



Paul Klee: vida musical¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Clayton Vetromilla
Unirio - cvetromilla@gmail.com

Resumo: No presente texto, situamos a relação entre música e pintura na obra do pintor suíço Paul Klee, apresentando sua própria perspectiva e levantamento bibliográfico sobre o tema. Concluímos que a experiência cotidiana como violinista foi determinante para a formulação do pensamento de Klee sobre a gênese e o papel da Arte Moderna.

Palavras-chave: Paul Klee. Música. Violinista.

Paul Klee: Musical Life

Abstract: Here, we situate the relationship between music and painting in the Swiss painter's work, presenting his own perspective and literature on the subject. We conclude that the everyday experience as a violinist was crucial to the formulation Klee conceived about the genesis and the role of Modern Art.

Keywords: Paul Klee. Music. Violinist.

1. Introdução

O pintor suíço, naturalizado alemão, Paul Klee (1879-1940), além de artista plástico renomado, “não só entendia de outras artes – coisa que raramente acontecia com seus colegas pintores –, como também era um poeta bastante produtivo e, sobretudo, um músico muito ativo” (REGEL, 2001: 15). Tendo começado a estudar violino aos sete anos, Klee veio a atuar profissionalmente na Orquestra Municipal de Berna, Suíça, bem como a desenvolver atividades em duo com a pianista Lily Stumpf (1876-1946), com quem se casou em 1906, e em outras formações instrumentais. Seu pai, Hans Wilhelm Klee (1849-1940), era professor de música e sua mãe, Ida Marie Klee Frick (1855-1921), cantora, sendo que ele estabeleceu relações fraternas com grandes nomes da área, por exemplo, Béla Bartók (1881-1945) e Paul Hindemith (1895-1963).

A pintura de Klee se situa no início do movimento moderno, “quando se percebeu que o impressionismo mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico” (ARGAN, 1987: 50). Sua produção é considerada como uma espécie de diário “de sua própria vida interior ou profunda”. Da mesma maneira como as palavras e as frases são para o romancista irlandês James Joyce (1882-1941), em Klee “as imagens também se decompõem, se recompõem e se misturam segundo nexos alógicos e assintáticos, mas vitais e sensíveis como ligamentos nervosos” (ARGAN, 1992: 323).

Por outro lado, é recorrente se estabelecer uma tipologia das diferentes relações entre pintura e música na obra do pintor. Há um conjunto de quadros nos quais tal paralelismo se manifesta através da iconografia que faz referência explícita ao mundo da música, por exemplo, em pinturas como “*Sängerin Der Komischen Oper*” [“*Cantora da ópera cômica*”] e “*Kampfszene aus der komisch - phantastischen Oper Der Seefahrer*” [“*Cena de batalha da ópera cômico-fantástica 'O marinheiro'*”], ambas de 1923. Em um segundo grupo se situam desenhos e pinturas que manifestam um parentesco estrutural com formas ou procedimentos da esfera nomeadamente musical, como a polifonia e a fuga, por exemplo, “*Polyphony*” e “*Ad Parnassum*”, de 1932. Finalmente, um terceiro grupo de trabalhos evidencia a concepção de Klee de “obra de arte como gênese”, aproximando os papéis do pintor e do intérprete musical, por exemplo, em “*Monument im Fruchland*” [“*Monumento no país fértil*”], de 1929 (VALLE, 2007).

No presente texto, não há exatamente um referencial teórico, mas sim os dados extraídos dos *Diários* do pintor (KLEE, 1990), que, ao final, devem ser considerados o próprio objeto de interesse do estudo que realizamos. Em tais anotações, o pintor registrou fatos e impressões sobre leituras, viagens, obras de arte e pessoas com as quais conviveu, revelando dados concretos que apresentam suas atividades como violonista e apresentam o lugar da música em sua trajetória. Portanto, visamos contribuir para a construção de trabalhos de viés musicológico, que, concomitantemente, adotem uma perspectiva crítica e filosófica, aproximando a música a outras artes, como a pintura.

2. A música nos Diários de Paul Klee

O programa “Paul Klee: o diário de um artista” recorre a anotações do pintor, bem como outras fontes, para situar sua obra no contexto da Arte da primeira metade do século XX. O documentário menciona detalhes da experiência de Klee durante a Alemanha nazista, seu cotidiano familiar, o contato com artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944) e com diferentes movimentos estéticos. Conforme o programa, depois de o pintor ter feito uma viagem à Tunísia, em 1914, sua pintura alcança o “limite da abstração”, tornando-se, como a música, “uma questão de superposições, de ritmo, de equilíbrio e de harmonia” (PAUL..., 2005).

Dos *Diários*, é extraída uma das passagens mais significativas sobre o assunto. Em 1905, ele disse: “Cada vez sou forçado a enxergar paralelos entre a música e as artes plásticas. Mas não chego a nenhuma análise concreta. Não há dúvida de que as duas artes são de natureza temporal, o que é fácil de se comprovar” (KLEE, 1990: 207). Mais adiante, o

documentário menciona um relato do filho de Paul Klee, Felix Paul Klee (1907-1990). Conforme Felix Klee, “para se prepara para pintar”, seu pai praticava uma hora de violino, e, assim que iniciava seu trabalho, “seu desenho se torna a transcrição de uma linha melódica”.

Ele lembra ainda que um dos três cômodos do pequeno apartamento onde a família morava, era reservado para sua mãe dar aulas de piano e para o casal (Paul e Lily), quase todas as noites, interpretarem obras de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven e Schubert, “Música moderna, não!” (PAUL..., 2005). Aliás, o próprio pintor, em seus diários, declarou ter mais afinidade com, por exemplo, a polifonia do quinteto “*Mille morbidi pensieri*”, de *Don Giovanni* - Ato II (1787), de Mozart, do que com qualquer um dos movimentos épicos de *Tristão* (1959), de Wagner. Para Klee, a obra de Mozart e Bach é mais moderna que a dos compositores do século XIX e se “na música, o elemento temporal pudesse ser suplantado por um movimento retrógrado que penetrasse a consciência, então ainda se poderia pensar num florescimento tardio” (KLEE, 1990: 414).

Por outro lado, há indícios, que o pintor possuía apreço por certo tipo de obras contemporâneas. Em 1913, por exemplo, o pintor reconheceu o potencial revolucionário do “incrível melodrama” *Pierrot lunaire* - Op. 21, escrito no ano anterior por Arnold Schoenberg. Disse Klee com certa ironia: “Arrebenta, burguês, acho que tua horinha chegou!” (KLEE, 1990: 311).

No programa televisivo, é mencionada a afirmação de Klee segundo a qual a música é vista como “uma amante enfeitiçada” (KLEE, 1990: 39), seguindo-se o comentário “Uma amante que inspira muitas obras figurativas”. Concluindo, o narrador afirma que a música inspira principalmente as obras abstratas do pintor:

Camada após camada a aquarela gera nuances que se enriquecem com seus traços interiores. As formas e as cores se interpenetram. Klee pinta como um músico, nota após nota, sobrepondo os temas. Seja para tratar do ritmo, [do compasso], das repetições, das variações ou dos silêncios, é o tempo que se encontra no centro de sua obra. Em outras composições aparecem as ressonâncias, os intervalos como uma divisão do tempo (PAUL..., 2005).

São recorrentes nos apontamentos de Klee os assuntos relacionados a sua vivência musical. Por exemplo, durante o colegial, em Berna, entre 1897 e 1898, o pintor considera que, com o passar do tempo, crescia nele certa apreensão indefinida quando ao seu envolvimento cada vez maior com a música. Àquela altura, com aproximadamente 18 anos de idade, ele executava sonatas para violino de Bach, que, em sua visão, ofuscavam qualquer comparação com quadros como o “*Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*” [“Autorretrato com a

morte tocando violino”] (1872), do pintor suíço Arnold Böcklin (1827-1901) (KLEE, 1990: 25). Klee lembrou, em 1898, que também estudou canto e desejou “ter uma voz que fosse uma ponte para a música. Jamais quis ser violinista; para tanto, sentia-me com poucos dotes de virtuose” (KLEE, 1990: 27).

O pintor, em Munique, entre 1900 e 1901, reconheceu o fato que ter conhecimentos sobre música muito lhe estimulava. Por exemplo, numa noite, Montgomery Rufus Karl Siegfried Straube (1873-1950) ensinou a ele certos aspectos interpretativos da *Sonata em lá maior* - op. 100, de Brahms. Depois, ainda segundo Klee, o famoso organista e regente ficou deveras entusiasmado por ele (Klee) ter aprendido tanto em apenas uma hora e, assim, “Durante muito tempo continuei ouvindo as palavras que me disse quando nos despedimos, bêbados e entusiasmados, depois de uma noitada no Café Stefanie: ‘O senhor toca maravilhosamente!’” (KLEE, 1990: 64).

Klee mencionou também o repertório executado pela orquestra na qual atuava no ano de 1902. O programa de um dos concertos da temporada incluiu a *Sinfonia Fausto* (1854), de Franz Liszt, um intermezzo extraído do balé *As criaturas de Prometeu* - op. 43 (1801), de Beethoven, e a abertura *Simplicius*, do compositor suíço Hans Huber (1852-1921). Na mesma apresentação, o pianista Ferruccio Busoni (1866-1924) executou o *Konzertstück em Fá menor* - op. 79 (1821), de Carl Maria Von Weber; o *Estudo transcendental nº 11: “Harmonias da noite”* - S. 139 (1851), de Liszt; dois prelúdios corais de Bach e a *Grande polonaise em Mi bemol major* - Op. 22 (1836), de Chopin. Como bis, o pianista executou um dos seis *Grandes estudos de Paganini* - S. 141 (1851), de Liszt. Para Klee, Busoni era

Um pianista subjetivo, mas grandioso! Há pouco tempo, tivemos a oportunidade de ouvir a [*Grande polonaise em Mi bemol major*, de Chopin] tocada por Eugen Francois Charles d'Albert (1864-1932), cuja interpretação empalideceu completamente depois de ouvirmos a de Busoni. O modo como ele [Busoni] desenvolve as diferentes vozes é extraordinário. Somos uma orquestra inteira, de mais de sessenta elementos, e não conseguimos fazer todos juntos o que ele faz com apenas dez dedos (KLEE, 1990: 165).

Klee menciona que, em 1903, participou da montagem de uma apresentação do *Réquiem* [*Ein deutsches Requiem*] - Op. 45 (1868), de Johannes Brahms. O pintor considera que ficou conhecendo muito bem a obra, mas pondera: “não posso compartilhar da preferência de tantos apreciadores da música por esta obra. Uma interpretação excepcionalmente boa e inspirada talvez a torne um pouco mais tolerável” (KLEE, 1990: 168). É, porém, no quinto concerto sinfônico da temporada, que Klee travou contato com Pablo Casals, “um dos músicos mais maravilhosos de que se tem notícia!”. Para o pintor,

A sonoridade que ele consegue com seu violoncelo é da mais comovente melancolia. São ilimitados seus meios de expressão. Ora extrovertida, vinda do fundo da alma, ora introvertida, entrando no fundo da alma. Ao tocar ele fecha os olhos, mas sua boca move-se suavemente, interrompendo um pouco essa paz.

Durante o ensaio, o artista se indispôs seriamente com nosso regente. Casals chegou com cerca de meia hora de atraso. Nosso maestro recebeu-o mostrando-lhe o relógio. O espanhol, desconhecendo a mentalidade suíça, aborreceu-se com aquele gesto. Pela cara que fez, na certa deve ter pensado ‘Vamos ver do que você é capaz...’ Começa o *tutti* para o concerto de Haydn. (Observação: o ensaio geral foi aberto ao público, e pago.) O forte de nosso maestro nunca foi a determinação do andamento, e é claro que ele se enganou completamente. Casals tentou lhe ensinar. Em vão é claro. Então ele começou a tocar o solo, e foi como se o céu tivesse aberto as suas portas. Mas, como não era o violinista Karel Halíř (1859-1909) com suas pausas para respirar, ele exigia uma total atenção do conjunto. O maestro começou a ficar com medo. Mesmo depois de muito ensaiar, não conseguia fazer a orquestra entrar na hora certa. O artista espanhol já tinha percebido que nosso maestro não sentia o momento exato de dar a entrada da orquestra; mas agora estava começando a desconfiar que ainda por cima ele não sabia ler notas muito bem. Em voz alta, Casals foi solfejando para o regente cada uma das notas que precediam à entrada do *tutti*, como um professor numa aula de solfejo.

O público estava ansioso para ver o que aconteceria com o pianista Fritz Brun (1878-1959) na *Sonata*, para violoncelo e piano, de Luigi Boccherini. Mas o espanhol saiu dizendo ‘*Ah, c’est terrible de jouer avec cet orchestre!*’, e recusou-se a continuar o ensaio. Fritz Brun ficou muito contente, e mais tarde ensaiou com Casals em sua casa, onde ele se mostrou muito satisfeito.

À noite, Casals sentou-se resmungando à frente da orquestra, que tocava a introdução. O maestro olhava para ele como que implorando sua opinião sobre o andamento. O espanhol só aguentou mais um compasso. Então, juntou-se à orquestra, tocando juntamente com o naipe dos contrabaixos. Batendo algumas vezes com o arco nas costas do instrumento, acertou o andamento.

Tivemos que tocar a *Sinfonia em sol menor* de Mozart [2], uma abertura (“*Vestales*”) de Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774-1851) e a pequena abertura *Così fan tutte* também de Mozart, essa verdadeira maravilha das maravilhas.

Além de Boccherini, Casals ainda tocou uma sarabanda de Bach (KLEE, 1990: 196-197).

Em seus *Diários*, o pintor trata de questões prosaicas com bom humor e sensibilidade. Por exemplo, depois da leitura de *Sobre o belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons* (1854), de Eduard Hanslick (1825-1904), Klee escreveu: “muito inteligente e só teoria” (KLEE, 1990: 149). É curioso ainda o relato realizado em 1906, quando o pintor comprou um violino fabricado no ano 1712 pelo lutier Carlo Antonio Testore (1687-1765), para substituir o seu violino fabricado pela família Klotz, na cidade austríaca de Mittenwald. Na ocasião, Klee afirmou: “A gente se apaixona pelos violinos. Ainda bem que eles não cometem suicídio quando são abandonados. Isso é cômodo” (KLEE, 1990: 225-227).

Em suas opiniões sobre o repertório, Klee se manifesta com extrema astúcia. Por exemplo, sobre a fase “mais madura” de Beethoven, o pintor explica:

existem temas que impedem o livre fluir do sentimento interior, dando-lhe forma num canto fechado sobre si mesmo. Ao se executarem essas obras, é preciso atentar com cuidado para uma questão: o psíquico expresso refere-se a alguém, ou existe apenas por si e para si? Quanto a mim, sinto-me cada vez mais propenso a encontrar no monólogo em encanto todo especial (KLEE, 1990: 206).

Klee também expressou sua admiração sobre outros grandes interpretes contemporâneos, por exemplo, os violinistas Ferencz Hegedüs (1881-1944) e Henri Marteau (1874-1934) bem como os pianistas Max Von Pauer (1866-1945) e Alfred Reisenauer (1863-1907) do qual “não se pode dizer que tocou piano, porque o som de sua música nada tinha a ver com o toque comum de um piano” (KLEE, 1990: 244). Quando do falecimento de seu professor, Karl Jahn (1846-1912), Klee manifestou seu respeito de seguinte maneira:

Morreu em Berna o bom Jahn, nosso querido mentor musical. Foi um homem capaz, sério e nobre. Um excepcional professor de violino. Nada disso é exagero. Por mais elementar que fosse a aula, Jahn a ministrava tendo diante dos olhos o objetivo mais longínquo. Nunca abandonava o esforço por evoluir, e sabia o jeito certo de fundamentar a dedicação e o esforço, que para ele estavam acima do próprio talento. Como artista, seu intelecto passava um pouco da medida. Nos últimos tempos, preocupadas em aliviá-lo um pouco de seu fardo e, quem sabe, em substituí-lo, as autoridades devem ter cometido muitos erros graves. Por várias vezes chegou a ficar fora de si, com as ofensas que sofreu.

Creio, porém, que os erros estavam apenas na forma. Pois a tragédia já estava escrita desde sempre. A Jahn sempre faltou a veia do virtuosismo, o que acabou gerando conflitos que, com o avanço da idade, ele não conseguiu suportar. Como pedagogo, em contrapartida, ele era dos mais respeitáveis.

Um súbito derrame cerebral paralisou-o, e em poucos dias ele deixou de existir (KLEE, 1990: 301).

Klee mencionou também um número do periódico *Die Zeitschrift [A revista]*, de 1918, publicada pela editora Richter, na qual aparecem reproduções de certas obras de sua autoria. Para o pintor, “a apresentação da revista procura ser fiel a esses tempos de guerra”, destacando-se o ensaio do crítico Theodor Däubler (1876-1934), que explora a relação entre o “temperamento futurista” de sua produção visual com a sua “musicalidade”. Assim, ainda segundo Klee, se, de um lado, espalhou-se sua “fama internacional como violinista virtuoso”, de outro, conseqüentemente, as possíveis “ofertas de trabalho” oferecidas por importantes sociedades sinfônicas, deverão ser respondidas por telegrama “dizendo que minha farda cinza [de militar] me impede” (KLEE, 1990: 435).

3. Reflexões

Nos fragmentos acima reunidos selecionamos impressões gerais de Klee a respeito da música e destacamos aspectos concretos de sua prática como violinista. Obtemos, assim, indícios que apontam para sua crítica e autocrítica em relação à própria *performance* e

sua percepção a cerca de outros nomes destacados da época em que viveu. Concluímos que o pintor era um violinista altamente qualificado, conhecedor do repertório e apreciador exigente, valorizando, sobretudo, as interpretações nas quais a polifonia, ou os diferentes planos sonoros, são executados de maneira estruturada e transparente.

Sabemos que Klee utilizou frequentemente em suas pinturas materiais similares a signos musicais (fermata, linhas curvas que lembram as claves e escadarias que lembram escalas). Por outro lado, do ponto de vista teórico, o conceito da “Teoria da forma”, defendida por ele no livro “O pensamento criativo”, de 1920, revela uma potencial conexão entre a Música e as Artes Plásticas, associando, por exemplo, linha melódica e linha no desenho bem como entre métrica e modulações de cor. Através de experiências com a superposição de cores e de texturas, Klee buscou representar visualmente a textura da música polifônica, correlacionando o ritmo, a forma e o movimento, que são normalmente associados ao espaço bidimensional do desenho e da pintura, ao ritmo, compasso e modulações da música. Em outras palavras, o pintor

Sistematiza a concepção do compasso na existência de uma estrutura de malha de construção, formada por linhas horizontais e verticais para construir estruturadamente o espaço bidimensional similar ao universo musical. Estas linhas, quando superpostas, vão formar módulos quadrados ou retangulares e serão por estes módulos que surgirá a relação entre a linha melódica e a construção formal do quadro; a divisão de ritmo e a subdivisão do módulo estabelecendo definitivamente a relação entre as divisões do espaço bidimensional e o compasso musical (CASTRO, 2010: 11).

Da mesma maneira, gerações de compositores afirmam ter sido influenciados não só pela obra artística como também pela produção intelectual de Klee. Por exemplo, Pierre Boulez, que veio a escrever um livro sobre o pintor (“*Le Pays Fertile: pour la reproduction des euvres de Paul Klee*”, 1989), reconhece que os escritos de Klee alimentaram seu pensamento musical. Boulez, contudo, não foi diretamente inspirado pelos quadros do pintor, mas pelos exercícios pedagógicos desenvolvidos por ele a partir de 1920.

Conforme o compositor francês, as ideias do pintor foram utilizadas como ferramenta para a análise e para a própria concepção da música do século XX:

O primeiro contato com Klee muitas vezes não entusiasma; pensa-se mesmo numa arte refinada demais, afetada demais. Depois dessa primeira impressão, começa a operar uma força que nos impele à reflexão profunda. Não há violência nem gestos agressivos; essa obra convence, e esse convencimento é persistente. Alguns quadros de Klee leem-se entre dois planos. O olhar se desloca da frente para trás, passa de um plano ao outro, observa as coincidências e as divergências. Coloca-nos imóveis diante da mais perfeita contemplação. Não são numerosas essas obras, também

próximas de uma polifonia. Mais tarde, há cerca de uns trinta anos, Karlheinz Stockhausen me mostrou “*Das bildnerische Denken [O pensar criativo]*”, o livro que contém as lições da escola de Bauhaus, dizendo-me, tanto quanto me lembro: ‘Você vai ver que Klee é o melhor professor de composição’. Tinha a convicção de que o seu entusiasmo tinha ido muito longe, pois já havia escrito “*Le Marteau sans Maître* [(1955), para contralto e seis instrumentos]”, entre outras (FELICISSIMO; JARDIM, 2013: 50).

Em tal contexto, os dados aqui apresentados nos fazem pressupor que foi a prática musical que apontou o caminho para Klee transpor os limites entre a noção de “forma musical” e o efeito do “maciço e instantâneo do conteúdo” das artes plásticas (KANDINSKY, 1996: 57). Para além do convencionalismo corriqueiro, que decorre de um acordo tácito ou de uma explicação prévia, o pintor renuncia às aparências e torna sua pintura “transcrição de música” (RILK, 2014). Por outro lado, para além de qualquer especulação, nas palavras de Klee, “Amar a música com frequência me consolou e com frequência me consolará, caso seja necessário” (KLEE, 1990: 152).

Embora nossa pesquisa se limite ao levantamento e à descrição, ao apresentar detalhes da trajetória do artista como violinista, ampliamos o conhecimento sobre o espaço que a música ocupava em seu cotidiano. Evidentemente não esgotamos o assunto, mas ficam sugeridas múltiplas possibilidades para pesquisas a respeito, por exemplo, do repertório corrente, músicos destacados e critérios estéticos da época.

Referências:

- ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. Novos Estudos: Cebrap, São Paulo, v. 18, n. 1:49-56, set. 1987. Disponível em: <<http://novosestudos.uol.com.br/v1/contents/view/263>>. Acesso em: 11 fev. 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.
- CASTRO, Rosana Costa Ramalho de. O pensamento criativo de Paul Klee. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 21:7-18, jan. 2010. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/num21_cap_01.pdf.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2015.
- FELICISSIMO, Rodrigo; JARDIM, Gil. Interface entre os processos criativos de Paul Klee e H. Villa-Lobos: Gráficos para gravar as Melodias das Montanhas. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p.47-70, jun. 2013. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/19.1/files/OPUS_19_1_Felicissimo_Jardim.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2014.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 464 p. Tradução de João Azenha Jr.



PAUL Klee: o diário de um artista. Direção de Michael Gaumnitz. Produção de Christine Candessus. Paris: Alegria Ina Arte France, 2005. (56 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tI-mW8mZfjU>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

REGEL, Günther. O fenômeno Paul Klee. In: KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-42.

RILKE, Rainer Maria. *Carta sobre Paul Klee*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SILVA, Felipe Augusto Vieira da. *El Decameron Negro de Leo Brouwer: Epopeias do hiper-romantismo*. 2010. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

VALLE, Arthur. O Paralelo entre a pintura e a música no pensamento e na obra de Paul Klee. In: COLÓQUIO DE PSICOLOGIA DA ARTE, 2., 2007, São Paulo. *Anais...*. São Paulo: Usp, 2007. p. 1 - 3. Disponível em:

<<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c2a.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2015.

¹ O presente texto é a reelaboração de um fragmento da dissertação “*Parábola (1973): uma aproximação entre as ideias de Leo Brouwer e de Paul Klee*”, de André de Freitas Milagres, por mim orientado nos anos de 2014 e 2015 na linha de pesquisa Teoria e Prática da Interpretação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio.

² Na tradução brasileira, “em si menor”. Considerando que Mozart escreveu duas sinfonias em modo menor, ambas em sol (nº 25, KV 183; e nº 40, KV 550), aqui, corrigimos taxativamente, por trata-se de um lapso evidente, cuja autoria não foi possível estabelecer até o presente momento.