

PERPRESENTAÇÃO E SOBRE-REPRESENTAÇÃO: UMA LEITURA DA ÓPERA COM BASE EM THEODOR W. ADORNO*

Breno Machado Viegas; Luís Filipe de Lima Andrade**

Resumo: Este artigo explora a distinção entre os conceitos de “perpresentação” e “sobre-representação” no âmbito da “polimedialidade”, conforme discutido por Rodrigo Duarte em seu projeto estético-teórico *Modos de presença nos fenômenos estéticos*. Enquanto o conceito de perpresentação possibilita uma avaliação axiologicamente neutra dos fenômenos estéticos, a sobre-representação concebe o resultado das manifestações artísticas de maneira negativa. O artigo aplica essa distinção à ópera, fundamentando-se nas análises estéticas de Theodor W. Adorno e tomando as obras de Richard Wagner e Alban Berg como exemplos paradigmáticos. Wagner é interpretado como uma manifestação da sobre-representação, associada à indústria cultural e ao *kitsch*, enquanto Alban Berg exemplifica a perpresentação, representando uma arte autêntica voltada para a crítica e a emancipação. A análise busca, assim, aprofundar a compreensão do projeto estético-teórico de Duarte, considerando as implicações políticas e ideológicas no campo da estética contemporânea.

Palavras-chave: Modos de presença; Richard Wagner; Alban Berg; mercadoria cultural; obra de arte.

PERPRESENTATION AND OVERREPRESENTATION: A READING OF OPERA BASED ON THEODOR W. ADORNO

Abstract: This article explores the distinction between the concepts of "perpresentation" and "overrepresentation" in the context of “polymedial”, as discussed by Rodrigo Duarte in his aesthetic-theoretical project *Modos de presença nos fenômenos estéticos*. While the concept of perpresentation allows for an axiomatically neutral evaluation of aesthetic phenomena, overrepresentation conceives the result of artistic manifestations in a negative manner. The article applies this distinction to opera, based on the aesthetic analyses of Theodor W. Adorno and taking the works of Richard Wagner and Alban Berg as paradigmatic examples. Wagner is interpreted as a manifestation of overrepresentation, associated with the culture industry and kitsch, while Alban Berg exemplifies perpresentation, representing an authentic art focused on critique and emancipation. The analysis thus seeks to deepen the understanding of Duarte's aesthetic-theoretical project, considering the political and ideological implications in the field of contemporary aesthetics.

Keywords: Modes of presence; Richard Wagner; Alban Berg; cultural merchandise; work of art.

*Artigo recebido em 24/02/2025. Aprovado em 03/06/2025.

**Doutorando em Filosofia pela UFMG. E-mail: brenomachadoviegas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-7268-6664>; Mestrando em Filosofia pela UFMG. E-mail: felipeee3@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5805-2247>.

INTRODUÇÃO

No projeto estético-teórico denominado “*Modos de presença nos fenômenos estéticos*”, que visa estabelecer os princípios e premissas estruturais, formais e materiais que organizam as manifestações estéticas em categorias, Rodrigo Duarte sugere que, no âmbito da polimedialidade — a qual, segundo a teoria estética de Theodor W. Adorno, pode remeter tanto à *pseudomorfose* (DUARTE, 2019) quanto ao *enlaçamento* [*Verfransung*] (ADORNO, 2017) de diversos *métiers* ou linguagens artísticas em um único fenômeno estético —, pode-se identificar uma tensão entre dois conceitos: o de *perpresentação* e o de *sobre-representação*.

Embora ambos os termos apontem para um fenômeno comum, a polimedialidade, definida como a “junção de diversos media em um mesmo espetáculo” (DUARTE, 2023, p. 16), a distinção entre eles reside na caracterização axiológica ou moral das obras resultantes. Em outras palavras, a diferença está em determinar se a combinação de *métiers* resulta em uma obra de arte genuína ou em uma obra essencialmente kitsch. Duarte, em suas discussões sobre essa distinção conceitual, opta pelo conceito de *perpresentação* em vez de *sobre-representação*, argumentando que este último, ao apontar para uma categorização axiológica negativa do resultado das obras, seria indesejável enquanto termo abrangente, caso se busque uma apresentação “neutra” da polimedialidade nos modos de presença dos fenômenos estéticos¹.

Neste artigo, tomando como ponto de partida esta ressalva de Duarte, argumentamos igualmente em favor da manutenção dessa distinção conceitual, tomando o âmbito operístico como exemplo. Defenderemos que essa diferenciação está alinhada com os parâmetros da teoria crítica adorniana, na medida em que ela nos apresenta um

¹ Duarte, em nota de rodapé do seu texto “*Do irrepresentável à perpresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos*”, publicado em 2023 no livro *A História nas Artes*, esclarece: “O termo ‘sobre-representação’ possui uma conotação negativa, de algo que está em excesso (‘sobre-’), quando, na verdade, no texto de 2019, designava apenas um fenômeno estético tributário de modos de presença de origens diferentes entre si. Daí a substituição desse termo por outro que considero mais apropriado e sugestivo para designar o caso geral e axiologicamente ‘neutro’, ressaltando-se que há casos em que fenômenos polimediais efetivamente assumem o caráter de ‘sobre-representação’ — aqui, sim, no sentido pejorativo de um abuso na aplicação de meios, especialmente técnicos, na elaboração de fenômenos estéticos, que, na prática, se encontram sob a égide da versão contemporânea da indústria cultural, não apenas globalizada quanto ao seu alcance factual, mas também digitalizada e telematizada no tocante à sua plataforma tecnológica” (DUARTE, 2023, p. 170).

critério para a avaliação das obras que nos permite compreendê-las como bem-sucedidas (ou autênticas) ou como mercadorias culturais. É importante notar que essa distinção não tem apenas implicações estéticas, mas também políticas, uma vez que as obras de arte podem estar intrinsecamente voltadas à crítica e emancipação ou, contrariamente, reforçar a ideologia dominante e o *status quo*.

Nesse contexto, podemos definir a sobre-representação como uma modalidade estética “fortemente afeita à indústria cultural, cujos produtos são, quase sempre, esteticamente precários — manifestações de puro e simples *kitsch* — e ideologicamente perversos, já que procuram minar a capacidade de autodeterminação dos indivíduos” (DUARTE, 2023, p. 16). Em contraste, a perpresentação busca compreender a polimedialidade de maneira axiologicamente neutra, entendendo-a como “um fenômeno estético tributário de modos de presença de origens diferentes entre si” (DUARTE, 2023, p. 3). Ou seja, a perpresentação não carrega uma conotação negativa, mas sim a possibilidade de que tal fenômeno estético resulte em obras de arte genuínas.

Compreendendo a distinção entre sobre-representação e perpresentação não apenas como um formalismo conceitual, mas como categorias capazes de elucidar a natureza dos fenômenos estéticos constituídos pela polimedialidade, propomos que uma investigação mais aprofundada sobre essa distinção pode ser altamente produtiva. Tal investigação, a nosso ver, não só enriquece o estudo dos “modos de presença nos fenômenos estéticos”, mas também contribui significativamente para a filosofia da arte e a estética contemporânea em geral.

Entre os diversos fenômenos estéticos que surgem a partir da polimedialidade, focaremos nossa análise na ópera, uma vez que acreditamos que essa forma artística oferece uma oportunidade singular para explorar tanto a sobre-representação quanto a perpresentação. Em outras palavras, defendemos que obras operísticas, assim como em outros campos artísticos que se configuram por meio da polimedialidade, podem ser avaliadas como eminentemente *kitsch* (sobre-representação) ou como obras de arte genuínas (perpresentação), dependendo da maneira como combinam e elaboram a diversidade de linguagens artísticas presentes nas dimensões dramatúrgica, literária e composicional.

De um ponto de vista teórico, fundamentamos nossos argumentos por meio das análises adornianas do campo artístico em questão, com o objetivo de apresentar a seguinte interpretação: a análise de Adorno sobre a ópera pode corroborar que, no contexto da polimedialidade, é possível compreender as obras tanto sob a perspectiva da perpresentação quanto da sobre-representação. Nesse sentido, argumentamos que a obra de Adorno nos oferece premissas e pressupostos teóricos e metodológicos que nos auxiliam não apenas na compreensão da consistência e validade da distinção entre sobre-representação e perpresentação, mas também na análise material e estrutural das obras de arte. Isso significa, entre outras coisas, que a *crítica imanente* das obras pode ser significativamente aprofundada por meio dessas categorias teóricas, fornecendo uma base sólida para avaliar o significado e a relevância de cada categoria no contexto da arte.

Baseando-nos no pressuposto adorniano de que a crítica imanente é essencial para a compreensão adequada de obras singulares dentro de um determinado contexto, analisamos, no âmbito da ópera, a antítese dialética representada pelas obras de Richard Wagner e Alban Berg. Por um lado, consideramos a obra operística de Wagner como um exemplo de sobre-representação na ópera, e, por outro lado, a obra de Alban Berg como um exemplo de perpresentação no campo operístico. Acreditamos que essa análise pode revelar não apenas aspectos específicos do campo artístico da ópera, mas também fornecer *insights* mais amplos sobre como fenômenos estéticos baseados na polimedialidade podem resultar em obras de arte genuínas — isto é, a perpresentação — ou, contrariamente, em simples *kitsch*, em conformidade com a sobre-representação.

De acordo com Karin Bauer, Adorno considera as óperas de Wagner como “obras de arte calculadas principalmente para a produção de efeitos” (BAUER, 1999, p. 118), refletindo aspectos negativos tanto sob o ponto de vista estético quanto político e ilustrando bem a categoria da sobre-representação. No entanto, ao discutir a obra de Alban Berg, Adorno sugere que essas composições oferecem uma possibilidade de constituição de obras de arte genuínas dentro do âmbito operístico. O autor afirma que “em suas obras [referência a Alban Berg — acréscimo dos autores], e talvez apenas nelas, se delineia, sob o manto da dramaturgia musical, uma espécie de música operística autônoma (...) que obtém sua autonomia de sua relação interna com os elementos dramáticos que absorve” (ADORNO, 1984a, p. 489-490). Esse posicionamento, que se

opõe ao puro *kitsch*, ilumina a categoria de perpresentação e proporciona uma compreensão produtiva da diferença entre os conceitos em questão.

Este artigo será estruturado em quatro seções. Na primeira seção, discutiremos a ópera como forma estética, abordando as tensões e debates que marcaram seu desenvolvimento desde o surgimento. Destacaremos o contraste entre os seus entusiastas e os teóricos que a consideraram uma expressão deturpada da elaboração artística. Na segunda seção, apresentaremos a análise de Adorno sobre a ópera em geral. Na terceira seção, apresentaremos a análise de Adorno sobre a ópera de Wagner como um exemplo da constituição e manutenção da categoria de sobre-representação, uma vez que a considera como uma forma estética que reforça a ideologia e o *status quo*, ilustrando bem a noção de *kitsch*. Na quarta e última seção, abordaremos a análise de Adorno sobre a ópera de Alban Berg como um exemplo da categoria de perpresentação, tendo em vista que o teatro musical de Berg não apenas atende à exigência de consistência [*Stimmigkeit*] — crucial para a ópera e para as obras de arte em geral —, mas também se compromete a desmascarar a ideologia do mundo administrado de maneira consequente, alinhando-se aos preceitos teóricos e práticos da teoria crítica.

1 A ÓPERA ENQUANTO FORMA ESTÉTICA

Desde seus primórdios, a ópera pode ser caracterizada como uma forma estética intrinsecamente ligada, por um lado, à demanda por entretenimento e, por outro, à sua vinculação com o mercado. É importante notar que a ópera, enquanto gênero artístico, surgiu mais intensamente no debate teórico — especialmente entre entusiastas da arte teatral — do que na prática, isto é, nas obras propriamente ditas. Em suas primeiras manifestações, a ópera esteve fortemente alinhada à função de entretenimento, buscando atender às exigências de reconhecimento e identificação da aristocracia. Um exemplo notável é a ópera “*Eurídice*” (composta por Jacopo Peri, com libreto de Ottavio Rinuccini), frequentemente considerada a primeira ópera, que foi apresentada pela primeira vez em celebração do casamento do duque de Florença, Francesco I de' Medici, e da arquiduquesa da Áustria, Joanna.

A ópera surge, portanto, no contexto das discussões entre teóricos e artistas da Camerata Fiorentina, que estavam insatisfeitos com as produções musicais de sua época, dominadas por cantos polifônicos e madrigais italianos. Estes gêneros, marcados por uma complexidade sonora, dificultavam a compreensão tanto do texto quanto da música para o público. A principal razão para essa insatisfação residia no fato de que, na sobrecarga de vozes do madrigal polifônico, o texto se tornava incompreensível, e a música não conseguia transmitir adequadamente os sentimentos individuais. Para os membros da Camerata, a solução seria a criação de uma relação mais clara e integrada entre o texto poético e a música, superando, assim, a polifonia enquanto forma canônica. Nesse contexto, a música da Antiguidade foi considerada um modelo paradigmático a ser imitado.

Embora frequentemente caracterizada como uma forma estética profundamente ligada ao mercado e ao entretenimento aristocrático e popular desde seus primórdios, é crucial reconhecer que essa visão não é unívoca. A ópera, como destaca Lydia Goehr, foi marcada desde seu surgimento por conflitos e tensões². Por um lado, houve um esforço contínuo para legitimar a ópera como um gênero artístico autêntico e, mais significativamente, como a expressão estética mais elevada entre as artes. Inicialmente, isso envolveu associá-la à concepção grega de unidade entre as artes e, posteriormente, à ideia de “obra de arte total” [*Gesamtkunstwerk*] de Wagner³. Por outro lado, a ópera

² “Alinhada à história da música, a história da ópera testemunhou muitas disputas ou controvérsias famosas, entre Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei, Claudio Monteverdi e Giovanni Maria Artusi, Jean-Philippe Rameau e Jean-Jacques Rousseau, Christoph Willibald Ritter von Gluck e Niccolò Piccinni, Richard Wagner e Friedrich Nietzsche. Essas disputas colocaram o antigo contra o moderno, o velho contra o novo, teóricos contra praticantes, críticos contra produtores, uma ópera nacional contra outra, melodia contra harmonia, palavra contra tom, olho contra ouvido e, finalmente, razão e senso moral contra qualquer sentido muito alinhado ao prazer corporal. A história da ópera foi escrita por referência a todas essas disputas” (GOEHR, 2014, p. 93-94).

³ Grey (2001) pondera que, frequentemente associado à obra e à autoria de Richard Wagner, o conceito de *Gesamtkunstwerk* diz respeito à proposta estético-artística de integração das artes, inspirada no ideal de unidade artística da Grécia antiga. Esse conceito não se limita à união das chamadas “artes separadas” — como poesia, dança e música — em prol do drama, mas também enfatiza o caráter “comunal” do evento artístico, ou seja, sua função social, ética e religiosa. A ideia é a de que a arte, por meio dessa união, possa fortalecer o vínculo espiritual entre os membros da comunidade, como acontecia com os atenienses. No entanto, como Pederson observa, apesar de o conceito ser amplamente associado a Wagner, ele não tinha a mesma centralidade em seu pensamento, como se pode perceber pelo fato de o termo não aparecer em uma de suas obras mais relevantes, *Oper und Drama*. Além disso, Pederson destaca que o conceito de *Gesamtkunstwerk* já era utilizado anteriormente como expressão do ideal artístico alemão de unificação das artes, tendo sido empregado por compositores como Carl Maria von Weber, e até mesmo antes dele. Como

enfrentou críticas de detratores que a viam como um gênero impuro. Estes argumentavam que a mistura de gêneros, em vez de cumprir o ideal estético do Renascimento, comprometia a dignidade e a pureza das artes individuais, como a música e o teatro, que eram consideradas esferas de produção e expressão independentes.

Do ponto de vista dos entusiastas da ópera, desde seu surgimento no final do século XVI, o gênero foi amplamente legitimado por teóricos e compositores que reconheceram seu valor como uma forma de arte complexa e completa, capaz de expressar emoções profundas e integrar múltiplas linguagens artísticas. Esses defensores argumentavam que a combinação de música, teatro, poesia e artes visuais permitia à ópera transcender outras formas de arte, proporcionando uma experiência estética única. Compositores como Claudio Monteverdi e Richard Wagner, além de pensadores como Gottfried Wilhelm Leibniz, viam a ópera como a forma de arte mais completa, que integrava música, poesia, teatro e cenografia para criar uma experiência estética unificada.

Para Monteverdi e outros, a ópera era uma forma de intensificar a expressão emocional, utilizando a música para amplificar o impacto do drama. Além disso, teóricos como Vincenzo Galilei também argumentaram que a ópera representava um retorno à tragédia grega, uma arte nobre que combinava poesia e música para explorar as emoções humanas mais profundas. Ademais, defensores como Wagner acreditavam no poder espiritual e revolucionário da ópera, sustentando que ela tinha a capacidade de transformar a sociedade ao oferecer uma experiência estética e espiritual que unificava todas as artes e transcendia as formas de entretenimento mais triviais.

Por outro lado, os críticos da ópera — que frequentemente expressam uma crítica mais ampla ao hibridismo artístico — compartilham a visão de que as artes possuem fronteiras próprias e que a combinação de diferentes formas artísticas pode enfraquecer a pureza e a integridade estética de cada uma. Essa perspectiva crítica, que se aplica ao

Pederson conclui: “Embora o conceito de *Gesamtkunstwerk* seja amplamente atribuído a Wagner, o objetivo de transformar as artes separadas em uma obra única de arte é há muito fundamental na história da ópera, e especialmente na ópera alemã” (PEDERSON, 2016, p. 42). Por fim, Pederson propõe que, embora o termo *Gesamtkunstwerk* seja adequado para descrever os planos de Wagner para uma obra de arte politicamente motivada, ele se distingue do conceito de drama musical (*Musikdrama*), que está mais relacionado às suas propostas de reforma da ópera.

hibridismo de maneira geral, argumenta que a fusão de diferentes formas artísticas pode resultar em uma perda de clareza, coesão e profundidade, desviando o foco dos elementos constitutivos e expressivos essenciais a cada esfera estética.

Para esses críticos, em vez de proporcionar uma complementaridade enriquecedora, a combinação de diversas formas artísticas pode comprometer a particularidade e a especificidade de cada esfera artística individual. A mistura de gêneros pode ser vista como uma diluição das qualidades essenciais de cada forma de arte, prejudicando a capacidade de cada uma de expressar suas próprias dimensões e valores estéticos. Nesse contexto, podemos destacar duas perspectivas exemplares desse posicionamento. A primeira é a de Gotthold Ephraim Lessing em seu *Laocoonte* (2011), onde ele argumenta que a pureza dos gêneros artísticos é fundamental para sua eficácia e integridade. A segunda é a de Clement Greenberg (1988), um crítico de arte modernista, que, no contexto do modernismo artístico, advogou pelo aprofundamento da pureza em cada campo artístico, na medida em que acreditava que esta era um dos traços distintivos fundamentais do modernismo, enfatizando a importância de manter as fronteiras claras entre as diferentes formas de arte. Ademais, do lado dos críticos da ópera, destaca-se a posição de Nietzsche, que será abordada a seguir.

A crítica à ópera em Nietzsche está profundamente enraizada em sua crítica à modernidade, a qual, em sua perspectiva, deve ser compreendida como o desdobramento de uma visão de mundo [*Weltanschauung*] dominada pela primazia da razão discursiva (*logos*), cuja origem remonta a Sócrates, em detrimento da força criativa do *mythos* e da Vontade. Esse movimento reflete, assim, um afastamento do *mythos* originário, conforme exposto em *O nascimento da tragédia*. Nietzsche, nesse sentido, identifica a ruptura da relação essencial e produtiva entre os dois impulsos fundamentais da cultura grega — Apolo e Dioniso — que, para ele, são constitutivos da arte autêntica. Essa arte, entendida como expressão da Vontade, alcança sua forma mais profunda na interação dinâmica entre esses impulsos.

Nesse contexto, Nietzsche concebe a ópera como uma manifestação da modernidade — uma modernidade que ele considera fracassada, sobretudo pela primazia dada à razão. Nesse sentido, ele se propõe a criticar, de forma implacável, a cultura europeia enquanto “cultura da ópera”, ou seja, uma cultura que, “em vez de incorporar

criativamente o elemento dionisíaco e seu representante literário, o mito, segue obstinada em sua ingenuidade pseudo-apolínea (...)” (DUARTE, 2014, p. 17). Por isso, para Nietzsche, “compreender completamente a ópera significa compreender o espírito moderno” (NIETZSCHE, 1988, p. 315).

O entusiasmo de Nietzsche — entendido como um parâmetro normativo em sua crítica à ópera — dirige-se à tragédia ática e ao ditirambo dramático, “como alvo comum de ambos os impulsos [apolíneo e dionisíaco — acréscimo dos autores], cujo misterioso matrimônio, depois de uma longa luta passada, se glorificou numa tal criança, que é ao mesmo tempo Antígona e Cassandra” (NIETZSCHE, 1980, p. 27). No entanto, como observa Duarte (2014, p. 15), “essa ideia da confluência perfeita dos dois impulsos na tragédia grega não significa, entretanto, que haja uma simetria perfeita entre ambos. Para Nietzsche, ocorre a precedência do fenômeno sonoro diante do imagético e do conceitual (...)”. Isso nos leva a um outro parâmetro fundamental da crítica nietzschiana à ópera: a primazia da música absoluta⁴.

Enquanto a música puramente instrumental, com suas relações sonoras, constitui, por si só, o significado musical, a ópera, em contraste, representa o sentimento individual como objeto musical. Para Nietzsche, a música não deve ilustrar sentimentos, pois, embora os sentimentos “pertencam à esfera inapreensível do afeto, têm um lado exterior consciente e interessado voltado para um determinado objeto” (MORAES, 2023, p. 273). Já a música, em sua essência, transcende o mundo limitado de representações do indivíduo particular, pois seu objeto é a Vontade universal (NIETZSCHE, 2007, p. 175).

A discussão sobre o hibridismo da ópera inclui recentemente também sua forma de apresentação. Em particular, é relevante considerar o debate sobre a sobrevivência da ópera na era da reprodução mecânica e digital, bem como sua metamorfose operístico-cinematográfica, manifestada na gravação e transmissão de produções teatrais operísticas. Nesse contexto, Cachopo (2023) explora como a transposição de uma obra musical-

⁴ “Em 1871, ao longo do período de redação de sua primeira obra, período do mais produtivo diálogo com Wagner, Nietzsche aprofunda sua leitura da filosofia de Schopenhauer, desenvolvendo uma nova perspectiva que o leva a se afastar definitivamente da concepção da obra de arte total e a elaborar uma compreensão da tragédia antiga que tem como base a primazia da música absoluta, puramente instrumental” (DE CAVALCANTI, 2011, p. 106).

teatral do palco para os meios audiovisuais — como o filme, o vídeo ou a televisão — afeta sua produção e recepção. Ele questiona se tal transposição contribui para a democratização da ópera ou, inversamente, leva ao declínio de sua aura.

No âmbito da ópera, as disputas teóricas entre artistas e teóricos desde seu surgimento foram além da crítica ao hibridismo. As críticas também abordaram questões como a suposta artificialidade da ópera, os exageros emocionais, a superficialidade, o poder de manipulação e a embriaguez estética. Essas críticas, que exploraremos mais detalhadamente sob a perspectiva de Theodor W. Adorno, refletem uma gama diversificada de preocupações sobre a natureza e o impacto da ópera como forma artística.

Essas tensões, presentes desde o surgimento da ópera e que ainda persistem, configuram uma espécie de dualismo nas avaliações estéticas desse gênero; em suma, uma visão positiva e outra negativa em relação à sua natureza artística. Dentro do contexto das investigações sobre os “modos de presença nos fenômenos estéticos”, argumentamos que essa tensão é refletida na perspectiva adorniana, que não só permite a identificação dessa dualidade, mas também a manutenção da distinção conceitual entre perrepresentação e sobre-representação⁵.

Nesse sentido, Adorno aborda o hibridismo — ou a polimedialidade, como o concebemos atualmente — e apresenta pelo menos duas avaliações centrais sobre essa configuração estética. Por um lado, ele caracteriza a polimedialidade como pseudomorfose, uma abordagem negativa que vê o hibridismo como uma forma de constituição estética, no mínimo, problemática. Por outro lado, ele a vê como enlçamento, uma abordagem que valoriza a combinação de várias linguagens artísticas como uma possibilidade genuinamente artística. Essa dualidade na avaliação da polimedialidade pode ser entendida como uma reflexão crítica que aponta, por um lado, para as potencialidades e, por outro, para as limitações das formas artísticas que se constituem a partir da integração de múltiplas linguagens estéticas. Assim, a análise adorniana oferece uma base para compreender como a ópera e outras formas artísticas polimediais podem ser vistas tanto como exemplares de arte autêntica quanto como

⁵ Embora nossa investigação se concentre no âmbito operístico, acreditamos que a distinção conceitual proposta pode ser relevante para outras expressões artísticas que se configuram a partir da polimedialidade.

manifestações artísticas questionáveis, dependendo da maneira como combinam e elaboram suas diversas dimensões.

2 A PERSPECTIVA ADORNIANA SOBRE A ÓPERA

A partir das análises adornianas que caracterizam a ópera como uma forma artística ideológica imersa em crise constante, torna-se essencial, para a investigação dos “modos de presença nos fenômenos estéticos” — com o propósito específico de corroborar a necessidade da distinção conceitual entre perrepresentação e sobre-representação — compreender essa forma artística além de sua mera caracterização ideológica, o que implica também a consideração de seus aspectos críticos e emancipatórios. No âmbito da estética de Adorno, podemos identificar elementos que apontam para uma teoria geral sobre a situação da ópera que não apenas enfatiza seu caráter de crise constante e imanente, moldado pelas condições do capitalismo tardio, mas também revela sua ambivalência intrínseca. Assim, a ópera pode se manifestar simultaneamente como uma forma ideológica e como uma expressão crítica ou emancipatória. Tal entendimento, conforme nosso argumento, aponta respectivamente para sua vinculação com as categorias de sobre-representação e perrepresentação.

Embora Adorno (1978, p. 34) tenha caracterizado a ópera como uma forma fundamentalmente ideológica, na qual os conceitos de *transfiguração* e *aparência* desempenham um papel significativo, é viável, em contrapartida, considerar essa forma artística como contendo elementos críticos e emancipatórios. Por meio da *crítica imanente*⁶, torna-se possível descrever a ópera como uma forma estética que transcende sua caracterização como mera ideologia. Em vez disso, ela se revela como uma forma que oferece a possibilidade de crítica ou emancipação, dependendo das obras que estão em análise.

No contexto específico da emancipação — e sua caracterização como perrepresentação —, destacamos que esse aspecto se manifesta na medida em que as obras

⁶ Tal método se baseia na análise detalhada das obras em seu próprio contexto, buscando revelar suas contradições internas e as condições que as constituem.

operísticas contribuem diretamente para a elaboração de um diagnóstico de época que revela as antinomias e contradições sociais presentes na sociedade contemporânea⁷. Um exemplo disso é quando Adorno sugere que a crise da ópera reflete analogicamente a crise da própria classe social que a fundamenta, ou seja, a burguesia. Além disso, é relevante ressaltar que alguns argumentos e conceitos elaborados por Adorno apontam diretamente para a existência de elementos progressistas inerentes à forma operística. Para o autor (1978, p. 27-28), por exemplo, inclui-se nesse caso a tentativa da ópera de preservar o elemento mágico da arte em um mundo que se tornou desencantado.

Não obstante, ao considerarmos o caráter ideológico da ópera — ou sua conceituação como expressão da categoria de sobre-representação — conforme a análise de Adorno, é fundamental questionar o que exatamente define essa forma artística como tal. Segundo Adorno, a ópera pode ser concebida como ideológica — ou sobre-representação — devido à sua constituição formal em geral, ou mais precisamente, devido ao seu caráter afirmativo em relação ao mundo empírico e suas normas. Em contrapartida, a totalidade que é constituída pela realidade empírica, enquanto se apresenta como falsa, deve ser criticada e caracterizada como deficitária e problemática⁸.

Nesse contexto, a transfiguração do mundo empírico, que é própria da ópera enquanto forma, emerge como um dos elementos que contribuem para sua natureza ideológica e, por conseguinte, para a compreensão de tal forma artística como fundamentalmente ligada ao escopo de obras que podem ser concebidas dentro da categoria de sobre-representação. Tal transfiguração pode envolver a representação de relações sociais idealizadas, a glorificação de figuras de autoridade ou a perpetuação de

⁷ Aqui, é válido mencionar o texto *Sobre a Situação Social da Música* de 1932, no qual Adorno (1984c, p. 730-731) argumenta que a música, quando se constitui como forma autônoma, é capaz de constituir conhecimento de maneira similar à teoria social. Embora esse argumento se refira especificamente à música, podemos aplicar o mesmo diagnóstico ao caso da ópera, uma vez que esta, além de seus elementos literários e dramáticos, concentra-se diretamente na música como um de seus componentes constitutivos. Portanto, assim como a música autônoma, a ópera também pode ser vista como uma forma artística que contribui para a compreensão e reflexão sobre a sociedade e sua expressão contemporânea reificada.

⁸ É importante lembrar aqui a conhecida afirmação de Adorno nas *Minima Moralia* de que “o todo é o não-verdadeiro” (ADORNO, 2008, p. 46). Essa citação sintetiza a crítica adorniana à totalidade da sociedade contemporânea, que ele vê como caracterizada pela alienação, pela falsidade e pela reificação. Ao aplicarmos essa afirmação à ópera, podemos interpretá-la como uma crítica à sua tendência de representar uma totalidade harmoniosa e idealizada que mascara as contradições e injustiças presentes na sociedade.

narrativas que reafirmam os valores predominantes. Portanto, ao analisarmos a ópera como uma forma artística com tais atributos, torna-se crucial considerar como ela transfigura o mundo empírico e como essa transfiguração contribui para a manutenção e legitimação das normas e estruturas sociais existentes. Isso nos permite compreender melhor como a ópera pode funcionar como uma ferramenta de dominação, ao mesmo tempo em que nos desafia a questionar e criticar essas representações ideológicas. Em função disso, Adorno destaca:

O processo torna-se especificamente ideológico na medida em que é a existência cotidiana [*alltäglichen Dasein*] que é o objeto de tal transfiguração [*Verklärung*]; o que simplesmente é apresentado como se sua mera existência já fosse mais, como se as ordens da sociedade, refletidas na convenção operística, fossem idênticas às do absoluto, às do mundo das ideias. Essa proto-essência ideológica [*ideologische Urwesen*] da ópera, que constitui sua não-essência [*Unwesen*], pode ser percebida em extremos de decadência, como o comportamento comicamente afetado de não poucos cantores que fetichizam sua voz como se fosse um verdadeiro dom divino (ADORNO, 1978, p. 34, 35).

A partir dessa perspectiva, é fundamental compreender o aspecto ideológico da ópera não apenas em relação à transfiguração que confere uma aparência de imutabilidade às normas e convenções do mundo empírico — essas normas sendo, na realidade, historicamente condicionadas —, mas também em relação ao componente ideológico que está intimamente ligado à sua situação contemporânea, ou seja, à sua crise. No entanto, é crucial notar que a transfiguração da ópera, enquanto fenômeno inerente a ela, resulta de uma concepção específica que emerge historicamente. Isso implica que tal aspecto não deve ser considerado como substancialmente intrínseco à ópera. Ao contrário, a ópera — desde que sua constituição seja consistente [*stimmig*] e bem elaborada — não tem, como afirmado por Adorno (1984b, p. 479), a “tarefa de transfigurar a existência do ouvinte”. Além disso, a ópera “não existe para distrair o ouvinte de sua vida privada ou para realizar seus sonhos [*Erfüllung von Wunschträumen*], algo que o cinema pode fazer melhor” (*idem, ibidem*). Em vez disso, ela “é uma forma autônoma [*eigenständige Form*] que busca ser aceita em seu próprio conteúdo [*eigenen Gestalt*]”, pois, como toda obra de arte, a ópera “supõe um compromisso do ouvinte” (*idem, ibidem*).

Retomando a discussão de Cachopo sobre o possível declínio da aura na contemporaneidade, particularmente devido à imbricação da ópera com outros *métiers* artísticos como o cinema e outras telas, podemos corroborar tal posição com a análise de Adorno. Segundo Adorno, a ópera ocupa um lugar destacado no que tange à tese benjaminiana sobre o declínio do caráter aurático da obra de arte. Para ele, “o declínio da aura aplica-se da maneira mais precisa à ópera que a qualquer outra forma artística” (ADORNO, 2017, p. 172).

A caracterização de Benjamin (2018) do declínio da aura envolve a perda do *hic et nunc* da obra de arte — seu “aqui e agora”. No entanto, Cachopo, com base na discussão de Jeremy Tambling, questiona como o próprio fascínio pelo *hic et nunc* deve ser reconsiderado. Nesse sentido, a perda da aura no caso particular da ópera não pode ser compreendida apenas em função de sua disponibilização e alcance a um público mais amplo; é necessário também refletir sobre as técnicas de produção, os modos de recepção e as estratégias críticas envolvidas.

Outro fator importante para essa distinção pode ser o abismo histórico que Adorno observa entre a ópera em sua forma primordial (ou seja, sua origem burguesa) e a sociedade contemporânea, moldada por processos e modos de subjetivação substancialmente distintos daqueles da sociedade burguesa. Nesse contexto, Adorno nota que “entre a sociedade atual, incluindo aqueles aos quais ela delega a função de constituir o público operístico, e a própria ópera abriu-se uma espécie de cova” (ADORNO, 2017, p. 178).

Para Adorno (2017, p. 183), esse abismo entre a ópera e seu público resulta na sua recepção atual, que muitas vezes é marcada por um público conservador e avesso às inovações artísticas das vanguardas. Assim, a perda do caráter aurático da ópera, conforme analisada por Adorno, está intimamente relacionada às mudanças socioculturais e à transformação das formas de subjetivação, evidenciando um distanciamento significativo entre a ópera — tal como concebida em seu surgimento — e a experiência estética contemporânea.

3 RICHARD WAGNER COMO CASO EXEMPLAR DA SOBRE-REPRESENTAÇÃO E IDEOLOGIA NA ÓPERA

Na análise das obras individuais, alguns compositores e suas óperas se destacam como exemplos significativos para abordar o tema da ideologia — e, por extensão, o da sobre-representação — no contexto operístico. Um caso particularmente elucidativo é o das óperas de Richard Wagner. Isso certamente não se deve apenas ao posicionamento antissemita e regressivo do compositor, mas também à forma como essa problemática é representada em suas obras. Conforme Richard Leppert aponta:

Adorno explica a música de Wagner como uma estetização da produção de mercado: o mesmo se promovendo como o sempre novo, como publicidade para a corrupção do sujeito, mas de um tipo particularmente sinistro. Em Wagner, a lógica musical é substituída pela técnica composicional descrita como “uma espécie de gesticulação [em oposição a um gesto expressivo], da mesma forma que os agitadores substituem os gestos linguísticos pela exposição discursiva de seus pensamentos” (Adorno, 1981a, 34)⁹. Nessas condições, a arte não revela; ofusca e regride ao status de fetiche, o que Adorno chama de “Fantasmagoria” (LEPPERT, 2020, p. 449).

Nessa perspectiva, as obras de Wagner não apenas antecipam o diagnóstico da música como mercadoria, mas também estão profundamente conectadas a uma política regressiva e reacionária, tanto sob a ótica técnica-musical quanto social. A interdependência entre os aspectos sociais e técnicos nas obras de Wagner é analisada minuciosamente por Adorno em seu livro *Ensaio sobre Wagner*, particularmente por meio do conceito de fantasmagoria. Adorno afirma:

As óperas de Wagner tendem para a ilusão [*Blendwerk*], como Schopenhauer chama, o “lado externo da mercadoria ruim”: para a fantasmagoria. Tal é o fundamento da primazia do som harmônico e instrumental nele. As grandes fantasmagorias, que na obra de Wagner reaparecem repetidas vezes, nas quais o movimento das obras para e das quais todo movimento surge ao mesmo tempo, estão ligadas ao meio sonoro (ADORNO, 1971, p. 82).

⁹ A citação em questão, conforme apontado por Leppert, está na tradução inglesa da obra de Adorno (1971) *Ensaio sobre Wagner*.

Essa afirmação ressalta como Wagner utiliza a ilusão e a fantasmagoria para criar um efeito que, conforme Adorno, reflete a superficialidade das obras do compositor — sendo esta também própria às mercadorias culturais em geral — e sua capacidade de ocultar aspectos críticos e sociais, o que se relaciona diretamente com o aspecto ideológico de suas obras. Assim, é possível perceber que os aspectos técnicos nas obras de Wagner são indissociáveis de sua determinação social, isto é, seu caráter de mercadoria e sua inclinação para a ilusão, definidas pela fantasmagoria. Tais aspectos estão, por sua vez, intrinsecamente ligados à constituição ideológica das óperas de Wagner, evidenciando a interconexão entre a técnica artística e a ideologia na sua produção operística.

No que tange ao aspecto mercadológico da ópera em geral, é importante notar que essa característica não se limita a Wagner, mas está associada a vários elementos constitutivos da ópera, como o libreto. Segundo Adorno, “os aspectos convencionais, sensacionais e, em muitos casos, loucos desses libretos tornam-se tão inegáveis quanto sua afinidade com o mercado, o caráter de mercadoria que, de fato, os fez substituir o cinema ainda não nascido” (ADORNO, 1978, p. 32). Nesse contexto, Adorno argumenta que, desde meados do século XIX, a ópera apresenta “uma semelhança com a indústria cultural moderna” (*idem*, p. 29), em parte devido a características compartilhadas com o cinema. O filósofo observa que “a ópera compartilha com o cinema não apenas a rapidez de sua invenção, mas também muitas de suas funções” (*idem, ibidem*), sendo uma dessas funções — senão a principal — o entretenimento e a mistificação das massas.

Na obra de Wagner, o caráter de mercadoria e a tendência à ilusão, determinadas pela fantasmagoria, estão intrinsecamente ligados à constituição da natureza ideológica de suas óperas. Como observou Karin Bauer, a ênfase no efeito presente na obra do compositor, bem como a estetização da política e a redução da arte à propaganda, exemplificam essa caracterização:

Adorno concebe a estética de Wagner como enraizada na paisagem original do fascismo e o conceito de *Gesamtkunstwerk* como um prenúncio da organização autoritária do Estado de Hitler. As óperas de Wagner são obras de arte calculadas principalmente preocupadas com a produção de efeitos. A música está subordinada às exigências técnicas da produção cênica e serve apenas para dramatizar gestos bombásticos. No plano político, essa subordinação e utilização desses elementos artísticos aponta para a estetização da política e a instrumentalização da

arte como propaganda; no plano cultural, antecipa a mercantilização da arte e a reificação da música. (BAUER, 1999, p. 118).

A ênfase no efeito, que caracteriza não apenas a produção operística wagneriana, mas também as mercadorias culturais da indústria cultural em geral, possui implicações que transcendem o âmbito estético. No campo artístico, essa ênfase se manifesta no esvaziamento da constituição autônoma da obra de arte, devido à sua subordinação a elementos heterônomos (como, no caso das óperas de Wagner, a subordinação da música às exigências técnicas da produção cênica). No âmbito político, conforme apontado por Bauer, essa forma de apresentação contribui não apenas para a estetização da política e a redução das obras à propaganda, mas também para a reificação e mercantilização da ópera. Isso se aplica, de fato, a qualquer obra inserida na categoria de sobre-representação, refletindo a interseção própria entre arte e mercadoria no âmbito da indústria cultural.

4 ALBAN BERG COMO CASO EXEMPLAR DA PERPRESENTAÇÃO E EMANCIPAÇÃO NA ÓPERA

Ainda que o diagnóstico de Adorno sobre a ópera destaque principalmente seu caráter ideológico, também podemos identificar a existência de potenciais críticos e emancipatórios próprios a essa forma artística. Dessa forma, a ópera pode ser compreendida como um constructo estético que se articula também por intermédio da perpresentação. Um exemplo relevante dessa perspectiva é a concepção adorniana de “nova ópera”, a qual ele descreve como “existente, e não meramente como um ‘fenômeno transitório’, mas como legitimada em si mesma e socialmente afirmada no conhecimento social que manifesta” (ADORNO, 1984b, p. 478).

Ao mencionar as “melhores peças” da nova ópera, Adorno certamente faz referência às obras dos compositores da Segunda Escola de Viena, em particular às óperas de Alban Berg, uma vez que o compreende como “o único compositor primordialmente operístico do novo século até hoje” (ADORNO, 1978, p. 26). Mas o que há de específico nas óperas de Berg que justifica essa formulação? O texto *Questões Relativas ao Teatro Operístico Atual* nos leva ao seguinte posicionamento de Adorno:

Em Berg, o princípio dramático-musical, que adapta a música a tensões infinitamente ricas, torna-se um princípio de organização [*Durchführung*] universal. Só que ele realmente trouxe para a ópera, em contraste com Wagner, o elemento propriamente dramático do classicismo vienense, a própria obra composicional dialeticamente quebrada [*in sich dialektisch durchbrochene kompositorische Arbeit*]. Em suas obras, e talvez apenas nelas, se delineia, sob o manto da dramaturgia musical, uma espécie de música operística autônoma que, em vez de se esgotar na negação ascética da empatia, permanece completamente imóvel, e que obtém sua autonomia de sua relação interna com os elementos dramáticos que absorve. Este tipo de ópera se realiza musicalmente, desenvolve-se segundo leis puramente musicais, porque não se justapõe ao drama sem relação com ele, mas segue todos os seus impulsos, desenvolvimentos, contrastes e tensões (ADORNO, 1984a, p. 489-490).

As obras operísticas de Berg oferecem uma estruturação que transcende a mera categorização da ópera como um exemplo de sobre-representação. Em vez disso, elas podem ser compreendidas de maneira mais adequada pelo conceito de perrepresentação. Na constituição interna dessas obras, aspectos dramáticos e musicais elaboram tensões dialéticas estruturais que elevam a composição ao status de obra autônoma. Se a autonomia da obra é uma exigência fundamental na perspectiva dos escritos estéticos de Adorno (1984c) — não apenas para a ópera, mas para obras de arte em geral —, isso se justifica na medida em que tal autonomia não apenas possibilita uma crítica às mercadorias culturais em geral, mas também confere à obra um caráter cognitivo, aproximando-a da teoria social. Esse aspecto é fundamental na compreensão da música autônoma, e na ópera em particular, ele nos remete à visão de Leppert sobre a ópera como uma forma artística privilegiada para representar a “verdade da ordem social”¹⁰. Isso significa que a ópera, quando estruturada de forma autônoma, tem o potencial não apenas de refletir, mas também de criticar e questionar as estruturas sociais existentes, oferecendo assim uma representação mais profunda e verdadeira da sociedade e de suas contradições.

¹⁰ “Para Adorno, a ópera é um local principal para a encenação imanente do que era precisamente para ele a verdade fundamental da ordem social, uma verdade que deve ser confrontada e, de fato, entendida se pode-se ousar escrever a frase *promesse du bonheur* com qualquer grau de sã consciência” (LEPPERT, 2020, p. 451).

De acordo com a perspectiva de Adorno em suas análises estéticas, uma das características progressistas da ópera pode ser atribuída ao conceito de magia e à sua capacidade de criticar o *mundo desencantado* e a *razão instrumental*. No texto *Ópera Burguesa*, o filósofo (1978, p. 27) argumenta que a ópera, enquanto forma especificamente burguesa, paradoxalmente busca preservar o elemento mágico da arte em um contexto marcado pelo desencantamento. Essa ideia é ampliada por Leppert, que entende que a magia está intrinsecamente ligada à promessa utópica da ópera¹¹. A ópera, ao manter elementos mágicos em um mundo cada vez mais dominado pela racionalidade instrumental, oferece a possibilidade de construirmos representações que possam transcender aquelas impostas pela vida reificada no capitalismo tardio. Essa dimensão mágica da ópera, por sua vez, convida o público a questionar as estruturas e limitações constituídas pela realidade cotidiana.

Podemos, assim, associar a crítica à razão instrumental, que é possibilitada pelo elemento mágico da ópera, a uma crítica à dominação da natureza¹². De acordo com Adorno (1978), uma das características distintivas da forma operística é a apresentação de uma proposta de relação não violenta com a natureza. Na ópera, o elemento mágico muitas vezes é usado para representar uma visão harmoniosa da relação entre os seres humanos e a natureza. Essa representação da natureza na ópera contrasta com a visão utilitária e dominadora que muitas vezes prevalece na sociedade moderna, onde a natureza é vista principalmente como um recurso a ser explorado e controlado para fins de autopreservação. Ao apresentar uma visão mais equilibrada e respeitosa da natureza, a ópera oferece uma crítica implícita à razão instrumental que subjuga a natureza aos interesses humanos, uma vez que nela

ressoa algo da esperança na reconciliação com a natureza: a canção, a utopia da existência prosaica, é também, ao mesmo tempo, a memória

¹¹ “Adorno incorpora uma virada dialética acentuada, ao tentar salvar o que ele considera como o eco da promessa utópica da ópera: ela é explicitamente ir-racional (ou mesmo anti-racional) como uma barreira estética contra uma modernidade definida pela racionalidade instrumental. O que a ópera se apegue e, no melhor sentido, porque sua obsolescência fica aquém de dar seu próprio golpe de misericórdia, é o que Adorno – embora surpreendentemente – nomeia sua “magia”, para ele um elemento-chave para o comportamento estético e um princípio definidor da crítica da arte à realidade. Ele vê na magia o inexplicável, a emoção do que excede nossa capacidade de controlar e explicar; magia, neste sentido, é coincidente com o que ele chama em outro lugar de “não idêntico” em um mundo dominado pela identitariedade da identidade [*identicalness of identity*]” (LEPPERT, 2020, p. 451).

¹² Para uma abordagem mais detalhada sobre este tema no pensamento de Adorno, ver (DUARTE, 1993).

da situação pré-linguística, indivisa da criação, tal como as mais belas passagens do poema Anel de Wagner soam nas palavras do Pássaro da Floresta. A canção da ópera é a linguagem da paixão [*Sprache der Leidenschaft*]: nela não só prevalece a estilização exagerada da existência, mas também a expressão de que a natureza persiste no homem contra todas as convenções e mediações, uma evocação do puro imediatismo [*Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit*] (ADORNO, 1978, p. 35).

Na contemporaneidade, a subjetividade muitas vezes é afetada pela alienação social e pela hegemonia dos mecanismos constituídos pela *indústria cultural* e pelo *mundo administrado*, que podem enfraquecer e danificar a capacidade individual de pensar criticamente e agir de forma autônoma¹³. No entanto, uma subjetividade autônoma é essencial para a elaboração de uma crítica consistente aos mecanismos regressivos do capitalismo tardio, como destacado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*:

É na autonomia e na incomparabilidade do indivíduo que se cristaliza a resistência contra o poder cego e opressor do todo irracional. (...) Os traços radicalmente individuais e irreduzíveis de uma pessoa são sempre duas coisas numa só: o que não foi totalmente capturado pelo sistema dominante e sobrevive para sorte nossa e as marcas da mutilação que o sistema inflige a seus membros (ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., 1985, p. 196-197).

Desse modo, a concepção de subjetividade se revela como crucial não apenas para a formulação de uma crítica consistente ao sistema dominante, mas também para a compreensão da ideologia e de seu funcionamento. A subjetividade mutilada aponta tanto para os processos de alienação e reificação característicos do capitalismo tardio quanto para a necessidade de criticar esses processos. Tais processos são, por um lado, causas subjacentes da alienação do sujeito contemporâneo e, por outro, representam obstáculos às potencialidades de emancipação e realização do sujeito autônomo.

¹³ Nesse sentido, Adorno (2020), particularmente no texto *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*, aponta para a tendência geral do escamoteamento da individualidade autônoma na contemporaneidade.

Se, de acordo com Michael Fend, a ópera não apenas reflete, mas também influencia a maneira como concebemos a nós mesmos e nosso lugar no mundo, podemos nos questionar como a ópera não apenas se relaciona com a concepção de subjetividade e, para além disso, como ela pode contribuir para o fortalecimento da subjetividade contemporânea, oferecendo espaços de reflexão, questionamento e resistência às formas de reificação capitalistas dominantes¹⁴.

Ao analisarmos a ópera sob essa perspectiva — isto é, como alinhada à categoria de perpresentação e não à de sobre-representação, a qual estaria, por assim dizer, em consonância com os aspectos ideológicos e reificados da indústria cultural —, podemos reconhecer seu potencial como ferramenta para a crítica social e a transformação da realidade reificada em direção à emancipação. Portanto, ao contemplarmos e construirmos possibilidades críticas e emancipatórias, a ópera se revela como uma fonte valiosa de insights e inspiração, fornecendo-nos os elementos necessários para uma compreensão mais profunda da subjetividade e da sociedade contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos demonstrar que, no contexto da polimedialidade — e, mais precisamente, no âmbito operístico — é fundamental, ao adotar uma análise estética alinhada aos parâmetros teóricos e conceituais como os da teoria crítica de Adorno, manter a distinção, ainda que inicialmente problemática, entre os conceitos de perpresentação e sobre-representação. Para tanto, partimos da perspectiva adorniana sobre a ópera, focalizando aspectos de seu exame que se referem, exemplarmente, às obras operísticas de Richard Wagner — representando a categoria da sobre-representação nos modos de apresentação dos fenômenos estéticos — e de Alban Berg — como exemplo da categoria de perpresentação.

¹⁴ Segundo Fend, enquanto, de um ponto de vista da produção, “entre as artes, a ópera tem privilegiado a representação de sujeitos, na medida em que o canto monológico e dialógico com acompanhamento orquestral oferece aos protagonistas tempo de ação e reflexão” (2021, p. 602), de um ponto de vista da recepção, “o meio da ópera também pode fomentar a autoconsciência dos protagonistas, revelando assim um aspecto do eu que é central para a subjetividade” (*idem, ibidem*).

Conforme discutido ao longo do artigo, argumentamos que a defesa da manutenção dessa distinção não se limita a um formalismo conceitual; na verdade, tal diferenciação pode esclarecer aspectos relevantes da produção artística em geral no contexto da polimedialidade, embora nossa análise se concentre em um recorte específico no campo da ópera. Ao longo do texto, sustentamos que a preservação dessa distinção está em consonância com a perspectiva da teoria crítica adorniana no âmbito da estética. Defendemos, portanto, que tal diferenciação não apenas ilumina questões referentes às categorias formais e materiais das obras — ou seja, sua configuração e elaboração formais — mas também pode transcender o formalismo estético ao esclarecer aspectos relacionados aos impactos sociopolíticos das obras de arte.

A partir da leitura das análises de Adorno no campo operístico, observamos, por um lado, a ópera de Wagner como regressiva, não apenas em termos técnicos e formais, mas também no plano político, na medida em que se apresenta como uma manifestação ideológica no campo artístico. Por outro lado, a ópera de Berg é vista como alinhada ao progresso, novamente não apenas em um sentido técnico e formal, mas também político, pois se relaciona com os princípios da teoria crítica ao combater a ideologia do capitalismo tardio e a sociedade administrada. Nesse sentido, ela está em conformidade com a busca autêntica por potenciais emancipatórios presentes — ainda que de forma incipiente — nas obras de arte e nas estruturas sociais com as quais tais obras se relacionam diretamente, muitas vezes adotando uma postura de crítica e rejeição àquelas estruturas que se apresentam como reificadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **A arte e as artes e primeira introdução à Teoria Estética**. Tradução e organização de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

_____. *Bürgerliche Oper*. In: ADORNO, Theodor. **Musikalische Schriften I-III**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, p. 24-39.

_____. *Fragen des gegenwärtigen Operntheaters*. In: ADORNO, Theodor. **Musikalische Schriften VI**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984a, p. 481-493.

_____. **In search of Wagner**. Trad R. Livingstone. London: NLB, 1981.

_____. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas.** Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. **Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. *Neue Oper und Publikum.* In: ADORNO, Theodor. **Musikalische Schriften VI.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984b, p. 476-480.

_____. *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição.* In: ADORNO, Theodor. **Indústria cultural.** Tradução de Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 53-101.

_____. *Versuch über Wagner.* In: ADORNO, Theodor. **Die musikalischen Monographien.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, p. 7-148.

_____. *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik.* In: ADORNO, Theodor. **Musikalische Schriften V.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984c, p. 729-777.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAUER, Karin. **Adorno's Nietzschean narratives. Critiques of ideology, readings of Wagner.** Albany: Suny Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2018.

CACHOPO, João. **Callas e os seus duplos: metamorfoses da aura na era digital.** Lisboa: Documenta, 2023.

DE CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura.* **Psicanálise & Barroco em revista**, v. 9, n. 2, 2011.

DUARTE, Rodrigo. *Dionísio alegórico: Nietzsche e o barroco.* In: DUARTE, Rodrigo. **Varia aesthetica: ensaios sobre arte e sociedade.** Belo Horizonte: Relicário, 2014.

_____. *Do irrepresentável à perrepresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos.* In: CONTE; Marco; FENERICK, José; PORTUGAL, Ana (orgs.). **A história nas artes.** Curitiba: Appris, 2023, p. 167-182.

_____. **Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno.** São Paulo: Loyola, 1993.

_____. *Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Theodor Adorno.* **ARTEFILOSOFIA**, n. 7, p. 31-40, 2009.

FEND, Michael. *Opera.* In: LEVINSON, Jerrold; MCAULEY, Tomás; NIELSEN, Nanette (orgs.). **The Oxford Handbook of Western music and philosophy.** New York: Oxford University Press, 2021, p. 601-627.

GOEHR, Lydia. *The concept of opera.* In: GREENWALD, Helen. **The Oxford Handbook of Opera.** New York: Oxford University Press, 2014, p. 92-134.

GREENBERG, Clement. *Towards a Newer Laocoon.* In: GREENBERG, Clement. **The collected essays and criticism.** Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p. 23-28.

- GREY, Thomas. *A wagnerian glossary*. In: MILLINGTON, Barry (ed.). **The Wagner compendium: a guide to Wagner's life and music**. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- LEPPERT, Richard. *Adorno and Opera*. In: GORDON, Peter E.; HAMMER, Espen; PENSKY, Max (org.). **A to Adorno**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2020, p. 443-455.
- LESSING, Gotthold. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MORAES, Rodrigo Juventino Bastos de. *Nietzsche e o nascimento da ópera a partir do espírito alexandrino*. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 64, n. 154, p. 269-287, 2023.
- NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*. In: NIETZSCHE, F. **Werke I**. Frankfurt am Main/Berlin/Viena: Verlag Ulstein, 1980.
- _____. *Música e palavra*. Tradução: Oswaldo Giacoia Junior. In: **Discurso**, São Paulo, Brasil, n. 37, p. 167–182, 2007.
- _____. **Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe**. Editores: G. Colli e M. Montinari, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988.
- PEDERSON, Sanna. *From Gesamtkunstwerk to Music Drama*. In: IMHOOF, David; MENNINGER, Margaret; STEINHOFF, Anthony (eds.). **The total work of art: foundations, articulations, inspirations**. New York: Berghahn Books, 2016.