

Do *Tédio de Alvorada* ao *Uirapuru*: anotações à partitura comentada

Manuel Correa do Lago
mano@valorcafe.com.br | ABM
Guilherme Bernstein
guilherme.seixas@unirio.br | UNIRIO

Resumo: O bailado *Uirapuru* – estreado em 1935 no Teatro Colón de Buenos Aires, sob a regência de Villa-Lobos – tornou-se uma das obras mais emblemáticas do compositor, tanto pela evocação das temáticas indígena e da floresta tropical, quanto pela magia de sua orquestração. Entretanto, é interessante notar que o texto musical do *Uirapuru* consiste da transformação de uma obra anterior, datada de 1916/17: o poema sinfônico *Tédio de Alvorada*. Essa obra, estreada no Rio de Janeiro, em 1918, seria, nos anos seguintes, reapresentada com sucesso em concertos sinfônicos nos Teatros Municipais de Rio e São Paulo, para desaparecer a partir de 1925. Brevemente os autores publicarão uma edição comentada da partitura do *Uirapuru* indicando, por meio de cores, as seções anteriormente presentes na obra anterior, assim como acréscimos e detalhes; da edição constam também a partitura do próprio *Tédio de Alvorada* e textos analíticos. Este artigo adianta algumas observações.

Palavras-Chave: Uirapurú, Villa-Lobos, obras orquestrais.

From Tédio de Alvorada to Uirapuru: appointments to the commented score

Abstract: Premiered in 1935 in Buenos Aires' Teatro Colon under the baton of the composer, the ballet *Uirapuru* established itself as one of the most distinguished of Villa-Lobo's works, by its evocation of the tropical forest and its indigenous inhabitants and by the glare of its orchestration. And yet, *Uirapuru* is a reworking of a previous orchestral work, *Tédio de Alvorada*, composed in 1916/17, premiered in Rio in 1918 and performed successfully in Rio and São Paulo up to 1925, when it disappears from programs. The authors will soon publish a study-score of the ballet where, by means of different colors, the original text from *Tédio de Alvorada*, its reworkings, new material etc will become immediately clear, together with analytical texts and the score of the first work. This article anticipates some of tis observations.

Keywords: Uirapuru, Villa-Lobos, orchestral works.

Apresentação

O bailado *Uirapuru* – estreado em 1935 no Teatro Colón de Buenos Aires, sob a regência de Villa-Lobos – tornou-se uma das obras mais emblemáticas do compositor, tanto pela evocação das temáticas indígena e da floresta tropical, quanto pela magia de sua orquestração. Entretanto, é interessante notar que o texto musical do *Uirapuru*, conforme notado por autores como Luiz Fernando Vallim Lopes [2002], Paulo Renato Guérios [2003], Paulo de Tarso Salles [2005 e 2009], Maria Alice Volpe [2011] e Manoel Corrêa do Lago [2012 e 2016], consiste da transformação de uma obra anterior, datada de 1916/17: o poema sinfônico *Tédio de Alvorada*. Essa obra, estreada no Rio de Janeiro, em 1918, seria, nos anos seguintes, reapresentada com sucesso em concertos sinfônicos nos Teatros Municipais de Rio e São Paulo, para desaparecer a partir de 1925.

Tendo como propósito colocar em destaque as principais inserções e acréscimos introduzidos por Villa-Lobos ao transformar o *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru*, em 1934, os autores do presente artigo produziram uma partitura de estudo do balé, a ser em breve



publicada, em que se utiliza camadas de diferentes cores na partitura para indicar o conteúdo da obra original, modificações e alterações deste conteúdo, e material temático próprio do *Uirapuru*. Como texto-base do *Tédio de Alvorada* foi utilizado o manuscrito autógrafa que se encontra no Museu Villa-Lobos (MVL 1990.21.0172), que para esse propósito foi digitalizado e é publicado no mesmo volume. Este mesmo manuscrito deixa clara a operação de “bearbeitung” que o próprio autor deixou explícita ao assinar o manuscrito com os dizeres: “Rio 1917 reformado em 1934 - processo aliás frequente ao longo da obra de Villa-Lobos. A partitura de estudo é ainda acompanhada de textos analíticos que acompanham a gênese da primeira obra e aspectos técnicos e estilísticos de sua transmutação posterior.

Entre a última apresentação pública do *Tédio de Alvorada* em 1925, - ano de sua dedicatória a Ernest Ansermet -, e a estréia mundial do *Uirapurú* em 1935, podemos identificar uma sequência de acontecimentos que, plausivelmente, terão operado como “gatilhos” na decisão do compositor de “revisitar” o seu poema sinfônico de 1916/17, dos quais apresentamos abaixo uma cronologia em ordem reversa:

1934 - (Outubro): tendo finalizado a partitura do *Uirapurú*, Villa-Lobos a dedica a Serge Lifar.

1934 - (Setembro): Lifar realiza no Rio de Janeiro a estréia mundial de *Jurupari*, sua coreografia sobre a música do Choros no10 de Villa-lobos, inspirada na mitologia amazonica.

1934 - (Agosto): chegada no Brasil de Lifar e sua companhia de dança, para uma temporada de várias semanas. Pesquisas de Lifar, no Museu Nacional, para fundamentar a coreografia do *Jurupari*.

1933 - Villa-Lobos rege no Rio de Janeiro, em 1ª audição brasileira, o *Chant du Rossignol* (“Canto do Rouxinol”) de Stravinsky, cuja cena do “Canto do pássaro mecânico” apresenta soluções texturais próximas às que foram adotadas, em 1934, por Villa-Lobos ao compôr uma das duas novas seções para o balé. Não se pode, entretanto, afirmar em que momento Villa-Lobos passou a vislumbrar a oportunidade de aproveitamento musical do canto do uirapuru, tal como registrado no livro de Spruce, e tampouco quando passou a se interessar por uma narrativa ambientada na floresta amazônica, e na qual o personagem principal seria... um pássaro.

1930 - publicação do livro de Gastão Cruls: “A Amazônia que eu vi” o qual, ao citar trechos do livro de Richard Spruce, reproduz a sua notação musical do canto do uirapurú.

1930 - regendo em São Paulo o *Concerto de Brandenburgo nº 1* de Bach, Villa-Lobos faz a experiência, em sala de concerto, de utilização do violonofone (em substituição ao “Violino Piccolo”) como instrumento solista, e de sua fusão tímbrica com outros instrumentos da orquestra (experiência considerada bem sucedida por Mário de Andrade).

1929-32 - sucedem-se, nesses anos, exemplos significativos de “recomposição” de obras anteriores (bearbeitung): em 1932, o balé infantil *Caixinha de Boas Festas* (transcrições para orquestra de peças de coleções para piano dos anos 10: Petizada, Brinquedos de roda e Carnaval das crianças); em 1931, o 5o Quarteto de cordas (Ciran-dinhas); em 1929, *Momoprecoce* para piano e orquestra (Carnaval das crianças), e sobretudo *Amazonas*, a partir do poema sinfônico *Myremis*, contemporâneo do *Tédio de Alvorada* (e, como este, ambientado na Grécia antiga e programado em concertos sinfônicos entre 1918 e 1925).

1929 - estréia conjunta, em Paris, de *Amazonas* e *Ameriques* de Edgard Varèse.

1925 - (Julho): Villa-Lobos, em Buenos Aires, doa o material completo (grade e partes instrumentais) do *Tédio de Alvorada* ao maestro Ernest Ansermet, dedicando-lhe a obra.

1925 - (Abril): última apresentação pública, no mesmo concerto, do *Tédio de Alvorada* e de *Myremis*.

Pode-se considerar o caso *Myremis/Amazonas* como o mais importante precedente do *Uirapurú*, seja pela operação de *bearbeitung* (inclusive a inclusão do violino-fone como alternativa à cítara d’arco), seja pela reorientação conceitual de poema sinfônico a balé, e pela mudança (no argumento) em favor de uma temática indígena. Tendo presenciado tanto uma apresentação anterior de *Myremis* quanto, em 1930, a de *Amazonas* em São Paulo, Mário de Andrade deixou esse comentário sobre o processo de transformação de uma em outra que parece igualmente aplicável ao caso da metamorfose do *Tédio de Alvorada*:



[...] a história do Amazonas é bastante complexa [...] Se trata de um poema [sinfônico] antigo que o compositor remodelou da cabeça aos pés [...] Se não me engano esse poema, que era sobre um texto de inspiração grega, já foi executado aqui, mas estava entre as obras medíocres do compositor [...] A remodelação e a inspiração no texto de localização ameríndia deu vida nova para ele, e me agrada especialmente esta sem-cerimônia com que Villa lobos atribui à mesma música a possibilidade de expressar a Grécia e o selvagem de Marajó, da mesma forma como Haendel que, de arias de amor fez depois arias a Cristo no Messias [...] (ANDRADE, [1930], 1963 :154-155).

Na comparação entre as obras, chama imediatamente a atenção a pouca relação entre os argumentos que as embasam: enquanto o do *Tédio de Alvorada*, de caráter contemplativo (com o subtítulo “Sobre uma paisagem”) é ambientado na Antiguidade clássica e descreve os primeiros momentos de um amanhecer no Peloponeso, o enredo do *Uirapurú* é ambientado na floresta amazônica e se apresenta como uma sucessão de peripécias na qual se alternam diversos personagens. E no entanto, apesar disto, o cotejo entre os textos musicais das duas versões permite constatar que o material do *Tédio de Alvorada* permanece integralmente preservado (com variantes e algum remanejamento) no corpo da partitura do *Uirapurú*, sendo portanto possível reconstituir seu ordenamento sequencial e demonstrar as correspondências musicais entre as versões de 1916/17 e de 1934.

O texto musical do *Tédio de Alvorada* era, até pouquíssimo tempo, preservado em apenas um manuscrito da grade orquestral, sem partes cavadas, pertencente ao Museu Villa-Lobos (MVL P.38.1.2), da qual existe cópia no Departamento de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, obra de copista profissional, como atestam a caligrafia e o belo acabamento, sob cujo título foi acrescido entre parênteses “sobre uma paisagem”. Apenas em janeiro de 2020 um conjunto de grade orquestral e jogo de partes cavadas foi localizado pelo pesquisador Disuke Shibata nos arquivos do maestro Ernest Ansermet (1883-1969) na Biblioteca Municipal de Genebra, Suíça, também de lavra de copista profissional experimentado. Além da disponibilidade, por si só determinante, outros fatores, como se verá adiante, nos levaram a adotar o manuscrito do Museu Villa-Lobos como base de nosso entendimento da obra e de nosso trabalho.

Várias características do manuscrito MVL P.38.1.2 sugerem ser mais do que improvável que este tenha servido como partitura do regente-compositor quando das execuções públicas da obra, ocorridas em Rio e São Paulo entre 1918 e 1925. Entre elas, vale destacar:

1. A falta de preocupação com a exata definição da orquestração. Os dois pentagramas dedicados às flautas nos fariam supor a presença de duas; ao virarmos a página, porém, vemos que o segundo pentagrama, em notação já abreviada, é dedicado às flautas 2 e 3, o que demonstra que o naipe é triplo, não duplo. Pequenas inconsistências semelhantes acontecem em vários napes, como oboés, trompetes etc., muitos dos quais apenas se sabe a quantidade do instrumental ao longo da obra.

2. A ausência das anotações típicas de regente frente à orquestra, como lembretes de entradas, correções de erros etc.

3. A presença de duas páginas, 8 e 9, quase que completamente em branco, apenas preenchidas com alguns “garranchos”, o que, na prática, impossibilita sua utilização frente à orquestra.

Por outro lado, encontramos ao longo da partitura uma série de anotações realizadas em traço fino, por outra caneta-tinteiro que não a do copista (os “garranchos” acima mencionados), muitas vezes ajustando notas e acidentes, outras modificando alturas, alterando a orquestração ou mesmo acrescentando frases inteiras ao texto original. Tal característica nos indica ter servido essa partitura de “cópia de trabalho” no processo de transformação do *Tédio de Alvorada* em *Uirapurú*. A descoberta da grade orquestral e jogo de partes do *Tédio* em Genebra nos confirmou esta impressão. Desta última não só estão ausentes os problemas de ordem prática para sua utilização em ensaios e concertos mas, claro, estão também ausentes as anotações em traço fino - que podemos agora afirmar serem do punho do próprio Villa-Lobos.

Por todas essas características, e portanto também pela possibilidade de acompanhar o processo de transformação do *Tédio* em *Uirapurú*, o manuscrito do Museu Villa-Lobos foi digitalizado e será publicado no mesmo volume da partitura de estudo do balé.

Já no que se refere a conteúdo novo, observa-se que as importantes adições incrustadas no *Tédio de Alvorada* derivam todas de um mesmo “motivo gerador” de 7 notas, o “Canto do Uirapurú”, tal como notado pelo botânico inglês Richard Spruce (1817-1893), numa excursão de Óbidos ao rio Trombetas, de 19 de Novembro de 1849 a 6 de Janeiro de 1850, e publicado em seu livro *Notes of a Botanist*, publicado em 1908, que se vê na figura 1.



Figura 1



Spruce, Richard: *Notes of a Botanist* (1908 p.102)

É a incorporação desse novo motivo, interagindo com o material pré-existente da versão de 1916/17, que dará origem às principais diferenças entre o *Uirapurú* e o *Tédio de Alvorada*:

- Na “Introdução”, seu aparecimento no registro agudo, em contraponto ao tema principal do *Tédio de Alvorada* (este apresentado no registro grave);
- Nas duas seções inteiramente novas (números de ensaio 5 a 8) correspondendo, no balé, às cenas “Canto do Uirapurú” e as “Índias Dançam”.

Recompostos do verdadeiro feito composicional representado pelo sobreposição de um motivo dado (o “Canto do Uirapurú”) a texto musical anteriormente composto (o *Tédio*, propriamente dito) funcionar musicalmente de forma tão sublime, nos concentramos em destacar textualmente alguns poucos exemplos dos processos utilizados por Villa-Lobos para transformar, modernizar, a obra - a partitura colorida sendo, claro, a verdadeira guia deste estudo.

- Nos dois últimos compassos da página 2 aparecem correções feitas à mão nas violas e ameaçadas nos fagotes tornando naturais o SOL e o FÁ do *ostinato*, ao invés de sustenidos. Outro adendo feito à mão, nos tímpanos, e na mesma caligrafia das correções anteriores, reforça essa nova ideia. Vê-se aqui a mente e a mão do compositor a trabalhar, de forma clara como em talvez nenhuma outra ocasião. A ideia original é a apresentação do *ostinato* em 4 compassos - tal como ocorre da forma mais natural com padrões de acompanhamento em composições de todos os estilos, compositores e épocas - e assim é grafado pelo copista. No processo de transformar o *Tédio* em *Uirapurú*, o compositor decide sofisticar a apresentação do *ostinato* ao rascunhar sobre a partitura breve diversão (no sentido de mudança de direção) antes de retornar à forma original sobre a qual se introduzirá o tema. É assim que se apresenta a passagem correspondente no *Uirapurú*, agora com a inflexão reforçada pelos segundos violinos.

- No *ostinato* do “Tempo in Marcia” (*Tédio* a partir da página 2) / “Tempo di Marcia” (*Uirapurú* a partir do n.e. 3), através da inserção de um simples acento rítmico, ainda que magnificado por grandiosa orquestração, o compositor transforma por completo o trecho, de uma dança exótica *belle-époque* (seria o “tropel dos fantasmas”? - Figura 2) para uma poderosa celebração primitivista (“Entram as índias” - Figura 3; em preto, o texto original do *Tédio*; em vermelho, as modificações que o transformam em *Uirapurú*).

The image displays a musical score for five measures of Villa-Lobos' *Tédio de Alvorada*. The score is arranged in a system with seven staves. The top three staves are for Tbn. 1, Tbn. 2, and Tmp. The bottom four staves are for Perc., VI (Violin I), Vla (Viola), and Cb (Cello). The original score is written in black ink, and the modified version is written in red ink. The modified version includes a *Soli* marking and a *mf* dynamic marking for the VI part in the third measure. The Perc. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is modified in the red version to include a specific rhythmic pattern. The Cb part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is modified in the red version to include a specific rhythmic pattern. The VI part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is modified in the red version to include a specific rhythmic pattern. The Vla part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is modified in the red version to include a specific rhythmic pattern. The Tbn. 1 and Tbn. 2 parts are empty. The Tmp. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is modified in the red version to include a specific rhythmic pattern.

Figura 2

Villa-Lobos, *Tédio de Alvorada*, cinco compassos após o “Tempo in Marcia”.



The image shows a page of a musical score for Villa-Lobos' *Uirapurú*. It features ten staves for different instruments: Cor. 1-2, Cor. 3-4, Tbn. 1-2, Tbn. 3 e Tb., Tmp., Pn., Vl. I, Vl. II, Vc., and Cb. The score is divided into five measures. The first measure shows the beginning of the piece with a *mf* dynamic. The second measure has a *ff* dynamic. The third measure has a *ff* dynamic. The fourth measure has a *p* dynamic. The fifth measure has a *mf* dynamic and includes a *Div.* (divisi) marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The instruments are arranged in a standard orchestral layout.

Figura 3
Villa-Lobos, *Uirapurú*, os mesmos cinco compassos após o “Tempo in Marcia”.

- As 3 últimas notas de violoncelos e harpa (mão esquerda) na penúltima página foram escritas originalmente como MI, FÁ# e SOL, tendo este último um sinal confirmatório de bequadro, porém foram corrigidas para MI \flat , FÁ# e LÁ \flat . Há toda uma serie de correções que não conseguimos decifrar; a segunda nota de violoncelos, claramente um DÓ# originalmente, possui uma anotação que pode ser um RÉ ou um FÁ, e assim por diante. Quaisquer que sejam as anotações, estas são as marcas da transformação do trecho em seu corresponde no *Uirapurú* (“Desolação das índias”, n.e.25), e de como Villa-Lobos torna o contexto harmônico mais complexo e rico.

Porém, talvez os mais reveladores momentos de *bearbaitung* da obra sejam aqueles em que não há mudanças estruturalmente significativas: o solo de flauta que inicia as duas peças e o solo de violino (no *Tédio*) / violonofone (no *Uirapurú*) que será a “Aparição do Índio feio” são praticamente idênticos em ambas as obras, salvo repetições e pequenas inflexões melódicas.

Conclusão

O intervalo de dezessete anos que separa a “mutação” do *Tédio de Alvorada* no *Uirapurú* associa dois momentos muito distintos da atividade criadora de Villa-Lobos:

- Em 1917, sua produção, já exuberante e muito pessoal, se encontrava numa fase de “caldeamento” das influências de Puccini e Richard Strauss, das escolas russa (principalmente Rimski-Korsakov) e francesa (especialmente D’Indy e Debussy), resultando numa linguagem incorporando ora um acentuado cromatismo (tributário de Wagner, Cesar Franck e Strauss) com abundante uso de acordes alterados e de harmonias no limite do diatonismo (acordes de 9^a, 11^a e 13^a); ora enveredando por experimentos modais (notadamente pentatonismo e tons inteiros), paralelismo de acordes e encadeamentos não funcionais, tributários de Puccini mas sobretudo da escola francesa (Debussy, Dukas). É interessante observar, na produção desse período, o destaque dado por Villa-Lobos a um conjunto de 3 poemas sinfônicos, cujos títulos remetem a um imaginário situado na Grécia clássica, e que - entre 1918 e 1925 - são frequentemente programados juntos, como se formassem um tríptico: o *Tédio de Alvorada* (futuro *Uirapurú*), *Myremis* (futuro *Amazonas*) e *Naufrágio de Kleonikos*. Desse conjunto de poemas sinfônicos, dois seriam “recompostos” - *Myremis/ Amazonas* em 1929 e *Tédio de Alvorada / Uirapurú* em 1934 - apenas o *Naufrágio de Kleonikos* permanecendo com a linguagem e estética originais dos anos 1910

- Em 1934, ao “reformular” o seu poema sinfônico de 1916/17, Villa-Lobos o faz pelo prisma de quem já havia incorporado à sua bagagem obras como o *Noneto*, *Amazonas*, *Rudepoema*, a *Prole do Bebê nº2* e, sobretudo, a série dos *Choros*. Conforme sintetizado por Paulo Guerios (2009, p. 293):

[Villa-Lobos] transforma totalmente uma obra do início de sua carreira em uma obra que possui várias características de sua maturidade musical, emprestando-lhe ousadias estéticas e elementos temáticos que começaria a utilizar apenas anos mais tarde.



É portanto a partir dessa dupla perspectiva - por um lado a do “compositor dos Choros” revisitando uma de suas obras de juventude, e por outro a de um indianismo reformulado pelo “paisagismo modernista” - que deve ser entendida a ressignificação do poema sinfônico *Tédio de Alvorada* no balé *Uirapurú*.

Referências

CORRÊA DO LAGO, Manoel. *Apontamentos sobre transcrições e works in progress de Villa-Lobos nos anos 30 e 40*, in *Anais do 2o simpósio Villa-Lobos perspectivas analíticas para a Música de Villa-Lobos* (org. Paulo de Tarso Salles), ECA/USP, São Paulo, Novembro 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/348935131/Anais-do-II-Simposio-Villa-Lobos-2012-pdf>.

CORRÊA DO LAGO, Manoel. *Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e work in progress*, in *RBM*, vol 28 n.1, Jan-Junho 2015, pgs. 87-107. file:///C:/Users/Manoel%20Corrêa/Documents/RBM%20Bachianas.pdf

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos, o caminho sinuoso da predestinação*, 2 ed. Parabolé, Curitiba, 2009.

LOPES, Luiz Fernando Vallim. The transformations of an enchanted bird: Villa-Lobos' Uirapurú and issues of sources, style and reception. Trabalho apresentado no “I Congresso Internacional Villa-Lobos”. Paris: Institut Finlandais, 10 a 13 de abril, 2002.

SALLES, Paulo de Tarso. *Tédio de Alvorada e Uirapurú: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos*. *Brasiliana* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), n. 20, p. 2-9, maio 2005.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

VOLPE, Maria Alice: *Villa-Lobos e o imaginário edênico do Uirapurú*. *Brasiliana* n.29, Agosto 2009.