

## SACRIFÍCIO E LIQUIDAÇÃO DO SUJEITO: Notas sobre a sociologia da música de Adorno

Leopoldo Waizbort\*

RESUMO: Este artigo busca retrabalhar alguns aspectos da crítica músico-sociológica de Theodor W. Adorno. Tem por base alguns parágrafos da *Filosofia da nova música*, em que Adorno analisa *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. Aceita a premissa de que a *Filosofia da nova música* é um excuro da *Dialética do Esclarecimento*, e vai aos textos na procura de suas relações internas; daí o papel central da análise e da crítica do tema do sacrifício na *Sagração*. Trata-se, então, de averiguar na música de Stravinsky o sacrifício e suas múltiplas manifestações. Ao mesmo tempo, quer mostrar como esse sacrifício alinha-se à idéia de liquidação do sujeito, recorrente na obra de Adorno. Por fim, aponta algumas premissas fundamentais da crítica de Adorno, procurando relacioná-la à obra músico-sociológica de Max Weber.

UNITERMOS: Adorno, sociologia da música, Stravinsky, *A Sagração da Primavera*.

### I

Em um “après-midi” da primavera de 1913, mais tarde célebre, a casa de Louis Laloy presenciou o encontro de Claude Debussy, “musicien française”, e Igor Stra-

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP.

vinsky, então prestes a completar 31 anos<sup>1</sup>. Stravinsky trouxe consigo a partitura da redução para piano a quatro mãos de sua última obra, por essa época provavelmente ainda não inteiramente orquestrada: *A Sagração da Primavera*. Os dois compositores dividiram a execução no Pleyel de Laloy. Algum tempo depois (mas ainda antes do fatídico 29 de maio), Debussy escreveu um revelador parágrafo à Stravinsky:

“Nossa leitura ao piano de *A Sagração da Primavera*, na casa de Laloy, está sempre presente em meu espírito. Ela me persegue como um belo pesadelo, e tento em vão reinvocar a maravilhosa impressão” (Stravinsky, 1982, p. 4; Stravinsky e Craft, 1984, p. 37).

Em outra carta, cuja data coincide com a *première* da *Sagração*, Debussy afirma que

“*A Sagração da Primavera* é um acontecimento extraordinariamente selvagem... Se se quiser, é música primitiva com todos os recursos modernos”<sup>2</sup>.

Finalmente, em uma conversa com Ernest Ansermet, pouco antes da explosão da Primeira Grande Guerra, Debussy comenta:

“(...) *A Sagração* perturba-me. Parece-me que Stravinsky está tentando fazer música com meios não-musicais (...)”<sup>3</sup>.

Ao próprio Stravinsky ficou claro que Debussy não era mais tão receptivo à sua música como o fora em relação à *Petroushka*. Mas a fina percepção de Debussy nos deixou, em duas palavras, a mais precisa descrição e a mais sintética análise de *A Sagração da Primavera*: um belo pesadelo.

---

1 A data do encontro é duvidosa, mas sem dúvida anterior à *première* da *Sagração*. Laloy assinala a primavera de 1913 (Laloy, 1928), Stravinsky afirma estar Laloy equivocado, mas não fornece outra data (Stravinsky e Craft, 1984). Boucourechliev (1982) data o encontro em 9 de junho de 1912.

2 Carta de Debussy a André Caplet, 29-5-1913, *apud* White, 1979.

3 Citado por Ansermet em seu livro *L'Expérience musicale et le Monde d'aujourd'hui*. Cito via White, 1979.

## II

A *Sagração* é música cênica, e apesar de hoje em dia ser executada quase que somente como peça de concerto, raramente como *ballet*, ela foi concebida como bailado e sua composição foi inteiramente elaborada a partir de um argumento extra-musical. Mesmo quando executada somente pela orquestra, *A Sagração* invoca sua origem cênica, de que lhe é impossível separar-se. Nas palavras de Stravinsky, “*A Sagração da Primavera* é uma obra musical-coreográfica”<sup>4</sup>. Boucourechliev destaca que não se trata de um “programa” (tendo em vista toda a polêmica em relação à “música de programa” no século XIX), mas sim de um “argumento coreográfico”; “o papel do argumento [...] é de ordem essencialmente estrutural” (Boucourechliev, 1982, p. 77). O argumento da *Sagração* possui variadas versões. Tomemos uma que tem a vantagem de ter sido escrita pelo próprio compositor:

### “Primeira parte: O beijo da terra

A celebração da primavera. Ela tem lugar nas colinas. Os pífaros tocam e as jovens predizem o futuro. A velha mulher entra. Ela sabe o mistério da natureza e como prever o futuro. As jovens, com as faces pintadas, vêm da ribeira, em fila, uma por uma. Elas dançam a dança da primavera. Os jogos começam. O jogo do raptó. Seguem-se as rondas primaveris. Dividem-se em cidades. Uma cidade contra a outra. Nos jogos da primavera rompe de um canto o cortejo sagrado dos velhos – muito sábios. Os jogos interrompem-se. Espera-se com temor a ação sagrada do ancião – a bênção da terra primaveril. É dado o sinal. O *beijo da terra*. Dança-se a terra para santificá-la e se unir a ela.

### Segunda parte: O grande sacrifício

As jovens conduzem os jogos secretos, formando os círculos. Uma delas é prometida ao sacrifício. O acaso a designará assim que ela for apanhada pela segunda vez no círculo fechado. As jovens glorificam a eleita em uma dança marcial. Invoçam-se os ancestrais. Confia-se a eleita ao sábio ancião. Em sua presença ela executa a grande dança sagrada – o grande sacrifício”<sup>5</sup>.

---

4 *Chroniques de ma vie*, citado por Boucourechliev, 1982, p. 77.

5 Traduzido do original russo por Boucourechliev e citado em sua obra, p. 78.

Stravinsky, em *Chroniques de ma vie*, resume o argumento da *Sagração* como “o espetáculo de um grande rito pagão: os velhos sábios, sentados em círculo, observam a dança até a morte de uma jovem, que eles sacrificam ao deus da primavera para obterem favores” (*Apud* Boucourechliev, 1982, p. 75).

### III

Th. W. Adorno foi muito fiel a Stravinsky ao afirmar que o núcleo da *Sagração da Primavera* era “o sacrifício anti-humano ao coletivo” (Adorno, 1978, p. 135). Fiel porque suas análises da *Sagração* partiram daquele elemento que lhe é central, seu argumento; esse argumento descreve o sacrifício da jovem eleita como dádiva à natureza, que em troca deve agradecer ao sacrifício com a vinda da primavera, que significa tanto a fertilidade como a repetição do ciclo natural da vida (Cf. Adorno e Horkheimer, 1988, p. 23). Mas o sacrifício da *Sagração* é um sacrifício peculiar: um “sacrifício sem tragédia, oferecido não à imagem emergente do homem, mas sim à confirmação cega de uma situação reconhecida pela própria vítima, seja mediante o auto-escárnio, seja mediante a auto-extinção” (Adorno, 1978, p. 135-6). Que o núcleo da *Sagração* é temático (ou argumentativo), e o tema é o sacrifício, é claro. Mas esse sacrifício que estrutura *A Sagração* não é um sacrifício trágico, a ser lamentado, evitado, que aparece como uma perda, mas antes um sacrifício automático, corriqueiro, despido de sua tensão. O sacrifício da *Sagração* não é aquele de Ulisses, que sofre; pelo contrário, o sacrifício da *Sagração* é *sacrifício sem sofrimento*. Este é o nó da análise e da crítica de Adorno.

Ao mesmo tempo, cabe mostrar como o sacrifício, enquanto argumento, tem o papel estrutural de que fala Boucourechliev: o sacrifício está presente, a cada compasso, de modo central no material musical da *Sagração* e no procedimento composicional de Stravinsky <sup>6</sup>. *A Sagração da Primavera* tem no sacrifício não somente seu “enredo” (“plot”), como também sua categoria central em termos da própria composição musical: organização do material musical e técnica da composição.

---

<sup>6</sup> O que não passou despercebido por Adorno. Ver Adorno, 1978, p. 145.

A *Sagração* diferencia-se tematicamente das obras de arte de vanguarda: enquanto nestas o tema é dado pelo próprio procedimento artístico, que assume o papel daquilo que é representado, na *Sagração* o tema é dado de fora, e não tem relação qualquer com o próprio procedimento artístico<sup>7</sup>. Na “Introdução” à *Filosofia da nova música* Adorno chama a atenção para a separação, proposta por C. Greenberg, de toda a arte em vanguarda e Kitsch (Adorno, 1978, p. 19). Em seu ensaio sobre “Vanguarda e Kitsch”, Greenberg delinea o quadro histórico do nascimento da vanguarda no século XIX – vale dizer do próprio modernismo ou modernidade estética – com a autonomização da arte e “*l’art pour l’art*”. Para Greenberg, a arte de vanguarda busca “criar algo que seja válido exclusivamente por si mesmo”; nesse propósito o próprio caráter da obra de arte é alterado: “O conteúdo há de dissolver-se tão inteiramente na forma que a obra de arte ou de literatura não pode ser reduzida, no todo ou em parte, a algo que não seja ela mesma” (Greenberg, 1979, p. 14-5). Temos aqui a marca da obra de arte moderna, já marcante no final do século XIX. A irredutibilidade da obra de arte baseia-se no seu próprio fazer, *poiesis*. Na composição da obra de arte, o artista imita (mimese) “as disciplinas e os processos da arte e da literatura. Temos aqui a gênese do ‘abstrato’. Ao desviar a atenção do tema nascido da experiência comum, o poeta ou o artista fixa-a no meio de seu próprio ofício. O ‘abstrato’ ou não representacional, se há de ter uma validade estética, não pode ser arbitrário nem acidental, mas sim deve brotar da obediência a alguma restrição valiosa ou algo original. É uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum e extrovertida, só é possível encontrar essa restrição nas disciplinas ou nos processos mesmos pelos quais a arte e a literatura imitaram já o anterior. E eles se convertem no tema da arte e literatura” (Greenberg, 1979, p. 15). Este é o momento central da modernidade e da vanguarda artística: a auto-reflexão crítica do material e do procedimento no interior da própria obra de arte<sup>8</sup>.

---

7 É claro que isto nos leva diretamente à discussão do próprio conceito de modernidade (ou modernismo), já presente no século XIX (“Il faut être absolument moderne”). Não é aqui o lugar dessa discussão, que é muito mais ampla do que o objetivo desse texto. Cabe somente notar que o caráter auto-reflexivo da obra de arte frente ao seu material e ao seu procedimento tem um momento marcante na *Philosophy of Composition* de Poe e sua tradução e divulgação no continente por Baudelaire.

8 E qualquer ouvinte da *Sagração* pode perceber claramente como se trata de uma obra em que predomina o arbitrário e o acidental, em que a composição não obedece restrições específicas do material e do procedimento composicional e, enfim, que se trata de uma obra em que não há qualquer reflexão sobre os meios e procedimentos. Seu traço “romântico”, expresso no seu caráter “burguês-tardio”, é explícito. Voltarei a tudo isso mais a frente.

#### IV

A idéia do sacrifício é amplamente tematizada na *Dialética do Esclarecimento*, sendo um dos pontos centrais do seu primeiro excurso. Sem querer fazer uma exposição detalhada da discussão empreendida por Adorno e Horkheimer, vou destacar alguns pontos que se relacionam diretamente com *A Sagração da Primavera* e que são, por assim dizer, o pano de fundo de algumas passagens da *Filosofia da nova música*. O sacrifício já é um produto do Esclarecimento, ele ocupa “o lugar das práticas de conjuração do feiticeiro e da tribo” (Adorno e Horkheimer, 1977, p. 14), já é o poder do senhor que escolhe a vítima – na *Sagração* representada pelo “sábio ancião” – e o modo do sacrifício, sua dosagem e necessidade. O sacrifício já representa a desigualdade e a injustiça instauradas no mando autoritário. A repetição do rito (*The Rite of Spring*, diz a versão inglesa) “não era uma seqüência de ocorrências separadas, mas a mesma a cada vez” (idem, p. 34). A repetição tem um caráter inevitável, e “faz com que o novo apareça enquanto pré-determinado, que é assim na verdade o antigo” (idem, ibidem). O caráter cíclico do rito, que se repete às vésperas de cada primavera, é na verdade o antigo que se afirma cada vez como novo, como se fosse a primeira vez, como se todos os assassinatos anteriores não tivessem sido perpetrados. Mas como ele não é o novo, ele não possui a única força que seria capaz de romper com aquela dominação que o rito teria a função de apaziguar: a dominação exercida pela natureza sobre os homens, o desejo de dominar a morte, frente à qual o rito é somente uma tentativa de apaziguamento. Assim, a consagração da primavera será sempre um fracasso, e será sempre repetida, e será sempre esquecida. Ao mesmo tempo, enquanto tentativa de domínio da morte, o rito busca não somente quebrar a dominação exercida pela natureza sobre os homens, como também estabelecer a dominação da natureza pelo homem. A troca é a “secularização do sacrifício”; este é a forma prototípica da forma equivalente. “O próprio sacrifício já aparece como esquema mágico da troca racional, uma cerimônia organizada pelos homens com o fim de dominar os deuses, que são derribados precisamente pelo sistema da homenagem a que estão sujeitos” (idem, p. 56). Na medida em que o sacrifício é a prefiguração da troca racional, ele já comporta aqueles elementos da crítica de Adorno ao princípio de identidade – em termos gerais: crítica à equalização do qualitativamente distinto. No caso da *Sagração*, isso manifesta-se seja na escolha da eleita, uma dentre várias, que é tomada de modo indiferenciado, seja também – e principalmente – pelo fato de se tentar ludibriar/agradar aos deuses<sup>9</sup> dando-lhes em troca algo

---

<sup>9</sup> Esse é um dos pontos centrais do primeiro excurso da *Dialética do Esclarecimento*, a astúcia do herói que se perde para se salvar. Mas isso extrapola um pouco o âmbito restrito deste texto.

totalmente distinto daquilo que será “recebido”. Os “russos pagãos” – a que *A Sagração* se refere – não podem trocar o que a primavera lhes dá por um ser humano. Não há parâmetros para a troca. A não ser que se aceite a forma equivalente: há o princípio de identidade.

A própria forma do sacrifício mostra o que se quer ocultar: que a apoteose da eleita (a “Dança sagrada – A eleita”, nº 142 em diante da partitura) nada mais é do que a fachada da racionalização do absurdo da loucura que é o assassinio daquela que é sacrificada (Ver Adorno e Horkheimer, 1988, p. 58). Como diz o argumento, “a grande dança sagrada” é ao mesmo tempo “o grande sacrifício”. Este não deixa de ter seu aspecto de *show*, sua visibilidade é essencial enquanto demonstração do poder. O sacrifício, a sua revelia, põe a nu a oposição entre o indivíduo e a sociedade<sup>10</sup>, entre o singular e as formas coletivas de vida, e enquanto ele perdurar não será possível uma comunicação justa e livre entre os homens (Ver Adorno e Horkheimer, 1988, p. 58; Adorno, 1977). Por isso “a instituição do sacrifício é a marca de uma catástrofe histórica, um ato de violência, em que sucumbem na mesma medida os homens e a natureza” (Adorno e Horkheimer, 1988, p. 58). A imagem de harmonia universal dada pelo sacrifício nada mais é do que uma reconciliação forçada (Cf. Adorno e Horkheimer, 1988, p. 84), em que a dominação instaura homens e natureza. A transformação do sacrifício de meio em fim – pois o que se busca afinal é a dominação sobre a natureza e sobre os outros homens, e não a comunicação (entre os homens e entre os homens e a natureza) – antecipa a transformação, na sociedade do capitalismo tardio, dos meios em fins. A renúncia, figura central no sacrifício, é o “esquema exterior para a interiorização do sacrifício” (Adorno e Horkheimer, 1988, p. 65): a vítima renuncia à vida, e a sociedade renuncia a uma existência livre do sacrifício, da coação e da injustiça, fecham-se as portas da felicidade – com tudo isso o sacrifício é interiorizado, permitindo o próprio processo de subjetivação, de formação de um *Selbst* (*self*, si mesmo). A subjetivação do homem traz em si as marcas dessa renúncia, e por isso a idéia de uma sociedade justa implica em uma outra idéia de subjetividade: de uma subjetividade que não necessitasse, para se formar, subjugar aquilo que nela mesma ainda era natureza.

“A inimidade do *Selbst* frente ao sacrifício incluía um sacrifício do *Selbst*, porque ele foi pago com a negação da natureza no homem, em vista da dominação sobre a natureza extra-humana e sobre os outros homens. Exatamente essa negação, o núcleo de toda racionalidade civilizatória, é a célula da irracionalidade mítica pro-

---

10 Um autor totalmente oposto a Adorno afirma que *A Sagração* busca expressar “a regeneração da vida humana através do sacrifício do individual”. (White, 1979, p. 210).

liferada: com a negação da natureza no homem, não apenas o *telos* da dominação externa da natureza, mas também o *telos* da própria vida se torna perturbado e opaco. No instante em que o homem elide a consciência de si mesmo enquanto natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo – o progresso social, o aumento de todas as forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência – tornam-se nulos, e a entronização do meio como fim, que assume no capitalismo tardio o caráter de uma loucura manifesta, já é perceptível na pré-história da subjetividade. A dominação do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu *Selbst*, é sempre o virtual aniquilamento do sujeito, a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação nada mais é senão o vivo, cujas funções se determinam, unicamente, como as atividades da autoconservação, afinal exatamente aquilo que devia ser conservado. A anti-razão do capitalismo totalitário, cuja técnica de apaziguar necessidades, em sua forma objetualizada, determinada pela dominação, torna impossível o apaziguamento das necessidades e impele ao extermínio dos homens – essa anti-razão está formada prototipicamente no herói que se furta ao sacrifício enquanto se sacrifica. A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Em outras palavras: a história da renúncia.” (Adorno e Horkheimer, 1988, p. 61-2).

Na *Odisséia* homérica, o herói “emancipa-se no sofrimento” (idem, p. 39) – e sua longa viagem é sua demonstração. Na *Sagração da Primavera*, como não há sofrimento, não há emancipação: nele o sacrifício é regressão.

“Mas a felicidade contém em si a verdade. Ela é essencialmente um resultado. Ela desenvolve-se no sofrimento superado e retido (*aufgehobenen*)” (Idem, p. 70).

Na *Sagração* não pode haver felicidade porque não há sofrimento. A “história real se teceu a partir de um sofrimento real” (idem, p. 46); na *Sagração* não há também história, ou melhor, ela é uma tentativa de negação da história, na medida em que exclui o sofrimento. Ao negar a história, *A Sagração da Primavera* se revela como reação e regressão.

## V

A relação entre música e história é central para uma sociologia da música. Stravinsky é nisso um compositor exemplar, porque assume posições definidas frente à música e sua história. Stravinsky renega a história da música, no sentido em que esta é um sedimento de intenções, manifestas em procedimentos e no próprio caráter histórico do material musical, exigindo a “demolição das intenções” (Adorno, 1978, p. 130). O que

supõe tanto um sujeito a-histórico como alguém que seja capaz de se despojar de sua própria sombra. Stravinsky é o “acrobata” (idem, p. 132), aquele que salta sobre sua própria sombra e é capaz de girar e pular livre no espaço, livre da história. Stravinsky subestima o fato de que, a cada vez que escreve uma nota, esta não lhe é dada diretamente pela mão dos deuses, mas pela dos homens; quando ele assinalou pela primeira vez uma nota em uma partitura, esse som já era um som histórico, compartilhado por todos aqueles que um dia realizaram o mesmo ato. “O caráter fechado da linguagem musical, o preenchimento de cada uma de suas fórmulas com intenções, não se lhe apresenta como garantia de autenticidade, mas sim como seu desgaste” (idem, p. 129). Stravinsky se julga no ponto arquimediano em que ele é capaz de, com um simples gesto, pôr de lado toda a “semântica” da linguagem musical para, a partir daí, compor segundo si mesmo. Vemos aí seu desejo de se tornar um clássico: “Em Stravinsky perdura teimosamente o desejo do adolescente de pôr-se a trabalhar, a fim de se tornar um clássico considerado, protegido, ao invés de um mero moderno, cuja substância se consome nas controvérsias das tendências e logo será esquecido”<sup>11</sup>.

Stravinsky vê a história da música como piada, é por isso que ele é capaz de compor como Palestrina, Gesualdo ou Schoenberg – nenhum compositor foi tão polivalente nos “estilos” como ele.

“Stravinsky, músico sem tradição, falhou em seu intento de inventar uma tradição ou de afirmar-se em alguma; sua conversão aos estilos ocidentais não tem outra finalidade, porém é mais difícil adotar uma tradição do que, à primeira vista, pode parecer. Stravinsky adotou-a em parte, assim como suas sucessivas cidadanias de adoção, e em parte a inventou; porém a empresa, no final, falhou; e é esta a situação em que afinal encontramos este inventor da música, outrora genial, e que ofereceu tantas surpresas ao longo de sua carreira – surpresas, não elementos de continuidade – hoje convertido no compositor mais retroativo de que se tem notícia no presente século e mesmo na história da música ocidental. A rigor, os retornos sucessivos de Stravinsky não significam outra coisa que a incapacidade de escrever música nova, criando seu próprio estilo”<sup>12</sup>.

---

11 Adorno, 1978, p. 128. Isso nos dá o que pensar em relação à prolífica obra de Stravinsky, ainda mais se confrontada com aquelas da Segunda Escola de Viena.

12 Paz, 1976, p. 249. A última frase da citação vem em nota de rodapé, imediatamente ao fim do texto; juntei o texto por inteiro na citação para facilitar e porque a continuidade é flagrante.

A citação mais acima (Adorno, 1978, p. 129) mostra como, em Stravinsky, a história assume uma posição inversa; ao invés de ser material de reflexão, sedimento de realizações, soluções propostas aos problemas com que os compositores defrontaram-se, ela é lixo, como o objeto descartável no capitalismo tardio. Aliás, suas composições “ao estilo de ...” não passam de pastiche, de repetição grosseira, porque tomam o material musical e o procedimento composicional utilizado originalmente – melhor seria dizer: criado, porque se trata precisamente de um fazer, de dar novas respostas aos problemas que surgem na composição musical – (por Palestrina, por exemplo) como algo destituído do seu caráter histórico<sup>13</sup>. Como já dizia Marx, o que foi uma vez tragédia se repete como farsa.

“Nele [Stravinsky] a obra de arte dirige-se para um lugar em que a música ficou para trás do sujeito burguês desenvolvido, ao atuar sem intenções e estimular movimentos corporais, ao invés de ainda significar; para um lugar em que os significados são tão ritualizados que eles não podem mais experimentar o sentido específico do ato musical” (Adorno, 1978, p. 131). Pensemos na música indígena, que atua sem intenções não-rituais. A música aparece como o próprio rito, ou parte dele, e sua referência básica é o mito. Enquanto música mitificada, a música perde sua substância enquanto ato musical, seu eixo é deslocado. (Claro está que é a própria história da música ocidental que mediatiza o “ato musical” – história essa que é, em um momento determinado, música burguesa.) Não se trata mais do ato musical, mas sim do ato ritual. Despoja-se assim a música de sua história. O “elemento ritual” é, aliás, o elemento central da *Sagração*<sup>14</sup>. Esse elemento, no entanto, não se limita a essa obra, perpassando toda a *oeuvre* de Stravinsky, até suas últimas obras seriais – tome-se como exemplo *Noces*, *Sinfonias para instrumentos de sopro*, *Oedipus Rex*, *Sinfonia dos Salmos*, *Missa*, *Threni* e *Requiem canticles*. Boucourechliev, defensor insuspeito, afirma: a “chave da unidade da obra de Stravinsky: da ordem do ritual” (Boucourechliev, 1982, p. 17). Enquanto música ritual, essa música poderia ter algo a dizer às sociedades organizadas a partir de mitos, mas não às sociedades modernas, racionalizadas e desencantadas. Por isso a música de Stravinsky é regressão – a um tempo mítico, não desencantado da civilização – e reação – à sociedade atual racionalizada e desencantada. O sujeito dessa música é um sujeito reativo e regressivo. Se a música de Stravinsky fosse realmente

---

13 É interessante confrontar essas composições de Stravinsky com as orquestrações de Schoenberg ao *Prelúdio e fuga em Mib maior* (BWV 552) de Bach e de Webern à “*Ricercata*” da *Oferenda Musical*. Nestes dois casos, vê-se como os “arranjadores” foram capazes de, a partir de uma compreensão histórica do material musical e do procedimento composicional, realçar as características dessas obras, em uma verdadeira recriação. A obra assim retrabalhada aparece como uma nova obra, assume uma identidade própria e subsiste independente até da versão original.

14 P. Souvtchinsky, *Das Wunder des “Sacre du Printemps”* (Köln, WDR, 1963), *apud* Boucourechliev, 1982, p. 16.

autêntica<sup>15</sup>, como se postula, isso exigiria sua desvinculação inclusive da noção de sujeito, histórica e filosoficamente elaborada desde a Grécia antiga, do que é incapaz porque ele permanece, apesar de seus esforços, preso ao seu tempo<sup>16</sup>.

Adorno esquematiza algumas características da obra de Stravinsky, em um simples confronto ilustrativo com Schoenberg, no que toca ao tipo do ouvinte musical (Adorno, 1978, p. 128). A Stravinsky Adorno relaciona a idéia do sujeito heterônomo: o ouvinte de suas obras é passivo, ele aceita o desenvolvimento musical dado, imposto pelo compositor a força na obra – Stravinsky não deixa o material “falar”, expor suas necessidades (e nem poderia, dada sua a-historicidade) –, comportando-se reativamente. A Schoenberg é relacionada a idéia do sujeito autônomo, do ouvinte ativo que toma parte no desenvolvimento: o ouvinte constrói a obra, só ele é capaz de completá-la naquilo que o compositor não lhe pode dar (e que Stravinsky impõe forçosamente). Enquanto Schoenberg privilegia a *Durchorganisation* (organização integral) dos elementos e a *totale Durchführung* (desenvolvimento total)<sup>17</sup>, Stravinsky põe de lado essas categorias. Schoenberg assume a contradição como elemento implícito, constituinte da música, ao passo que Stravinsky busca exorcizá-la: a música deve vir limpa e plana, de modo que o ouvinte não precise desbastar suas trilhas. Isto explica um pouco a “dificuldade” da música de Schoenberg e Webern (Berg também).

O conceito de sujeito tem aqui seu lugar. “Em Stravinsky, a subjetividade aceita o caráter de vítima, mas – e nisso ele zomba da tradição da arte humanista – a música identifica-se não com esta, mas sim com a instância aniquiladora. Através da liquidação da vítima ela aliena-se das intenções, da própria subjetividade” (Adorno, 1978, p. 133). A primeira frase retoma temas já expostos: a música tem um caráter afirmativo, concorda com o sacrifício, ao invés de protestar contra ele; o sujeito esboçado pela *Sagração* é o sujeito que aceita ser vítima, que “se perde para se salvar”, como diz a *Dialética do Esclarecimento*, e já nasce assim como um sujeito mutilado; por fim, o pouco caso de Stravinsky para com a história, manifesta aqui na tradição. A segunda frase da citação quer mostrar que a música, ao se alienar das intenções – tudo aquilo que está cristalizado no material musical e no procedimento composicional – dissolve ao mesmo tempo o

---

15 Conforme mostra a citação mais atrás (Adorno, 1978, p. 129), em Stravinsky há uma inversão na compreensão do significado da linguagem musical, sem dúvida alguma devido à ausência de sentido histórico do compositor. O que poderia lhe fornecer “autenticidade”, o material musical e a técnica da composição carregados de significado histórico, isso tudo Stravinsky vê como algo a ser evitado.

16 “*Le Sacre du Printemps* já tem resistido a quase meio século, como símbolo musical da nossa época, caracterizada pelo intelectualismo a serviço da barbárie.” Carpeaux, s.d., p. 290. Ver também Adorno, 1978, p. 136.

17 A discussão desses dois conceitos, importantes para a análise musical de Adorno, fica para um outro texto.

sujeito musical com o qual ela se constitui mutuamente. Uma música que nega a história – nega a experiência, nega a possibilidade mesma de formação de um *Selbst*. Este só se forma a partir da história, da experiência: do sofrimento. A negação do sofrimento na *Sagração* é a própria negação do sujeito. “Na Rússia essencialmente pré-burguesa, a categoria do sujeito não era tão profunda como nos países ocidentais. O heterogêneo, sobretudo em Dostoievsky, deriva da não-identidade do eu [*Ich*, também ego] consigo mesmo: nenhum dos irmãos Karamazov é um ‘caráter’. O Stravinsky burguês-tardio dispõe de tal pré-subjetividade, a fim de no fim legitimar o desmoronamento do sujeito” (Adorno, 1978, p. 134). O Stravinsky compositor, “burguês-tardio”, cosmopolita, não é como Dostoievsky, ainda visceralmente ligado à Rússia interior – lembre-se sua deportação à Sibéria. Stravinsky é o russo de São Petersburgo, a cidade mais “ocidental” do Império, seu ponto mais cosmopolita – como bem relata em suas *Conversas*. O Stravinsky burguês-tardio já não pode invocar tal pré-subjetividade, não-identidade do eu: isso só é possível porque ele se põe fora da história. Aqui também Stravinsky mostra-se regressivo, ao postular uma pré-subjetividade que já se esvaiu na história. Para legitimar aquilo que não há como legitimar, Stravinsky utiliza-se do que lhe vem a mão.

## VI

“Mediante os *shocks* o singular percebe imediatamente sua nulidade frente à máquina gigantesca do sistema total. [...] Mas tudo depende de como a música se relaciona com as vivências do *shock*. No Schoenberg médio a música se defende da vivência do *shock* na medida em que ela as apresenta. Em *Erwartung* [...] a vivência do *shock* gesticula como um homem acometido por uma angústia selvagem. Mas este realiza, psicologicamente falando, a disposição angustiosa (*Angstbereitschaft*): enquanto o *shock* atravessa-o e dissocia a duração contínua do estilo antigo, ele permanece senhor de si, sujeito, e ainda pode, assim, submeter a série de vivências do *shock* à sua vida constante, transformá-la heroicamente em elemento da própria linguagem. Em Stravinsky não há nem disposição angustiosa nem um eu resistente, mas sim aceitou-se que os *shocks* não se deixam apropriar. O sujeito musical renuncia a resistir e contenta-se, com isso, em acompanhar os golpes em reflexos. [...] O que parece a absorção completa dos *shocks*, a docilidade da música frente aos golpes rítmicos que lhe são desfechados de fora, é na verdade precisamente o sinal de que a absorção fracassou. Este é o *pseudos* mais íntimo do objetivismo: a aniquilação do sujeito através do *shock* foi transfigurada, na complexão estética, como vitória do sujeito e ao mesmo tempo como sua dominação através do existente em si” (Adorno, 1978, p. 144-5).

Na relação com o *shock* delinea-se um quadro semelhante à comparação dos ouvintes de Schoenberg e Stravinsky: um toma parte no processo, o outro comporta-se passivamente.

Em Schoenberg há um elemento de auto-reflexão do sujeito em relação ao *shock*, e na medida em que ele não permanece passivo ao *shock*, ele é capaz de convertê-lo, à serviço da expressão. O *shock* é, desse modo, ele mesmo representado na obra de arte: um tema moderno (*moderne*). O *shock*, elemento que fragmenta, despedaça a obra, é dominado pelo sujeito, que é aquele que dá a unidade da obra de arte. Só mediante o sujeito a obra de arte pode alcançar uma unidade, pode se apresentar como um todo. Tal sujeito soberano recolhe o *shock* como elemento constituinte da obra de arte, transformando-o em elemento da linguagem musical. A “teoria” do *shock* de Adorno provém diretamente de Benjamin<sup>18</sup>. Este, ao interpretar Baudelaire, via no *shock* um elemento especificamente moderno.

Ao lado disso, na obra de Schoenberg o homem permanece sujeito através, na angústia – um tema caro ao Expressionismo –, de modo semelhante ao Ulisses que se emancipa no sofrimento. É a angústia que dá forças ao sujeito, que lhe permite enfrentar o *shock* (e trazê-lo para dentro da obra de arte). O sujeito permanece um sujeito autônomo<sup>19</sup>. A interpretação de Adorno atribui a Stravinsky o papel oposto: nem mesmo o sujeito heterônomo, mas sim a ausência de sujeito. Este foi liquidado. Na *Sagração*, da mesma maneira que não há sofrimento no sacrifício, não há angústia. Esta era o elemento “catártico”, capaz de enfrentar o *shock*. Na *Sagração*, o *shock* não pode ser enfrentado porque não há “disposição angustiosa” nem algo semelhante. Também não há um “eu resistente”, pois a mesma ausência de sofrimento impede a formação de um *Selbst*: não há eu na *Sagração*. Os *shocks* na *Sagração* – em especial na “Dança

---

18 Veja-se Benjamin, 1939-40. O próprio Adorno cita este texto em nota de rodapé na passagem citada.

19 Isto é, autônomo entre aspas. Adorno não se cansou de assinalar a dificuldade da autonomia do indivíduo na sociedade administrada. Ao lado disso, a obra de arte ainda é o *locus* privilegiado da autonomia do sujeito. Uma filosofia da nova música encontra aqui uma de suas justificativas.

sagrada – A eleita”<sup>20</sup> – são escritos por Stravinsky de modo aleatório, já que não há um tratamento composicional que assegure a unidade da composição. Ao ouvinte cabe encolher-se, intimidar-se cada vez mais frente à música. Mas a própria música é incapaz de absorver o *shock*, e esse não é o menor indício de seu caráter arcáico<sup>21</sup>, *unmoderne*. A música resta impotente aos *shocks* que o compositor lhe impõe; seu silêncio, no entanto, não é a reconciliação.

## VII

O caráter regressivo da *Sagração da Primavera* é dado pelo seu material e pela sua composição que são alinhavados a partir de seu motivo (o sacrifício). Dada a situação histórica do material musical à época da composição da *Sagração*, seus elementos são regressivos porque são elementos e procedimentos restaurativos – por exemplo a

---

20 O próprio Adorno indica a “Dança sagrada – A eleita” como uma passagem privilegiada para a análise do *shock* na *Sagração* (Adorno, 1978, p. 143). Na partitura: na seção 142 há o *shock* inicial, com o ataque nas cordas, que vem em seguida a uma frase descendente do clarinete baixo (n. 141) que termina, em *pp*, repousando já no n. 142, que a partir do ataque das cordas desencadeia a onda de *shocks* do movimento. O procedimento de Stravinsky é o seguinte: ataques nas cordas, uns poucos ataques nos oboés e trompas, para a seguir estabelecer a defasagem rítmica, através da síncopa, nas madeiras, trompas e trombones. Em seguida à defasagem, as cordas atacam em uma linha levemente descendente (compasso em 2/8, imediatamente antes do n. 143). A seção 143 repete aproximadamente a anterior. Tal esquema se repete, na idéia e nas linhas gerais, nos ns. 167-8 e no n. 180, quando temos, já no ataque inicial, o *tutti* da orquestra. Os ataques nos sopros no último tempo do n. 147 e os ataques de toda a orquestra – ora madeiras e metais, ora madeiras, metais e cordas – fazem da seção 148 uma sucessão de *shocks*, que assumem grande contraste com as seções seguintes, ns. 149-50, bastante calmas e planas. No n. 154 o *shock* assume nova forma, com o aumento de intensidade das cordas, que passam a um *sf* marcante. Sobre um plano constituído pelas cordas, Stravinsky joga arbitrariamente “partículas melódicas” (Cf. Adorno, 1978, p. 139), tomadas da escala cromática, em um “motivo” (não se pode falar, a rigor, que seja um motivo) de 6 notas (3 sons diferentes reptidos): no n. 155 nos piccolos e trombone; no n. 156 nos piccolos, clarinete e trombone; no n. 157 no clarinete, trombone e trompa; no n. 158 no clarinete e parte do “motivo” nas trompas. Tais “partículas” têm o aspecto de uma rajada de balas, rápidas e efêmeras, antecipando, na sua idéia, o “bate-estacas” do final da obra (ns. 197 a 200, mais os dois compassos iniciais do n. 201), que simbolizam o ápice do sacrifício: repetição rítmica furiosa, em transe, alucinada, em total crescendo. O final da *Sagração*, demonstrando a fragilidade e arbítrio da composição, é cristalinamente circense: a subida vertiginosa das flautas e violinos, a caída nos tambores e nos graves das trompas, trombones e tuba, violoncelos e contrabaixos.

21 Boucourechliev assinala o caráter arcaico da *Sagração*, falando mesmo em “arquetipos arcaizantes” que estariam na base da composição. Boucourechliev, 1982, p. 14.

tonalidade sempre presente, embora por vezes escamoteada<sup>22</sup>; as frases modais<sup>23</sup>; as partículas melódicas diatônicas<sup>24</sup> – que não encaram as exigências do material<sup>25</sup>. Na sua configuração do material musical e do procedimento composicional, *A Sagração da Primavera* elabora a matéria dada pelo seu motivo, o sacrifício. Assim, o sacrifício é também sacrifício do material musical (tendo em vista suas possibilidades) e sacrifício do procedimento composicional (e suas possibilidades) (Adorno, 1978, p. 143). Na medida em que Stravinsky nega as possibilidades objetivas do material musical – tanto a desfiguração e rompimento do sistema tonal, através do rompimento da tonalidade, como também as questões da forma musical, já completamente alteradas pelos Op. 11 e 17 de Schoenberg – há o retorno ao mito, o encantamento do material musical. Daí seu elemento irracional e regressivo, algo como negar o Esclarecimento através do mito, que foi derrubado por aquele mesmo Esclarecimento. Isto também expressa o desmoronamento do sujeito, natureza dominada, realização do Esclarecimento, que é negado na medida em que se busca o *retour a la nature*. Aqui também mostra-se um motivo dialético, já que é a própria “cultura burguesa reificada [que] leva à fuga no *phantasma* da natureza” (idem, p. 137). A recorrência à natureza é, ademais, a fuga comum pela qual a idéia de liberdade busca reaproximar-se da consciência na sociedade administrada; a verdadeira liberdade, no entanto, não pode aceitar esse caminho (“somente o caminho crítico ainda está aberto”); não somente cabe à negação determinada a crítica à liberdade enquanto *retour a la nature*, como uma idéia de liberdade verdadeira implica em uma identidade racional (Cf. Adorno, 1983, p. 149-51) (algo impensável após a liquidação do sujeito por Stravinsky).

A defesa de Stravinsky sempre argumenta invocando a modernidade rítmica da *Sagração*, já que qualquer outra lhe é proibida (defensores de Stravinsky reconhecem sua impotência harmônica, polifônica e melódica). Na verdade, Stravinsky trabalha um conceito de ritmo extremamente empobrecido, precisamente porque esse ritmo é separa-

---

22 É o caso do tema do “Khorovode”, central na *Sagração*: seção 28, seção 48 e seguintes.

23 Um caso, entre outros, é o tema dado na seção 48, clarinetes.

24 O tema inicial da *Sagração*, no fagote, é um motivo claramente diatônico. Outro exemplo é a “melopéia selvagem” – conforme descrita nos *Sketches* – da seção 19, nos fagotes e contra-fagotes.

25 Para se ter uma idéia da situação da música à época da composição da *Sagração da Primavera*, basta dizer que o próprio Stravinsky já havia ouvido o *Pierrot Lunaire* (Op. 21, 1912) de Schoenberg, que já tinha por esse tempo composto (para nos limitarmos a 3 casos) *Drei Klavierstücke* (Op. 11, 1909), *Sechs kleine Klavierstücke* (Op. 19, 1911) e *Erwartung* (Op. 17, 1909).

do dos outros elementos da composição. O ritmo é hipostasiado e acaba se convertendo no puro bater do metrônomo. “O ritmo é acentuado, mas dissociado do conteúdo musical” (Adorno, 1978, p. 143). Stravinsky, na impossibilidade de tratar o ritmo como um elemento no *todo* da composição, elemento este que deve se relacionar com outros precisamente *na* composição, acaba por anular esses outros (os exemplos perpassam *A Sagração* por inteiro). A não-comunicação dos elementos musicais na composição corre lado a lado com a impossibilidade da comunicação em um sujeito liquidado. O ritmo em Stravinsky é vazio de conteúdo melódico, harmônico e contrapontístico; quando ele veste uma dessas roupagens, o ouvinte pode estar certo de que qualquer outra seria possível.

Boucourechliev assinala que “a noção de ‘harmonia funcional’ passa ao segundo plano para o Stravinsky da *Sagração*, em benefício da noção de *bloco*” (Boucourechliev, 1982, p. 105). Em outras palavras, a noção de harmonia é jogada pela janela sem que seja criado e posto algo em seu lugar; pelo contrário, o “bloco” é precisamente o procedimento irracional que é incapaz de justificar-se frente a si mesmo e à composição. Boucourechliev é incapaz (como não poderia deixar de ser) de explicar o “bloco”, somente de constatá-lo.

O ritmo seria revolucionário, na *Sagração*, se ele se entrosasse com os outros aspectos do material musical e nessa articulação fosse capaz de dar novas respostas à linguagem musical, à expressão e ao conteúdo de verdade. Na medida em que o ritmo nega sua relação com o todo da obra de arte, ele nega a própria história da música, que é inclusive a história das respostas dadas à questão da unidade dos materiais e procedimentos musicais. Boucourechliev chama a atenção para a “perpétua transformação de todos os parâmetros musicais sob a categoria do ritmo” (idem, *ibidem*), isto é, o ritmo é o tirano que quer fazer dos outros elementos musicais seus servos: todos devem servi-lo e só se põem sob suas ordens. Schoenberg expressa o contrário, onde todos os elementos musicais são postos em pé de igualdade, sem o privilégio injustificado de nenhum deles, a serviço da composição como um todo: a serviço da expressão. Daí a importância da organização integral dos elementos (*Durchorganisation der Elemente*) e do desenvolvimento total (*totale Durchführung*).

É curioso notar que a composição da *Sagração* teve sua forma originária dada pelo “acorde *toltchok*”, dos “Augúrios primaveris”, e só na sua fórmula rítmica<sup>26</sup>. Ao “acorde *toltchok*” – acorde impulsão, acorde motor – em “Augúrios primaveris –

---

26 Na partitura, pela primeira vez na seção 13.

dança das adolescentes” são dadas variadas interpretações. “Angúrios primaveris – dança das adolescentes” é um fragmento da *Sagração* especialmente significativo<sup>27</sup> porque nele as relações ritmo-harmonia-melodia-altura-intensidade-timbre (isto é, todos os parâmetros musicais) são explícitas – o ritmo a todos subjuga (e por isso a repetição compulsiva do “acorde-toltchok”, despido, claro está, de função harmônica, só lhe restando seu modelo rítmico). Dado o não desenvolvimento, a não “*Durchorganisation*” dos elementos e a não “*Durchführung*” da composição, é impossível a análise harmônica do acorde. Eis um motivo que mostra claramente a desunidade dos elementos musicais na *Sagração*: tal acorde é repetido 280 vezes (Boucourechliev deu-se ao trabalho de contar) sem definir-se harmonicamente, utilizado em variações rítmicas que, sem significado harmônico, atestam a proposital desunidade da composição.

A primeira página dos *Sketches* – sem dúvida alguma a fonte mais rica para a análise da composição e gênese da obra – mostra aquilo que foi o embrião da *Sagração da Primavera*, o motivo rítmico constante, só com a acentuação alterada, sem qualquer nota, sem qualquer som a ele relacionado. Esse é um exemplo literalmente prototípico do procedimento composicional da *Sagração*: a não-unidade dos elementos musicais, o material musical tomado em pedaços, separado, jamais tratado como uma unidade, ou uma busca de unidade no próprio processo da composição. O próprio conceito de ritmo é entendido em um sentido restrito, porque ritmo é somente o tempo do metrônomo e sua organização, mas não articula e organiza o todo. O ritmo é uma alteração de elementos que são “estáticos” – como atesta de modo flagrante o ostinato onipresente. O ostinato (tanto rítmico como melódico) é um elemento recorrente na *Sagração*, seu uso repetitivo busca afirmar o caráter estático da música de Stravinsky (Stravinsky e Craft, 1984, p. 20). O ostinato, concebido como elemento de estática na composição musical, marca indelevelmente o antidesenvolvimento, característico de Stravinsky.

## VIII

Um dos pontos centrais da crítica de Adorno à Stravinsky é que a música deste não realiza uma organização integral dos elementos nem o desenvolvimento da composição. A música de Arnold Schoenberg aparece em contraposição a Stravinsky precisa-

---

27 Cf. também White, 1979, p. 37. Stravinsky iniciou a composição da *Sagração* pelos “Augúrios”, que é uma das passagens centrais da composição.

mente porque é uma música que privilegia a forma musical, buscando organizar os elementos musicais o mais completamente possível e privilegiando o desenvolvimento desses elementos no decorrer da composição. O que explica a não-arbitrariedade desses critérios é a categoria da tonalidade, do sistema tonal. Schoenberg coloca-se na tradição do sistema tonal, que é, digamos, o quadro geral organizatório do material musical, dentro do qual o compositor vai buscar os elementos para sua obra. Schoenberg busca inserir-se na tradição da música que desenvolveu-se a partir desse sistema tonal, tal como a de Bach, Beethoven, Brahms e Wagner. Essa música, por possuir um sistema que organizava o material musical de um modo específico, que permite o desenvolvimento das peças, principalmente através da modulação, privilegiou a obra de arte musical que se organizava como um todo – ou na qual o intento era ao menos esse. O material musical fornecido pelo temperamento igual era seu substrato. A partir dele, e de sua organização enquanto sistema tonal, toda música ocidental desde Bach foi construída.

A crítica de Adorno a Stravinsky busca mostrar sua fuga a esse sistema. No entanto, essa fuga é inconseqüente, pois não é, já desde o início, uma música que questiona o sistema tonal. Na medida em que a música de Stravinsky não opera a organização dos elementos e o desenvolvimento, ela recusa toda a tradição da música ocidental desde Bach. Mas essa recusa é falsa, pois Stravinsky permanece tonal, mais que isso, não leva essa recusa às últimas conseqüências, negando o sistema temperado. Mais ainda, a música de Stravinsky padece de uma tentativa restaurativa que busca raízes na música anterior ao sistema temperado, mas no entanto utiliza o material musical dado pelo temperamento igual, e nesse *quid pro quo* ela permanece duvidosa. Stravinsky utiliza-se daquilo que lhe vem às mãos, e desconsidera a história.

Schoenberg, ao contrário, ao manter-se o mais próximo da história, trazendo-a para dentro de suas obras, é capaz de dar novas respostas às dificuldades da composição musical. Schoenberg busca elaborar uma música que desenvolva, que progrida em relação aos usos anteriores do sistema tonal, e daí seu atonalismo e dodecafonismo. Eles são respostas históricas às dificuldades e necessidades da composição musical, e nesse sentido são um diálogo com a história da música. Quando Max Weber, em *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, procurou analisar o processo de racionalização através do qual a moderna música ocidental se constituiu (processo esse que remonta à Grécia clássica), suas categorias centrais foram o sistema temperado e a tonalidade. Tais categorias são o pressuposto de toda a análise musical de Adorno – por exemplo, é impossível falar em dodecafonismo se não sabemos de onde e como vêm os doze sons –, porque elas se cristalizaram de tal modo nas bases da música ocidental moderna, que chegaram a ser consideradas uma segunda natureza. Contra esse encantamento, Adorno não media forças.

WAIZBORT, Leopoldo. Sacrifice and annihilation of subject: notes on Adorno's sociology of music.  
*Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 2(2): 145-164, 2.sem. 1990.

ABSTRACT: This article aims to rebuild some aspects of Th. W. Adorno's musical-sociological critique. The author starts from some paragraphs of *Philosophy of Modern Music*, where Adorno analyses Igor Stravinsky's *The Rite of Spring*. He takes for sure the premise that says *Philosophy of Modern Music* is quite a divagation through *Dialectic of Enlightenment*, and seeks for reaching their inner relations. The analysis and criticism of the theme of sacrifice in *The Rite of Spring* spots this point. The article goes on trying to find out whether that so-called sacrifice fits the idea of annihilation of subject repeated regularly in Adorno's work. At last, it is pointed up to some fundamental premises of Adorno's critique, by chasing after any relationship between Adorno's work and Weber's on Sociology of Music.

UNITERMS: Adorno, Sociology of Music, Stravinsky, The Rite of Spring.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

##### I. Livros

- ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1978.
- . *Gesammelte Schriften Bd. 10.2*. Frankfurt, Suhrkamp, 1977.
- . *Negative Dialektik*. 3. Aufl., Frankfurt, Suhrkamp, 1983.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt, S. Fischer, 1988.
- BENJAMIN, Walter. Über einige Motive bei Baudelaire. *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 8, p. 50 ss., 1939-40.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Paris, Fayard/CNRS, 1982.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d.
- GREENBERG, Clement. *Arte y cultura. Ensaio críticos*. Barcelona, G. Gili, 1979.
- LALOY, André. *La musique retrouvée*. Paris, 1928.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo, Perspectiva, 1984.

164 WAIZBORT, Leopoldo. *Sacrifício e liquidação do sujeito: notas sobre a sociologia da música de Adorno*. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 2(2): 145-164, 2.sem. 1990.

STRAVINSKY, Igor. *Selected correspondence*. (Ed. R. Craft). London, Faber & Faber, 1982.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky. The composer and his works*. 2nd ed., Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1979.

## 2. Partituras

Igor Stravinsky:

– *The Rite of Spring*. New York, IMC, s.d.

– *The Rite of Spring/Le Sacre du Printemps: Sketches 1911-1913*. New York, Boosey & Hawkes, 1969.