

Interface entre os processos criativos de Paul Klee e H. Villa-Lobos: gráficos para gravar as Melodias das Montanhas

Rodrigo Felicissimo (USP)
Gil Jardim (USP)

Resumo: O presente artigo expõe um recorte da pesquisa de doutorado em desenvolvimento, intitulada *Estudo interpretativo da técnica composicional Melodia das Montanhas nas obras New York Sky-Line Melody e Sinfonia n. 6, de Heitor Villa-Lobos*. Apresenta um conjunto de documentos que foram manuseados pelo compositor durante o período de criação de tais obras e estabelece correspondências desse processo composicional villa-lobiano com os processos criativos do artista plástico Paul Klee. Ambos utilizaram a construção de gráficos para extrair a substância necessária às transposições de linguagem que almejavam, utilizando dois eixos para decodificar desenhos e música, e mostrando correspondências na forma de organização entre alturas (frequências) e tempo (durações rítmicas).

Palavras-chave: Técnica composicional. Melodia das Montanhas. Processo de criação Musical. Heitor Villa-Lobos. Paul Klee.

Title: Creative Processes of Heitor Villa-Lobos and Paul Klee

Abstract: This article, based on an ongoing doctoral research project, presents materials on the compositional technique "Melody from the Mountains" by Heitor Villa Lobos. This paper retraces the musical creation process of the orchestral works *New York Sky-Line Melody* and *Symphony No. 6*, within the lines of the "Melody from the Mountains". The article also includes materials concerning the artist Paul Klee, his creative method and his connection to Villa Lobos. Various letters (between the two artists) provided in this article will demonstrate the inter-relationship between the aural and visual languages as it pertains to the creative thinking of both masters. More specifically, both utilized graphics in order to establish transpositions between music and painting, and both creative processes required two axes to convert drawings and music demonstrating similarities of organization between pitch (frequency) and time (rhythmic duration).

Keywords: Compositional Sketch. Melody Mountains Technique. Musical Creation Process. Heitor Villa-Lobos. Paul Klee.

O presente artigo trata da interface entre os processos de criação utilizados por Paul Klee (1879-1940), partindo da linguagem musical para a representação plástica, e por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que parte da representação gráfica extraída de fotos, para vertê-las em música.

Como suporte teórico e estímulo à nossa reflexão, citamos de maneira especial as obras: *Le Pays Fertile: pour la reproduction des euvres de Paul Klee* (1989), de Pierre Boulez; *Pedagogical Sketchbook* (1968), de Paul Klee; *Villa-Lobos: processos composicionais* (2009), de Paulo de Tarso Salles; *Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX* (2009), de Paulo Zuben; *Segundo livro: páginas sobre tempo e espaço na composição musical notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho* (2008), de Silvio Ferraz; *Villa-Lobos errou?: (subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos)* (2009), de Roberto Duarte, e *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor* (2005), de Gil Jardim.

Em relação às pesquisas previamente realizadas sobre esse tema, destacamos a reflexão oferecida pelo musicólogo Carlos Kater no artigo *Villa-Lobos e a Melodia das Montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira* (KATER, 1984: 102-105).

Sobre o processo de criação de Paul Klee

O Caderno de estudos pedagógicos

Paul Klee foi violinista e, por um largo período de sua vida, abraçou tanto a carreira de músico quanto a de artista plástico. Portanto, foi de forma natural que sua produção artística recebeu a contribuição do pensamento estrutural da linguagem musical.

De fato, foram as possibilidades inovadoras da música, na primeira metade do Século XX, que despertaram no artista o desejo de inovar na pintura, de buscar novos caminhos e novos fundamentos estéticos. Dessa maneira, o conteúdo do *Caderno de estudos pedagógicos* de Paul Klee (1968) nos estimula a traçar paralelos entre o processo composicional villa-lobiano chamado Melodia das Montanhas pelo próprio compositor e o processo de representação gráfica a partir da sonata J. S. Bach desenvolvida pelo artista plástico.

O primeiro dos conceitos trabalhados por Paul Klee, encontrado no livro *Pintando Música* (KLEE, 2002), foi o empréstimo do termo ritmo que, em sua opinião, “não somente marca o movimento do tempo na música, mas em qualquer forma artística” (DÜCHTING,

2002: 13-14). Podemos verificar, por exemplo, essa correspondência em seus quadros que exploram a relação tempo e espaço no tabuleiro de xadrez (Fig. 1 e 2).



Fig. 1: Paul Klee, *Blue - Orange Harmony*, 1923/238. Óleo sobre o papel, 37 x 26.4 cm. Coleção particular.



Fig. 2: Paul Klee, *En rythme*, 1930/203. Óleo sobre estopa, 69,6 x 50,5 cm. Centre Pompidou, Museu de Arte Moderna de Paris, França.

O tabuleiro de xadrez e os ritmos estruturais

O pintor Paul Klee revelou conceitos relativos ao estudo das cores durante o período em que lecionou na escola de Bauhaus (1919-1933), época em que construiu uma série de estudos relativos à *pintura polifônica*.

Sua teoria sobre a forma tem início com uma análise da linha, que deriva do movimento de um ponto no espaço. Klee estabelece funções determinantes entre linhas ativas, medianas e passivas, bem como entre elementos formados a partir de planos positivos e negativos daí resultantes.

Segundo Paul Klee, “o livre jogo de entrelaçamento de linhas é capaz de produzir as mais variadas formas de expressão, que variam da tranquilidade para a turbulência” (KLEE apud DÜCHTING, 2002: 33). Klee começou por demonstrar como várias linhas paralelas se combinam para formar padrões simples, a que ele chamou “ritmos estruturais”, formados por linhas verticais e horizontais que se cruzam. O resultado é um padrão de

tabuleiro de xadrez (Fig. 1 e 2), usado não apenas para demonstrar conflitos, tensão e relaxamento entre as cores, mas também para estudar aspectos ligados ao ritmo.

Sobre as propostas pedagógicas de Paul Klee

Pierre Boulez ampliou nossa percepção com suas análises a respeito das obras artísticas de Paul Klee e dos modelos pedagógicos difundidos pelo artista em palestras posteriormente organizadas no livro *Le Pays Fertile* (BOULEZ, 1989).

Boulez inicia a abordagem sobre Klee com cautela. Todavia, trata de questões sobre a correspondência entre as linguagens musical e pictórica de maneira luminosa, ao se referir a conceitos como espacialidade, volume, tempo, polarização, harmonia e ritmo.

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, 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*, entre outras (BOULEZ, 1989: 7-8)¹.

¹ “Le premier contact avec Klee, souvent, n’éblouit pas. On pense même à un art un peu trop raffiné, trop précieux. Derrière ce premier sentiment, commence à agir une force que oblige à réfléchir en profondeur. Il n’y a pas de violence, pas de geste agressif: cette oeuvre persuade et la persuasion est persistante. Certains tableaux de Klee, on les lit au moins sur deux plans. Le regard se déplace d’avant en arrière, passe d’un plan à l’autre, observe les coïncidences et les divergences. L’on s’y meut dans la plus parfait des contemplations immobiles. Elles ne sont pas nombreuses, les oeuvres aussi proches d’une polyphonie.

Plus tard, il y a quelque trente ans, Stockhausen m’offrait *Das bildnerische Denken* (la Pensée créatrice), ce livre qui contient les leçons du *Bauhaus*, en me disant, autant qu’il m’en souviennne: Vous verrez, Klee est le meilleur professeur de composition. Je pensais que son enthousiasme allait trop loin car je

Na escola Bauhaus, Klee foi considerado um dos pioneiros na investigação de modelos de criação, propondo estabelecer uma interface entre as linguagens da música e da pintura. Vários dos conceitos utilizados pelo artista foram aproveitados como ferramentas de análise para a música do século XX.

Não por coincidência, as obras em estilo contrapontístico de J. S. Bach foram referências que tanto Paul Klee quanto Villa-Lobos utilizaram em suas produções artísticas. Como sabemos, a obra do compositor alemão foi referencial para a tendência neoclássica do início do século XX. Aliás, isso sublinha a impropriedade do termo neoclássico, uma vez que esse termo se referia muito mais ao período barroco do que ao período clássico propriamente dito.

Por outro lado, a horizontalidade dos contrapontos de Bach estimulou Klee a refletir sobre as distintas funções das linhas no universo pictórico. O uso da geometria se fez presente tanto no método “tabuleiro de xadrez”, como no “gráfico para gravar a melodia das montanhas”. Naturalmente, o procedimento de permutação estabelecido em ambos os processos constitui o cruzamento entre as duas técnicas.

O método de permutação idealizado por Paul Klee

Apresentamos a seguir os gráficos produzidos por Klee a partir da Abertura do *Adagio da Sonata n. 6 para violino e cembalo*, em Sol maior, BWV 1019, de J. S. Bach.

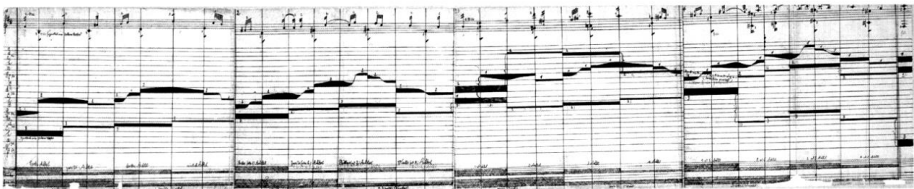


Fig. 3: Representação plástica de Paul Klee, a partir da Abertura do *Adagio da Sonata n. 6 para violino e cembalo*, de J. S. Bach (comp. 1-3).

croyais avoir convenablement appris la composition et j'avais déjà composé le *Marteau sans maître*, entre autres” (BOULEZ, 1989: 7-8, tradução nossa).

A técnica de permutação desenvolvida por Klee neste trabalho retrata as sessenta notas iniciais contidas nos três primeiros compassos do supracitado *Adágio*, buscando a transferência das notas musicais em imagem.

Em nossa análise, identificamos as notas do trecho musical que foi utilizado pelo artista plástico na construção desse seu gráfico (Fig. 4 e 5). Portanto, podemos observar com exatidão o processo desenvolvido.

Em relação a esse procedimento (nas Fig. 4 e 5), podemos observar que cada espaço do eixo horizontal equivale a uma semicolcheia do texto musical e o eixo vertical foi construído apenas com a clave de Sol. Existem três linhas melódicas demarcadas; as duas linhas iniciais se referem às notas em clave de Fá (com o número 3 sobre as notas e no desenho) e de Sol (com o número 2 sobre as notas e no desenho) tocadas pelo *cembalo*. A linha que representa a melodia executada pelo violino é a última a ser grafada, pois começa no segundo compasso (ela recebe o número 1 sobre as notas e no desenho).

A tonalidade de Si menor está no início do desenho (Fig. 5), com os acidentes nas claves. Embora não seja um procedimento regular, muitas vezes o gráfico apresenta linhas finas e grossas. Podemos observar que as notas com acidentes são representadas por linhas finas, ocupando a parte superior do espaço quadriculado. Como exemplo de leitura, observamos a linha inferior do gráfico, que começa com dois quadrados preenchidos, representando uma colcheia, nota Si da clave de Fá. Na linha superior temos a nota Fá, semicolcheia, preenchendo um único espaço do gráfico. No quinto espaço horizontal, podemos observar o preenchimento por duas fusas, Si e Dó#, com notação gráfica correspondente.



Fig. 4: *Adagio* da Sonata n. 6 para violino e cembalo, de J. S. Bach (comp. 1-2). As notas destacadas com a cor amarela foram transferidas por Paul Klee em seu gráfico.

Fig. 5: Representação plástica da notação musical por Paul Klee. Segmentação da primeira parte do desenho gráfico gerado a partir dos três primeiros pulsos do *Adagio* da *Sonata n. 6* para violino e cembalo, de J. S. Bach (comp. 1-2).

Proporção entre linha e estrutura, dimensão e equilíbrio

A partir da notação gráfica da Sonata de J. S. Bach, Klee concebe um sistema que estabelece a altura das notas em três oitavas. Por meio deste princípio, ele formula um sistema associando agrupamentos qualitativos para estabelecer padrões rítmicos e de dinâmicas, e quantitativos, para organizar medições de valores rítmicos, a partir de estruturas de compassos musicais.

Dessa forma, Klee conduz o observador a visualizar os movimentos sobre o que ele chama de “variações entre as dinâmicas dominantes e passivas”, classificadas a partir das linhas melódicas graficamente representadas. Nas figuras 5 e 7, verificamos o movimento cíclico de estruturas regulares atuantes com a representação gráfica da partitura de Bach.

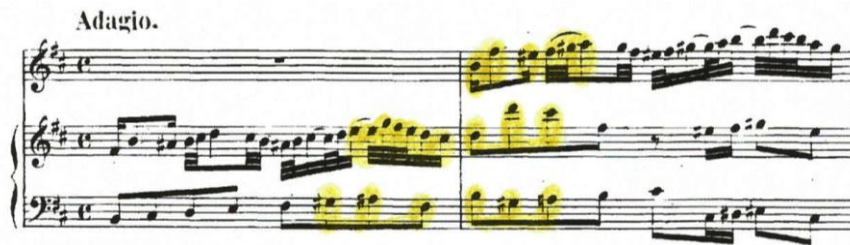


Fig. 6: Continuação do processo adotado a partir das notas em amarelo. Adagio da Sonata n. 6 para violino e cembalo, de J. S. Bach (comp. 1-2).

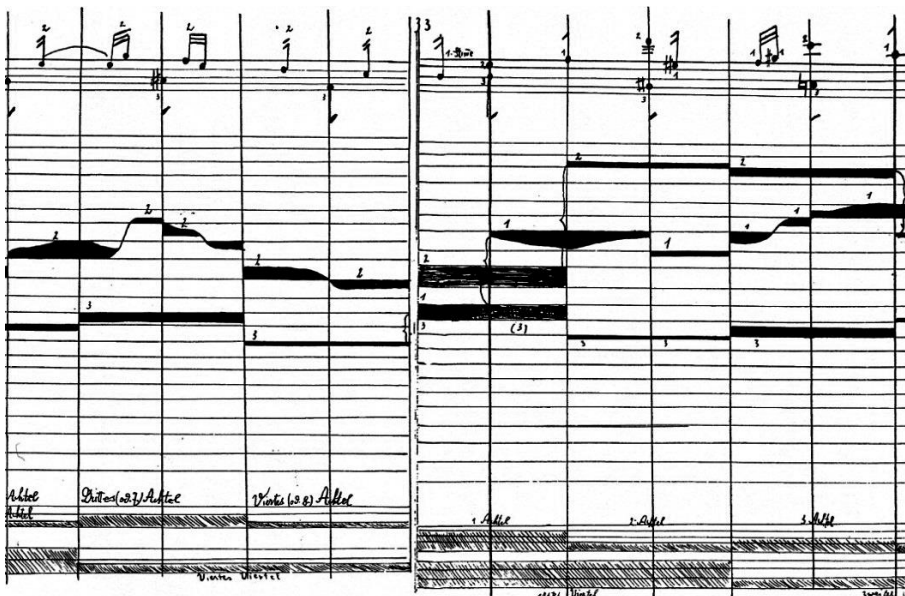


Fig. 7: Representação plástica da notação musical por Paul Klee na segunda parte do processo de permutação no Adagio da Sonata n. 6 para violino e cembalo, de J. S. Bach (comp. 1-2).

No trecho final da permutação realizada por Klee, nota-se a omissão de seis notas durante o procedimento de transformação da notação musical para o desenho gráfico: Ré#, Fá#, Mi#, Sol#, Dó# e Mi#.



Fig. 8: Adagio da Sonata n. 6 para violino e cembalo, de J. S. Bach (comp. 1-4).

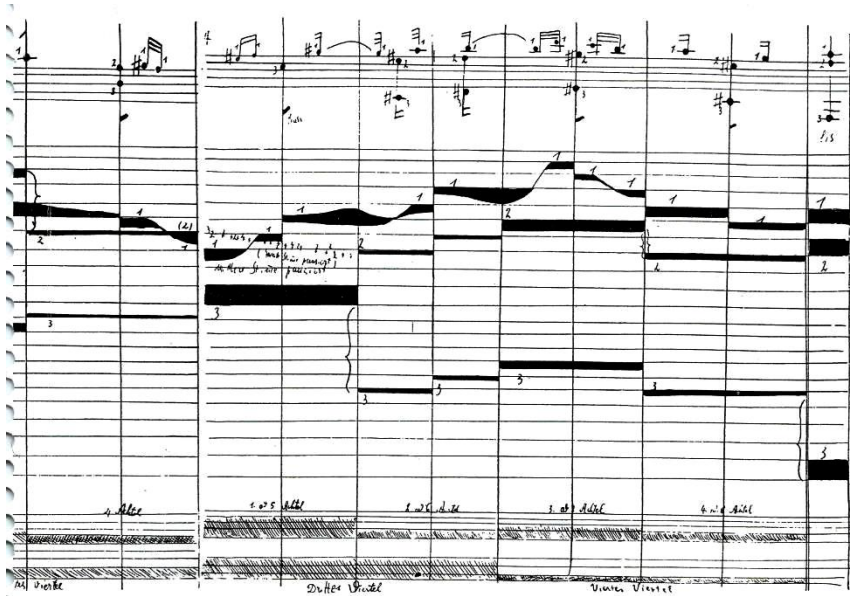


Fig. 9: Representação plástica da notação musical por Paul Klee no terceiro segmento do Adagio da Sonata n. 6 para violino e cembalo, de J. S. Bach (comp. 1-4).

Gráficos para gravar a Melodia das Montanhas

Sinfonia n. 6 de Villa-Lobos: o processo

Com o propósito de que o leitor possa compreender o processo de elaboração dos desenhos desenvolvidos por Villa-Lobos, apresentamos as etapas de elaboração.

O primeiro plano composicional de Villa-Lobos foi realizado a partir de uma releitura dos marcos geográficos representativos do Brasil. Foi originado na forma de um esboço, desenhado em um papel de seda sobre um papel planimétrico e intitulado pelo compositor “Gráfico para fixar a Melodia das Montanhas” (Fig. 10). Os relatos de Villa-Lobos na reportagem do jornalista Júlio Pires para a revista *O Cruzeiro* revelam essa iniciativa realizada em 1935, quando vislumbrou, de sua janela, a possibilidade de criar uma melodia cujas alturas fossem definidas pela silhueta do Pão de Açúcar, na então Capital Federal (PIRES, 1940).

No início desta pesquisa, realizamos visitas ao Museu Villa-Lobos (MVL), no Rio de Janeiro, onde tivemos contato com fontes primárias relevantes. Naturalmente, trabalhamos com os manuscritos das obras *New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia n. 6*, que constituem os objetos de nossas análises.

Trata-se de um documento em que observamos o início do processo de transposição das imagens fotográficas em gráficos. O eixo vertical apresenta as subdivisões de uma escala diatônica com a finalidade de fixar uma relação direta entre alturas físicas (espaciais) com as alturas musicais (frequências). O eixo horizontal não está determinado ainda. Contudo relacionará distância à duração dos sons.

Na Fig. 11, observamos diversas anotações com o uso de lápis de cor vermelha e a sobreposição de duas silhuetas de montanhas: o Pão de açúcar em cor vermelha e, ao fundo, a Serra dos Órgãos. Além do uso de durex nas bordas do manuscrito, podemos ler na nota de rodapé o nome do autor de uma das fotografias: Elgar Medina (1908) 833.

Vicente de Pascal, jornalista da revista norte-americana *Life*, de Nova York, também escreveu sobre a mesma iniciativa experimental, na qual o “selvagem” e “exótico” compositor brasileiro “criara uma espécie de máquina de gerar melodias” (PASCAL apud PIRES, 1940). Salles acrescenta:

De acordo com Mathew Walker, “Edgard Varèse teria sugerido a Villa-Lobos a composição de uma obra a partir do desenho das estrelas no céu, cujo resultado

seria o “Ciclo das Três Marias” (1939)”. Ao adotar esse tipo de procedimento, Villa-Lobos chegou perto de outros métodos de neutralização do papel do compositor como definidor de todos os elementos da obra (SALLES, 2009: 180).

É realmente provável que Villa-Lobos tenha sido influenciado pelo compositor franco-americano, Edgar Varèse, com o qual manteve laços de amizade que perduraram durante grande parte de sua vida profissional, apesar do distanciamento estético.

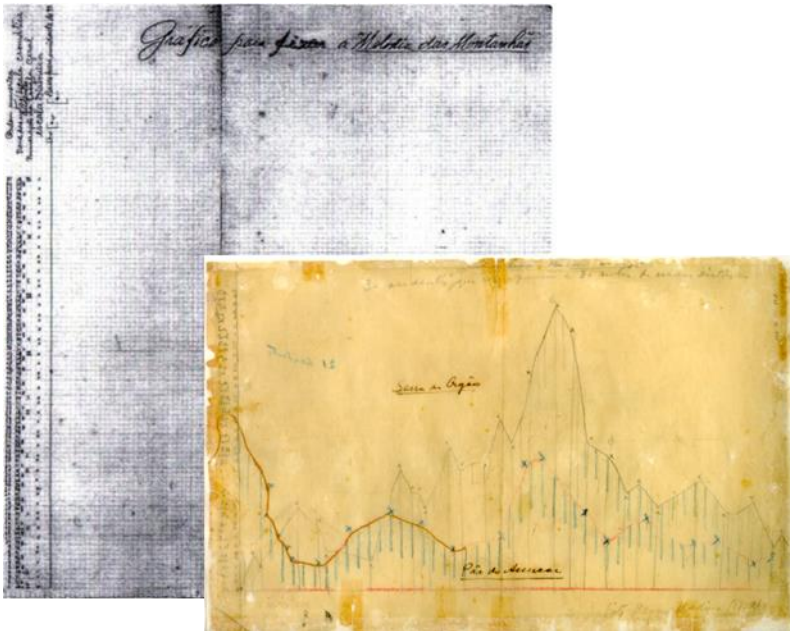


Fig 10: Esboço do material técnico do compositor relativo ao processo de permutação gráfica do Pão de Açúcar e da Serra dos Órgãos. Material localizado no arquivo do Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL 02.05.02).

Fig. 11: Verificam-se, no desenho, as duas serras justapostas. Material localizado no arquivo do Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL 80.179.17E).

Desenhos do contorno da Serra dos Órgãos

Apresentamos a seguir reproduções fotográficas que integram o Livro *A Joia do Brasil*, presentes no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). O desenho do contorno da Serra dos Órgãos com traço em tinta (Fig. 13) possui um borrão justamente na formação chamada O Dedo de Deus. Em nota de rodapé estão as anotações: “Teresópolis - Serra dos Órgãos - Fotografia de Sessler 828. MVL 08.17A.18E”. A fotografia original na qual Villa-Lobos se inspirou apresenta uma escala ampliada da formação geológica da Serra dos Órgãos, em Teresópolis, com o símbolo geológico da porção escarpada reconhecida como Dedo de Deus.

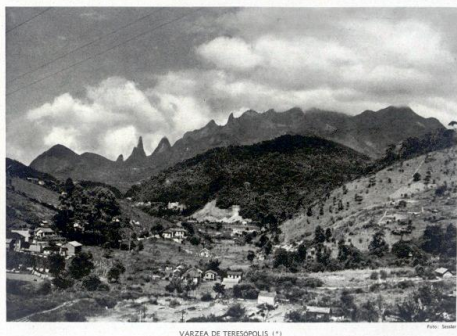


Fig. 12: Várzea de Teresópolis. Paisagem da Serra dos Órgãos, em fotografia de Sessler (EICHNER, [s.d.]: p.154). Documento do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP.

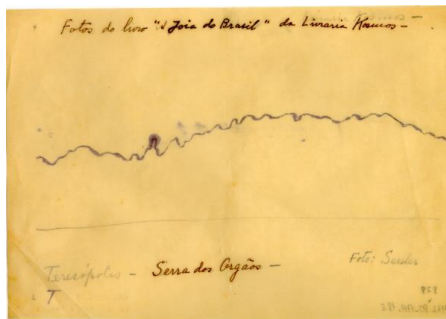


Fig. 13: A Serra dos Órgãos, em um esboço realizado por Villa-Lobos a partir da fotografia 858 de Sessler (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL 08.17A.18E). Documento do acervo do Museu Villa-Lobos, MVL.

As próximas imagens (Fig. 14 e 15) trazem o contorno da silhueta de uma porção da formação cristalina da Serra dos Órgãos. Em nota de rodapé na Fig. 15, verificam-se as anotações: “Teresópolis - Serra dos Órgãos - Vista do Rancho no Mato Azul - Fotografia: W. Geyerhahn. MVL 08.17A.19E”.

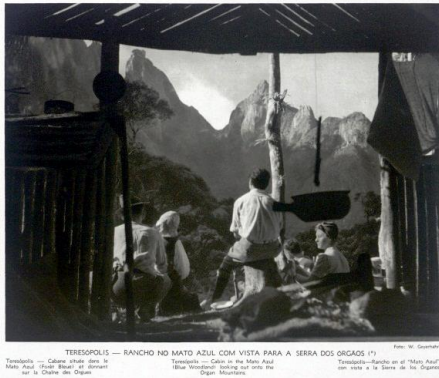


Fig. 14: Serra dos Órgãos, em Teresópolis, vista do Rancho no Mato Azul. Paisagem da Serra dos Órgãos, fotografia de W. Geyerhahn (EICHNER, [s.d.]: p.152). Documento do acervo do IEB-USP.

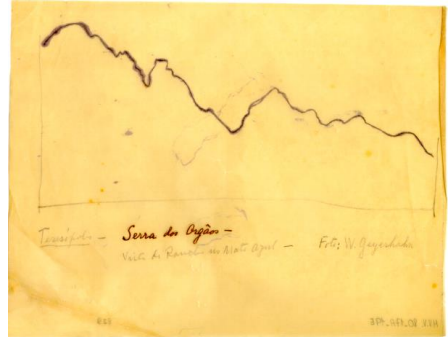


Fig. 15: Esboço realizado por Villa-Lobos com escala ainda mais aproximada da Serra dos Órgãos, na região de Teresópolis, por ter sido desenhado a partir da vista do Rancho no Mato Azul. (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL 08.17A.19E). Documento do acervo do MVL.

As imagens que seguem (Fig. 16 a 19) trazem desenhos mais aproximados do esboço do contorno escarpado do Dedo de Deus. Na margem esquerda da Fig. 17, há a numeração 454; em nota de rodapé, verificam-se as anotações: “Teresópolis - Dedo de Deus - Serra dos Órgãos - Fotografia: Eric Hess”. É possível verificar que Villa-Lobos se aproxima do elemento simbólico temático apresentado no compasso 35 do segundo movimento pelo clarinete solo (Fig. 19). Uma linha horizontal bem demarcada e sucessivas linhas verticais em traços mais suaves também são identificadas neste desenho feito pelo compositor.

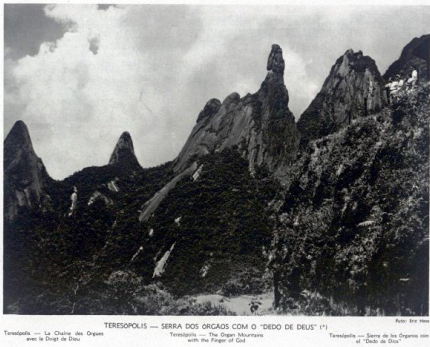


Fig. 16: Dedo de Deus, da Serra dos Órgãos. Extraído da fotografia de Eric Hess, (EICHNER, [s.d.]: p.153).Documento do acervo do IEB-USP.

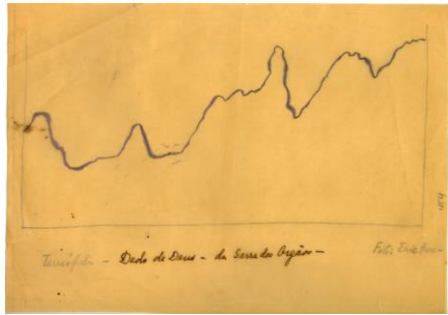


Fig. 17: Contorno do Dedo de Deus, realizado por Villa-Lobos, em escala aproximada. (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL p.454). Documento do MVL.

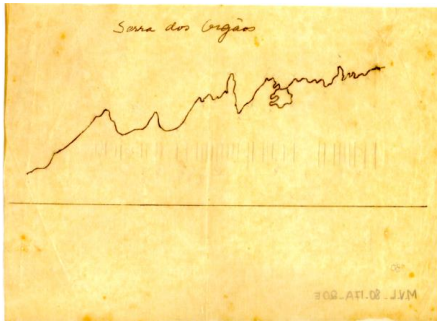


Fig. 18: Desenho que dá origem ao perfil melódico da Serra dos Órgãos apresentado na *Sinfonia n. 6* (VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL 08.17A.20E). Documento do acervo do MVL.

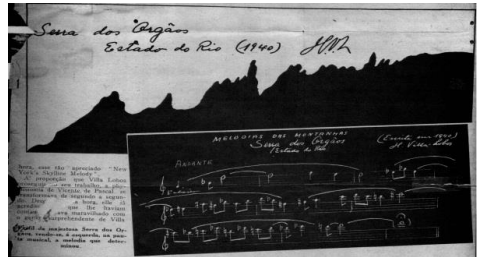


Fig. 19. Tema Melódico Resultante. Recorte da matéria da revista *O Cruzeiro* (PIRES, 1940). Documento do acervo do MVL.

A apresentação do tema derivado da Serra dos Órgãos está localizada no segundo movimento, *Lento*, da *Sinfonia n. 6*, nos compassos 35 a 58 (4 compassos antes da casa de ensaio de n. 4). Nesta passagem (Fig. 20 e 21) concentra-se a citação quase literal do esboço apresentado acima (Fig. 12 a 19).

40

Handwritten musical score for Clarinet in C and Piano. The score is on aged paper and features a "1st Solo" for the clarinet. The top system shows the clarinet part with a circled "4" and the piano accompaniment with "pp" dynamics. Below are two systems of piano accompaniment. The bottom system shows the clarinet part with a circled "5" and the piano accompaniment with "1st Solo" and "mf" dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 20: O solo tocado pelo clarinete cita o tema da Serra dos Órgãos. Villa-Lobos, *Sinfonia n. 6* (comp. 35-58). Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos, p. 40. Museu Villa-Lobos – MVL – Bb.

H. Villa-Lobos
(escrita em 1940).

Andante

8^{vo} abaixo

Fig. 21: Transcrição da melodia retratada na matéria da revista O Cruzeiro. Villa-Lobos escreveu esta melodia sob um desenho da formação rochosa da Serra dos Órgãos.

A Fig. 21 traz uma transcrição da versão final da melodia decupada por Villa-Lobos a partir da fotografia da Serra dos Órgãos, mostrada na Fig. 19.

Para compreender com profundidade o processo de transposição realizado pelo compositor produzimos nossa própria versão, colocando os mesmos pontos topográficos no gráfico, naturalmente com os mesmos eixos. Abaixo (Fig. 22), encontra-se a imagem do contorno do resultado em papel milimetrado. Já é possível observar variações marcantes no desenho comparando-o com aquele produzido por Villa-Lobos (Fig. 18 e 19).

Na Fig. 22, percebemos que, ao privilegiar as notas do compositor, deixamos de mencionar pontos relevantes da topografia da Serra dos Órgãos. Concluímos que em vários momentos tivemos que realizar escolhas subjetivas, como por exemplo, ao ligar dois pontos pré-definidos que tivemos que optar por uma linha reta, ou por uma superfície côncava ou convexa.

Notamos que, já no primeiro compasso, a nota Fá, com a duração de duas mínimas ligadas, não retrata o relevo acidentado da topografia no trecho inicial da serra. Sabemos que o compositor estabelece a nota Ré5 para o ponto relacionado ao Dedo de Deus, contudo verificamos que não existe uma medida exata que o justifique. A princípio, Villa-Lobos definiu 30 pontos dos quais utilizou apenas os que lhe convieram musicalmente.

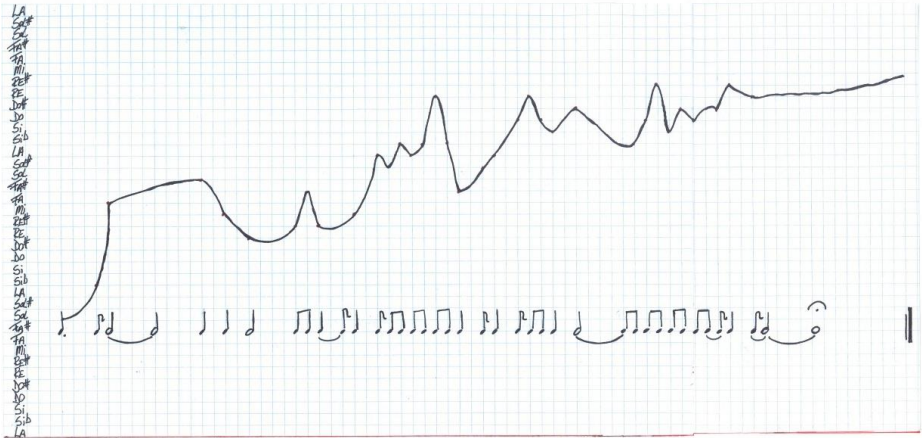


Fig. 22: O gráfico acima foi realizado fixando-se os pontos segundo as notas da melodia obtida por Villa-Lobos. Nossa versão foi feita percorrendo o caminho inverso do compositor.

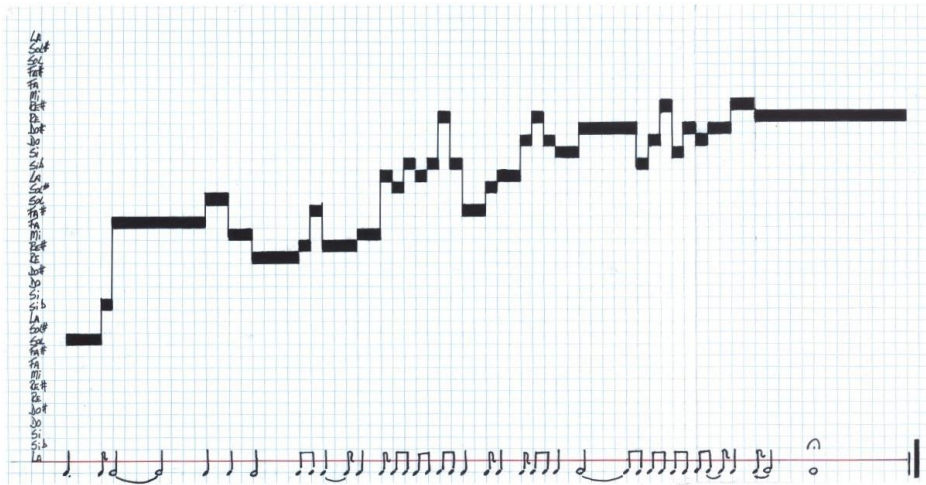


Fig. 23: Gráfico realizado a partir das notas da melodia obtida por Villa-Lobos na transposição da Serra dos Órgãos. Revela o desenho resultante da simples justaposição das notas.

Como consequência desse estudo, fomos levados a produzir outra experiência que nos assegurasse maior precisão dos valores gráficos estabelecidos, utilizando novamente a melodia obtida por Villa-Lobos. Dela, extraímos o que chamamos de Gráfico Planimétrico Absoluto (Fig. 23).

O Gráfico Planimétrico Absoluto nos mostra a melodia construída por Villa-Lobos com suas frequências e durações justapostas. Naturalmente não há declives nem aclices.

Por outro lado, é importante dizer que na partitura orquestral do segundo movimento da *Sinfonia n. 6* (Fig. 24), existem *glissandi* nas cordas e arpejos nas madeiras (sopros) que ajudam a instalar uma ambiência que interpretamos ter uma função lúdica e descritiva. Tais procedimentos acontecem sempre nos repousos de notas da melodia principal.



Fig. 24: *Glissandi* e os arpejos utilizados na orquestração sobre a melodia permutada da Serra dos Órgãos. Villa-Lobos, *Sinfonia n. 6*, II (cópia manuscrita de H. Villa-Lobos, p. 36 e 37).

Considerações finais

Os dois processos de criação apresentam correspondências na forma de organização entre alturas (frequências) e tempos (durações rítmicas) e partem da construção de gráficos para iniciar a elaboração artística. Podemos considerar que a representação do texto musical em gráfico possa nos induzir à noção de espacialidade, característica do desenho pictórico.

Ambos utilizam dois eixos para decodificar desenhos e música. Contudo, em Villa-Lobos identificamos que a tessitura utilizada no eixo das alturas (frequências) é bastante mais ampla, abrangendo 85 notas, de Lá1 a Lá6. Em Klee, como vimos, o eixo das alturas utiliza apenas a clave de Sol, no âmbito de três oitavas e uma sexta menor (Fá#2 ao Ré6). A diferença das tessituras apresentadas revela o pensamento orquestral do compositor versus a referência do instrumento de Klee, o *violino*, que utiliza apenas a clave de Sol.

Ao comparar o método gráfico desenvolvido pelo artista plástico com a proposta composicional villa-lobiana, observamos que o método gerado a partir da notação musical (Klee) evidencia maior exatidão no que tange aos valores gráficos transformados, uma vez que o jogo de relações adotado pelo artista é reorganizado em gráfico escalar com valores notacionais praticamente absolutos, definidos pelas frequências da obra de J. S. Bach.

Nesse sentido, vale a pena frisar que a decodificação dos valores rítmicos e das alturas melódicas resultantes do *Adagio da Sonata em Sol Maior BWV 1019* revelaram somente a supressão de seis notas para a transposição realizada.

Embora os processos criativos propostos por Klee e por Villa-Lobos tenham fundamentado a transposição entre linguagens utilizando estruturas medidas, ou seja, gráficos construídos por unidades definidas em dois eixos, o resultado artístico final das obras contou com parâmetros determinantes não arrolados nesses processos. Estamos nos referindo às escolhas relativas a timbre (instrumentação), cores, dinâmicas sonoras ou intensidades dos tons, harmonias, polifonias inerentes ao trato sonoro e pictórico.

A experiência villa-lobiana pode ser apreciada de forma mais abrangente, uma vez que conhecemos as obras compostas em suas versões finais (*New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia n. 6*), enquanto que o desenho gráfico de Paul Klee nos revela apenas o processo de permutação concebido. Evidentemente, a possibilidade de extensão desse método para outras experiências tem estado aberta no campo das artes plásticas.

É importante citar o que disse o compositor brasileiro Silvio Ferraz durante palestra proferida no Chile, em julho de 2006, ao se referir a algumas fórmulas

composicionais que utiliza. Em nosso entender, suas considerações alimentam nossa pesquisa sobre o uso do desenho como ferramenta para elaboração das matrizes composicionais no estágio inicial do processo de criação.

São três fórmulas principais que utilizo: a do desenho, a do som e a do gesto instrumental. Grande parte das ideias que tenho nasce de desenhos. Não é preciso que estes desenhos sejam feitos em algum pedaço de papel, na maior parte das vezes estes desenhos podem ser imaginários, e às vezes é difícil representá-los de outra maneira que não seja em uma partitura grosseira, sem detalhes. E quando desenho alguma coisa encontro sempre nestes desenhos as ideias musicais que tento escrever (FERRAZ, 2006).

Segundo Ferraz, a fórmula do desenho o auxilia na estruturação do pensamento musical. O desenho, nesse caso, ajuda-o a organizar as ideias com simplicidade, criando correspondências entre a substância espacial, inerente à linguagem pictórica, e a dimensão sonora do discurso musical propriamente dito. O compositor revela que a gênese do ato composicional pode estar ligada a estímulos extramusicais - no caso, o desenho no papel ou mesmo imaginário -, o que nos possibilita constatar sua crença em que tais estímulos podem gerar ideias sonoras, texturas, ambiências e motivos que se configurarão nos materiais sobre os quais desenvolverá a sua composição. Nesse caso, a partitura criada será fruto da interface ou mesmo da simbiose entre suas referidas fórmulas, ou seja, a espacialidade do desenho conduzirá ao gesto sonoro, às possibilidades de emissão de cada instrumento, gerando a construção do discurso musical pretendido.

Ao longo deste artigo, pudemos expor a correspondência entre os desenhos originais de Villa-Lobos e as respectivas fotografias que ele utilizou como inspiração temática. A compilação e a reorganização de materiais inéditos nos permitiram a localização dos temas utilizados em *New York Sky-Line Melody* e *Sinfonia n. 6*, esclarecendo as etapas do processo criativo.

Sabemos que a escolha é sempre um ponto crucial para os compositores, conforme pudemos verificar ao longo deste artigo. A prerrogativa de se praticar tal método criativo sugere a ação do compositor em busca do alargamento das possibilidades na elaboração artística musical.

Finalizamos esse artigo sublinhando ainda seu caráter de recorte da tese de doutorado em desenvolvimento. Temos a satisfação de registrar os avanços que tivemos

tanto em relação aos documentos extraordinários que apresentamos aqui, como os avanços nas considerações sobre o processo criativo de Paul Klee. A análise e a decodificação final sobre os processos de criação de Villa-Lobos envolvendo a Melodia das Montanhas serão apresentadas em sua plenitude na dissertação final de nossa tese.

Referências:

Fontes primárias

EICHNER, Erich. Cidade e arredores do Rio de Janeiro - a jóia do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, [s.d.]. Exemplar 99 de 321 cópias publicadas. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sinfonia n. 6: sobre as linhas das montanhas*. Rio de Janeiro, 1944. Cópia manuscrita de H. Villa-Lobos. Catálogo P.43.1.2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. I partitura (120 p.) para orquestra.

_____. Documento: arquivo Melodia das Montanhas. Manuscrito do compositor. Documento do acervo MVL-HVL 02.21.01. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

_____. Gráficos para Gravar a Melodia das Montanhas. Manuscrito do compositor. Documento do acervo MVL-HVL 02.05.02. Obras anotações/ melodia das montanhas. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

_____. Documento MVL 08.17A.18E. Escala Milimetrada 2 - FE 828. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

_____. Documento MVL 08.17A.19E. Escala Milimetrada 9 - FE 829. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

_____. Documento MVL 08.17A.20E. Escala Milimetrada 8 - FE 829. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

_____. Documento MVL 80.179.17E. Escala Milimetrada 13-FE 833. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

_____. Documento MVL 454. Escala Milimetrada 3 – FE 454. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. Folha de seda.

Outras referências

BACH, Johann Sebastian. *6 Violin Sonatas: Sonata n. 6*, em Sol Maior BWV 1019. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860. Disponível em: <www.imslp.org/wiki/Category_Bach>. Acesso em: 24 ago. 2012. I partitura.

BOULEZ, Pierre. *Le Pays Fertile. Pour la reproduction des oeuvres de Paul Klee*. Paris: Gallimard, 1989.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?: (subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos)*. São Paulo: Algor Editora, 2009.

DÜCHTING, Hajo. *Paul Klee Painting Music*. Munique: Prestel Verlag, 2002.

FERRAZ, Silvio. *Segundo livro: páginas sobre tempo e espaço na composição musical notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Tese (Livre-docência). Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2008.

_____. Algumas fórmulas composicionais. In: Palestra apresentada no *II Encuentro de Compositores* em Santiago em julho de 2006. Disponível em: <www.iar.unicamp.br/pesquisas/silvioferraz/chile-palestra>. Acesso em: 24 set. 2012.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005.

KATER, C. Villa-Lobos e a Melodia das Montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira. *Latin American Music Review*, v. 5, n. 1. University of Texas at Austin, p. 102-105, 1984.

KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Londres: Faber & Faber, 1968.

_____. *Das bildnerische Denken*. Basel: Schwabe, 1990.

_____. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Basel: Schwabe, 1999.

_____. *Die Kunst des Sichtbarmachens*. Berna: Benteli, 2000.

MESSIAEN, Olivier. *Traté de rythme, de couleur e d'ornithologie*. Tomo I. Paris: Alphonse Leduc & Cia, 1994.

PIRES, Júlio. Melodias da Montanha do Brasil. Revista *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 4 maio. 1940. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

RACINE, Bruno. Sons e Lumières. *Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*. Paris: Centre Pompidou, 2004.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.

SLONIMSKY, Nicolas. A Visit With Villa-Lobos. *Musical América*, p. 9-10, out. 1941.

VILLA-LOBOS, H. *Sinfonia n. 6: sobre as linhas das montanhas*. Revisão musicológica de Thomas Hansen, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Ricciardi, de acordo com a cópia manuscrita de Arminda Villa-Lobos cedida pelo Museu Villa-Lobos. Catálogo OESP CBra010. São Paulo: Criadores do Brasil, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2002. 1 partitura (104 p.) para orquestra.

ZUBEN, Paulo Roberto von. *Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

.....

Rodrigo Passos Felicissimo é doutorando no curso de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP, desde 2009), Mestre em Ciências/ Geografia Humana, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2007), Bacharel em Regência pela Faculdade Santa Marcelina de São Paulo (2008) e Bacharel em Geografia pela FFLCH-USP (2003). rodrigofelicissimo@usp.br

Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim (Gil Jardim) é professor livre docente do Departamento de Musica da ECA-USP. É Diretor artístico e regente titular da Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo (OCAM). Foi chefe do Departamento de Música entre 2006 e 2009, quando realizou os Festivais Internacionais *Ex Toto Corde*, *Festival de Violão Leo Brouwer (2008/2009)*, *Festival Internacional Percussivo USP 2008* e *Simpósio Internacional Heitor Villa-Lobos (2009)*. É autor do livro *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos (2005)* e, em 2006, teve seu CD *Villa-Lobos em Paris (2005)* agraciado com os prêmios *Diapason d'Or* e *Prime de Cultura*, este último concedido pela revista *Bravo*. giljardim@globo.com