

**O MODERNISMO EM DANÇA E MÚSICA
NO BRASIL HEITOR VILLA-LOBOS
E OS GRANDES MESTRES RUSSOS
COLABORAÇÃO E TRANSMISSÃO -
ADOLPHE BOLM I LÉONIDE MASSINE I
GEORGE BALANCHINE I SERGE LIFAR**

CHARLOTTE CAROLINE RIOM* 
FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS,
RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, BRASIL

RESUMO

Este artigo aborda o modernismo brasileiro através da dança e da música, destacando a contribuição de Villa-Lobos para a dança cênica da primeira turnê dos Balés Russos em 1913 no Brasil até os anos 1960. Utilizando principalmente artigos de jornais do acervo do museu Villa-Lobos, será examinada a dinâmica do balé brasileiro, reflexo tardio da modernização desse gênero pelos Balés Russos de Diaghilev, em que Villa-Lobos estava envolvido, ressaltando as oportunidades que esse cenário ofereceu para sua composição e reconhecimento internacional. Esses balés nacionais apresentados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro contribuíram para a formação de um imaginário nacional e para o legado do modernismo. Será demonstrado também sua colaboração com os renomados coreógrafos russos, o que trouxe uma nova expressão à identidade nacional e às tendências artísticas. Assim, esta pesquisa revela uma riqueza coreográfica e projetos artísticos relevantes que merecem ser revisitados hoje.

Palavras-chave: musicologia da dança; modernismo; balés.

ABSTRACT

This article discusses Brazilian modernism through dance and music, highlighting Villa-Lobos's contribution to scenic dance from the first tour of the Ballets Russes in Brazil in 1913 to the 1960s. Using primarily newspaper articles from the Villa-Lobos museum collection, the dynamics of Brazilian ballet will be examined, a belated reflection of the modernization of this genre by Diaghilev's Ballets Russes, in which Villa-Lobos was involved, emphasizing the opportunities that this scenario offered for his composition and international recognition. These national ballets presented at the Municipal Theater of Rio de Janeiro contributed to the formation of a national imaginary and to the legacy of modernism. It will also be demonstrated how his collaboration with renowned Russian choreographers brought a new expression to national identity and artistic trends. Thus, this research reveals a choreographic wealth and relevant artistic projects that deserve to be revisited today.

Keywords: musicology of dance; modernism; ballet.

RESUMEN

Este artículo aborda el modernismo brasileño a través de la danza y la música, destacando la contribución de Villa-Lobos a la danza escénica desde la primera gira de los Ballets Russes en Brasil en 1913 hasta la década de 1960. Utilizando principalmente artículos de periódicos de la colección del museo Villa-Lobos, se examinará la dinámica del ballet brasileño, un reflejo tardío de la modernización del ballet por los Ballets Russes de Diaghilev, en los que Villa-Lobos estuvo involucrado, enfatizando las oportunidades que este escenario ofreció para su composición y reconocimiento internacional. Estos ballets nacionales presentados en el Teatro Municipal de Río de Janeiro contribuyeron a la formación de un imaginario nacional y al legado del modernismo. También se demostrará cómo su colaboración con coreógrafos rusos de renombre trajo una nueva expresión a la identidad nacional y las tendencias artísticas. Por lo tanto, esta investigación revela una riqueza coreográfica y proyectos artísticos relevantes que merecen ser revisitados hoy.

Palabras clave: musicología da dança; modernismo; ballet.

INTRODUÇÃO

Pensar nos modernismos no Brasil no século XX naturalmente nos convida a refletir sobre suas formas e manifestações. Aquelas relacionadas à música e à dança cênica em companhias itinerantes privadas e instituições como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (TMRJ), a partir de 1913, são de nosso interesse, porque, gradualmente, adotaram a estética revolucionária do início de século. A formação do balé no Brasil está intimamente ligada à companhia dos Balés Russos de Diaghilev, que modernizou o mundo da dança no Ocidente. Um século depois, como aponta o jornalista francês Philippe Noisette no jornal *Les Échos*, “o sucesso dos Balés Russos permanece intacto e sua ‘marca’ estampa os palcos franceses e internacionais”¹. Assim, suas maiores obras continuam a ser interpretadas e reinterpretadas, atestando seu apelo duradouro.

Graças ao seu instinto e experiência no exílio, Diaghilev, tornando-se um ímpeto, soube dar uma nova vida ao gênero do balé entre Londres, Paris – então centro das vanguardas – e Monte Carlo, colaborando com os melhores artistas da época e compreendendo as conexões entre literatura, pintura, música, dança, figurinos e cenografia. Os Balés Russos também fazem parte de uma história do Ocidente, de sua mobilidade cultural, de sua modernidade e miscigenação. As numerosas turnês dessa companhia, bem como as das novas companhias que a sucederam (como os Balés Russos de Monte Carlo, o Original Balé Russo do Coronel de Basil, os Balés

1 NOISETTE, P. Comment les Ballets Russes influencent toujours le monde de la danse. *Les Échos*, 19 nov. 2021. Disponível em: <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/comment-les-ballets-russes-influencent-toujours-le-monde-de-la-danse-1365129>. Acesso em: 18 fév. 2024.

do Marquês de Cuevas)² pelas Américas, Europa e Austrália, enriqueceram e transformaram significativamente a história da dança no Ocidente.

Este artigo explora de maneira inédita o modernismo na dança e na música, concentrando-se na contribuição de Villa-Lobos para a dança cênica. Além disso, destaca sua colaboração com eminentes coreógrafos russos como Adolph Bolm, Léonide Massine, George Balanchine e Serge Lifar, que divulgaram sua música modernista não apenas no Brasil, mas também no exterior, principalmente na França, onde o compositor brasileiro viveu brevemente em 1923-1924, retornando mais tarde para uma estadia prolongada de três anos a partir de 1927.

Desde a primeira turnê dos Balés Russos no Brasil em 1913 até os anos 1960 – Villa-Lobos faleceu em 1959 –, examinaremos a herança e a transmissão dessa companhia. Buscaremos compreender como um imaginário nacional foi construído e disseminado progressivamente por meio da criação de balés brasileiros, abrindo assim um terreno novo e fértil para o compositor. Esses balés desempenharam um papel crucial tanto na conscientização de uma identidade nacional quanto na constituição de um patrimônio modernista, especialmente através de sua difusão no exterior. Além disso, testemunham, em certa medida, os avanços artísticos marcantes que caracterizaram a primeira metade do século XX. Esses avanços artísticos refletem a natureza do balé moderno, fortemente influenciado por figuras como Diaghilev, que examinaremos com mais detalhes em primeira instância.

Villa-Lobos foi um dos músicos mais significativos a ter contribuído para a música na Semana de Arte Moderna, ato de fundação do movimento modernista brasileiro, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922. Sua música moderna encantou o mundo da dança na América do Norte e na Europa. Suas obras compostas antes de sua primeira estadia na França em 1923, onde conheceu artistas modernistas como Roussel, Ravel, Stravinsky, Prokofief, Varèse, Dukas, Honneger, Schmitt, de Falla, d'Indy, para citar alguns, já prenunciavam esse modernismo na música³. Foi também durante a segunda turnê dos Balés Russos no Rio, em 1917, que Villa-Lobos descobriu a música de Stravinsky no Rio, especialmente com *Pássaro de*

2 Essas companhias frequentemente mudavam de nome. Os Balés Russos de Monte-Carlo (1932-1937), fundados pelo Coronel de Basil, com René Blum como diretor artístico e Massine como dançarino principal, tornam-se, em Londres, após sua separação em 1937, *Educational Ballet*, depois *Covent Garden Russian Ballet* e, finalmente, *The Original Ballet Russe*, dirigido pelo Coronel de Basil, com Fokine como coreógrafo residente. Blum e Massine criam sua própria companhia, com Massine como diretor artístico, em 1938, os Balés Russos de Monte-Carlo, do qual ele sairá em 1943, detendo os direitos autorais das obras criadas entre 1932 e 1937. Mais tarde, esta última torna-se Ba Internacional (1943-1947), Grande Balé de Monte-Carlo (1947-1951), Grande Balé do Marquês de Cuevas (1951-1958) e, finalmente, Balé Internacional do Marquês de Cuevas (1958-1962).

3 BÉHAGE, G. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. [S. l.]: Institute of American Studies: University of Texas at Austin, 1994. p. 16.

fogo. Novos desafios interpretativos da música de Villa-Lobos surgem com essa aproximação com a dança, levando a uma nova compreensão do modernismo.

Utilizaremos vários artigos de jornais encontrados nos arquivos do Museu Villa-Lobos, os quais testemunham os laços deste com os coreógrafos russos. Essas fontes ainda circulam pouco, embora revelem aspectos novos que revitalizam as pesquisas sobre o modernismo na música e na dança nesse período. Após uma breve apresentação da herança dos Balés Russos, mostraremos a dinâmica do balé brasileiro em que Villa-Lobos atua e as oportunidades que esse contexto lhe oferece para compor e se destacar internacionalmente. Em seguida, destacaremos as relações dos quatro coreógrafos mencionados com Villa-Lobos, atestando sua notoriedade como compositor para a dança e representante do Brasil, enquanto realizava viagens no norte e nordeste do Brasil entre 1905 e 1912.

A MARCA DOS BALÉS MODERNOS DE DIAGHILEV

É importante compreender bem a ideia do balé moderno, uma obra total em que coexistem de forma equitativa várias artes⁴, e entender quais são suas forças motrizes. Ele representa uma expressão de liberdade artística, em que os artistas reivindicam um estilo coreográfico e composições sinfônicas para cada apresentação, harmonizando às vezes a música com coreografias preexistentes⁵. “No lugar das antigas valsas, polkas, pizzicati e galops, é necessário criar uma forma de música que expresse a mesma emoção sugerida pelo movimento do dançarino”, escreve Fokine⁶. Novas relações entre música e dança são definidas por essas novas colaborações, e a colaboração entre o coreógrafo Balanchine e o compositor Stravinsky será a mais exemplar nesse sentido.

Trata também de uma questão de novas experiências e estéticas variadas, com alusões ao folclore, à estética de feira e do cotidiano, como em *Jeux*⁷ (1913), que representa uma partida de tênis. Também envolve companhias independentes, privadas, livres, longe das exigências institucionais e aristocráticas. A condição de exilado, que implica uma ruptura, favorece também

4 Ao contrário da anarquia do trabalho de uma equipe criadora de balé descrita por Noverre. KOCHNO, B. *Le Ballet*. Paris: Hachette Arts du monde, 1954. p. 61.

5 FOKINE, M. *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*. Traduzido por Vitale Fokine. Editado por Anatole Chujoy. Boston e Toronto: Little, Brown, and Company, 1961. p. 144. Pierre Michailowsky adotará o mesmo método e monta, em 1930, o balé *Hino ao Sol*, ajustando primeiramente as danças e, em seguida, pedindo ao compositor Lorenzo Fernandez que componha uma música a partir dos ritmos já coreografados. Serge Lifar seguirá o mesmo exemplo cinco anos depois com Ícaro. SUCENA, E. A dança teatral no Brasil. Fundação Nacional de Artes Cênicas Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: 1988. p. 343.

6 GADAN-PAMARD, F.; MAILLARD, R Collectif. *Dictionnaire du ballet moderne*. Paris: Fernand Hazan, 1957. p. 149.

7 Coreografia de Vaslav Nijinsky, música de Claude Debussy, figurinos e cenários de Léon Bakst.

uma forma de emancipação⁸. Obras curtas, por razões provavelmente econômicas, muitas vezes não ultrapassando os 30 minutos, criam uma educação para o espetáculo, através dessas “noites de mosaico”, em que o público não vai mais para ver uma obra, mas várias, de diferentes estilos.

A dança masculina se impõe, como na tradição russa, mas também se observa que um novo espaço é concedido às mulheres, no palco, agora libertas dos espartilhos ou de figurinos que limitam os gestos ou as ações, e também no espaço público, já que muitas dançarinas complementam esse quadro das grandes figuras artísticas do início do século XX com seu estilo, pesquisa, ensino, criação e envolvimento na formação e profissionalização da dança (Duncan, Graham, Humphrey, Wigman, para a dança moderna. Pavlova, Olenewa, Feodorova, Verchinina e Leskova para o balé).

Nessa busca por renovação e enriquecimento da dança clássica pela expressividade do corpo, pode-se também notar uma inspiração na Grécia Antiga de diferentes maneiras: à Duncan, de maneira pagã, pela flexibilidade e liberdade dos movimentos, como os das ninfas de onde emana uma emoção primitiva; e à Nijinsky, de maneira visual e arcaica, por meio de achatamentos.

Tematicamente, também, com *Narciso* (1911), *Orfeu e Eurídice* (1911) e *Daphnis e Chloé* (1912) de Fokine, em que dançarinas e dançarinos quase despidos no palco, vestidos respectivamente com longos vestidos e túnicas gregas brancas, ficam descalços ou de sandálias e executam movimentos livres inspirados pelos de Duncan. Aliás, nessa época, Fokine já desenvolvia na Rússia uma teoria de composição visando criar performances baseadas nas antigas danças gregas, como se vê em “La Bacchanale” para *Cleópatra*⁹. Destaquemos também a trilogia dos poemas sinfônicos de Villa-Lobos, *Tédio da Alvorada*, *Myrémis* e *Naufração de Kleônicos* (1916), que serão posteriormente coreografados, e o balé *Apollon musagète*, de Balanchine e Stravinsky (1918), para citar alguns exemplos.

Foi na Rússia, em São Petersburgo, onde conheceu Diaghilev, que Fokine, aos 28 anos, sentiu o desejo de criar obras novas e compartilhar suas conquistas artísticas na cena artística europeia. O que o interessa agora, de fato, é atuar como coreógrafo-inovador¹⁰, à maneira de Noverre, mais do que interpretar um papel. Moderna em sua época, “a dança deve ser expressiva”¹¹, declara ele; não se trata de apresentar um balé sobre o tema de Cleópatra em tutu e sapatilhas

8 Em sua autobiografia, Fokine conta que Diaghilev, então funcionário público na administração dos teatros imperiais, foi demitido pelo príncipe Sergei Mikhailovich Volkonsky porque se recusou a obedecer a ordens (Fokine, 1961).

9 A obra foi apresentada no Théâtre du Châtelet, em Paris, em 2 de junho de 1909, durante a temporada do Balés Russos, com Ana Pavlova no papel de Tahor (Fokine, 1961, p. 144).

10 FOKINE, 1961, p. 142.

11 GADAN-PAMARD; MAILLARD, 1957, p. 149.

de ponta, mas sim de fazer alusões, mediante cenários, figurinos e movimentos, ao Egito. *O Filho Pródigo* (1929), de Balanchine, é o resultado perfeito dessa busca, com o jovem Serge Lifar interpretando perfeitamente o sofrimento humano. Dessa forma, Fokine apresentaria obras nunca vistas antes, como *O Pássaro de fogo* (1910) e *Petrouchka* (1911), uma obra considerada o resultado mais significativo de sua reforma para o balé¹². Em seguida, é a vez de Nijinsky com *Jeux* (1913) e *A Sagração da Primavera*, uma obra modernista por excelência, e talvez seja uma das mais interpretadas por várias companhias ao longo do século XX, em que sincopas, paganismo e posições de pés para dentro questionam os cânones da dança acadêmica. A obra original foi apresentada apenas três vezes em Paris, depois três vezes em Londres, sendo interpretada por Massine em 15 de dezembro de 1920 no Théâtre des Champs-Élysées em uma versão mais acessível, que suprimiu as emoções e onde “os dançarinos marcavam a medida como se a música não conseguisse alcançá-los”¹³. Também precisava ser adaptada para outro público, e assim Diaghilev pediu a Massine que propusesse uma nova versão para o público americano, com Martha Graham no papel da Eleita, na estreia americana, em 1930, em Filadélfia. Podemos também mencionar a versão de Bóris Romanov, apresentada no Teatro Colón, na Argentina, em 1932¹⁴. No Brasil, se Villa-Lobos descobre a versão para piano, somente em abril de 1982, uma versão dançada é apresentada no TMRJ, coreografada pelo canadense Norbert Vesak (1936-1990) para celebrar o centenário do nascimento de Stravinsky. Ana Botafogo e Graham Bart interpretam Adão e Eva, em uma interpretação elogiada pela crítica que explora a origem do homem até sua integração social – do antropeide ao grupo primitivo¹⁵. Nessa primeira metade do século XX, a dança se mistura ao profano, buscando refletir emoções comuns, ingênuas ou sensíveis, afastando-se das estilizações românticas e da narrativa, adaptando-se à estética do momento e criando também um repertório eclético.

A influência da dança moderna no balé moderno é natural, devido à mobilidade cultural e às trocas artísticas particularmente ricas que resultam nessa primeira metade do século XX, apesar dos conflitos entre Michel Fokine e Martha Graham. O balé é, de fato, uma forma de arte em evolução, e sua técnica enriquece constantemente, oferecendo uma riqueza inestimável de movimentos sempre reinventados conforme novas experiências. Essas notáveis transformações também são destacadas pela crítica artística¹⁶, como, por exemplo, o segundo movimento do

12 GADAN-PAMARD ; MAILLARD, 1957, p. 183.

13 KOCHNO, 1954, p. 216.

14 RIOBÓ J. F.; CUCULLU, C. *El arte del ballet em el teatro Colón*. Buenos Aires: Corletta & Castro, 1945. p. 43.

15 FONSECA, E. E. *Ana Botafogo: Palco e Vida*. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2021. p. 139

16 FOKINE, 1961, p. 255.

balé sinfônico de Massine, *Choreartium*¹⁷ (1933) – as relações entre música e dança evoluem ainda mais, e alguns lamentam que agora grandes composições clássicas sirvam como música de fundo para a dança. Segundo o crítico alemão Hartmut Regitz¹⁸, esse movimento, com seu conjunto de bailarinas, seguiria a tradição clássica da *Bayadère*, mas com um estilo moderno que parece se assemelhar mais ao de Martha Graham¹⁹. Dezoito freiras em vestidos longos de cor ferrugem serpenteiam pelo palco, curvando-se a cada passo, antes de se reunirem ao redor de uma solista formando como uma frisa. No entanto, a dançarina Tatiana Leskova, que interpretou a obra muito jovem, quando fazia parte da companhia do Original Balé Russo de Basil, lembra-se de *Présages* como sendo um balé mais abstrato do que *Choreartium*. A falta de acesso às obras não nos permite afirmar nada com certeza, mas isso ainda testemunha a influência da dança moderna no balé.

Essas duas obras foram criadas para a russa Nina Verchinina (1910?-1995), que apresentou desde cedo um estilo pessoal e moderno, buscando uma liberdade de expressão corporal que seduz Massine. Ela descobre Isadora Duncan nos Estados Unidos um ano antes de sua morte e é convidada duas vezes para o TMRJ, em 1946 e novamente em 1954, ano em que a dança moderna parece ser melhor compreendida e aceita²⁰. Ela abriu ainda uma academia de balé e dança moderna no bairro de Flamengo, no Rio de Janeiro.

Diaghilev, que acompanhou os primeiros passos de Duncan em São Petersburgo, relata que Fokine “conquistado pela expressão nova da dançarina americana se inspirou em sua dança livre desde o início de seu processo criativo”²¹. De fato, ela realizou várias turnês pela Rússia em 1904, 1905, 1907-1908, 1909, 1913 e novamente de 1921 a 1924. No Rio, em 1916, ela apresentou cinco recitais nos dias 24, 25, 27 e 29 de agosto, principalmente com músicas de Glück e Chopin²². O balé moderno está, portanto, intimamente ligado a essa mobilidade cultural, assim como à consciência de uma herança não europeia nas Américas e ao encontro entre as vanguardas europeias e os movimentos modernistas nas Américas, num contexto de construção de estados nacionais e elaboração de políticas de identidade cultural e artística.

17 BRAGA, S. *Tatiana Leskova, uma bailarina solta no mundo*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2010. p. 370.

18 BRAGA, 2010, p. 369.

19 Massine havia colaborado com Martha Graham em sua versão de *Sagração da Primavera* em 1930.

20 CERBINO, B. *Nina Verchinina: um pensamento em movimento*. Série Memória 8. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. p. 44.

21 KOCHNO, 1954, p. 126.

22 BRITO CHAVES, E. *Memórias e glórias de um teatro sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971. p. 270.

O BALÉ BRASILEIRO COMO REFLEXO TARDIO DOS BALÉS RUSSOS E ABERTURA PARA A MÚSICA DE VILLA-LOBOS

Os Balés Russos de Diaghilev são fundamentais para a formação do balé no Brasil, através de suas turnês em 1913 e 1917, e a de Léonide Massine, entre 1920 e 1924, acompanhado por Ana Pavlova e por Maria Olenewa²³, que, em 1927, fundou a primeira escola de dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Os Balés Russos do Coronel de Basil e suas três temporadas, 1942, 1944 e 1946, também foram impulsionadores para a criação de um balé nacional dentro da instituição, que já tinha um corpo de balé desde 1936²⁴. Da mesma forma, a companhia do Ballet do IV Centenário em São Paulo, de 1952 a 1954, permitiu a existência do modernismo, 30 anos após a Semana de Arte Moderna.

O coreógrafo húngaro Aurélio Milloss, diretor da companhia, convidou artistas visuais como Cândido Portinari, Clóvis Graciano e Flávio de Carvalho para criar cenários para balés no Brasil, como *A Floresta Amazônica*, com a música de Villa-Lobos frequentemente incorporada ao repertório das companhias oficiais. No Rio de Janeiro, a Companhia Brasileira de Ballet (CBB, 1967-1969) foi criada pelo industrial Paulo Ferraz para sua esposa Regina Benvides, dançarina no TMRJ, e dirigida pelo milanês Gianni Ratto. Seu funcionamento lembra, segundo Ana Botafogo²⁵, autora do prefácio do livro dedicado a essa companhia, escrito pela dançarina Vera Aragão, a companhia dos Balés Russos de Diaghilev, pois reúne as figuras artísticas mais ilustres da época, compositores, dançarinos, coreógrafos e cenógrafos da cena carioca. Obras como *Vitória Régia*, com música de Villa-Lobos, coreografia de Dennis Gray, cenários de Cícero Rodrigues e figurinos de Mário Oliveira, foram apresentadas no Teatro República (Rua Gomes Freire), inaugurado em 31 de julho de 1914, no Teatro Novo, no Teatro Leopoldina em Porto Alegre, no Anchieta em São Paulo e no TMRJ.

Em São Paulo, a experiência russa impulsionou a criação do corpo de balé do Teatro Municipal de São Paulo em 1968 e da companhia Ballet Stagium em 1971. Finalmente, o dançarino Yurek Shabelevsky do Original Balé Russo também criou o corpo de baile do Teatro Guaira²⁶ em Curitiba.

À maneira dos Balés Russos, entre 1934 (*Jurupary*) e o 1968 (Rio não é mais capital desde 1960 e a ditadura se estabeleceu desde 1964), no TMRJ, foram criadas e/ou apresentadas

23 Dançarina da Companhia de Dança de Léonide Massine entre 1920 e 1924.

24 CERBINO, B. Dança, corpo e memória: as três temporadas do Original Ballet Russe no Rio de Janeiro *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113671, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 18 out. 2023.

25 ARAGÃO, V. *Companhia de Ballet: realidade com jeito de sonho*. São Paulo: All Print Editora, 2022. p. 16.

26 BRAGA, S. *Tatiana Leskova, uma bailarina solta no mundo*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2010, p. 120

obras colaborativas ou reunindo artistas contemporâneos, inspiradas por temas folclóricos. Essas apresentações contaram com artistas modernistas renomados, brasileiros e europeus, em turnê pelas Américas.

Podemos citar alguns, em ordem cronológica: os balés *Curupari* e *Iara*, em 1934, com cenários de Cícero Dias, e *Jurupary* nesse mesmo ano, coreografado por Serge Ligar e com libreto escrito por Victor de Carvalho, sobre o *Choros* nº 10 de Villa-Lobos, também com cenários de Cícero Dias. Destaca-se também o balé *Leilão*, com música do compositor brasileiro Francisco Mignone e coreografia do tcheco Vaslav Veltchek, que em 1939 assumiu a direção da dança no TMRJ, depois de dirigir a dança no Teatro Municipal de São Paulo e trabalhar no Théâtre du Châtelet e na Opéra-Comique em Paris. Na temporada iniciada em 20 de abril de 1943, o balé apresenta danças brasileiras, reconhecíveis, retratando em três partes a história da abolição da escravidão (“Sala da Casa do Mercador de escravos”; “Sala do trono”; “Praça suburbana”), com cenários assinados por Fernando Valentim. Nessa mesma temporada, é programado *Felicidade* do estoniano Yuco Lindberg, então diretor da escola de dança clássica do TMRJ, que apresenta cenas da vida cotidiana, com música de Francisco Lazzoli.

Em 19 de maio de 1943, é também interpretado *Uirapuru*, em uma versão de Vaslav Veltchek, com Eros Volusia como destaque, mostrando como um balé como *O Espectro da Rosa* de Fokine, mais romântico, programado ao seu lado, já está desatualizado²⁷. Podemos mencionar também *Iara*²⁸, apresentado no Teatro de São Paulo em 1946, com música de Francisco Mignone e coreografia de Vânia Psota, da companhia dos Balés Russos do Coronel de Basil – temporariamente afastada da cena europeia devido à guerra –, poesia de Guilherme Almeida e cenários de Cândido Portinari. Note-se que essa obra foi posteriormente programada duas vezes, em agosto de 1946, no TMRJ, onde recebeu uma crítica negativa do grande crítico de arte brasileiro Ruben Navarra, e em Nova York em 1951, onde também não obteve muito sucesso devido à sua coreografia²⁹. Essas críticas negativas levantam dois aspectos: o gosto do público, talvez mais inclinado agora a apreciar movimentos rítmicos e proezas físicas, e as reais intenções de companhias estrangeiras em turnê ao coreografar obras sobre temas brasileiros³⁰, que talvez não estejam tão confortáveis com uma temática que lhes é estranha.

27 BARROS, J. Bailados. *Diário da noite*. Rio de Janeiro, 24 de maio de 1943.

28 Cenários e figurinos. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/8wXh_0vYnscwlg?hl=pt-BR. Acesso em: 13 nov. 2023.

29 ACCIOLY NETTO, A. Um bailado brasileiro nos Estados-Unidos. *O Cruzeiro*, 8 set. 1951.

30 NAVARRA, R. Despedidas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1946.

Continuando, mencionamos *O Guarda-Chuva* (1954), pelo Ballet do IV Centenário³¹, com música de Francisco Mignone (*Fantasia Brasileira*), cenários e figurinos de Heitor dos Prazeres. Aliás, Aurélio Milloss (1906-1988), diretor artístico da companhia, também propôs sua versão da obra vanguardista dos Balés Russos, *Petrouchka*. O balé *Salamanca do Jarau* também chama toda a nossa atenção. Em uma coreografia de Tatiana Leskova, elogiada pela crítica – mas não necessariamente considerada pela coreógrafa como uma obra de grande relevância –, e uma música escrita pelo compositor gaúcho Luiz Gomes (1908-1965)³², com cenários criados pelo grande figurinista Tomás Santa Rosa, a versão de dança foi apresentada no TMRJ em maio de 1952. Esse balé brasileiro conta a história das visões de Blau Nunes (Arthur Ferreira), um gaúcho perdido em Salamanca do Jarau, um local guardado por um Santão (Sebastião Araújo) e duendes que habitam a caverna. O compositor incorpora ao enredo de origem espanhola o folclore brasileiro do Mato Grosso. A interpretação da princesa Moura por Bertha Rosanova foi especialmente notável, assim como as figuras contorcionistas, lembrando as de um réptil, executadas por Pitágoras Lopes no papel do “boicininga”³³.

A Associação do Ballet do Rio de Janeiro, fundada por Dalal Achcar em 1956, também encena no TMRJ, em 1960, na presença dos bailarinos ingleses Margot Fonteyn e Michael Somes, pelo menos quatro balés modernos que lembram, pelos artistas que reúnem, as obras de Diaghilev: *O Garatuja*, com música de Alberto Nepomuceno, coreografia de Dennis Gray e cenografia de Nilson Penna; *A Morte de um Pássaro*, com música de Villa-Lobos, coreografia de Ismael Guiser e cenários de Di Cavalcanti; *Zuimaaluti*, coreografado com um libreto de Manoel Bandeira por Nina Verchinina, música de Cláudio Santoro e cenários criados por Burle Marx; e *Concerto sobre formas brasileiras*, com música de Hekel Tavares, coreografia de Maryla Gremo e cenografia do artista carnavalesco Fernando Pamplona³⁴.

Para concluir, destaca-se *Descobrimento do Brasil*³⁵, criado em dezembro de 1961, com música de Villa-Lobos. Um espetáculo em grande escala em quatro atos. Tatiana Leskova coreografou o primeiro e o terceiro ato, e Eugenia Feodorova, o segundo e o quarto. Os cenários foram projetados por Gianni Ratto, os figurinos por Bellá Paes Leme, e Circe Amado escreveu o

31 Essa companhia temporária com um grande orçamento reuniu artistas como Candido Portinari (1903-1962), Lasar Segall (1889-1957), Di Cavalcanti (1897-1976), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Francisco Mignone (1897-1986).

32 A *Suite Sinfônica* foi executada pela primeira vez no TMRJ, sob a regência de Villa-Lobos, em 16 de outubro de 1936.

33 ACCIOLY, M. Pantomima e ballet no Municipal. *Folha Carioca*, 13 maio 1952.

34 CAMINADA, E. *História da Dança – Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999. p. 414. Margot Fonteyn escolheu *Zuimaaluti* para representar o Brasil num Gala na Royal Academy em Londres.

35 *O Descobrimento do Brasil* foi interpretado no palco em 1961, 1972, 1974 e 1987.

libreto. Tatiana Leskova realizou pesquisas para coreografar os movimentos indígenas [Trata-se de uma afirmação minha, é autoral].

É mencionado mais tarde, em 1968, um renascimento do balé brasileiro³⁶ graças à Companhia de Ballet Brasileiro (CBB), já citada anteriormente, mas que será rapidamente prejudicada devido ao Departamento de Censura ou ao Departamento Ideológico que prevaleceu sob a ditadura. O livro escrito por Roberto Pereira, *A Formação do balé brasileiro*, traça perfeitamente a vontade progressiva de criar um balé brasileiro, referindo-se a fontes populares e libertando-se dos cânones europeus, indo até mesmo pensar em uma linguagem coreográfica brasileira. Uma excelente descrição desses balés brasileiros e das dançarinas brasileiras reconhecidas no exterior, como Madeleine de Rosay, Beatriz Consuelo e Marcia Haydée, foi publicada pelo jornalista Nilson Penna³⁷ em 1959, no *Jornal do Brasil*³⁸. Embora seja um momento de esperança para o país e para a dança, a história mostrará que havia mais balés criados quando o Rio de Janeiro era a capital do Brasil³⁹. A ditadura militar constituiu, sem dúvida, um obstáculo ao desenvolvimento do balé, pois, mediante seu braço de repressão, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) serviu como instrumento para controlar e suprimir movimentos sociais e políticos contrários ao regime. Essa realidade é evidenciada por Vera Aragão, que explana como o DOPS interrompeu as atividades da Companhia Brasileira de Ballet em 1969⁴⁰.

Observa-se que a criação de balés brasileiros ultrapassa a esfera nacional. Além de *Jurupary*, programado na Salle Pleyel em março de 1936, em 7 de setembro de 1953, em Nova York, o American Ballet Theater (ABT) apresenta *Mancenilha*, com música de Villa-Lobos e coreografia de Madeleine Rosay. Dançarina no TMRJ entre 1917 e 1945 e diretora de sua escola de dança clássica e corpo de baile de 1949 a 1950 e de 1961 a 1966, ela havia frequentado o ABT em 1936 para se aprimorar e, à maneira de Eros Volusia, introduziu no Brasil, entre o Municipal e os cassinos, e no exterior, danças folclóricas brasileiras como o frevo, o lundu e a samba. Interpretada pelos solistas Alicia Alonso e Igor Youkevitch, *Mancenilha*, e também apresentada no TMRJ em 1953, a obra retrata lendas sertanejas brasileiras em cenários e figurinos fiéis ao tema e com música de Villa-Lobos. A técnica sólida de Bertha Rozanova é notada pela crítica, assim como as figuras de capoeira de Dennis Gray e Edmundo Carijó⁴¹. As obras circulam e as

36 ARAGÃO, 2022, p. 182.

37 Nilson Penna, natural do Pará (ilha do Marajó), também era dentista, mas interagiu principalmente no mundo da dança como jornalista e diretor de palco.

38 PENNA, N. A fundação de um bailado nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1959.

39 BRAGA, 2010, p. 239.

40 ARAGÃO, 2022, p. 159.

41 ACCIOLY, M. Bailados. *Folha Carioca*, 1953.

conquistas artísticas também. A música de Villa-Lobos se torna conhecida pela dança e novas contribuições teóricas em dança se impõem nas Américas, como a labanotação, que Madeleine de Rosay introduziu no TMRJ⁴².

Diaghilev apresentou Stravinsky, Prokofiev e Milhaud ao público por meio do balé. Ele também expressou entusiasmo pela ideia de encenar a música de Villa-Lobos. No entanto, ele faleceu antes de realizar esse desejo. Os projetos de colaboração infrutíferos entre o compositor brasileiro e o mundo da dança, nos quais Diaghilev poderia ter sido o catalisador, e que apresentamos em “Contribuição de Villa-Lobos à dança cênica: nova historiografia e novos desafios para uma musicologia da dança”⁴³, destacam o fato de que Villa-Lobos poderia ter se beneficiado da presença desse famoso empresário para desenvolver mais cedo e de forma mais sólida sua relação com a dança como compositor. No entanto, o entusiasmo de Diaghilev pela música de Villa-Lobos deve ser relativizado. De fato, durante uma sessão em 6 de fevereiro de 1929, na casa de Prokofiev, para discutir quem poderia interpretar a música do balé *O Filho Pródigo*⁴⁴ no lugar de Hindemith, inicialmente escolhido pelo empresário, mas pouco disponível, Diaghilev reconhece o talento do compositor brasileiro, mas menciona um estilo pouco interessante, pelo menos naquele dia. E é Prokofiev quem será o autor da música dessa obra⁴⁵. No entanto, talvez seja Serge Lifar, uma figura indispensável da dança na época, que desempenhou um papel semelhante ao de um mentor espiritual. Desde sua chegada ao Rio, Lifar manifestou, de fato, o desejo de conhecer o compositor brasileiro. E, assim como Stravinsky criou seu *Apollon musagète* (1928) com Serge Lifar em mente, Villa-Lobos dedicou sua composição para balé, *Uirapuru* (1917-1934), ao dançarino e colaborou com ele na encenação de *Jurupary* (1934).

Como exposto no artigo mencionado no parágrafo anterior, é evidente que Villa-Lobos, assim como Stravinsky, que, aliás, tinha afeto e respeito pelo compositor brasileiro, contribuiu para a música e para dança. No entanto, sua contribuição talvez se relacione mais com sua capacidade de compor de maneira visual do que com sua utilização de ritmo diferente. Como destacado por Ansermet, Stravinsky constrói sua composição a partir de imagens, sejam melódicas ou visuais:

42 EEDMO: Um Sonho Feito de Cores, 2008. Houve dois professores de labanotação: Dimitri, em 1960, sob a direção de Madeleine Rosay, e Telma Gama, em 1987. De 2009 a 2016, Cristina Cabral lecionou Benesh no EEDMO, a convite da professora Beth Oliosi, sob a direção de Maria Luiza Noronha. Em 2017, Beth Oliosi se aposentou e indicou Cristina Cabral para substituí-la como professora no EEDMO, continuando a ensinar Benesh para alunos do ensino médio.

43 RIOM, C. Contribuição de Villa-Lobos para a dança cênica: nova historiografia e novos desafios para uma musicologia da dança. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 6., 2021, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, 2021, p. 71-94.

44 *O Filho Pródigo* é um balé em três quadros de George Balanchine, com música de Sergei Prokofiev, libreto de Boris Kochno, cenários e figurinos de Georges Rouault. Essa foi a última criação da companhia, apresentada ao público em 21 de maio de 1929.

45 PRESS, S. D. *Prokofiev's ballets for Diaghilev*. New York: Routledge, 2006. p. 115. Nota 209.

A melodia para Stravinsky não é 'pensada', é 'figura'. Dizer que ela é figura é dizer que ela é desprovida de dinamismo próprio. O dinamismo da obra está nas tensões do movimento e da harmonia. Stravinsky é alguém que coloca em ação figuras melódicas. Assim, sua obra é sempre imagem e nos dá analogias do mundo das coisas em atividade. Nesse sentido, não há diferença essencial entre suas obras de concerto e seus balés⁴⁶.

Figuras melódicas postas em movimento que podem ser aproximadas da técnica composicional inovadora de milimetragem, inventado por Villa-Lobos em 1935 ao se inspirar da paisagem carioca, ou ainda milimetrização, cujo objetivo é transformar um elemento visual em linhas melódicas. A ideia é tão eficaz quanto engenhosa, pois ele não precisa esperar pela inspiração, não depende dela, e qualquer grafia, que ele corresponde a durações rítmicas e frequências (tons cromáticos), serve para criar uma melodia⁴⁷. Essa técnica batizada “Melodia das Montanha” foi utilizada em duas composições: *New York Skyline Melody* (1939) a *Sinfonia n.º 6* (1944). É essa qualidade de ser um compositor visual, que faz com que não seja surpreendente que sua música seja inspiradora e continue a inspirar muitos coreógrafos, como Adolph Bolm, Leonide Massine, Serge Lifar e George Balanchine, e depois Martha Graham (*Dolorosa*, 1931)⁴⁸ e José Limón (*O Imperador Jones*, 1956), para o período que nos interessa. Assim como a de Stravinsky, toda a sua música convida à dança.

COLABORAÇÃO E TRANSMISSÃO: VILLA-LOBOS E OS MESTRES DE DANÇA RUSSOS

Foi em 21 de janeiro de 1916 que Adolph Bolm (São Petersburgo, 1884 – Los Angeles, 1951) interpretou o personagem de Pierrot em *Carnaval* (1910) de Fokine, cuja estreia ocorreu no Century Theater de Nova York, com música de Schumann e cenários e figurinos de Leon Bakst. Mais tarde, em 1925, Adolph Bolm pede a Villa-Lobos para compor a música de um carnaval brasileiro para o Chicago Civic Opera. Esse tema agrada Diaghilev, que estava entusiasmado pouco antes de sua morte com a música de Villa-Lobos, especialmente com *Momoprecoce* (1929), composto a partir da suíte para piano *Carnaval das Crianças Brasileiras* (1919)⁴⁹. Observa-se que os temas do carnaval e do entretenimento, que eram frequentes na primeira metade do século XX, agradavam aos coreógrafos dessa época, que apreciavam todas as artes e, por meio de seus

46 ANSERMET. E. À propos du Concerto de violon et de la Symphonie de Psaumes d'Igor Stravinsky. *Présence*, Février 1935, p. 18-21.

47 BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA. Concert Bulletin. Sixty-first season 1941-1942. p. 989.

48 Balé moderno que estreou no dia 2 de fevereiro de 1931 no New York's Craig Theater.

49 LAGO, A. C. M.; TONI CAMARGO, F. Em torno de uma coreografia: cartas de Mário de Andrade, Villa-Lobos, Di Cavalcanti e Adolph Bolm. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (org.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017. p. 131.

balés modernos e vanguardistas, democratizaram o esporte e o lazer, até então praticados em um contexto imperialista.

As pesquisas em literatura musical realizadas pelos musicólogos Manoel Aranha Corrêa do Lago e Flávia Toni Camargo⁵⁰ destacam a gênese do projeto de um balé total reunindo dança, música e figurinos, mostrando como Mário de Andrade, autor também do poema *Carnaval Carioca* (1923), participou ativamente desse projeto, atuando como mediador entre Villa Lobos e Di Cavalcanti, então em São Paulo, no que diz respeito aos desenhos dos figurinos realizados em 1926. Em uma carta endereçada ao compositor, em francês, e postada em Buenos Aires em 10 de setembro de 1925, o compositor, prestes a embarcar no Van Dycke para os Estados Unidos, expressa a Adolph Bolm seu entusiasmo em conhecê-lo pela primeira vez durante sua escala de um dia no Rio de Janeiro. Embora o projeto do balé tenha se revelado infrutífero (o mistério permanece), juntamente aos figurinos e ao roteiro de Di Cavalcanti, que já estavam prontos, há uma verdadeira vontade de colaboração entre o coreógrafo e o compositor, que pode ser traduzida por esse encontro incrível durante o qual Villa-Lobos teria feito subir a bordo um passista para ensinar alguns passos de samba ao coreógrafo⁵¹.

Escrever sobre a história da música em sua estreita relação com a dança permite revelar aspectos novos. Por exemplo, o coreógrafo Adolph Bolm, antigo dançarino dos Balés Russos, que participou de sua turnê em 1913 no Brasil, considerado por Serge Lifar como o fundador do balé moderno nos Estados Unidos⁵², apresenta pela primeira vez a música de Villa-Lobos lá. Assim, nessa mesma carta, Adolph Bolm relata ter tido o prazer de ouvir, pela excelente interpretação de Madame Baerentzen ao piano, algumas de suas obras, como *Choros n° 2*, *Kankakus*, *Kankikis* e as peças infantis, como *O Cavalinho do Pau*, “A Probrezinha” (“Boneca de pano”) da *Prole do Bebê n° 1* e “Peripécias do Trapeirozinho”, do *Carnaval das Crianças*⁵³. Ele pede ainda a Villa-Lobos para preparar o material de peças arranjadas, entre outras, que o compositor gostaria de dar a conhecer nos Estados Unidos.

E assim Bolm interpreta *As Danças Africanas* (1914-1916) em Chicago em setembro de 1931, conforme uma transcrição para um pequeno conjunto que Villa-Lobos reestruturou para a ocasião⁵⁴. O coreógrafo não escolhe interpretar qualquer obra, pois seleciona aquela que marca o início da afirmação de um estilo. Após viajar pelo norte e nordeste do Brasil no início

50 LAGO; TONI, 2017.

51 LAGO; TONI, 2017, p. 147.

52 LAGO, 2017, p. 132.

53 Nós propomos estas obras para *Cheval de Bois*, *La poupée abandonnée* e *Le Chiffonnier*; em francês.

54 MIRANDA, R. Excursão Artística de Villa-Lobos. *Tribuna Libre*, v. 21, n. 23?, set. 1931.

do século XX, graças ao financiamento do empresário e mecenas Carlos Guinle, Villa-Lobos decide reformular suas inspirações nos compositores europeus do século XIX, como Wagner e César Franck, por exemplo, e nutre novos ritmos e melodias locais, buscando afirmar uma estética antirromântica⁵⁵. Transcrita para octeto em 1922, para ser apresentada na Semana de Arte Moderna, essa obra recebe um subtítulo, *Danças dos Índios Mestiços do Brasil*, pois apresenta uma interpretação musical dos indígenas-africanos no Brasil por meio, entre outras coisas, do processo de paralelismo, especialmente de quartas, em *Kankikis*. Villa-Lobos de fato elaborou um quadro referencial no qual expõe suas ideias e suas correspondências sonoras na criação de uma sonoridade indígena⁵⁶. A coreografia de Bolm lhe confere reconhecimento como compositor dos trópicos, trazendo certo exotismo, e marca a afirmação de uma cultura americana que toma consciência de sua herança.

Durante uma turnê artística que o levou também ao Rio de Janeiro, Rubinstein, por mero entretenimento, visitou um cinema numa tarde em que V.-L. tocava como violoncelista na orquestra. Alguém da orquestra reconheceu Rubinstein e providenciou para que fosse tocada uma composição de V.-L. Eram as "Danças Africanas". O impacto dessa música em Rubinstein foi tão grande que ele correu imediatamente para o maestro e assim conheceu Villa-Lobos. Suas "Chorés" e "Danças Africanas" foram tocadas várias vezes nos Estados Unidos e na Europa. Estas últimas já foram apresentadas duas vezes em Filadélfia por Stokowsky e em Nova York pela Orquestra Filarmônica regida por Bodansky. Em Chicago, elas foram dançadas pelo famoso dançarino Bolm e seu grupo. Essa composição também foi executada em Londres sob a regência de Anton Bernard e em Paris duas vezes nos concertos de Straram⁵⁷.

E é esse mesmo Rubinstein que encorajou Villa-Lobos a ir a Paris pela primeira vez em 1923 para editar suas composições e, portanto, divulgar sua música. Essa aceitação de sua música nos Estados Unidos parece funcionar, pois Martha Graham coreografou, com sua música, *Primitive Mysteries* e *Dolorosa*, que serão apresentadas respectivamente em 2 de fevereiro no Craig Theatre de Nova York, e, no ano seguinte, *Offering*, em 2 de junho de 1932, no Lydia Mendelssohn Theater. Finalmente, para retomar a ideia de Mário de Andrade e Adolph Bolm de criar algo em torno do *Carnaval dos Enfants*, Massine e Villa-Lobos tinham o projeto de criar, em 1956, *A Menina das Nuvens* ou a *Menina e o Vento*. No final, tornou-se uma ópera infantil, “uma aventura musical”, composta com o libreto de Lúcia Benedetti (1914-1998) e que foi apresentada ao público no TMRJ somente em 1960, um ano após a morte do compositor.

55 HEITOR, L. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Prefácio: Ricardo Tacuchian. 2. ed. Rio de Janeiro: FBN, Coordenadoria de Editoração, 2016. p. 211.

56 MOREIRA, G. F. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II). *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 29-38. 2013. p. 36.

57 *Harmonie*. Seite 4 Nr. 3, março de 1933.

Entre 1915 e 1921, Leonide Massine⁵⁸ (Moscou, 1896 - Borken, 1937) ocupou a posição principal de coreógrafo dos Balés Russos, dirigidos por Serge de Diaghilev. Após a saída de Vaslav Nijinsky, a estrela masculina emblemática da companhia foi Massine, que assumiu seus papéis de dançarino. Em 1917, ele concebeu a coreografia de *Parade*, com música de Erik Satie. Nessa ocasião, Pablo Picasso criou um retrato de Arlequim inspirado nele. Após a morte de Diaghilev e a dissolução dos Balés Russos, o jovem coreógrafo se esforçou para revitalizar o mundo da dança clássica. Assim, ele se juntou aos Balés Russos de Monte-Carlo em 1933 e criou obras que fazem parte do repertório moderno internacional [Afirmção minha].

Um artigo do *Correio da Noite*⁵⁹, publicado em 18 de junho de 1940, relata que Massine, então em turnê pela América do Sul (maio-junho), teria entrado em contato com Villa-Lobos para solicitar autorização para criar um de seus balés, seja no final da turnê ou em Nova York, durante a próxima temporada do Metropolitan Opera House. O nome da obra não é mencionado, mas é indicado que a difusão do balé na América do Norte ajudaria a tornar Villa-Lobos mais conhecido, conferindo assim ao balé brasileiro um papel diplomático, informal, durante o Estado Novo, que busca afirmar uma identidade nacional pelas artes modernas.

Quando Leonide Massine estava no Rio de Janeiro, em turnê, entre setembro e outubro de 1955, a convite da Comissão Artística do TMRJ, ele encontrou Villa-Lobos em uma recepção organizada pelo embaixador Dunn para jornalistas americanos e o elenco da ABT. Eles, juntamente ao diretor do TMRJ, Murillo Miranda, e Lucia Chase, dançarina, atriz americana e cofundadora da ABT, discutiram a possibilidade de criar uma obra que pudesse apresentar internacionalmente as danças tradicionais brasileiras. Eles sugeriram até que duas bailarinas do TMRJ fizessem parte da viagem⁶⁰. Um balé que se juntaria aos já coreografados com música de Villa-Lobos, como *Uirapuru*, *Mancenilha* e *Alegria na Horta* (ou *Alegria na Roça*), criados por Veltchek para a União das Operárias de Jesus.

O jornalista Mário Cabral⁶¹ relata que, inicialmente, Villa-Lobos propôs *Rudá*, *Dio d'amore* (1951), uma composição para a dança de longa duração inspirada na época pré-colombiana com motivos incas, uma obra que ele teria sugerido a outros para coreografar anteriormente, incluindo Maria Olenewa, conforme recorda a bailarina Tatiana Leskova. Massine teria recusado, considerando que as circunstâncias não eram adequadas para criar uma coreografia para tal obra.

58 Uma fotografia mostra Villa-Lobos ao piano tocando *A lenda do caboclo* na casa da família da pianista polonesa Felicja Blumental. Léonide Massine está entre os convidados, à esquerda. Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/images/view/765>. Acesso em: 18 out. 2023.

59 Leonide Massine criará um bailado de Villa-Lobos. *Correio da Noite*. 18 de junho de 1940.

60 CABRAL, M. Massine et Villa-Lobos – Um projeto de Diaghilev. *Tribuna da Imprensa*, 27 out. 1955.

61 CABRAL, 1955.

Parece que mais tarde, Margarita Wallman, dançarina expressionista alemã, teria tentado para o Scala de Milão. Villa-Lobos propõe então *Cirandas* (1926), uma obra para piano frequentemente interpretada. A imprensa carioca mencionaria várias vezes esse projeto, às vezes confundido com *Rudá*, aliás, por alguns jornalistas.

No mesmo artigo, Mário Cabral lembra também que o projeto de coreografar *Cirandas* já havia sido iniciado em Paris, durante a primeira viagem de Villa-Lobos à capital francesa, em 1923. O pianista espanhol Tomás Terán (1896-1964) havia interpretado, de fato, para Diaghilev, as *Cirandas* de Villa-Lobos, e Leonide Massine havia sido escolhido como dançarino principal, substituindo Nijinsky. Mas a morte de Diaghilev não permitiu que o projeto se concretizasse⁶². Menos de 30 anos depois, Massine realiza o projeto sobre um poema de Tiago de Melo e cenários de Di Cavalcanti⁶³; Drummond também é mencionado na realização do roteiro⁶⁴.

Para começar o balé, que dura cerca de 30 minutos, eles teriam escolhido “Índio Branco”, que representa, segundo Villa-Lobos, o brasileiro cidadão. Em seguida, viriam uma série de episódios com as *Cirandas*: “Terezinha de Jesus”, “A Condessa”, “Senhora Dona Sancha”, “O Cravo e a Rosa”, “A Procura de uma Agulha”, “O Pobre Cego”, “Chochô, passarinho”, “Passa, passa, gavião”, “A Maré Encheu” e “A Roseira”. A obra termina com “Festa no Sertão”, que, como a primeira obra, faz parte do “Ciclo brasileiro de Villa-Lobos”⁶⁵.

Massine não teria ficado entusiasmado a princípio, pois as peças são muito curtas, com apenas um ou dois minutos, não sendo adequadas para um balé. Para a ocasião, Villa-Lobos pediu a Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007) que traduzisse para o francês as letras das cirandas, as orquestrasse e escrevesse pequenos intermezzos entre elas para adaptá-las melhor ao palco. É uma verdadeira obra de colaboração, pois Massine, que parece ter prolongado sua estadia no Rio por alguns meses, até o início de dezembro, se reúne diariamente no C.N.C.O. na Praia Vermelha com Villa-Lobos, Di Cavalcanti e Thiago de Mello⁶⁶. O balé brasileiro parece estar quase concluído no final de 1955, com Massine, Villa-Lobos e Lucia Chase, por telegrama, dando os toques finais à criação, conforme um artigo publicado na *Tribuna da Imprensa*. Em outro artigo publicado pelo *Diário Carioca* em 29 de novembro de 1955, Murilo Miranda diz a Lucia Chase por telegrama que a obra, na noite de 28 de novembro, está quase assegurada⁶⁷.

62 CABRAL, 1955.

63 A MÚSICA das Cirandas de Villa-Lobos em um balé de Massine. *Correio da Manhã*, 3 dez. 1955.

64 DRUMMOND e Villa-Lobos em ballet. *Correio da Manhã*, 4 nov. 1955.

65 O BAILADO As Cirandas. *Diário Carioca*, 29 nov. 1955.

66 MASSINE viajará pelo Brasil. *Tribuna da Imprensa*, 7 dez. 1955.

67 O BAILADO [...], 1955.

Para dar um caráter mais nacional à obra, Leonide Massine, durante sua estadia no Brasil, viajou na Bahia e em Pernambuco, onde assistiu a danças populares e as filmou, levando com ele nos Estados Unidos um material para melhor escolher posteriormente elementos do folclore que lhe parecem mais adequados e expressivos para esse balé, uma verdadeira obra de propaganda para o Brasil no Metropolitan Opera House e numa interpretação da ABT⁶⁸. Mas as coisas não são tão simples como parecem, pois se Massine ainda está no Brasil no início de dezembro de 1955, é porque ele espera obter o orçamento para montar sua obra em Nova York, enquanto Lucia Chase, conforme relata a *Última Hora*, não dispõe mais dos recursos financeiros necessários para apresentar *Cirandas*.

No mês de junho do ano seguinte, o *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil* anunciam que o balé será apresentado no Scala de Milão na turnê de inverno, em 20 de dezembro de 1956. Assim, o nome de Villa-Lobos entrará ao lado do de Carlos Gomes, enquanto nenhum outro compositor brasileiro havia sido interpretado na famosa instituição até então. O jornalista Maurício Quadrio, do *Jornal do Brasil*, volta à gênese da obra com o homem do balé do Rio na época, Murilo Miranda, e mostra também que *Rudá* havia sido inicialmente selecionado. Segundo ele, *Cirandas* acabou não sendo interpretado em Nova York em maio de 1956 porque, e isso é bastante surpreendente dada a empolgação de Massine com a ideia de criar o balé, o coreógrafo estava muito ocupado⁶⁹.

Um artigo publicado na revista *Toute la danse*⁷⁰, assinado por Jean De Bournay, em junho de 1955, apresenta um disco interpretando as *Bachianas Brasileiras n° 8* (Prelúdio, Ária, Toccata, Fuga), dedicada a Bach e, portanto, à tradição ocidental, e que teria despertado o interesse de George Balanchine (São Petersburgo, 1904 - Nova York, 1983), pois o autor do texto menciona o projeto do coreógrafo de encenar essa obra. Como artista modernista, assim como Stravinsky fez com *Pulcinella*, e Balanchine com seu estilo neoclássico, Villa-Lobos revisita obras clássicas. Em 1959, o New York City Ballet, do qual Balanchine era diretor artístico, anunciava um programa contendo algumas peças do compositor em homenagem a ele⁷¹.

Num artigo publicado no *O Globo* em 14 de setembro de 1955⁷², o jornalista Marcos André, radicado em San Francisco, relembra a tumultuada estreia de *Jurupary* no TMRJ em 20 de setembro de 1934 e destaca implicitamente sua modernidade, ao mesmo tempo que compartilha

68 UM BAILADO brasileiro no Metropolitan Opera House de Nova York. *Correio da manhã*, 30 dez. 1955.

69 QUADRIO, M. Homenagem a Diaghileff. *Cirandas* de Villa-Lobos será a novidade de 1956 no Scala. *O Jornal do Brasil*, 24 jun. 1956.

70 Localizada 32 rue de Maubeuge à Paris.

71 VILLA-LOBOS no New York City Ballet. *Correio da Manhã*, 15 nov. 1959.

72 ANDRÉ, M. Bazar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 set. 1955.

seus sentimentos desencantados em relação ao balé clássico. Apesar das hesitações em entrar em cena de Serge Lifar (Kiev, 1905 - Lausanne, 1986), mesmo na presença do presidente Getúlio Vargas na plateia, a obra marca o triunfo de Lifar e Villa-Lobos antes de ser apresentada na Salle Pleyel, em Paris, em 18 de março de 1936, por Paul Valéry, no Gala do centenário do grande poeta russo Pushkin. Serge Lifar, dançarino e diretor de dança na Ópera de Paris na época, publicou 12 cartas de Pushkin em francês escritas à sua noiva e prestou homenagem a ele, ao lado de Mademoiselle Magito, interpretando seu novíssimo balé *Jurupary*. O público da Salle Pleyel se viu transportado pelo tema indígena e pela música de Villa-Lobos para o calor tropical brasileiro⁷³, enquanto Dostoievski lembrava “que Pushkin tinha o dom de incorporar o espírito e a carne de povos e épocas diversas”. Os trajes ornamentados com penas foram inteiramente confeccionados no Brasil e oferecidos a Lifar como agradecimento por seu trabalho⁷⁴. Diaghilev havia pressentido que a música de Villa-Lobos pudesse se unir à dança no balé moderno, e é com Serge Lifar que essa união atinge seu ponto mais manifesto.

O Brasil é uma rica fonte de inspiração, tanto por sua natureza quanto pelos encontros que coreógrafos estrangeiros têm quando estão de passagem ou recém-instalados. Durante uma recepção organizada por um diplomata estrangeiro em homenagem a Serge Lifar, em 1934, ele, Marcos André e a uruguaia Negra Bernadez, amiga de Carlos Guinle, discutiram ao som do *Grande Danúbio Azul* numa noite estrelada, sobre as futuras obras do coreógrafo. Ela sugere a ele que se interesse pelo mito grego de Ícaro, o que foi feito, pois, em 9 de julho de 1935, em Paris⁷⁵, o público ovacionou essa “expressão de sucesso raramente igualada”⁷⁶.

Alguns anos depois, uma conversa entre Gilberto Freyre (1900-1987) em 1938, no Waldorf Astoria em Copacabana, Serge Lifar⁷⁷ e o capitão e político brasileiro João Alberto Lins de Barros mostra o quanto o Brasil é uma fonte de inspiração para o coreógrafo. Nessa conversa, publicada apenas em 28 de maio de 1950 no *Diário de Carioca*, o sociólogo e jornalista lembra o gosto pela música que o capitão e o coreógrafo compartilhavam. Ele não hesita em comparar o gênio de Villa-Lobos ao de Serge Lifar, vislumbrando a possibilidade de este último oferecer uma leitura da organização social e da cultura do Brasil por meio da dança, algo também desejado pelo próprio coreógrafo⁷⁸. O Brasil se torna objeto de estudo, e a dança, uma perspectiva para interpretar sua

73 LANNES, R. Demain, salle Pleyel on célébrera le Centenaire de Pouchkine. *La Liberté*, 17 mar. 1936.

74 PAGÈS, 1934.

75 ANDRÉ, M. Icaro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 maio 1944.

76 GADAN-PAMARD; MAILLARD, 1957, p. 181.

77 Serge Lifar não apresentou obras este ano no TMRJ.

78 FREYRE, G. Recordando, uma conversa de 1938. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 maio 1950.

miscigenação com cores e formas corporais novas. Sabendo conceber os movimentos de dança e desenvolver um aspecto narrativo e temático da obra, Serge Lifar se define como coreógrafo-autor⁷⁹. Enquanto o balé se torna um gênero cada vez mais popular na Europa, a dança como meio de expressão popular e de seu folclore também se transforma em objeto de estudo. O autor do balé *Phèdre*, adaptação de Jean Cocteau da peça de Jean Racine, uma das realizações mais modernas, finamente pedagógico e brilhante conferencista, acaba de criar uma cátedra de dança na Universidade de Sorbonne em Paris, no mesmo ano em que é publicada sua conversa com o sociólogo brasileiro. Lá, ensina-se sua história, estética e influência social⁸⁰.

Gilberto Freyre, nascido em Recife, lembra também, aos 58 anos, a história de *O Cabeleira*, romance do século XIX de Franklin Távora que narra as aventuras de José Gomes nos campos de cana-de-açúcar de Pernambuco. Em Nova York, ele conta essa narrativa a Serge Lifar⁸¹, a quem conheceu em Paris, e imagina um balé em que as canas-de-açúcar se transformam em almas aflitas. O projeto seria financiado por João Alberto, e Serge Lifar se entusiasma com a ideia de poder ir ao Brasil montar a obra, que, no entanto, ficará apenas no papel. Freyre também lembra que seu amigo Villa-Lobos tinha planos semelhantes, ou seja, interpretar musicalmente o folclore e a natureza das regiões brasileiras. O compositor sugere a ele escrever o texto que contaria a história de *O Cabeleira*, que também é uma das lembranças mais assustadoras de sua infância.

Outros projetos mostram como a música e a dança cênica se apropriam de pesquisas sociológicas e antropológicas para representar as realidades brasileiras. Serge Lifar sugeriu que *Papagaio do Moleque*, episódio sinfônico composto em 1932 e do qual ele ouviu uma interpretação pela Orquestra Pasedeloup, fosse apresentado em versão de balé. Villa-Lobos, então na França, começou a esboçar a história. Mais tarde, o pintor catarinense Gilberto Trompowsky (1908-1982) também teve a ideia de transformar essa obra em balé e apresentou, em 1952, à Associação Brasileira de Imprensa, um esboço com os personagens e a história. Veltcheck, já acostumado a coreografar obras com temas nacionais, incluiu-a no programa do Festival do Rio apresentado no TMRJ com Dennis Gray e Beatriz Consuelo nos papéis principais. O jornalista Mário Cabral destaca que o projeto de Gilberto era mais adequado do que o de Serge Lifar e ressalta seu sucesso, principalmente pela qualidade dos figurinos coloridos, criando uma verdadeira obra de arte viva⁸². Vale lembrar aqui que Veltcheck havia, de fato, desenvolvido uma profunda amizade

79 GADAN-PAMARD; MAILLARD, 1957, p. 213.

80 TORNNOU-SE o balé um espetáculo popular nos palcos da Europa. *Diário Carioca Rio*, 10 ago. 1950.

81 FREYRE, G. Eu também sou presidente. *Revista da Semana*, 1958, p. 54. No artigo de imprensa publicado na *Revista da Semana*, Gilberto Freyre não menciona a data de seu encontro com Serge Lifar.

82 CABRAL, M. Papagaio do Moleque. *Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1952.

com o Marechal Cândido Rondon – outra relação entre um militar e um dançarino – e, ao longo de suas conversas, o dançarino tornou-se um profundo conhecedor dos costumes indígenas.

Para coreografar *Jurupary*, criado no Rio, Serge Lifar estudou precisamente, a partir de filmes sobre os indígenas preservados no Museu Nacional, suas atitudes e gestos. *Choros* também reúne 16 obras musicais escritas entre 1920 e 1929, todas dedicadas à sonoridade musical do Brasil, sua natureza, costumes e música popular. O *Choros n° 10*, sobre o qual *Jurupary* é coreografado, evoca o canto de pássaros tropicais, as cordas de ranchos e as “modinhas” urbanas, nas quais Villa-Lobos faz referência à “modinha” escocesa de Anacleto de Medeiros, um dos maiores poetas brasileiros e seus versos mais belos. *Choros n° 10* foi escrito em 1925 com a autorização de Catullo da Paixão Cearense, que, em 1907, transformou os versos em uma canção: *Rasga e coração*. Villa-Lobos também compôs a música de outros textos, como *Cabloca de Caxangá*, *Luar do Sertão*, em melodias anônimas do Nordeste e *Tu passaste por este jardim*, em uma melodia popular de uma scottish de Alfredo Dutra. Da mesma forma, Villa-Lobos compôs os três poemas indígenas *Canidé-Ioune*, *Teru e Iara*, a partir dos fonogramas do antropólogo Roquette-Pinto, consultados no Museu Nacional. Pela técnica gráfica que inventou, colocou também em música a riqueza visual brasileira.

Na mesma linha, Veltcheck, ao assistir aos ensaios de *Sodade da Cordão*, descobre danças originais de carnaval do início do século XX, que não são vistas em nenhum outro lugar, e que Villa-Lobos organizou como parte de um projeto de educação musical ligado à prefeitura do Rio de Janeiro⁸³.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES FINAIS

Para concluir nosso trabalho, três pontos serão destacados. Os balés concebidos no Brasil, durante a primeira metade do século XX, como herdeiros dos Balés Russos, inserem-se no movimento do modernismo. Eles estabelecem um novo espaço para a expressão da identidade nacional e das tendências artísticas contemporâneas. Isso se manifesta pela introdução de novas temáticas, uma estética visual adaptada, a adoção de técnicas modernas, uma maior expressividade do movimento corporal e uma composição musical específica para cada coreografia. A colaboração de Villa-Lobos com coreógrafos inovadores, como Adolph Bolm, Léonide Massine, George Balanchine e Serge Lifar, como descrito neste artigo, proporcionou ao compositor brasileiro a oportunidade, por um lado, de representar o Brasil no exterior e, por outro lado, de dar uma

83 MÚSICA. *O Imparcial*, 20 jun. 1941.

nova dimensão à sua música preexistente, revelando-a através da arte da dança. *O Carnaval*, as *Danças Africanas*, as *Cirandas*, as *Bachianas*, *Jurupary* e *Mancenilha* testemunham, de fato, uma valorização da cultura brasileira em nível nacional e internacional. Essas obras também revelam a dimensão antropológica e sociológica do balé moderno no Brasil. O carnaval é um tema profundamente brasileiro que retrata seus regionalismos. Para coreografar as *Cirandas*, Massine visitou a Bahia e Pernambuco, onde se inspirou em seu folclore, gravando e trazendo registros para uso posterior. É também uma sonoridade que evoca as tradições indígenas que Villa-Lobos inventou ao compor *Danças Africanas* e também utilizou os fonogramas de Roquette-Pinto para obras como *Uirapuru* e seus três poemas indígenas. É interessante observar também que o sociólogo Gilberto Freyre expressou o desejo de transformar em dança uma história regional de Pernambuco, onde as canas-de-açúcar se tornariam atores, destacando assim a profunda conexão entre a dança, a história local e as práticas sociais de um povo, assim como os Balés Russos testemunharam, por meio de seus temas, as novas tradições da época. Definindo-se pela coexistência entre as artes, o balé torna-se, no Brasil, seu melhor reflexo e ferramenta de propaganda, capaz, por meio de sua visualidade, ritmos, sonoridades e movimentos, de representar o país em sua totalidade. Também é em 1950 que a dança e o gênero do balé conquistam seu espaço no ensino superior na França, graças a Serge Lifar, e, em 1956, no Brasil, na Bahia, onde é criada a primeira universidade de dança moderna do país.

Em seguida, por ocasião do retorno de Villa-Lobos à Europa, especialmente à França, após 17 anos de ausência, o crítico e dramaturgo Henrique Pongetti lembra a primeira estadia do compositor na capital francesa, quando, em 1947, ele estava dando concertos no Théâtre des Champs Élysées que evocavam justamente o tempo em que ele tocava música brasileira lá. Parece que o autor da música do balé *A Criação do Mundo* (1923), inspirado pela *Antologia Negra* (1921), de Blaise Cendrars, poderia ter sido composta por Villa-Lobos. Segundo o jornalista, Villa-Lobos teria recebido em Paris a visita de Jean Börlin, dos Balés Suecos (1920-1925), quando este queria montar um balé com sua música. O assunto não teve continuidade, pois a proposta de Jean Börlin de criar um “balé negro”, ou seja, de reinventar a África à sua própria imagem, o que Pongetti não hesita em qualificar como “charlatanismo escondido da arte moderna”⁸⁴, não agradou em nada a Villa-Lobos. E foi então Darius Milhaud quem assumiu. No Brasil, alguns anos antes, Stephen Sweig havia demonstrado o desejo de escrever ao lado do compositor um balé baseado na obra de Debret, com a bailarina Walma Harschman, do teatro Colón, na Argentina.

84 PONGETTI, H. Villa-Lobos retoma seu lugar na Europa. *Jornal das Notícias*, São Paulo, 4 set. 1947

Segundo Pongetti, a obra não se concretizou, permanecendo como um projeto, uma maneira do escritor dar um último sentido à sua vida. A história e o folclore brasileiros seduzem, e mesmo que a contribuição de Villa-Lobos para a dança seja certa, ainda há alguma incompreensão quanto a esses (muitos) “balés misteriosos”, *O Carnaval*, as *Cirandas*, *Rudá*, *Gênesis*, que eram, para alguns, quase concluídos.

Finalmente, todas as obras mencionadas neste artigo caíram em grande parte no esquecimento. A imprensa destaca essa crônica negligência pela política de instituições artísticas que inevitavelmente lutam para se desenvolver e estabelecer objetivos. A formação do balé brasileiro é marcada por uma descontinuidade, devido a problemas financeiros, falta de estabilidade e talvez também por uma falta de compreensão de como uma academia de dança e música deve funcionar. Apesar desses projetos não realizados, um patrimônio existe. É preciso acreditar nesse potencial pressentido várias vezes por artistas imbuídos de convicções e sempre em interações, e não hesitar em reinvestir nessas obras. Uma proposta emergente poderia ser despertar o desejo de criar esses “balés misteriosos” e reavivar o interesse em oferecer novas interpretações dessas obras esquecidas que destacariam temas nacionais, especialmente aqueles relacionados à natureza brasileira, em uma perspectiva ecológica, que é uma preocupação contemporânea importante, e para a qual o Brasil aspira desempenhar um papel de destaque no cenário internacional.

REFERÊNCIAS

Fontes

Obra completa

ARAGÃO, V. *Companhia de Ballet: realidade com jeito de sonho*. São Paulo: All Print Editora, 2022.

BÉHAGE, G. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. [S. l.]: Institute of American Studies: University of Texas at Austin, 1994.

BRAGA, S. *Tatiana Leskova, uma bailarina solta no mundo*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2010.

BRITO CHAVES, E. *Memórias e glórias de um teatro sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

CAMINADA, E. *História da Dança – Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
 CERBINO, B. *Nina Verchinina: um pensamento em movimento*. Série Memória 8. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

DIAS, C. *Eu vi o mundo*. Colaboração de Raymonde Dias, Augusto Massi, Mário Hélio Gomes. São Paulo: CosacNaify, 2011.

FOKINE, M. *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*. Traduzido por Vitale Fokine. Editado por Anatole Chujoy. Boston e Toronto: Little, Brown, and Company, 1961.

FONSECA, E. E. *Ana Botafogo: Palco e Vida*. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2021.

GADAN-PAMARD, F.; MAILLARD, R. Collectif. *Dictionnaire du ballet moderne*. Paris: Fernand Hazan, 1957.

HEITOR, L. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Prefácio: Ricardo Tacuchian. 2. ed. Rio de Janeiro: FBN, Coordenadoria de Editoração, 2016.

KOCHNO, B. *Le Ballet*. Paris: Hachette Arts du monde, 1954.

RIOBÓ, J. F.; CUCULLU, C. *El arte del ballet em el teatro Colón*. Buenos Aires: Corletta & Castro, 1945.

PRESS, S. D. *Prokofiev's ballets for Diaghilev*. New York: Routledge, 2006, p. 115 (nota 209).

Artigos

ANSERMET, E. À propos du Concerto de violon et de la Symphonie de Psaumes d'Igor Stravinsky. *Présence*, Février 1935, p. 18-21.

CERBINO, B. Dança, corpo e memória: as três temporadas do Original Ballet Russe no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113671, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 18 out. 2023.

LAGO, A. C. M.; TONI CAMARGO, F. Em torno de uma coreografia: cartas de Mário de Andrade, Villa-Lobos, Di Cavalcanti e Adolph Bolm. In: SALLES, P. T.; DUDEQUE, N. (org.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017. p. 129-157.

MOREIRA, G. F. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II). *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 29-38, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/RFLhYKcp4ZZW3syfjyTG4Zb/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 18 out. 2023.

RIOM, C. Contribuição de Villa-Lobos para a dança cênica: nova historiografia e novos desafios para uma musicologia da dança. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 6., 2021, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 71-94.

Periódicos

A MÚSICA das Cirandas de Villa-Lobos em um balé de Massine. *Correio da Manhã*, 3 dez. 1955.

ACCIOLY, M. Bailados. *Folha Carioca*, 1953.

ACCIOLY, M. Pantomima e ballet no Municipal. *Folha Carioca*, 13 maio 1952.

ACCIOLY NETTO, A. Um bailado brasileiro nos Estados-Unidos. *O Cruzeiro*, 8 set. 1951.

ANDRÉ, M. Bazar. *O Globo*, 14 set. 1955.

ANDRÉ, M. Icaro. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 maio 1944.

BARROS, J. Bailados. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 24 maio 1943.

CABRAL, M. Papagaio do Moleque. *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro, 2 dez. 1952.

CABRAL, M. Massine et Villa-Lobos – Um projeto de Diaghilev. *Tribuna da Imprensa*, 27 out. 1955.

COM PRIMA donas de cem quilos e tenores barrigudos a opera estará fadada a morrer. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1944.

CORSEUIL, J. Ballet no Conselho Nacional da Cultura. *Correio da Manhã*, 3 set. 1961.

DRUMMOND e Villa-Lobos em ballet. *Correio da Manhã*, 4 nov. 1955.

FREYRE, G. Eu também sou presidente. *Revista da Semana*, 1958.

FREYRE, G. Recordando, uma conversa de 1938. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 maio 1950.

Harmonie. Seite 4 Nr. 3, Maerz 1933.

LANNES, R. Demain, salle Pleyel on célébrera le Centenaire de Pouchkine. *La Liberté*, 17 mar. 1936.

LEONIDE Massine creará um bailado de Villa-Lobos. *Correio da Noite*, 18 jun. 1940.

MASSINE viajará pelo Brasil. *Tribuna da Imprensa*, 7 dez. 1955.

MIRANDA, R. Excursão Artística de Villa-Lobos. *Tribuna Libre*, v. 21, n. 23?, set. 1931.

MÚSICA. *O Imparcial*, 20 jun. 1941.

NAVARRA, R. Despedidas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1946.

NO SCALA Ballet do Brasil. Rio de Janeiro. *Diário Carioca*, 3 jun. 1956.

NOISETTE, P. Comment les Ballets russes influencent toujours le monde de la danse. *Les Echos*, 2021. Disponível em: <https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/comment-les-ballets-russes-influencent-toujours-le-monde-de-la-danse-1365129>. Acesso em: 10 nov. 2023.

O BAILADO As Cirandas. *Diário Carioca*, 29 nov. 1955.

PAGÈS, J. L'Opéra abritera-t-il Jurupary ? *Le Petit Journal*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1934.

PENNA, N. A fundação de um bailado nacional. *Jornal do Brasil*, 1959.

PONGETTI, H. Villa-Lobos retoma seu lugar na Europa. *Jornal das notícias*, São Paulo, 4 set. 1947.

QUADRIO, M. Homenagem a Diaghileff. Cirandas de Villa-Lobos será a novidade de 1956 no 'Scala'. *O Jornal do Brasil*, 24 jun. 1956.

REPORTAGEM de Bolso. Massine em cena aberta. *Última Hora*, 6 dez. 1955.

TORNOU-SE o ballet um espetáculo popular nos palcos da Europa. *Diário Carioca Rio*, 10 ago. 1950.

UM BAILADO brasileiro no Metropolitan Opera House de Nova York. *Correio da Manhã*, 30 dez. 1955.

VILLA-LOBOS no New York City Ballet. *Correio da Manhã*, 15 nov. 1959.

Programa

BOSTON Symphony Orchestra. Concert Bulletin. Sixty-first season 1941-1942 [21].

CAAMAÑO, R. *La História del Teatro Colón 1908-1966*. Tomo II, Programas 1913-1917. Editoria Alberto Grimberg / Cinetea, 1969, 503 p.

THEATRO Municipal, Temporada oficial de Ballet de 1979, Dias 10, 11 e 16 de agosto às 21hs. e 12 de agosto às 17hs. Ballet do Teatro Municipal. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/047726_1571246097.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.

Obras gerais

DIAS, C. *Eu vi o mundo*. Colaboração de Raymonde Dias, Augusto Massi e Mário Hélio Gomes. São Paulo: CosacNaify, 2011.

ESCOLA Estadual de Dança Maria Olenewa: um sonho feito de cores. [S. l.]: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, 2008.

GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o Caminho Sinuoso da Predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

FELICISSIMO, R. *Estudo interpretativo da técnica composicional melodia das montanhas: utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia No. 6 de Heitor Villa-Lobos*. [S. l.]: Novas Edições Acadêmicas, 2017. 196 p.

SILVA JÚNIOR, P. M. da. *75 Anos: a história que fez estórias*. Rio de Janeiro: P. M da Silva Júnior, 2002.

NAVAS, C; DIAS L. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de cultura, 1992.

PENNA, N. O Ballet no Brasil. *Jornal do Brasil*, 20 abr. 1967 (5 - Caderno B).

PEREIRA, R. *A Formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

SCHAIKEVITCH, A. *Serge Lifar et le ballet contemporain*. Paris: Corrêa, 1950.

SUCENA, E. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes cênicas Ministério da Cultura, 1988.

Recebido em: 24/11/2023 • Aprovado em: 05/03/2024