

3

Sobre as relações entre os media: do *paragone* de Da Vinci à “pseudomorfose” de Adorno*

Rodrigo Duarte

Desde as primeiras reflexões sobre as artes, no período clássico da filosofia grega, houve certa atenção de pensadores como Platão, Aristóteles (*Poética e política*), Plotino (*Enéadas*) e Longino (*Sobre o sublime*) para as diferenças entre os meios específicos – os sons, as imagens, as palavras – das diversas expressões estéticas. A Idade Moderna, provavelmente em virtude da concepção de autonomia da arte, que começa a se desenvolver a partir do Renascimento, introduziu um elemento novo a esse enfoque sobre os media, a saber, uma espécie de competição sobre qual das artes seria a mais fundamental, a partir das características de seu suporte (se sonoro, imagético, literário etc.).

A primeira manifestação explícita dessa competição remonta mesmo ao Renascimento: trata-se do famoso *paragone* do *Tratatto della pittura*, de Leonardo Da Vinci, no qual o artista pretende demonstrar que a pintura é superior não apenas às outras artes, mas também a todas as ciências, servindo-lhes, mesmo, de verdadeiro fundamento. Para ele, a pintura lida com todas as quantidades contínuas, com as qualidades de proporções entre sombra e luz e, por meio da perspectiva, com a distância, servindo, assim, de base para “a música e a geometria, que tratam das proporções de quantidades contínuas, e a aritmética, das quantidades descontínuas” (DA VINCI, 2002, p. 36).

No que concerne à comparação da pintura com as outras

artes, Da Vinci (2002) considera que a escultura, por exemplo, é também derivada da arte pictórica, pois essa “trata as obras do homem e de Deus de acordo com os limites de suas superfícies, isto é, dos contornos que determinam o volume. Isso é o que torna possível a perfeição das estátuas do escultor” (p. 36). Entretanto, uma vez que Da Vinci concede à música um lugar intermediário no *ranking* das artes, seu principal objetivo parece ser demonstrar a inferioridade da poesia na comparação com a pintura. Mas ele vai além de meramente considerar a pintura superior à poesia, tirando conclusões totalmente desabonadoras sobre essa última, na medida em que a considera não um *métier* artístico independente, mas um depositário de empréstimos tomados de outros âmbitos:

Se você deseja definir a verdadeira função do poeta, você descobrirá que ele não é mais do que um colecionador de bens roubados de outras disciplinas, das quais faz uma composição mentirosa, ou, se você quiser expressá-lo mais polidamente, uma composição ficcional (DA VINCI, 2002, p. 39).

Embora – especialmente no século XVIII – existam importantes textos que introduzem a comparação entre as artes, me ateei aqui ao *Laocoonte*, de Lessing, uma vez que ele assume uma posição central na discussão sobre as relações entre as artes na estética moderna (e até mesmo contemporânea, como veremos). No que tange à posição de Lessing em relação às propostas anteriores, constata-se que ela é diametralmente oposta à de Da Vinci, uma vez que atribui à poesia (i.e., à literatura em geral) um valor muito maior do que à pintura (quer dizer: às artes plásticas, na linguagem do autor).

O ponto de partida de Lessing é a questão sobre se o grupo escultórico *Laocoonte*, atribuído aos escultores Agesandro, Atenodoro e Polidoro, redescoberto em Roma (em 1506), teria precedido a narrativa de Virgílio, na *Eneida*, ou – ao contrário – se essa seria anterior àquele. A resposta dada pelo iluminista alemão é que,

tendo em vista as características próprias de ambos os métiers, o mais plausível teria sido que os escultores tenham imitado o poeta, sem que isso tenha se constituído em qualquer demérito:

Minha pressuposição, de que os artistas imitaram o poeta, não os diminui. Sua sabedoria aparece, por meio dessa imitação, sob a mais bela luz. Eles seguiram o poeta, sem se deixar seduzir por ele no menor detalhe. [...] E esses seus pensamentos que mostram os desvios de seu modelo, provam que eles foram tão grandes na sua arte quanto o poeta o foi na sua (LESSING, 1970, p. 54).

Um pressuposto importante da argumentação de Lessing (1970) é que os escultores, ao secundarem Virgílio, produziram uma grande obra de arte exatamente porque se ativeram aos parâmetros específicos do seu métier, as artes plásticas: “Se foi o artista plástico que se esquivou de imitar o poeta, isso ocorre na medida em que as determinações e as limitações de sua arte a isso o obrigaram” (p. 61). Quando fala em “limitações de sua arte”, Lessing defende que a poesia constitui um âmbito muito mais amplo e com muito maiores possibilidades expressivas do que o das artes plásticas, aconselhando que,

se a pintura quer ser a irmã da arte da poesia, então que pelo menos ela não seja uma irmã ciumenta. Que a mais nova não impeça a mais velha de usar a vestimenta que ela própria não pode usar (LESSING, 1970, p. 74-75).

Um dos mais fortes motivos por meio dos quais Lessing pensa na superioridade da poesia diante das artes plásticas é que ela é a única arte em que o criador pode verdadeiramente nomear, inclusive seres abstratos; o artista plástico, na falta desse poder de nomear, é obrigado a se valer de alegorias. A isso, lembrando que, para o classicismo, as alegorias são uma modalidade inferior de manifestação estética, liga-se, segundo Lessing (1970), a incapacidade das artes plásticas para representar o invisível, o que,

principalmente nas epopéias, mas também nas tragédias, é um problema, já que a contraposição entre mortais e imortais torna necessária a representação também do que é invisível:

Quando o poeta personifica seres abstratos, eles são caracterizados pelos nomes e por aquilo que ele os põe a fazer. [...] Ao artista plástico faltam esses meios. Ele deve dotar de símbolos seus abstratos personificados, por meio dos quais eles são identificados. Esses símbolos, porque são algo outro e significam outra coisa, ele os torna figuras alegóricas (p. 81-82).

É interessante observar que a superioridade da poesia sobre a pintura reside igualmente no fato de que essa não tem a menor possibilidade de fazer tudo o que aquela consegue, sendo que a recíproca não é verdadeira: para Lessing (1970), isso significa que é possível para a literatura, por meio de descrições que respeitem os parâmetros desse *métier*, produzir o que ele chama de “pintura poética”, isto é, “cada traço, cada ligação de muitos traços, por meio dos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível, que tomamos consciência mais claramente desse objeto do que de suas palavras” (p. 103-104).

Quando Lessing se refere aos parâmetros, aos quais cada âmbito artístico deve se ater, ele tem em mente também a natureza dos objetos específicos de cada um desses âmbitos, sendo que os corpos são os objetos da pintura, assim como as ações são os verdadeiros objetos da poesia. Daí segue-se que, de acordo com a natureza corpórea do objeto da pintura, a simultaneidade é a propriedade mais específica de nosso sentido diretamente conexo à expressão pictórica: a visão; de modo análogo e considerando a essência prática (ligada à ação) do objeto da poesia, pode-se dizer que a sucessão é a característica mais própria do nosso sentido mais afeito à percepção da poesia: a audição. A isso se liga o fato, tantas vezes indicado no *Laocoonte*, de que as artes plásticas só podem se valer de um único momento da ação e devem, portanto,

selecionar aquele que pode ser considerado o mais característico, a partir do qual o antecedente e o conseqüente tornam-se efetivamente compreensíveis. De modo análogo, a literatura pode utilizar, nas suas imitações que se desdobram no tempo, apenas uma propriedade dos corpos e deve, por essa razão, escolher aquela que ocasiona a imagem do lado mais sensível do corpo que lhe serve de objeto. Esse cotejamento leva Lessing (1970) a lapidar formulação de que o tempo está para a poesia, assim como espaço está para a pintura.

Tendo em vista a natureza ao mesmo tempo corpórea, visual e espacial do objeto da pintura e comparando-a com a natureza prática, auditiva e temporal do objeto da literatura, Lessing (1970, p. 146) conclui que a beleza corpórea é atributo apenas das artes plásticas:

A beleza corpórea advém do efeito concordante de múltiplas partes, que se deixam ver de uma vez. Ela exige, portanto, que as partes devam estar uma ao lado da outra. E já que as coisas, cujas partes se encontram uma ao lado da outra, são o objeto propriamente dito da pintura, então ela e somente ela pode imitar a beleza.

Lessing, no entanto, não vê essa exclusividade de representação da beleza por parte da pintura como necessariamente uma vantagem. Provavelmente ele a considere até mesmo mais uma das muitas limitações desse âmbito artístico, levando em conta que – não apenas, mas especialmente na sua época – o escopo do artisticamente representável tendia a se ampliar cada vez mais, abandonando o terreno do que exclusivamente poderia ser considerado belo. Em sintonia com essa tendência, Lessing (1970) estabeleceu que, na poesia, há um correlato do belo que seria a graça, entendida como beleza em movimento.

Mesmo que contemporaneamente o elemento de competição propriamente dita entre os media tenha passado para o segundo

plano, é interessante observar que houve, no século XX, uma retomada dessa discussão, provavelmente tendo em vista as questões postas pelo advento da vanguarda artística, por um lado, e de novos meios de expressão estética, por outro. Essa revisitação se deu através de obras como *O novo Laocoonte*, de Irving Babitt, ou do conhecido ensaio de Rudolf Arnheim, intitulado *Novo Laocoonte*. Dentre as retomadas contemporâneas da discussão oitocentista de Lessing, tendo em vista a modernidade artística, tornou-se especialmente importante o texto de Clement Greenberg, publicado em 1939, intitulado *Rumo a um mais novo Laocoonte*, o qual se inicia com uma nota sobre a posição do “purista”: segundo Greenberg (1988), 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 uma espécie de dominação de uma arte sobre as demais. Segundo Greenberg (1988), 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, a qual tinha se tornado muito cortesã e, por isso, progressivamente distante da burguesia em ascensão. Greenberg (1988) aponta também como possíveis causas dessa mudança de predomínio 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 (1988), 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 predomínio da literatura, e o fato de a música, ainda relativamente imatura em termos de codificação formal, ter escapado ilesa 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 (1988), 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, como se viu acima, o iluminista alemão investiga as fronteiras das artes plásticas e da literatura, um sintoma do referido predomínio histórico dessa última, já que, nessa obra, aquelas são apresentadas como meios muito mais limitados de expressão artística. Segundo Greenberg (1988, p. 25-26),

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.

É interessante observar que, para Greenberg (1988), 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 predomínio.

Na prática, essa estética incentivou aquela forma específica e difundida de desonestidade artística, que consis-

te 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 (GREENBERG, 1988, p. 26).

Esses teriam constituído, segundo Greenberg (1988), a última grande corrente, diretamente advinda da sociedade burguesa, que inspirou artistas conscientes do seu papel diante do *métier*, pois a próxima geração já gestava o que ficou conhecido como “vanguarda”, entendida, por ele, como um movimento que objetivava a auto-proteção da arte (GREENBERG, 1988). 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). É a partir desse cenário que Greenberg introduz o conceito – à sua moda aparentado com as considerações de Lessing no *Laocoonte* – que o acompanhará nas fases posteriores de sua carreira, inclusive naquela que o consagrou como o maior crítico de arte norte-americano, a saber, o 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 (1988, p. 26).

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 (1988) 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. Desse modo, Greenberg (1988) 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” (p. 37).

As posições de Greenberg parecem ter influenciado – mesmo que não assumidamente – outro importante autor do século XX, o qual, mesmo sem ter “*Laocoonte*” como título de um escrito seu, trabalhou numa direção até certo próximo da obra de Lessing. Refiro-me a Theodor Adorno, principalmente no que diz respeito ao seu conceito de “pseudomorfose”, que eu gostaria de expor aqui.

Para Adorno (1986; 1990), a pseudomorfose – termo que designa, na mineralogia, a conservação da forma exterior de um mineral mesmo quando há alteração de sua composição química – consiste na recepção, num âmbito artístico, de características específicas de outra arte, quase sempre advindas de antagonismos sociais e históricos não resolvidos. Todas as numerosas referências à pseudomorfose por parte de Adorno, no entanto, podem ser consideradas marginais, quando comparadas à da música e à da pintura, que desempenham na obra do filósofo um papel comparável ao que a servidão da pintura à literatura desempenha no esquema proposto por Greenberg (1988) no seu texto “*Rumo a um mais novo Laocoonte*”, a qual, por sua vez, reporta-se diretamente à declaração de superioridade da poesia por Lessing. Essa ideia é desenvolvida e aplicada à música de Stravinsky na Filosofia da nova música, obra, na qual, aliás, há uma referência ao artigo de Greenberg “*Vanguarda e kitsch*” (ADORNO, 1985). Nela, o conceito de pseudomorfose aparece o maior número de vezes num mesmo escrito de Adorno e é também mais explicitado. 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 procurando contrapor o que ele considera dois caminhos opostos – os dois extremos – nos procedimentos da 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).

Apesar de Adorno considerar equivalente a envergadura musical de ambos os compositores, 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 germânica anterior ao criador da Segunda Escola de Viena.

Adorno considera, no entanto, que, apesar de mesmo a música negativa de Schönberg não escapar 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 (entendida também como um tipo específico de pseudomorfose); 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 (1985, p. 121).

O caminho trilhado por Stravinsky, o da pretensão à objetividade musical, também 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, no qual o desenvolvimento é substituído pela pura e simples repetição. 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-masoquista na própria dissolução do Eu, expresso numa escrita musical “purificada” de elementos subjetivos, “expressivos”.

Essa evocação constante do já existente – a tendência a escrever “música sobre música” – indica também, segundo Adorno (1985), a busca, para a música, de um referencial extramusical, 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 descaracteriza 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 buscaram refúgio na grande pintura (p. 174).

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 consequentes são diretamente advindos dos seus antecedentes, e isso faz parte, segundo Adorno (1990), da essência do fenômeno sonoro, que é revelada de modo inequívoco pela música dodecafônica:

O próprio som puro já tem [...] um momento do temporal, do dinâmico em si, algo da não-identidade da identidade, como diz a filosofia, e quem, em nome do ser transubjetivo, acredita poder ignorá-lo e espacializar absolutamente a música, torna-se vítima de uma impotente pseudomorfose (p. 136).

Esse é exatamente o caso no tipo de escuta “espacio-rítmico” – diretamente associado à música de Stravinsky –, no qual inexistente 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. Por isso, Adorno (1985) 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 explodem a continuidade há toda a diferença” (p. 177). E é nisso, de acordo com Adorno (1985), que reside o valor da “música negativa”, pois mesmo não tendo conseguido se contrapor factualmente à dominação, pelo menos ela serviu (e serve) como “uma mensagem dentro da garrafa” (p. 126).

Para concluir, seria interessante observar, antes de tudo, que as motivações para refletir sobre as relações entre os media artísticos nos três períodos (e quatro autores) enfocados (Renascimento, final do século XVIII e meados do século XX) são muito diferentes. Para Da Vinci (2002), o que está em questão é

propor para a pintura um lugar definitivo (e mesmo superior) no panteão das artes, tendo em vista que, tanto na Antiguidade quanto na Idade Média, frequentemente não se distinguia as artes plásticas do mero artesanato.

Se o programa de Da Vinci pode ser considerado bem sucedido até o século XVII, a posição de Lessing não deixa de ser uma robusta reação àquele, tratando-se, agora, de reconquistar (e consolidar) uma posição que a literatura tivera desde a Antiguidade e perdera para as artes plásticas no Renascimento, lembrando que o caráter de maior intelectualidade dessa arte está em consonância com a tendência da *Aufklärung* oitocentista, muito bem representada por esse pensador alemão.

Para Greenberg (1988), o que importa é chamar a atenção para a tendência de, num regime de preponderância de uma arte determinada, as outras imitarem seus efeitos a partir dos próprios meios disponíveis, sendo que o preço a pagar é o sacrifício daquele expediente que melhor caracteriza o medium que procede à imitação. A motivação imediata para essa sua posição é dada por uma necessidade de reflexão percebida pelo autor a partir do advento da arte moderna.

Adorno não deixa de se inspirar nessa proposta de Greenberg, com uma ênfase muito clara num tópico que, nesse autor, fica apenas subentendida: a idéia de que a adoção, num *métier* artístico, de procedimentos típicos de outro – que normalmente predomina sobre os demais num determinado contexto histórico –, pode ser sinal de um grave processo de reificação na sociedade e na cultura que produzem esse processo, especialmente, como no caso da música em relação à pintura, se o que está em questão é uma “espacialização” da consciência temporal. É interessante observar que, no caso de Adorno, essa posição, expressa até o fim da sua vida, por exemplo, na teoria estética, conviveu também com uma postura mais aberta sobre a interpenetração das diversas linguagens artísticas, a qual aparece com toda a clareza no ensaio *A arte e as artes* (ADORNO,

1996). Sobre as possíveis mediações entre essas duas atitudes teóricas aparentemente conflitantes, não haveria espaço para uma discussão aqui, ficando a mesma para outra oportunidade.

Notas

- * Texto redigido no âmbito de pesquisa financiada pelo CNPq.
- ¹ Exemplos de obras teóricas em que há a comparação das artes (ou de meios artísticos) no século XVIII são, dentre outros, *Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura (1719)*, do Abade Dubos, e o *Ensaio sobre a origem das línguas (1781)*, de Rousseau.
- ² Cf. Lessing, 1970, p.91.
- ³ Sobre o papel decisivo da Vanguarda como “autopreservadora da arte” e sua peculiaridade, no Ocidente, como impedimento à ossificação da cultura em geral, ver, do próprio Clement Greenberg, “*Avantgarde and Kitsch*” (cf. GREENBERG, 1988, p. 22).
- ⁴ Há, entretanto, uma menção explícita, por parte de Adorno, ao *Laocoonte* de Lessing no texto “*Sobre algumas relações entre música e pintura*”: “Contra essa intenção simultaneamente unificadora e limitadora algo nas artes particulares sempre se rebelou. Porque pode-se presentificar de modo mais simples que – como ainda no *Laocoonte* de Lessing – a partir da divisão foram derivados critérios estéticos que, vindos de cima, portanto, para além da constituição do construído individual em si, deveriam decidir categoricamente sobre sua dignidade. A divisão das artes esteve em cumplicidade com aquela prudência normativa, a qual desde sempre o academicismo impôs à necessidade artística concreta” (ADORNO, 1990, p. 638).
- ⁵ Dentre muitas outras modalidades (apenas da pseudomorfose estética), Adorno se refere à pseudomorfose da arte à ciência (ADORNO, 1986, p. 146, cf. p. 157-158) ao conceito (ADORNO, 1986, p. 264), à comunicação (ADORNO, 1990, p. 214-215) ou ainda à natureza (ADORNO, 1986, p. 120).

Referências

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. In: _____. *Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. Die kunst und die künste. In: _____. *Gesammelte Schriften* 10.1: *Prismen-Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

_____. Philosophie der neuen Musik. In: _____. *Gesammelte Schriften* 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

_____. Kriterien der neuen musik. In: _____. *Gesammelte Schriften* 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

ADORNO, Theodor. Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. In: _____. _____. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

ADORNO, Theodor. Über einige relationen zwischen musik und malerei. In: _____. _____. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

_____. Fragment über Musik und Sprache. In: _____. _____. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

_____. Zum verhältnis von malerei und musik heute. In: _____. **Gesammelte Schriften 18**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

ARISTÓTELES. **Obras**. Tradução de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1982.

ARNHEIM, Rudolf. Neuer Laokoon. Die verkopellung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilm (1938). In: _____. **Kritiken und aufsätze zum film**. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979.

BABITT, Irving. **The new Laokoon**. An essay on the confusion of the arts. Boston: Houghton Mifflin Company, 1910.

DA VINCI, Leonardo. **Leonardo on art and the artist**. Mineola: Dover Publications, 2002.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado**. Relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994.

GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. In: _____. **The collected essays and criticism**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. (Perceptions and judgments, 1939-1944, v.1)

LESSING, Gotthold Ephraim. Laokoon. In: GÖPFERT, Herbert G. et al. (Ed.). **Werke**. Müncher: Carl Hanser, 1970. (v.1-8).

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLOTINO. **Enéadas III-IV**. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

Recebido em: 23 de julho de 2007.

Aprovado em: 3 de novembro de 2007.