



O *Beethoven* de Max Klinger

Christoph Türcke¹

Resumo: O museu de Artes Plásticas de Leipzig dedicou uma sala inteira ao pintor e escultor Max Klinger. Nela, algumas de suas mais importantes obras foram reunidas. No meio da sala estava a monumental escultura de Beethoven, feita por Klinger. Para esta sala, concebi uma programação em três partes: “Palavra-Imagem-Som: obras-chave de Max Klinger à luz da música congenial”. A ideia era: “A cada noite, diante de um original de Klinger, soava um quarteto de cordas, o que desafia o trabalho visual e é desafiado por ele. A música ajuda a ver, a obra a ouvir. Palavras introdutórias e comentários relacionam imagem e música entre si, de tal modo que a experiência sinestésica entra em sintonia com elas”. Na primeira noite, em 21 de novembro de 2018, o Quarteto-Grieg, de Leipzig, tocou, diante do *Beethoven* de Klinger, o op. 127 de Beethoven para Quarteto de Cordas.

Abstract: The Leipzig Museum of Plastic Arts dedicated an entire room to the painter and sculptor Max Klinger. In it, some of his most important works were brought together. In the middle of the room was the monumental sculpture of Beethoven, made by Klinger. For this room, I designed a program in three parts: “Word-Image-Sound. Key works by Max Klinger in the light of congenial music”. The idea was: “Every night, in front of a Klinger original, a string quartet sounded, which defies visual work and is challenged by him. Music helps to see, the work to hear. Introductory words and comments relate image and music to each other, in such a way that the synesthetic experience is in tune with them”. On the first night, on November 21, 2018, the Leipzig-Grieg Quartet played, in front of Klinger's *Beethoven*, the op. 127 by Beethoven for String Quartet.

¹ Professor emérito da Hochschule für Grafik und Buchkunst da Academy of Fine Arts Leipzig. Tradução Ernani Chaves, professor da Faculdade de Filosofia – Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFPA. E-mail para contato: ctuercke@hgb-leipzig.de



Prezadas senhoras, prezados senhores.

Minhas saudações a todas e todos, também em nome do Quarteto-Grieg, que se fazem presentes nesta programação em três partes, intitulada “Palavra-Imagem-Som: obras-chave de Max Klinger à luz da música congenial”. Quem adentra nesta sala cai, inevitavelmente, sob a fascinação desse extraordinário monumento, em torno do qual estamos reunidos hoje. Nenhum material foi precioso demais para o artista realizar sua obra. Como base da escultura, ele utilizou um bloco compacto de mármore lilás dos Pirineus; para o tronco e os pés de Beethoven, mármore branco grego, trazido de Syra; para o vestuário, alabastro do Tirol; para a águia, um mármore especial, preto, dos Pirineus; para as cabeças dos anjos, no trono, marfim africano e bronze em quantidade para o trono. E tudo isso não à custa de um patrocinador, mas devido a uma visão musical. “A ideia”, assim escreve Klinger em retrospectiva, “veio a mim ao piano, numa bela noite em Paris”. Ele era um bom pianista. A visão não mais o deixou. Assim, ele adquiriu os materiais por sua própria conta, gastando para isso aproximadamente 150 mil marcos reais, e decidiu criar o seu Beethoven numa forma grandiosa.

Ele teve sorte, pois atingiu o nervo da Secessão de Viena. Esta era uma associação de burgueses vienenses para quem a arte deveria implodir as dimensões do habitual e do convencional – não entreter, mas golpear profundamente o íntimo. Para isso, a Secessão construiu para si mesma um prédio congenial com uma cúpula forjada de louros, extravagante e arejada: um templo moderno de arte. Nesse prédio da Secessão Vienense, Klinger desferiu seu maior golpe. Em 1902, toda uma exposição foi montada em torno do seu *Beethoven*: juntamente com o *Friso de Beethoven*, de Gustav Klimt, com quadros, mosaicos, móveis que deveriam condensar uma impressão geral do *Beethoven*. Para a abertura da exposição, o diretor da Ópera da Corte de Viena não deixou de arranjar uma curta passagem do coro da *Nona* para sopradores, e dirigiu essa adaptação pessoalmente: Gustav Mahler. Na imprensa vienense apareceu o seguinte: “A exposição do Beethoven, de Max Klinger, é o ápice da história, até o momento, das exposições de arte em Viena. Mas não apenas o quê, mas também o como é digno dessa história. Foi construído um ambiente perfeito, efêmero e, mesmo assim, autêntico do início ao fim. Um espaço de consagração, um ambiente de templo para alguém que se tornou Deus”.

Ainda hoje, há uma irritação em Viena, por este que se tornou Deus estar hoje em Leipzig. Logo depois da exposição em Viena, um consórcio de empresários de Leipzig conseguiu 250 mil marcos reais para o monumento. Naquela época, os

vienenses haviam feito uma oferta menor, embora o *Beethoven* de Klinger de fato parecesse meio divino. Seu trono está assentado em uma base hiperdimensional. Seu tronco nu está rejuvenescido por meio de um resplandecente mármore branco. Seu rosto sem rugas é corroborado apenas por meio dos cantos da boca levemente desenhados para baixo e por algo do queixo empurrado para a frente. A parte superior do corpo dobrada para frente não é atlética, mas acoplada vigorosamente em si mesma: como se fosse uma alegoria da pura vontade própria, que recusou toda convenção e viveu apenas da autêntica expressão artística, apesar do destino adverso que golpeou justamente o gênio musical, por escárnio, com a surdez, mas nem assim conseguiu derrubá-lo. Os cinco rostos angelicais no semicírculo do apoio de braço do trono enlaçam um Beethoven divinizado como um minúsculo coro transcendente e o deixam aparecer como um esbelto e bem conservado Apolo, enquanto a águia aos seus pés é simplesmente o animal de Zeus, e apenas por meio de sua grandeza associa necessariamente Beethoven a Zeus. E essa associação passa para o escultor. No catálogo da exposição de Viena, não ficou claro, deliberadamente, quem se tornou Deus: “No limiar do século, Beethoven disse ao ouvido o que Max Klinger mostra hoje ao olho. (...) Hoje, pinta-se a *Eroica* e se esculpe a *Nona Sinfonia* (...). O *Beethoven* é a *Nona Sinfonia* de Max Klinger.”

Mesmo quem considere um equívoco estético elevar Klinger ao nível de Beethoven pode pessimamente mentir que Klinger, com sua escultura de Beethoven, trabalhou intensamente no seu próprio tornar-se Beethoven. Poderíamos hoje, de todo modo, suportar ainda tão monumental autoconsagração extasiante de um artista? Vamos dar uma olhada mais precisa nisso. Sim, diante de nós está um colosso para um culto, mas um colosso com farpas. O jovem Thomas Mann demonstrou isso com um olhar notável. Em uma carta de 1906, ele escreveu: “Heroísmo é para mim um ‘apesar de’, uma fraqueza superada, para isso é preciso *delicadeza*. O Beethoven apequenado e enfraquecido de Klinger, assentado no grande trono dos deuses, de punhos cerrados, fervorosamente concentrado – eis aí um herói”. Embora não possa achar que o Beethoven de Klinger é fraco e pequeno, ele, sim, afunda um pouco no enorme trono, que o envolve como um grande terno de crisma, dentro do qual aquele que vai ser crismado ainda deve crescer. Então, aí está, à beira direita do trono, a cabeça do anjo. Ela olha, exatamente, para o punho direito de Beethoven. Mas, sob seu queixo infantil, sobressai ainda uma pequena mão direita, com o dedo indicador dobrado, como se Beethoven tivesse imitado, desajeitadamente, o punho cerrado. Ou, talvez, até mesmo macaqueado? E então, a águia. Ela não paira ao redor daquele que se tornou Deus, nem pousa no seu ombro. Ela se encontra, antes, diante de seus pés,

olhando-o, por sobre o punho direito, no seu rosto, cravando suas garras na placa de mármore, para aferrar-se e completar um movimento de recuo. Será que ela recua aterrorizada e respeitosa, como se quisesse dizer: “Oh, é apenas uma pessoa, porém com uma força tão divina?”. Ou ela recua estranhamente, como alguém que, balançando a cabeça dissesse: “Ah, Beethoven, quem és tu, que te fazes tão arrogante?”. A águia coloca ao seu Beethoven a questão da identidade. Ela é o espectador, integrado na própria escultura. Só que é difícil dizer se ela percebe admirada o Beethoven tornado Deus, ou antes horrorizada, com embaraçosa idolatria.

Em todo caso, a *Nona Sinfonia* de Max Klinger é um colosso de um culto com contraindicações, como o Beethoven histórico, que também era uma pessoa muito controversa, de modo algum apenas uma vontade marmórea própria, que se tornou, na *Nona Sinfonia*, pela última vez, um monumento, para depois, renunciando ao mundo, voltar-se inteiramente para dentro de si, para uma linguagem própria de música de câmara que não estava mais destinada a nenhum público. De fato, na *Nona*, ele estabeleceu uma grande cesura. Depois, ele escreveu apenas para quartetos de corda e pequenas peças para piano. Mas não se trata de uma fuga do mundo em geral. O primeiro desses três quartetos tardios era uma rentável encomenda do príncipe Galitzin. E quando entregou o primeiro deles, que é o opus 127, à apresentação, exigiu de todos os membros do Quarteto Schuppanzigh uma obrigação por escrito, “de se comprometer a comportar-se, por honra, o melhor possível, para distinguir-se e destacar-se mutuamente”. Era realmente muito importante para ele que essa composição fosse um êxito de público. Subitamente, durante os ensaios, surgiram desacordos. A *première* foi um fracasso. Mas o público era suficientemente inteligente para culpar os executantes e não a composição. Na segunda apresentação correu tudo bem, a peça tornou-se um sucesso. Nada a ver com um velhote, que da masmorra de sua surdez lançava ao mundo uma mensagem musical incompreensível.

Entretanto, os últimos quartetos para cordas de Beethoven tinham algo “para além”. Com a *Nona Sinfonia*, ele não escrevera, de modo algum, num vazio, mas com sua conclusão atingiu um ponto a partir do qual não precisava mais se justificar para o mundo. Então aconteceu algo que talvez aconteça com todas as obras tardias. Elas cessaram de ser autojustificativas. Elas começaram a se desfazer da medida. A medida: os *standards* de domínio do material e do sentido da forma, que constituem a mestria artística. Cada artista ambicioso cresce sob tais *standards* e os modula ao apropriar-se deles. Assim, ele transforma-os a sua própria medida. Mas, com isso ele submete-se também à pressão de cumprir continuamente essa medida ou, talvez, até

elevá-la um pouco.

Tipicamente, obras tardias surgem sob a impressão de que a vida declina. “Do que me presta a minha mestria?”, pergunta o artista. Ela é, sim, a minha indispensável medida, mas ela não é a medida de todas as coisas; antes é um médium efêmero ou transparente, por meio do qual deve-se perscrutar outra coisa. “Todo efêmero é apenas uma metáfora”, disse o Goethe tardio. E uma obra tardia é uma obra onde a medida, que um mestre incorpora, começa a se tornar metáfora para ele mesmo. A medida ainda está lá, mas o artista não está mais ligado a ela da mesma maneira que antes. E ele próprio não se agarra mais nela. Dito de outro modo: ele não deve mais cerrar os punhos. Ele começa a abrir mão. Deve uma obra ser, necessariamente, moldada completamente?, se pergunta. Deve sua sequência de tons, seus movimentos, estarem em uma relação equilibrada entre eles? Eles não devem ultrapassar uma determinada extensão? Deve o todo ser arredondado por meio de uma conclusão fulminante? Por quê?

Então, desse modo, a obra tardia se inclina à serenidade, para não dizer à deformidade. Isso não quer dizer que ela naufraga no caos. No caso do opus 127, aconteceu até mesmo o contrário: a volta a formas simples, quase naturais, aproximadas a canções populares, não mais moldadas e integradas tão estritamente no processo, como se estava acostumado com Beethoven. De fato, o primeiro movimento começa “majestoso”, à maneira de Beethoven: com um bloco de seis compassos maestoso, que só é colocado. Não acontece nada com ele. Passa logo a algo semelhante a uma canção, para não dizer um tema infantil, o qual, todavia, de repente é diferenciado polifônica e contrapontualmente. Uma passagem conduz a um segundo tema, então volta novamente o bloco maestoso, seguido de uma espécie de repetição do tema exposto. Depois começa, enfim, o que se espera de Beethoven: a execução, que divide o tema em partes, amplia, que colide, reverte e molda. Mas ela é novamente interrompida pelo maestoso, e o que se segue soa, de fato, como uma continuação da execução. Mas logo também como se fosse uma reprise. Não se pode claramente distinguir os dois, e não podemos nos descuidar, a frase soa totalmente não espetacular, com a singela melodia da canção do primeiro tema. Nesta frase, está tudo que constitui a forma da frase principal de uma sonata: a exposição do tema, a execução, a reprise, mas isso tudo está apenas metaforizado. É muito mais simulado do que acabado. Tudo é típico de Beethoven – só por um mínimo diferente: mais natural, mais imediato, mais saltitante.

Então segue um movimento mais lento, com um tema de largo alcance, que sobe delicadamente antes de descer e desaguar, aparentemente, em uma

contrapartida interlúdica. Então, o suposto interlúdio surpreende como variação, que não é menos extensa do que o tema, à qual se seguem ainda mais quatro. Mas são realmente quatro? Antes da última, retorna inesperadamente um trecho do tema, em todo caso de lá bemol maior transportado para um remoto mi maior. Isso deve ser um interlúdio ou a expansão de uma outra variação? Na partitura não há nada escrito sobre variações. São mesmo variações ou são apenas formas metaforizadas, como se fossem variações?

O segundo movimento é o de maior extensão. Dura quase quinze minutos. Depois, parece se seguir um scherzo. Scherzos são, de fato, interlúdios burlescos entre dois movimentos principais. Aqui, ao contrário, a forma do Scherzo cresce para se tornar um movimento principal: o segundo mais longo do quarteto inteiro. É apenas *como* um Scherzo. Beethoven o chamou de “scherzando”. Ele assume o tema do movimento lento, aquela linha melódica ascendente, mas de modo extremamente abreviado, ritmicamente pontuado, e processa-o quase com tanta intensidade como na execução de um primeiro movimento de uma sonata. No entanto, a forma do scherzo não é inteiramente rompida. A sequência scherzo – parte intermediária – scherzo é mantida. A parte intermediária corre inicialmente em pianíssimo, sombria, vira em fortíssimo uma figura dançável, na qual os instrumentos formalmente caem um em cima do outro, antes que a música retroceda para o sombrio, e novamente se transporta para o tema pontilhado do scherzo. Pouco antes da conclusão, a sombra da parte intermediária se torna, inesperadamente, ainda uma vez um momento conjurado, como uma citação – então, prende-se a respiração. Pausa geral. Só depois os compassos finais, quase desajeitados.

E, antes que se perceba, o breve final com dois temas, semelhantes a canções, começou. A primeira é uma espécie de canção de pesar, a segunda francamente rústica. Uma feliz vida no campo parece surgir. Mas ela é permanentemente interrompida. Correntes subterrâneas e contracorrentes a desmentem e tornam a canção irreal. Ao final, ela se desvanece. Aí, o motivo da canção de pesar é passado de pianíssimo para um compasso 6/8, a partir do qual, estendido delicada e longamente, ele soa de uma distância esférica. Ele se avoluma, se aproxima, se comprime, voltando a distanciar-se antes que dois fortes acordes espasmódicos rasquem a cortina.

Se ouvirmos o opus 127 de Beethoven diante do Beethoven de Klinger, algo se passará – acústica e oticamente. Apenas não se deixa pressupor o quê. Talvez o colosso de Klinger começará a dançar um pouco diante de seus olhos internos. Talvez vocês pensem ver que o punho de Beethoven não se encontra no momento da

aglomeração, mas naquele do punho cerrado querendo se abrir. Talvez a música aumente a desproporção entre Beethoven e o trono. Talvez ela clame ao Beethoven de Klinger: chega de querer provar algo a si mesmo! Mas, talvez, o mármore branco da estátua de Beethoven também contribua um pouco para aclarar o ouvido, tornando perceptível o desejo de um homem envelhecendo de entrar em uma fonte de juventude que lhe proporcione a serenidade da velhice, de tal modo que ele se dedique novamente ao mundo, ao qual não precisa provar mais nada, com um frescor não-monumental. Vai se provar, como vocês ouvem e veem. E se vocês pensarem que em 1902, por ocasião da abertura de lendária exposição vienense sobre Beethoven, Gustav Mahler agitou a batuta diante da escultura de Klinger, talvez seus olhos e ouvidos se abram ainda mais.

