

# Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Theodor Adorno

Rodrigo Duarte\*

O conceito de “pseudomorfose”, com significado etimológico aproximado de “falsa formação”, tem como origem um fenômeno, de acordo com o qual um mineral tem suas propriedades físico-químicas alteradas sem que sua forma externa se modifique (florestas petrificadas, em que a forma de troncos de árvores abriga conteúdos minerais – rochosos – são um ótimo exemplo). A versão adorniana de pseudomorfose designa o empréstimo de um elemento formal de um âmbito da cultura a outro. Essa abordagem do conceito possui uma extensa gama de possíveis aplicações críticas, revelando-se, como pretendo mostrar, especialmente frutífero na estética e na filosofia da arte – âmbito no qual ele se conecta a uma tradição de comparação entre as artes, que remonta ao *paragone* de Leonardo da Vinci, no século XVI, e ao *Laocoonte*, de Lessing, em fins do século XVIII. No século XX, uma retomada dessa tradição que se tornou especialmente importante foi a de Clement Greenberg no seu texto “Rumo a um mais novo Laocoonte”<sup>1</sup>. Tendo em vista que essa posição precedeu imediatamente em termos temporais à de Adorno, o qual inclusive menciona o texto “Vanguarda e Kitsch” (curiosamente não o artigo que será abordado aqui) do crítico norte-americano na sua *Filosofia da nova música*<sup>2</sup>, é de interesse para minha exposição recordar alguns de seus tópicos mais relevantes.

## 1. Um antecedente imediato

Tendo em vista que a investigação sobre as relações entre os diversos meios artísticos leva a considerações sobre o que é mais característico em cada um deles, estando aí implicada uma noção de “pureza” dos mesmos, Greenberg inicia sua reflexão com uma nota sobre a posição do “purista”. Embora ele próprio não se apresente como sendo um deles, nosso crítico justifica a atitude dos puristas como sendo a de quem exige muito da arte em virtude de, por outro lado, se dedicar muito – e muito seriamente – a ela. Segundo Greenberg, o purismo no cenário contemporâneo pode ser entendido como uma reação aos enganos advindos de certa “promiscuidade” entre as artes, a qual ele se propõe a explicar.

As confusões entre os diversos *métiers* artísticos são um fenômeno antigo e se ligam ao fato de que em muitos períodos históricos ocorre o predomínio – mais do que isso, uma espécie de *dominação* – de uma arte sobre as demais. Segundo Greenberg, no século XVII, embora a música tenha sido a arte que mais se desenvolveu em termos formais, a literatura assumiu o lugar de predomínio que tinha sido da pintura no século XVI,

\* Professor titular do departamento de filosofia da UFMG, doutor em filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel (Alemanha). Publicou, entre outros: *Mimesis e racionalidade* (Loyola), *Adornos* (Ed. UFMG) e *Teoria crítica da indústria cultural* (ed. UFMG).

<sup>1</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”. In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1988, pp. 23-38. Tradução brasileira, “Rumo a um mais novo Laocoonte”. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001, pp. 45-59 (número da página dessa edição em colchetes após a referência da edição em inglês).

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften 12*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 19. É interessante observar que há uma menção de Adorno ao *Laocoonte* de Lessing não nessa obra, mas num texto da década de 1960 sobre as relações entre música e pintura. Cf.: Theodor W. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*, p. 638.

a qual tinha se tornado muito cortês e, por isso, progressivamente distante da burguesia em ascensão. Greenberg aponta também como possíveis causas dessa mudança de domínio a iconoclastia que se tornou uma tendência na Europa pós-reforma protestante e as características de baixo custo e de portabilidade do livro.

A confusão propriamente dita entre as linguagens artísticas começa a ocorrer quando as outras artes tendem a imitar aquela que se encontra na posição predominante, procurando reproduzir seus efeitos, em termos de seu próprio meio expressivo. Mas isso não se aplica a todas as artes indiscriminadamente, pois, como observa Greenberg, apenas as artes que já atingiram significativo desenvolvimento técnico se habilitam a essa imitação, o que explica o fato de a pintura (juntamente com a escultura) ter sido a principal atingida pelo domínio da literatura e o fato de a música, ainda relativamente imatura em termos de codificação formal, ter escapado ileso desse processo.

O declínio das artes plásticas no século XVII não pode ser totalmente explicado por isso, mas, parcialmente, não há, de acordo com Greenberg, como negar esse fato. Não que não mais tenham surgido grandes talentos isolados, mas não surgiram mais escolas excepcionais e os mais talentosos foram diligentes em emular, nas artes plásticas, os efeitos obtidos pela literatura. Nessa altura da exposição de Greenberg, surge a explicação do título do artigo, já que o crítico identifica no *Laocoonte* de Lessing, no qual o pensador alemão investiga as fronteiras das artes plásticas e da literatura, um sintoma do referido domínio histórico dessa última, já que, nessa obra, aquelas são apresentadas como meios muito mais limitados de expressão artística<sup>3</sup>. Segundo Greenberg,

Lessing, em seu *Laokoon*, escrito na década de 1760, identificou a presença de uma confusão das artes tanto prática quanto teórica. Mas viu os seus efeitos prejudiciais exclusivamente em termos de literatura, e suas opiniões sobre artes plásticas apenas exemplificam os típicos equívocos de sua época. Ele criticou os poemas descritivos de poetas como James Thompson, vendo neles uma invasão do domínio da pintura de paisagem, mas, sobre a invasão da poesia pela pintura, tudo que conseguiu foi condenar pinturas alegóricas que requeriam uma explicação e quadros como *O filho pródigo*, de Ticiano, que incorporam “dois pontos necessariamente separados do tempo num único e mesmo quadro”<sup>4</sup>.

É interessante observar que, para Greenberg, o advento do romantismo trouxe alguma esperança para a pintura, mas o resultado foi uma confusão ainda maior, já que sua teoria era a de que o meio seria, antes de tudo, um obstáculo à veiculação da mensagem artística e, por isso, a literatura, enquanto arte em que o meio oferece naturalmente menos resistência, prosseguiu o seu domínio. “Na prática, essa estética incentivou aquela forma específica e difundida de desonestidade artística, que consiste em tentar escapar dos problemas do meio de uma arte buscando refúgio nos efeitos de outra. A pintura, mais susceptível a evasões desse tipo, foi quem mais sofreu nas mãos dos românticos.”<sup>5</sup> O

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*. In: *Werke*. (Editado por Herbert G. Göpfert et alii). Vols. 1-8. München: Carl Hanser, 1970 et seq. passim.

<sup>4</sup> Clement Greenberg, op. cit., pp. 25-6 [47].

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 26 [48].

resultado disso, a partir dos trabalhos de Delacroix, Guéricault e Ingres, dentre outros, é o surgimento, pela primeira vez na história da arte, de um tipo de “academicismo”. Segundo Greenberg, nesse caso, não foi a própria imitação realística que causou o dano, mas uma ilusão realística servindo a uma literatura sentimental.

O romantismo foi a última grande corrente, *diretamente* advinda da sociedade burguesa, que inspirou artistas conscientes do seu papel diante do *métier*, pois a próxima geração já preparava o que ficou conhecido como “vanguarda”, entendida por Greenberg, como um movimento que objetivava a auto-proteção da arte: “A vanguarda, a um só tempo filha e negação do romantismo, torna-se a encarnação do instinto de autopreservação da arte. Ela só está interessada, e só se sente responsável pelos valores da arte. E, dada a sociedade tal como ela é, tem uma percepção orgânica do que é bom e do que é nocivo para a arte”<sup>6</sup>.

Uma das primeiras ações da vanguarda nas artes plásticas no sentido de se libertar do domínio literário foi a tentativa de eliminação de “temas” (*subject matters*), enquanto distintos dos “conteúdos” (aquilo sobre o que artista realmente trabalha quando produz suas obras). A primeira grande ruptura no século XIX foi com Courbet em sua tentativa de pintar apenas o que “os olhos podiam ver, como uma máquina sem o auxílio do espírito”<sup>7</sup>, enfocando motivos da vida comum mais imediata. O próximo passo, segundo Greenberg, teria sido Manet, que atacou o “tema” no seu próprio domínio ao exibir com relação a ele uma grande indiferença.

Registra-se, nesse momento, uma tendência da pintura (juntamente com outras artes, inclusive a poesia), para escapar da submissão à literatura, a emular os efeitos de qualquer outra arte. Mas caberia à música ser o catalisador dessa demanda das artes plásticas, pelas razões que se seguem:

A música, fugindo da sentimentalidade indisciplinada, impenetrável, dos românticos, tentava descrever e narrar (música programática). Dizer que nisso a música imita a literatura seria ir contra minha própria tese. Mas a música, quando começa a ser figurativa, imita tanto a pintura, quanto a poesia; além disso, parece-me que Debussy usou a música programática mais como pretexto para experimentar do que como fim em si mesmo (...). Afora o que estava acontecendo dentro de seu campo, a música como arte começou ela própria a ocupar uma posição muito importante em relação às demais artes. Em razão de sua natureza “absoluta”, da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física do seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como a arte-modelo (*paragon art*). Era a arte que as outras artes de vanguarda mais invejavam, e cujos efeitos mais arduamente tentavam imitar<sup>8</sup>.

Mas esse processo de “imitação” da música se tornou, segundo Greenberg, decisivo para o surgimento e a consolidação da vanguarda

<sup>6</sup> Ibidem, p. 28 [50]. Sobre o papel decisivo da Vanguarda como “auto-preservadora da arte” e sua peculiaridade, no Ocidente, como impedimento à ossificação da cultura em geral, ver “Avant-garde and Kitsch”, In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, op.cit., pp. 22.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 29 [51].

<sup>8</sup> Ibidem, p. 31 [52].

em geral, quando os artistas de outros *métiers* perceberam a importância de fazer do *método* e não dos efeitos dessa arte o modelo para o seu próprio procedimento, o que significava adotar na prática uma concepção em que o elemento formal adquire a prioridade (Greenberg refere-se à idéia de “pura forma”) sobre qualquer colocação temática: o “conteúdo”, que, de acordo com o sentido supramencionado, é o tópico sobre o qual recai a elaboração do artista numa determinada obra, adquire precedência sobre qualquer “tema” (*subject-matter*) que aponte para algo exterior a ela, embora Greenberg chame também a atenção para os possíveis equívocos de pensar a música como “a única arte imediatamente sensorial”<sup>9</sup>.

É a partir desse cenário que Greenberg introduz a noção que o acompanhará nas fases posteriores de sua carreira, inclusive naquelas que o consagraram como o maior crítico de arte norte-americano, a saber, o conceito de “pureza” de um âmbito artístico:

A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. Para provar que seu conceito é mais do que uma tendência do gosto, os pintores apontam a arte oriental, a arte primitiva e a das crianças como exemplos da universalidade, naturalidade e objetividade de seu ideal de pureza. (...) É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada<sup>10</sup>.

A menção à arte oriental e primitiva não é de modo algum fortuita, já que, depois de passar em revista quais seriam os meios característicos dos *métiers* artísticos que se valeram das exigências da vanguarda para decretarem sua independência com relação à literatura (artes plásticas, música e até mesmo a poesia), Greenberg introduz outro conceito que aparece até hoje como típico de seu pensamento estético, a saber, o de “planaridade” (*flatness*) como peculiaridade do meio pictórico, para cujo atingimento na arte contemporânea foi necessário um longo desenvolvimento histórico, que, partindo do artifício de criar numa superfície bidimensional a ilusão do plano tridimensional, passou por diversos estágios intermediários. O longo périplo da representação pictórica realística do espaço tridimensional correspondeu, na prática, à supramencionada “opacidade do meio”. Sua verdadeira transparência teria se revelado paulatinamente – Greenberg refere-se ao Cubismo como uma estação necessária na fragmentação daquele espaço – com a introdução do objetivo da planaridade, a qual só teria se realizado plenamente com a pintura abstrata nas primeiras décadas do século XX.

Desse modo, Greenberg apresenta sua posição característica sobre a superioridade da arte pictórica abstrata, reconhecendo que não tenha fornecido para ela outra explicação “além de sua justificação histórica”<sup>11</sup>, embora aponte para a possibilidade de justificá-la com base no que ele chama de “política do gosto”, a qual envolve, no entanto, mais uma prática de apreciação artística do que algum desdobramento de tipo teórico.

<sup>9</sup> Cf. *Ibidem*, p. 32 [53].

<sup>10</sup> *Idem* [53-4].

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 37 [58].

...

<sup>12</sup> Theodor Adorno, „Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis“, In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 17: Musikalische Schriften IV*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, p. 160.

<sup>13</sup> Theodor Adorno, „Reflexionen zur Klassentheorie“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 8 Soziologische Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, p. 391

<sup>14</sup> Theodor Adorno, „Jargon der Eigentlichkeit“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 6: Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 32.

<sup>15</sup> Theodor Adorno, „Blochs Spuren“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 11: Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp,

## 2. A pseudomorfose segundo Adorno

Antes de iniciar a exposição das articulações principais da idéia de pseudomorfose em Adorno, é preciso lembrar que ela – mesmo sendo um conceito típico de sua filosofia da arte – não é uma noção aplicável exclusivamente ao âmbito estético, significando, como já se assinalou, o modo como um domínio qualquer assume características não originariamente suas. O aspecto essencialmente crítico que o conceito assume em Adorno diz respeito ao fato de que essa metamorfose é o indício de um estado de coisas alienado, reificado. Sobre o liame entre a pseudomorfose e a alienação, Adorno observa que “a pseudomorfose a uma forma alienada é, ela própria, a mesma coisa que expressão de alienação”<sup>12</sup>. No tocante a essa concepção mais ampla, não necessariamente estética, Adorno fala de pelo menos quatro tipos de pseudomorfose: o primeiro é o “da sociedade de classes à sociedade sem classes”<sup>13</sup>; o segundo é a pseudomorfose “das humanidades ao método matemático e das ciências naturais”<sup>14</sup>; o terceiro é uma “pseudomorfose à dialética”<sup>15</sup> (com referência a Ernst Bloch); o quarto tipo é a “pseudomorfose do político ao apolítico” (referindo-se ao relacionamento do jovem Benjamin com o movimento alemão de juventude do início do século XX – *Jugendbewegung*)<sup>16</sup>.

No entanto, a grande maioria das incidências do termo “pseudomorfose” na obra de Adorno diz respeito ao domínio estético, seja tomado em geral, em conexão com âmbitos extra-estéticos, seja referido ao relacionamento das artes particulares entre si. No que concerne ao primeiro caso, Adorno se refere a uma pseudomorfose da arte à ciência<sup>17</sup>, ao conceito<sup>18</sup>, à comunicação<sup>19</sup> ou ainda à natureza<sup>20</sup>. É interessante observar que, para Adorno, o reconhecimento da necessidade, por parte da consciência estética mais avançada da modernidade artística, de se evitar a pseudomorfose da arte em geral ao âmbito extra-artístico, diante de um desenvolvimento tecnológico sem precedentes, foi um elemento importante na definição da própria linguagem da arte de vanguarda no início do século XX, o que transparece no trecho que se segue:

Essa modernidade deve se mostrar ao alto industrialismo como plenamente desenvolvida, não apenas tratar dele. Seu modo próprio de comportamento e sua linguagem formal devem reagir espontaneamente à situação objetiva; o reagir espontaneamente como norma circunscreve um paradoxo perene da arte. Porque nada pode se desviar da experiência da situação, também nada que finge dela escapar conta como válido. Em muitos construtos autênticos da modernidade, a camada material industrial, estritamente evitada em termos temáticos por desconfiança contra a arte maquinal enquanto pseudomorfose, faz-se, entretanto, valer, negada pela redução do que é tolerado e pela construção tornada aguda; assim é em Klee<sup>21</sup>.

No que tange ao segundo grupo de menções à pseudomorfose, trata-se, de um modo análogo ao que vimos em Clement Greenberg, da recepção, num âmbito artístico, de características específicas de outra arte, quase sempre advinda de antagonismos sociais e históricos não resolvidos. Quanto a esse segundo caso, há menções, na obra de Adorno,

1996, p. 246.

<sup>16</sup> Theodor Adorno, „Walter Benjamin“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 20: Vermischte Schriften I/II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 188.

<sup>17</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. In: Theodor Adorno, *Gesammelte Schriften 7*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 146, cf. p. 157-158. Ver tb. „Das Altern der Neuen Musik“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 159.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 264.

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, „Kriterien der neuen Musik“. In: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*, p. 214-215.

<sup>20</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften 7*, p. 120.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 57.

à pseudomorfose da escultura à pintura<sup>22</sup>, à pseudomorfose de um estilo de época ao de outra<sup>23</sup>, à pseudomorfose da poesia com relação à música<sup>24</sup>, à pseudomorfose da música à arquitetura e à forma voltada para fins (*Zweckform*)<sup>25</sup> e pseudomorfose da música instrumental à vocal no jazz<sup>26</sup>.

É interessante observar que, especialmente no que concerne ao relacionamento de uma arte particular a âmbitos extra-estéticos, há uma série de referências de Adorno à composição musical de Gustav Mahler. Nela, Adorno identifica uma pseudomorfose da música superior à inferior<sup>27</sup>, uma pseudomorfose do indivíduo à coletividade<sup>28</sup>, uma pseudomorfose do Ocidente à China<sup>29</sup>, assim como uma pseudomorfose da música às imagens e aos conceitos<sup>30</sup>.

Entretanto, todas essas referências à pseudomorfose em Adorno podem ser consideradas marginais, quando comparadas com a da música à pintura, que desempenha na obra do filósofo frankfurtiano um papel comparável ao que a servidão da pintura à literatura desempenha no esquema proposto por Greenberg no seu texto “Rumo a um mais novo Laocoonte”<sup>31</sup>. Mais ou menos na mesma época da redação deste artigo, aparece a mais antiga referência de Adorno ao termo aqui investigado, a saber, no texto “O esquema da cultura de massas”, no qual o filósofo se refere à música impressionista como “pseudomorfose da composição para com a pintura”<sup>32</sup>, idéia que será desenvolvida e estendida à música de Stravinsky na *Filosofia da nova música*. É nessa obra, na qual, como já se observou, há uma referência ao artigo de Greenberg “Vanguarda e kitsch”<sup>33</sup>, que o conceito de pseudomorfose aparece o maior número de vezes num mesmo escrito de Adorno e é também mais explicitado, razão pela qual concentraremos nela nossa análise. Como é amplamente sabido, a obra tem como base dois longos ensaios, um sobre Schönberg, outro sobre Stravinsky, precedidos de uma introdução sobre a situação da música nova e da arte em geral na segunda metade da década de 1940. Adorno procede dessa maneira, sob o pressuposto de que o nível composicional de âmbitos musicos é equivalentemente alto, contrapondo o que ele considera dois caminhos opostos – os dois extremos – nos procedimentos de composição musical: o de Schönberg marcado por uma aposta na *subjetividade* e na *negatividade* (tanto no seu período expressionista quanto no dodecafônico) e o de Stravinsky, procurando estabelecer uma escrita musical *objetiva* e *positiva* (igualmente na fase “primitivista” do *Sacre du Printemps* e na neoclássica posterior).

O caráter verdadeiramente progressista, entretanto, é atribuído apenas à vertente protagonizada por Schönberg, já que a superação da tonalidade na música é um processo paralelo à supressão da figuratividade nas artes visuais, sendo que ambas podem ser consideradas um tipo de “subjetivização” progressiva nas artes em geral. Dentro desse espírito, o estabelecimento da técnica dodecafônica por Schönberg durante a década de 1910 enquadra-se perfeitamente no processo geral da *Aufklärung*, sendo que Adorno chega mesmo a falar de um “fermento anti-mitológico” da música, uma vez que a composição musical de Schönberg, já à época de sua experiência expressionista, significa a recusa de muitos elementos mitológicos de natureza formal e conteudística que impregnavam a tradição musical alemã anterior. No plano do conteúdo, o prin-

<sup>22</sup> Theodor W. Adorno, „Von der Musik her“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 20: Vermischte Schriften I/II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 528.

<sup>23</sup> Sobre a pseudomorfose da arte contemporânea ao barroco, ver: Theodor W. Adorno, „Der mißbrauchte Barock“ In: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 10: Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 407. Sobre esse processo do clássico moderno com relação ao clássico antigo, ver: Theodor W. Adorno, „Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie“. In: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 11: Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 501-502.

<sup>24</sup> Cf. Theodor W. Adorno, „Valéry's Abweichungen“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 11: Noten zur Literatur*, op. cit., p. 168.

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno, „Kriterien der neuen Musik“. In: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*, op. cit., p. 220.

<sup>26</sup> Theodor W. Adorno, „Wilder Hobson, American Jazz Music; Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 19: Musikalische Schriften VI*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 385.

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno, „II Ton“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 13: Die*

principal elemento seria a mitologia germânica, cujo exemplo acabado era o caminho wagneriano. No âmbito formal destaca-se uma tendência ao “jogo”, característica da música burguesa tardia.

Essa negação da música burguesa tardia aprofunda-se quando, nos inícios da década de 1920, a técnica dodecafônica encontra-se plenamente desenvolvida. A sua absoluta precisão não deixa qualquer lugar mais para a aparência estética. Essa técnica torna-se finalmente naquilo que o positivismo entende como *ciência*, apenas transposto numa linguagem puramente sonora. Entretanto, naquilo que Adorno denominou “música radical” reside um processo semelhante ao da *Dialética do esclarecimento*: sua recusa intransigente à “empíria” musical (música de massa e manifestações “regressivas” da música erudita, inclusive Stravinsky e seus epígonos) leva a um tipo de enrijecimento, que, em última instância, se encontra na base da situação coisificada da empíria musical.

Adorno considera, no entanto, que, apesar de mesmo a música negativa de Schönberg não ter escapado totalmente à reificação, ela é superior não apenas à composição pretensamente positiva de Stravinsky, mas também à música erudita tradicional, na medida em que rompe com o seu parasitismo para com a linguagem falada; e o faz de um modo em que um tipo de discursividade – não mimética como a da música tradicional –, é preservado para além das limitações impostas pela tonalidade:

A conexão nessas obras é a negação da conexão e seu triunfo reside no fato de que a música se mostra como contraparte da linguagem das palavras, na medida em que ela pode falar exatamente como desprovida de sentido, enquanto todas as obras musicais fechadas se encontram sob o signo da pseudomorfose à linguagem das palavras. Toda música orgânica adveio do *stile recitativo*. Ela foi desde o início moldada pelo falar<sup>34</sup>.

Mas o ponto de Adorno é que principalmente o caminho trilhado por Stravinsky, o da pretensão à *objetividade musical*, leva a antinomias. A mais gritante delas é o fato de a subjetividade reprimida eclodir involuntariamente na composição, com o agravante de se manifestar enquanto formas quase patológicas, esquizofrênicas. Dito de um modo geral, isso se traduz num “infantilismo”, do qual padece também a música de massa, em que o desenvolvimento é substituído pela pura e simples repetição. Essa “regressão” aponta também para um outro traço típico da indústria cultural, o sado-masquismo: para Adorno, a recusa em levar adiante o desenvolvimento da linguagem musical coincide com uma renúncia ao objeto de desejo, um recuo diante da ameaça de castração pela instância opressora, com a qual, no entanto, o oprimido vem a se identificar. Daí o prazer sado-masquista na própria dissolução do *Eu*, expresso numa escrita musical “purificada” de elementos subjetivos, “expressivos”. Uma outra tangência da música de Stravinsky com a música de massa é o gosto pela citação, a tendência a escrever “música sobre música”, onde a referência recorrente a um material externo aponta para um reconhecimento quase patológico da autoridade constituída, que pode se transformar, eventualmente, em fúria, expressa na agressividade de algumas passagens da fase dita “primitivista” da música de Stravinsky.

*musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 180-181.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 182-183.

<sup>29</sup> Theodor W. Adorno, „VIII Der lange Blick“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 13: Die musikalischen Monographien*, op. cit., p. 290.

<sup>30</sup> Theodor W. Adorno, „II Vergegenwärtigungen“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*, op. cit., p. 344.

<sup>31</sup> Seria interessante investigar por que, sob o pressuposto de uma concordância quanto à natureza do processo, há uma discrepância no que tange aos objetos da “colonização” de uma arte pela outra entre Adorno e Greenberg: enquanto nesse a pintura aparece como vítima da dominação da literatura, na concepção de Adorno, aquela tende predominar sobre a música, pelo menos na parcela mais industrializada do Ocidente. Isso se liga a outro tópico interessante de discordância entre ambos os pensadores quanto ao objeto da dominação: segundo Greenberg, a música – dominada pela pintura para Adorno – desponta em finais do século dezenove como o âmbito

Essa evocação constante do já existente indica também, segundo Adorno, a busca, para a música, de um referencial extra-musical, ligado principalmente à pintura, onde o caráter de temporalidade, que confere àquela arte sua natureza intrinsecamente subjetiva, é tendencialmente substituído por outro, espacial, onde a música se caracteriza por uma servidão principalmente às artes plásticas:

A espacialização da música é, antes, testemunho de uma pseudomorfose da música à pintura, no mais interno de sua abdicação. Pode-se explicar isso imediatamente a partir da situação da França, onde o desenvolvimento das forças produtivas pictóricas superou tanto o das musicais, que essas involuntariamente buscam refúgio na grande pintura<sup>35</sup>.

Nessa altura, Adorno introduz a importante distinção entre os tipos auditivos “dinâmico-expressivo” e “espacio-rítmico”, os quais correspondem, respectivamente, aos modelos de Schönberg e de Stravinsky. No dinâmico-expressivo, o fluxo musical testemunha o decurso temporal na forma de um desenvolvimento em que os elementos conseqüentes são diretamente advindos dos seus antecedentes e isso faz parte, segundo Adorno, da essência do fenômeno sonoro, a qual é revelada de modo inequívoco pela música dodecafônica:

O próprio som puro já tem – e é grande mérito dos compositores seriais terem enfatizado isso – um momento do temporal, do dinâmico em si, algo da não-identidade da identidade, como diz a filosofia, e quem, em nome do ser transsubjetivo, acredita poder ignorá-lo e espacializar absolutamente a música, torna-se vítima de uma impotente pseudomorfose<sup>36</sup>.

Esse é, segundo Adorno, exatamente o caso no tipo de escuta “espacio-rítmico” – diretamente associado à música de Stravinsky –, no qual inexiste uma consciência propriamente dita do tempo, pois o transcurso se dá na forma de solavancos, os quais revelam antes uma espacialidade do que a temporalidade típica da linguagem musical. É importante lembrar que a temporalidade em geral está associada, como sugeriu Kant, na “Dedução transcendental dos conceitos puros do entendimento”, da *Crítica da razão pura*<sup>37</sup>, à auto-consciência do sujeito. Por isso, Adorno observa que, “entre essa modificação na consciência do tempo na composição interna da música e da pseudomorfose estabelecida do tempo musical ao espaço, sua suspensão por choques, golpes elétricos que expõem a continuidade, há toda a diferença”<sup>38</sup>.

Essa é, de acordo com Adorno, a situação da produção musical no capitalismo tardio: ou se diz *sim*, como o fez Stravinsky, e se tenta produzir um tipo de música “objetiva”, cuja pretensa objetividade tendencialmente é suprimida numa extrema esquizofrenia; ou, alternativamente, se diz *não*, escrevendo um tipo de música cujas dificuldades formais são testemunho da barbárie que se instala na cultura da época, a qual se gostaria de neutralizar: “A pseudomorfose da música à técnica pictórica capitula diante da superioridade da tecnologia racional, exatamente naquela esfera artística que tinha sua essência na contraposição a essa superioridade e que, no entanto, caiu vítima do progressivo domínio

artístico que passa a ser o grande objeto de emulação das outras artes, predominando, de certo modo, sobre elas. Infelizmente, porém, uma investigação desse tipo nos levaria longe demais do objetivo principal deste artigo, que é enfocar o conceito de pseudomorfose em Adorno.

<sup>32</sup> Theodor W. Adorno, „Das Schema der Massenkultur“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 3: Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 309.

<sup>33</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften 12*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 19.

...

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 121. Cf.: „VII Musikdrama“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 13: Die musikalischen Monographien*, op. cit., p. 98.

...

<sup>35</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, op. cit., p. 174.

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, „Klassik, Romantik, Neue Musik“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*, op. cit., p. 136.

<sup>37</sup> Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg, Felix Meiner, 1976, p. 137b et seq.

<sup>38</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, op. cit., p. 177.

racional da natureza”<sup>39</sup>. Entretanto, de acordo com Adorno, isso não seria motivo para descartar essa “música negativa”, pois, mesmo ela não tendo conseguido se contrapor à dominação, serviu – e serve –, pelo menos, como “uma mensagem dentro da garrafa”<sup>40</sup>.

Cumprir observar que, mesmo nas décadas posteriores à redação da *Filosofia da nova música*, nas quais Adorno permaneceu um atento observador das tendências na composição musical contemporânea, ele registrou a persistência do caminho stravinskyano como uma inequívoca influência: “Contra os chamados traços neo-impressionistas da mais nova música, poder-se-ia objetar desse modo. Que a música se liberte da pseudomorfose stravinskiana à pintura, exige uma transformação do próprio compor”<sup>41</sup>.

Mas, se, para Adorno, tal influência de Stravinsky continuou ativa nas décadas subsequentes à redação da *Filosofia da nova música*, isso não significa que nada tenha se alterado. Outros fenômenos artísticos surgiram e não seria errado dizer que a orientação estética de Adorno se transformou em função disso: se, por um lado, a posição inicial de Adorno parece se aproximar do “purismo” – mesmo que indiretamente – defendido por Greenberg, por outro, o filósofo alemão continuou refletindo sobre o tema da relação entre as artes e, em textos principalmente da década de 1960, nos quais compara traços da pintura e da música, ele procura estabelecer qual seria a diferença entre a pseudomorfose – como se viu, um sinal de reificação no âmbito da cultura – e uma possível inter-relação autêntica dos diversos *métiers* artísticos, coisa que, no contexto da arte contemporânea, pode ser importante e até mesmo desejável. No texto “Sobre algumas relações entre música e pintura”, publicado pela primeira vez em 1965, consta:

Que a história da pintura equivalha a sua crescente dinamização, isso é apenas um outro modo de dizer. Na sua oposição, as artes se interpenetram umas com as outras. [S] Mas não por meio de assemelhação, por meio de pseudomorfose. Música pictórica, que transige quase à força da organização temporal, desloca-se por meio do princípio sintetizante, que a relaciona somente ao espaço; e a pintura que gesticula dinamicamente, como se capturasse acontecimentos temporais, como os futuristas o queriam e como alguns abstratos tentaram por meio de figuras circundantes, esgota-se no máximo na ilusão de tempo, enquanto esse é muito mais presente numa imagem, na qual ele desapareceu nas relações sobre sua superfície ou na expressão do que foi pintado<sup>42</sup>.

No trecho acima, Adorno admite que haja formas de interpenetração entre *métiers* artísticos que não sejam apenas pseudomorfozes, exemplificando de modo negativo, i.e., com tentativas não totalmente bem sucedidas de realizar isso que o filósofo admite (tardiamente) ser uma tendência justificável na contemporaneidade artística. Entretanto, um pouco adiante, nesse mesmo texto, Adorno menciona textualmente a pseudomorfose stravinskyana como um estágio do processo que ele chama de “convergência”:

<sup>39</sup> Ibidem, p. 196.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno, „III Finale“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*, op. cit., p. 533.

<sup>42</sup> Theodor W. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*, op. cit., p. 629.

Na música, o movimento em direção à pintura mesmo depois da recusa a Wagner e ao princípio neo-romântico da sinestesia – eu ouço a luz – prolongou-se nas correntes anti-wagnerianas: uma prova de sua violência subterrânea remanescente. A pseudomorfose à pintura, uma das categorias-chave para Stravinsky, continuação do enfoque de Debussy, que proliferou nas poderosas sombras da pintura francesa de sua época, hoje deve ser compreendido como um degrau no processo de convergência<sup>43</sup>.

O uso da expressão “hoje deve ser compreendido” pode ser tomado como um sinal de que Adorno, sob a pressão de importantes acontecimentos artísticos dos anos sessenta, estava reavaliando sua posição inicial – próxima da que vimos em Clement Greenberg –, segundo a qual a interferência de um meio artístico sobre outro sempre seria uma anomalia e um indício de reificação no âmbito da cultura.

Esse novo direcionamento de Adorno, que transparece de modo tênue na *Teoria estética*, se evidencia com toda força no ensaio “A arte e as artes”<sup>44</sup>, no qual o filósofo, após admitir a legitimidade dos experimentos que aproximam as diferentes linguagens artísticas, chama a atenção para a necessidade de sua melhor compreensão teórica, propondo para tanto o termo “imbricação” (*Verfransung*):

Mas a tendência à imbricação constitui-se em algo mais do que uma insinuação ou aquela síntese suspeita, cujos rastros assustam pela referência à obra de arte total; os happenings gostariam de ser obras de arte total apenas no sentido de serem obras totais de anti-arte. Assim é para ser derivada a aglomeração de valores sonoros, lembrando evidentemente procedimentos pictóricos, a partir do princípio da melodia de coloridos sonoros, da inclusão de timbres como um elemento constitutivo, não a partir da imitação de efeitos pictóricos<sup>45</sup>.

É evidente que estamos, aqui, diante de uma reformulação importante na postura teórica de Adorno, que não implica necessariamente no total abandono de sua posição mais conhecida, de crítica da pseudomorfose, mas introduz a possibilidade de refletir sobre as condições específicas sob as quais o empréstimo de procedimentos de um âmbito artístico a outro pode ser legitimado, sob o título de “imbricação”. Surgem, com isso, novas questões a serem analisadas como, por exemplo: quais seriam tais condições de legitimação? Em que medida o conceito de pseudomorfose continuaria valendo? Como a “nova” posição de Adorno se relacionaria com a de defensores radicais do inter-relacionamento das artes e do “pluralismo estético” (como, por exemplo, Arthur Danto)? Infelizmente, essas questões e muitas outras, advindas especialmente desse instigante texto tardio do filósofo frankfurtiano, não são cabíveis no espaço deste artigo e ficarão para outra oportunidade.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Theodor W. Adorno, “Die Kunst und die Künste”. In: Theodor Adorno, *Gesammelte Schriften 10.1. Kulturkritik und gesellschaft I, Prismen, Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 433.