema sinfônico, já carregava potenciais genes de balé.

Essa dedicatória é uma pista para melhor compreender o fato de Villa-Lobos ter retrabalhado *Tédio da Alvorada* para transformá-lo no balé *Uirapuru* em 1935. Segundo Bernstein e Lago em *Do Tédio de Alvorada ao Uirapuru: anotações à partitura comentada* (2021), essa não é o único poema sinfônico que Villa-Lobos converte para o balé. Entre 1918 e 1925, Villa-Lobos compôs um tríptico formado por *Tédio da Alvorada*, *Myremis* e *Naufração de Kleônicos*<sup>8</sup>, três poemas sinfônicos construídos inicialmente a partir do imaginário da Grécia

---

<sup>7</sup> Adiante veremos que os bailarinos provenientes dos Balés Russos, que continuaram em atuação após a dissolução da companhia de Diaghilev em 1929, foram os principais responsáveis pela formação do balé brasileiro. Vale ressaltar que na própria Semana de Arte Moderna de 1922 a ausência de apresentações de dança também está relacionada à falta de artistas de dança cênica brasileiros naquele período.

antiga dentre os quais os dois primeiros são convertidos em balés de temática indianista – *Myremis* será transformado no balé *Amazonas*, como veremos adiante. (op. cit., p. 551).

## Villa-Lobos em Paris

É curioso observar que os três primeiros balés de Igor Stravinsky para os Balés Russos – *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrushka* (1911) e *Le Sacre du Printemps* (1913) –, embora tenham sido cruciais para os desdobramentos da música e da dança do século XX, não estiveram presentes nas temporadas de 1913 e 1917. Argumenta-se que as orquestras brasileiras não tinham músicos o suficiente para executar as obras de Stravinsky e que o repertório de fato trazido pela companhia, por ser predominantemente romântico, seria mais palatável ao público carioca (RIOM, 2013, p. 40). Porém os impactos promovidos pelos balés de Stravinsky chegariam ao Brasil por outros caminhos.

Em 1923, Villa-Lobos viajou pela primeira vez para a cidade de Paris. Naquela época, Villa-Lobos compunha em mais proximidade com as sonoridades do impressionismo francês de Claude Debussy que, para os compositores brasileiros, ainda era considerada uma estética musical revolucionária. Porém, ao chegar em Paris, o compositor percebe que “Debussy havia deixado de ser sinônimo de modernidade ainda nos anos 1910, muito devido ao sucesso de Stravinsky, principalmente a partir da estreia de *A Sagração da Primavera*<sup>9</sup> em 1913” (SANTOS, 2015, p. 44). Outra obra dos Balés Russos que teria sido fruto das repercussões de *Le sacre du printemps* e contribuído para uma nova perspectiva de música moderna foi *Parade* (1917), com música de Erik Satie, texto de Jean Cocteau e figurinos de Pablo Picasso (op. cit., p. 44-45). Em Paris Villa-Lobos também teve contato com vários artistas que frequentavam o ateliê de Tarsila do Amaral, dentre os quais estava Jean Cocteau, que teria se indisposto com o compositor por considerar sua música muito próxima da de Debussy e Ravel (GUÉRIOS *apud* SANTOS, p. 45).

Pesquisadores indicam que indícios como esses teriam impulsionado a virada nacionalista de Villa-Lobos (cf. GUÉRIOS, 2003; TRAVASSOS, 2000, p. 30). Em *Heitor Villa-Lobos Vida e Obra 1887-1959* Eero Tarasti confirma que “na sua primeira viagem a Paris, ele [Villa-Lobos] pôde avaliar o ambiente e deduziu que o seu reconhecimento viria exclusivamente da imagem

---

<sup>9</sup> Optamos por manter em francês as grafias das obras citadas, porém Santos e também Guérios citam *Le Sacre du Printemps* em português em seus próprios textos.

de compositor nacional” (2021, p. 106). Apoiado nas memórias do pianista João Souza Lima, amigo de Villa-Lobos e presente em Paris durante o mesmo período, Tarasti nos informa:

sobre a vez que Paul Dukas, Albert Roussel, Samazeuilh, Florent Schmitt, Louis Albert e Roger Ducasse ouviram o *Trio n.º3*, de Villa-Lobos, na casa de Henry Prunière e do editor-chefe de *La Revue Musicale*, e como eles ficaram impactados com as harmonias pitorescas e imprevisíveis, com textura tão apropriada ao instrumento, e se perguntaram como um compositor, vindo de tão longe, poderia fazer uma composição tão moderna, equilibrada e apreciável (op. cit., p. 109).

Certamente esses estímulos, ainda que inicialmente em número reduzido, mas vindos de europeus importantes no mundo da cultura em Paris, devem ter estimulado ainda mais Villa-Lobos para a assunção da posição de compositor nacional, brasileiro. Lembremos que nessa primeira viagem do compositor a Paris, em 1923, seu sucesso “não foi imediato, embora Rubinstein estivesse certo ao prever que Villa-Lobos seria aceito naquela cidade” (op. cit., p. 97).

À guisa de curiosidade, Tarasti levanta mais uma informação: na sua segunda estadia em Paris (entre 1925 e 1926) Villa-Lobos, através de relato de seu amigo Tomás Terán, participou “das reuniões noturnas na casa de Prokofiev, perto do Bois de Boulogne, onde Diaghilev, Massine e outros ouviam a música do nosso compositor” (op. cit., p. 108). De alguma forma este episódio confirma o envolvimento de Villa-Lobos com o campo do balé mesmo depois das visitas dos Balés Russos ao Brasil, visto que ele conviveu brevemente tanto com Diaghilev quanto com o coreógrafo e bailarino russo Léonide Massine (1896-1979).

Além do direcionamento para o nacionalismo, estando na cidade de Paris o compositor pôde perceber que “a *Sagração da Primavera* havia marcado uma época e seria por algum tempo a obra mais influente no cenário musical erudito” (GUÉRIOS, 2003). Ao observar as dimensões das repercussões dos Balés Russos diretamente em Paris a partir de 1923, Villa-Lobos pode até ter intuído que, para que houvesse a formação de um balé nacional, seria necessária a criação de uma *música para balé nacional*, abrindo-lhe um novo campo de atuação como compositor brasileiro.

Portanto, é plausível afirmar que o contato com a repercussão cultural, com o primitivismo e com as características nacionais russas de *Le sacre du printemps* teriam reforçado o primeiro contato de Villa-Lobos com balé em 1917, levando-o a revisitar o balé no futuro. Além disso, o hiato entre a criação de *Tédio da Alvorada* e *Myremis* e suas respectivas

recriações em forma de balés em *Uirapuru* e *Amazonas*<sup>10</sup> provavelmente deixou essas obras suscetíveis às influências das viagens a Paris.

A comparação entre Villa-Lobos e Stravinsky apareceu em alguns artigos da compositora e crítica musical parisiense Suzanne Demarquez, segundo Tarasti (2021, p. 103). Um dos comentários de Demarquez é que “a orquestra é bastante atual, o que nos faz lembrar de Stravinsky (dentre outros), que certamente foi ouvido e admirado pelo compositor” (DEMARQUEZ *apud* TARASTI, 2021, p. 103). Villa-Lobos não deve ter gostado muito da comparação, pois acabou rebatendo-a assim:

Um exemplo frisante da ignorância europeia está em que uma afinidade flagrante entre a nossa música, indígena e popular, e algumas composições de Stravinsky, este a pretende classificar de *motu proprio* como influência universal. Alguns críticos e cronistas europeus, ao ouvirem em Paris certa obra musical escrita por um brasileiro [neste caso o próprio Villa-Lobos] sobre temas dos nossos índios e do tradicionalíssimo carnaval carioca, dos quais os últimos eram inteiramente criados pelos nossos compositores populares, Sinhô, Donga e outros, que são felizmente desconhecidos por completo à alta cultura musical europeia, disseram, pela imprensa, ao lado de alguns elogios à forma original reconhecida, que essa obra sofria influência de Stravinsky, porque continha frases, processos e exagerados acentos rítmicos, peculiares ao compositor russo (...). Porque justamente as frases parecidas que os críticos vagamente notaram eram, na maior parte, ou as melodias religiosas muito vagas dos nossos índios, ou as melodias graves dos sambas de Sinhô, ou as bárbaras (gênero macumba) do Donga, ou “Olhos d’ela”, shoro-schottisch de Anacleto, com letra de Catulo, às quais o compositor brasileiro [ele mesmo] deu uma feição elevada, universalizando-as (VILLA-LOBOS *apud* TARASTI, 2021, p. 103-104).

Certamente preocupado em manter sua legitimidade como um músico autêntico, Villa-Lobos tenta dirimir as várias aproximações com prováveis “influências” europeias posicionando-se a favor de um certo nacionalismo modernizador, preconizado principalmente por Mário de Andrade no campo musical. Porém, como Paris era um epicentro artístico, a herança parisiense não poderia ser completamente descartada, devendo ser incorporada, na tentativa de estabelecer um difícil equilíbrio entre temáticas nacionais e vanguardas europeias.

## Romantismo e vanguarda na formação do balé brasileiro

Ao analisar a consolidação do balé no Brasil, Pereira passa pela consolidação do balé romântico na Europa (2003, p. 123). Ele defende que o balé romântico tenha sido a primeira forma de dança a ser estruturada por um conjunto de textos, permitindo que ela fosse

---

<sup>10</sup> Logo veremos que o hiato na composição de *Amazonas* vai de 1917 a 1929, com apresentação como balé em 1934.



internacionalizada. Citando Lynn Garafola, o autor aponta os principais fatores que favoreceram a internacionalização do balé romântico:

[Um] deles foi um serviço, oferecido pela Ópera de Paris, de cópias de partituras de balés aos teatros que desejavam remontá-los. Assim, existia não apenas a possibilidade de um repertório de balé que ultrapasse fronteiras nacionais, como uma ideia bastante nova de que *a música era tão importante para a obra como um todo quanto seu enredo*: “pela primeira vez, o balé era visto antes como um conjunto de combinações de textos, do que somente identificado por seu libreto”. Os balés *La fille mal gardée*, *La Sylphide* e *Giselle* são citados como exemplos, justamente os três que sobrevivem até hoje. (op. cit., p. 124, grifo nosso)

Um outro fator de internacionalização eram as litografias, que disseminaram a iconografia do balé romântico, estabelecendo a figura da bailarina que até hoje povoa o imaginário popular. Somando a memória coreográfica dos mestres de balé e dos bailarinos, as partituras de orquestra, as litografias e a crítica jornalística, torna-se possível propagar um balé para além do ambiente e do momento imediatos de sua concepção, sendo possível recriá-lo em outros lugares<sup>11</sup>. Esse conjunto de elementos estrutura o balé romântico e favorece a disseminação do balé ao redor do mundo.

Apesar de deterem certo caráter experimental, as produções dos Balés Russos não apresentam uma postura totalmente avessa ao romantismo, trazendo rupturas que dialogam com a tradição. Um exemplo de balé de estilo romântico apresentado pelo grupo várias vezes na Europa e no Brasil foi o *Les Sylphides* (1909) - também conhecido como *Chopiniana* - cuja música é uma coletânea de valsas, mazurcas, polonesas, prelúdios e noturnos de Frédéric Chopin arranjados para orquestra. Embora inspirada no romantismo do século XIX, a coreografia de Michel Fokine para *Les Sylphides* é mais abstrata: sugere ambientação e personagens, mas não uma história, diferente de *La Sylphide* (1836), que é inspiração para o primeiro e apresenta libreto e narrativa bem estruturados. Os balés abstratos, ou seja, sem fundamentação em um libreto, são uma tendência do século XX enfatizada pelos Balés Russos. Isso implica em outros modos de compor música para balé. Enquanto os balés narrativos como *Giselle* e *La Sylphide* exibiam formas musicais muito próximas às da ópera, os balés abstratos se aproximam do poema sinfônico e seu modo mais aberto de lidar com obras literárias – tal como a maneira como Debussy utiliza o poema de Stéphane Mallarmé em *L'après-midi d'un*

<sup>11</sup> O uso da música para a documentação de performances de dança, por exemplo, fica evidente ao se observar o livro de Chaves: os registros anuais das apresentações de balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro são apresentados com data, nome do espetáculo, nome dos bailarinos e coreógrafos e, em ricos detalhes, os nomes das músicas que foram dançadas e de seus respectivos compositores (1971, pp. 270–323).

*faune*, por exemplo. Isso deve ter sido no mínimo um facilitador para que Villa-Lobos transpusesse *Tédio da Alvorada* para *Uirapuru*, graças à proximidade formal entre o poema sinfônico e a música para balé do começo do século XX.

Além disso, a influência dos Balés Russos sobre o balé brasileiro foi significativa a ponto de dar origem à primeira escola de bailados oficial do Brasil:

[...] a primeira escola de bailados oficial brasileira foi inaugurada em 1927, por Maria Olenewa, com o auxílio do crítico teatral Mário Nunes (1886-1968). A bailarina russa, que havia dançado como primeira-bailarina na companhia de Anna Pavlova (1881-1931) e de Léonide Massine (1895-1979), inclusive no Brasil, introduziu no país uma idéia de dança que, de algum modo, trazia consigo as revoluções promovidas no mundo do balé pelos Balés Russos de Diaghilev.

O balé brasileiro parece que necessitou revestir-se de balé romântico para escrever sua história. Só assim poderia garantir sua tradição, sua continuidade e seus desdobramentos. [...]

Se o balé ganhava forças no Brasil, praticamente um século depois que essas discussões surgiram em território nacional, seus parâmetros eram românticos e europeus: uma escola, um corpo de baile, primeiros-bailarinos, um teatro oficial, público, crítica jornalística, além de compositores brasileiros que começaram a compor bailados, como Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos, e uma orquestra eficiente para acompanhar as temporadas. (PEREIRA, 2003, p. 93, 125 e 127)

Observa-se, nas citações acima, a relevância da música, seus compositores e suas orquestras no estabelecimento do balé brasileiro, contribuindo para o desenvolvimento da dança cênica no país. Com o estabelecimento de uma escola<sup>12</sup> em 1927 – e posterior fundação do Corpo de Baile estável em 1929 – foi finalmente possível a realização de balés com temática nacional no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1934, a escola já dispunha de bailarinas e bailarinos aptos para acompanhar a temporada de dança preparada pelo ucraniano Serge Lifar<sup>13</sup>, que era então o primeiro-bailarino e diretor de balé da Ópera de Paris. Veremos que esse evento de certo modo pode ter reavivado as composições que Villa-Lobos havia iniciado em 1917.

## **Bailarinos brasileiros dão corpo aos balés de Villa-Lobos**

No repertório da temporada de Lifar de 1934, dois dos três balés tinham música de Villa-Lobos: *Jurupary*, com coreografia de Serge Lifar e *Amazonas*, coreografado pela bailarina

<sup>12</sup> Maria Olenewa também esteve envolvida na gênese da escola de bailados do Teatro Municipal de São Paulo (atualmente chamada Escola de Dança de São Paulo - EDASP), inaugurada pelo bailarino Vaslav Nijinsky em 1940 e dirigida por Olenewa a partir de 1943 (Ibidem, p. 214).

<sup>13</sup> Lifar foi primeiro-bailarino na fase tardia dos Balés Russos, sendo então considerado sucessor direto de Vaslav Nijinsky (CRISP, 2002, p. 3)

austríaca Valery Oeser<sup>14</sup> – este último com regência do próprio compositor. Bernstein e Lago situam *Amazonas* como o principal antecedente de *Uirapuru*, tanto pelo fato de esse balé também ter sido recomposto a partir de um poema sinfônico – *Myremis* – quanto pelo fato de ambos terem seu argumento transposto de imagens gregas para a temática indígena (2021, p. 545). Além disso, tanto *Amazonas* quanto *Uirapuru* se tornaram balés.

O ano de 1934 também é quando Villa-Lobos conclui a recomposição de *Tédio da Alvorada* para *Uirapuru*. O curioso fato de *Tédio da Alvorada* ter sido dedicado a Ernest Ansermet – maestro dos Balés Russos – e *Uirapuru* ter sido dedicado a Serge Lifar – diretor de balé da Ópera de Paris, porém bailarino egresso dos Balés Russos – não pode ser mera coincidência, mas pelo menos um indicador do quanto o trabalho dessa companhia de dança possa ter sido estimulante para o compositor, e especificamente para essa obra. Santos imagina inclusive que, com essa dedicatória, Villa-Lobos quisesse que o balé fosse dançado por Lifar (2015, p. 62). *Uirapuru* estreou como obra orquestral em Buenos Aires no ano de 1935, tendo sido apresentada no Brasil no mesmo ano, mas ainda sem balé.

Os balés de 1934, embora já tivessem a participação de bailarinos formados pela Escola de Bailados, ainda tinham bailarinos estrangeiros ocupando os papéis principais. Em *Amazonas*, por exemplo, os alunos da Escola atuaram apenas no corpo de baile, e os papéis de solistas foram destinados à coreógrafa Valery Oeser e ao bailarino Yuco Lindberg (PEREIRA, 2003, p. 117). Mas com a oficialização do Corpo de Baile do Teatro Municipal, em 1936, o Brasil conquista sua primeira companhia de dança estável, favorecendo o surgimento de uma dança nacional. Logo em seguida, em 1937, pôde-se finalmente ter uma artista brasileira no posto de primeira-bailarina, Madeleine Rosay<sup>15</sup>.

Além de Madeleine Rosay, outra bailarina brasileira tinha começado a se destacar em 1937: Eros Volúcia. Ela também havia sido aluna da Escola de Bailados, mas por apenas quatro anos, tendo depois se dedicado aos estudos das danças tradicionais brasileiras. Quando elogiada

---

<sup>14</sup> O terceiro balé nacionalista dessa temporada foi *Imbapara*, com coreografia de Maria Olenewa e música de Lorenzo Fernandez.

<sup>15</sup> Como não podia ser diferente, a estreia de Madeleine Rosay estava conectada aos Balés Russos. Madeleine estreou dançando o papel de Bailarina de *Petrushka*, balé de Stravinsky e Fokine que era apresentado pela primeira vez no Brasil. Juntamente com *Petrushka* foram apresentados o *Bolero*, com música de Maurice Ravel e *El amor brujo*, com música de Manuel de Falla, o que já constituía um repertório menos romântico e mais modernista em relação às apresentações de balé anteriores do Teatro (op. cit., 2003, p. 199).

por Anna Pavlova (1881-1931) por possuir talentos naturais para o balé clássico, Volúcia respondeu:

Embora essas palavras fossem de grande estímulo para mim, consagradoras mesmo, eu sentia que não podia me restringir ao método acadêmico já que meu temperamento, o amor ao ritmo brasileiro e as danças que exprimem estados de alma exigiam para mim maior campo de ação.

Seria absurdo cultivar uma arte de expressão internacional, quando toda uma raça esperava de meu corpo a realização de sua alma.

Minha tendência pelos ritmos brasileiros manifestou-se logo que iniciei meus primeiros passos de dança. (VOLÚCIA *apud* PEREIRA, 2003, p. 177)

A resposta de Volúcia revela um comprometimento com a arte nacional, chegando a lembrar o tom de expressão normalmente empregado por Villa-Lobos. No que se refere à afirmação da identidade nacional em arte, ambos os artistas se colocam num lugar semelhante de pioneirismo. Embora frequentasse a Escola de Bailados, Volúcia afirma ter sido “na macumba de João da Luz, em frente à sua casa, onde ela, aos quatro anos de idade, iniciou seus primeiros passos de dança” (op. cit., p. 176). Sua pesquisa de frevo, maracatu, caboclinhos, congada, lundu, bailados pastoris, bumba-meu-boi, samba, capoeira, maxixe, danças indígenas e danças africanas era feita sempre *in loco*, atendendo ao que Mário de Andrade já defendia que fosse feito com a música: a pesquisa do folclore brasileiro e a síntese entre erudito e popular<sup>16</sup>.

Interessante observar que a música brasileira – e os tipos de movimento que ela desperta no corpo – tenha sido um dos principais motivos de Volúcia para dedicar-se às danças brasileiras<sup>17</sup>. No entanto, por volta das décadas de 1920 e 1930, a incorporação da música brasileira no repertório de dança cênica ainda não atendia às necessidades da bailarina. Além de Villa-Lobos, eram poucos os compositores brasileiros dispostos a compor música para balé, resultando no que Volúcia chamou de “falta de música trabalhada no gênero nacional”. Volúcia reconhece que a falta de intérpretes de dança brasileiros possa ter inibido a criação de música brasileira para balés, e que seu trabalho como coreógrafa teria estimulado a atuação de compositores nacionais nesse nicho:

Não foi para mim, mas por mim, pelo meu êxito, que nossos grandes maestros começaram a compor músicas especialmente destinadas a interpretações

<sup>16</sup> Cogita-se que Volúcia pode ter acessado os estudos de danças populares realizados por Mário de Andrade, que deram origem ao livro *Danças dramáticas do Brasil*, ainda em 1934 (op. cit., p. 193).

<sup>17</sup> Em *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré argumenta que a figura rítmica da sincopa seria um “poder mobilizador da música negra das Américas”, pois incita o ouvinte a “preencher o tempo vazio com a marcação corporal - palmas, meneios, balanços, dança” (SODRÉ, 1998, p. 11), o que, de certa forma, condiz com a impressão corporal que Volúcia tem da música brasileira.

coreográfico-brasileiras. (...) A falta de música trabalhada no gênero nacional tem sido para mim o maior dos embaraços. Estava tudo por fazer; no meu caso a intérprete precedera o bailado. Como trazer para um grande público, para uma plateia civilizada os cantos bárbaros do nosso folclore afroameríndio? Música só me era dado apresentar a autêntica, a que pudera colher com meu esforço individual, vencendo bravamente dificuldades financeiras. Deixar de dançar por falta de música, de maestro que compreendesse a amplitude do meu intuito, que acreditasse na minha capacidade de realização, que quisesse confraternizar patrioticamente comigo, harmonizando, trabalhando, estilizando as virgens melodias que eu colhere, em minhas peregrinações? Não! Era indispensável dar início ao movimento. A música folclórica brasileira supriria com a opulência de seu expressionismo a simplicidade de sua composição. (VOLÚCIA *apud* PEREIRA, p. 198)

Essas pesquisas de Volúcia, que em 1937 ficaram ainda mais conhecidas pelo público carioca com o espetáculo *Eros Volúcia - Bailados Brasileiros*, faziam dela uma ótima figura para protagonizar *Uirapuru*, balé de Villa-Lobos que era pretensamente baseado na cultura indígena<sup>18</sup>. O interesse desses dois artistas pelo Brasil encontrou ressonância no interesse nacionalista de Vaslav Veltchek (1897-1968), que seria o coreógrafo da temporada de 1943 do Corpo de Baile do Teatro Municipal. Pereira afirma que *Uirapuru* teria sido “fruto do interesse desses dois homens [Veltchek e Villa-Lobos] pela cultura dos índios brasileiros” (2003, p. 231).

Foi em 1943 que, finalmente, o balé *Uirapuru* foi apresentado como balé. Ainda que Veltchek fosse o coreógrafo, as partes de Volúcia no papel de Índia Bonita foram coreografadas por ela mesma, amplificando a repercussão e o reconhecimento de suas pesquisas de dança brasileira. A performance de Volúcia, somada uma brasilidade supostamente mais consolidada na música de Villa-Lobos, fez com que *Uirapuru* fosse muito bem recebido pela crítica de dança da época, recebendo adjetivos como “brasileiríssimo” e “legitimamente brasileiro” (op. cit., p. 233-234). Além da alta percepção de identidade nacional causada por esse balé, as críticas a *Uirapuru* também realçam a síntese entre a técnica de dança estrangeira e a nacional, visível na performance de Volúcia:

Bailado com motivo brasileiro, mereceu bela apresentação. A lenda do Uirapuru foi tratada por Villa-Lobos de maneira magnífica, sem exageros de dissonâncias nem excessos de orquestração. [...] *Eros Volúcia* tem nesse bailado, mais uma grande criação. Ela não dança como os bailarinos russos. Dança como sente a arte brasileira. Não fica na ponta dos pés, mas seus gestos dizem tudo que se pode dizer em matéria de arte. Muitos querem fazer comparações, mas isto é errado. *Eros* é um acaso. Seus bailados são sempre

<sup>18</sup> Há relatos de que Villa-Lobos teria coletado o canto do Uirapuru em uma de suas expedições à Amazônia nos anos de 1910, porém no artigo *Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru* encontram-se evidências de que o compositor tenha se baseado em uma transcrição do canto do Uirapuru feita pelo botânico Richard Spruce. Villa-Lobos teria acessado essa transcrição na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde seu pai, Raul Villa-Lobos, era bibliotecário (VOLPE, 2009, p. 33). Esse é um dos fatos que põe em xeque a legitimidade das expedições de Villa-Lobos à Amazônia, o que faz pensar que sua obra contenha um indianismo mais imaginado do que vivenciado *in loco*.

estrondosas novidades, porque são inéditos e verdadeiramente bonitos. (...) Eros Volúcia voltou diversas vezes para agradecer as palmas. (op. cit., 2003, p. 236)

A citação demonstra que já não fazia mais sentido comparar a dança brasileira à estrangeira. Era como se o estímulo inicial dos Balés Russos já tivesse sido diluído, desembocando em um caminho próprio dos artistas nacionais. *Uirapuru* apresenta a criação musical, coreográfica e cênica em torno de uma ideia central: a busca por uma identidade nacional, e revela os diferentes processos de consolidação de duas linguagens artísticas – neste caso, música e dança – no território nacional.

O cenário e os figurinos, no entanto, não foram tão bem recebidos. Talvez isso se deva ao fato de, em 1943, a figura do índio já havia sido substituída pela do negro e do mestiço, que eram entendidos como ícones mais legítimos da raça brasileira por parte da segunda fase do modernismo. A figura do negro era então mais utilizada que a do índio nas décadas de 1930 e 1940, surgindo por exemplo nos balés *Maracatu do Chico Rei* (1934) e *Leilão* (1943), ambos com música de Francisco Mignone. Ao lado de *Leilão*, *Uirapuru* aparentava ser um balé mais antigo, pois seu enredo, cenário e figurinos remetiam ao indianismo tão criticado do balé do terceiro ato de *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes.<sup>19</sup>

### **Indícios: Villa-Lobos, compositor de balé**

Levantemos, em retrospectiva, os indícios encontrados sobre *Uirapuru*: 1. uma estreia de balé bem sucedida em 1943, 2. a conclusão da composição em 1934 com dedicatória a Serge Lifar, diretor da Ópera de Paris e bailarino integrante dos Balés Russos, 3. o ato de compor balés como atividade típica de importantes compositores na cidade de Paris em 1923, 4. A composição de *Tédio da Alvorada* em 1918 com dedicatória a Ernest Ansermet, maestro dos Balés Russos, 5. A presença de Villa-Lobos como violoncelista na orquestra que se apresentou com os Balés Russos no Rio de Janeiro em 1917. Essas evidências podem levar à interpretação de que os Balés Russos teriam sido um estímulo importante para a concepção do poema sinfônico *Tédio da Alvorada* e para a posterior recomposição desse trabalho, que resultou no balé *Uirapuru*.

---

<sup>19</sup> Rodrigues afirma que os trabalhos de Carlos Gomes, especialmente a ópera *O Guarani*, foram tomados pelo movimento modernista como ícone de arte romântica, que deveria ser combatida e superada pela música moderna (2011, p. 106). A oposição a Carlos Gomes, no entanto, não era unânime entre os modernistas, e o próprio Mário de Andrade teria, em seus últimos escritos, reconsiderado a importância do compositor para a música brasileira.

Nos estudos sobre *Uirapuru*, há quem considere “inexplicável o hiato entre a data de 1917 e a estreia da peça [em forma orquestral] em 1935” (SANTOS, 2015, p. 62). Santos defende que *Uirapuru* poderia ter sido estreada na década de 1920, quando também foram estreadas outras obras da fase indianista de Villa-Lobos. Santos se reúne a Guérios e Salles para defender que *Uirapuru* teria sido, na verdade, composto por Villa-Lobos na década de 1920, tendo sua data alterada para 1917 na tentativa de demonstrar que o compositor possuía uma preocupação nacionalista inata, anterior à viagem a Paris em 1923 (op. cit., p. 24).

No entanto, uma possível explicação para que Villa-Lobos datasse a composição de *Uirapuru* para 1917 seria justamente indicar um parentesco entre esse balé e *Tédio da Alvorada*, poema sinfônico que tem gênese próxima à estadia dos Balés Russos no Brasil e, não por acaso, dedicatória ao regente dessa companhia, Ernest Ansermet. Embora haja uma proximidade formal entre música para balé e poema sinfônico no século XX, os fatos apresentados – principalmente o contexto de estreia de *Uirapuru* e a contribuição de Eros Volúcia – levam a concluir que reconhecer *Uirapuru* como poema sinfônico é impreciso, uma vez que ele é uma recomposição de *Tédio da Alvorada* feita para *se tornar* um balé. Isso é corroborado pela própria posição de Villa-Lobos, que na partitura original intitula *Uirapuru* como “bailado brasileiro”, não como poema sinfônico (SANTOS, 2015, p. 22).

Embora Santos diga que *Uirapuru* pudesse ter estreado na década de 1920, as condições técnicas para realização de balés – como foi apresentado anteriormente nesse artigo – não eram tão favoráveis à estreia de balés nacionalistas antes da década de 1940. Os balés nacionalistas das décadas de 1920 e 1930 contavam quase sempre com bailarinos estrangeiros nos papéis principais, o que resultava em críticas negativas à falta de legitimidade nacional. Isso ocorreu, por exemplo, em *Maracatu de Chico Rei* (1939)<sup>20</sup>, pois na ausência de bailarinos negros foi necessário pintar de preto a pele dos bailarinos estrangeiros. É possível que Villa-Lobos, sempre preocupado com questões nacionalistas, quisesse evitar que suas composições estivessem relacionadas com esse tipo de crítica. Não por acaso, as músicas de Villa-Lobos apareceram em balés logo após a fundação da

---

<sup>20</sup> *Maracatu do Chico Rei* foi um balé apresentado na primeira temporada de dança oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Teve libreto baseado em poema de Mário de Andrade e música de Francisco Mignone, deliberadamente inspirada na *Le sacre du printemps* de Igor Stravinsky, o que revela uma permeabilidade às influências dos Balés Russos na composição de música para dança cênica.

Escola de Bailados por Maria Olenewa, quando os primeiros bailarinos brasileiros começam a ser formados, como a própria Eros Volúcia.

Esses indícios, reunidos e postos em trama, revelam possíveis vínculos e pontos de contato – diretos ou indiretos – entre Villa-Lobos, Eros Volúcia e a Companhia dos Balés Russos. As evidências demonstram que um ponto de vista coreomusical pode auxiliar na compreensão de questões intrincadas do campo da música, como é o caso do longo debate acadêmico acerca das datas de composição que Villa-Lobos atribuiu às suas obras. Essa contribuição só foi possível ao considerar a arte da dança não como algo acessório, mas como autônoma por si só, contribuindo ativamente para o campo da música.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERNSTEIN, Guilherme e LAGO, Manoel Aranha Corrêa Do. *Do Tédio de Alvorada ao Uirapuru: anotações à partitura comentada*. 2021, São Paulo: [s.n.], 2021. p. 543–552. Disponível em: <<https://tinyurl.com/5e55pe35>>. Acesso em: 26 jul 2022.

CASTAGNA, Paulo. *A musicologia enquanto método científico*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, v. 1, p. 7–31, 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/45b7dyj4>>. Acesso em: 27 jul 2022.

CHAVES, Edgard de Brito. *Memórias e Glórias de um Teatro: sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

CRISP, Clement. “ICARE”: *Remembering Serge Lifar*. The Journal of the Society for Dance Research, v. 20, n. 2, p. 3–15, 2002. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yryzpj5j>>. Acesso em: 1 fev 2022.

DAMSHOLT, Inger. *Choreomusical Discourse: the Relationship between Dance and Music*. 1999. 216 f. Tese (História e Estética da Dança) - Instituto de Filologia Nórdica, Faculdade de Humanidades, Universidade de Copenhague, Copenhague. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3vt5nzjt>>. Acesso em: 7 ago 2020.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. Mana, v. 9, n. 1, p. 81–108, 2003. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3kctcphx>>. Acesso em: 30 abr 2022.

JORDAN, Stephanie. *Moving “Choreomusically”: Between Theory and Practice*. Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, v. 13, n. 1–2, p. 11–19, 2012. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yfudh2yd>>. Acesso em: 31 jan 2020.



KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MCMAINS, Juliet e THOMAS, Ben. *Translating from pitch to plié: Music theory for dance scholars and close movement analysis for music scholars*. *Dance Chronicle*, v. 36, n. 2, p. 196–217, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p89mn63>>. Acesso em: 14 jul 2020.

105

DUCKLES, Vincent, et alii. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. v.12, p.836-863.

PEREIRA, Roberto. *A Formação do Balé Brasileiro: Nacionalismo e Estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RIOM, Charlotte Caroline Francoise. *À maneira dos balés russos de Diaghilev: uma ausência naturalmente despercebida*. *Dança*, v. 2, n. 2, p. 37–50, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3b8bhazn>>. Acesso em: 20 dez 2021.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade*. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, n. 1, p. 105–127, 30 Jun 2011. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2d8zfyvf>>. Acesso em: 20 jan 2022.

SANTOS, Daniel Zanella Dos. *Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p835tc8>>. Acesso em: 26 dez 2021.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª edição ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VOLPE, Maria Alice. *Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru*. *Brasília: Revista Semestral da Academia Brasileira de Música*, n. 29, p. 31–36, 2009. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p8m38hm>>. Acesso em: 4 maio 2022.

