

REVISTA
FILOSÓFICA
DE
COIMBRA

vol. 28 - número 55 - março 2019



sobre o significado do diálogo, da criação e da revelação em F. Rosenzweig e E. Levinas para lembrar que a crítica que E. Levinas dirigiu ao conceito de Diálogo, na versão de Martin Buber, se deve ao conceito de Revelação de F. Rosenzweig, percebido pelo filósofo francês como Revelação do Outro através da Linguagem. Em ambos os autores, é a situação particular da Linguagem na Revelação divina ou do Outro que explica a tese da prioridade da linguagem sobre o pensamento (p. 270). É ainda este motivo que torna a prática da leitura dos textos bíblicos, como escrita da Revelação, em uma forma social, dialógica, de reconhecimento da transcendência (pp. 274 e ss). As notas finais sobre a forma social da transcendência refletem ainda o motivo que, desde o início, tinha levado E. Levinas a criticar uma visão da transcendência como um Além inacessível (p. 275).

Em balanço sobre a obra seja-me permitido, primeiramente, recomendá-la à leitura de todos os interessados pelos filósofos nela retratados, dado o rigor posto no tratamento dos temas dos vários capítulos. Em segundo lugar, lembrar que a articulação da linguagem com a Revelação, tema maior em F. Rosenzweig como em E. Levinas, merecia um escrutínio aprofundado no que diz respeito aos conceitos colaterais de comunidade, sociedade e de “socialidade”, eventualmente seguindo na linha de M. Buber ou de E. Rosenstock-Huessy, nas décadas posteriores à morte de F. Rosenzweig. Em terceiro, a identificação dos temas e questões de contacto e fratura entre o neokantismo e a Fenomenologia e entre a Fenomenologia e o pensamento de E. Levinas teria permitido que a minúcia, evidente em todo o livro, se aplicasse a mais alguns pontos igualmente pertinentes.

Edmundo Balsemão Pires

Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação,

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Email: edbalsemao@icloud.com

DOI: https://doi.org/10.14195/0872-0851_55_8

Mário Vieira de Carvalho, *Lopes-Graça e a Modernidade Musical*. Lisboa: Guerra e Paz, 2017, 141 pp. ISBN: 978-989-702-341-5

Mário Vieira de Carvalho é musicólogo, professor catedrático jubilado de Sociologia da Música na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, investigador integrado e fundador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. É autor de uma extensa obra científica, abordando particularmente as questões da Sociologia da Música, a Estética Musical, as relações entre música e política, a música contemporânea e a música portuguesa. Neste âmbito destacam-se as publicações *Pensar a música, mudar o mundo*:

Fernando Lopes-Graça (2006), *A tragédia da escuta – Luigi Nono e a música do século XX* (2007), a coordenação de *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance* (2009) e *Lopes-Graça e a Modernidade Musical* (2017), sendo este último o escopo da presente recensão.

Lopes-Graça e a Modernidade Musical apresenta-se enquanto revisitação do pensamento e da obra do compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994), procurando ainda esclarecer a modernidade musical enquanto lugar de controvérsia. Composto por quatro ensaios, este sucinto livro de Mário Vieira de Carvalho aproxima as posições estéticas, culturais e políticas de Lopes-Graça ao pensamento de filósofos como Theodor W. Adorno, José Ortega y Gasset, Jürgen Habermas, Walter Benjamin e Antonio Gramsci, realizando conjuntamente uma revisão crítica de todo um período polémico e controverso de disputa pela modernidade musical em Portugal.

No primeiro ensaio – I. Entre a autonomia da arte e a militância política: uma abordagem dialética – Lopes-Graça é situado numa “constelação de posições estéticas e ideológicas diferenciadas e conflituais” (p. 24). Se por um lado o compositor português, fundador e diretor do jornal antifascista *A Acção*, se demarcava dos princípios do realismo socialista, por outro devotava-se, desde 1945, à composição de um repertório de canções assumidamente revolucionárias. Aqui, Vieira de Carvalho faz uso da categorização de Heinrich Bessler, que distingue *música apresentacional* (música para as salas de concerto) de *música coloquial* (música com outras funções sociais), para melhor compreender a resolução da tensão entre arte e política imanente ao pensamento de Lopes-Graça. A autonomia da arte, celebrada por Lopes-Graça, não significava uma vassalagem da arte às ideologias políticas, mas também não significava um rompimento de relações entre a arte (que se fecharia na sua torre de marfim) e a vida. Deste modo, o compositor rejeitava em simultâneo uma subordinação da arte à propaganda política (fosse ela fascista ou comunista) e uma arte como «fim em si», desinteressada das questões sociais, orientação esta que atribuía um “estatuto de menoridade cívica” ao artista. A posição estética de Lopes-Graça negava a um tempo: i) o plano de *l'art pour l'art*, e todas as tendências supressoras da «expressão totalista da vida» que a arte como atividade do conhecimento é; ii) a doutrina do realismo socialista, que propunha uma “facilitação” da arte para a tornar acessível às massas; 3) a aplicação da arte como instrumento de divulgação de símbolos do regime, como acontecia em Portugal pela mão do Secretariado da Propaganda Nacional. Era a liberdade a aposta de Lopes-Graça: a liberdade do artista e a sua autonomia individual, conquistadas com a Revolução Francesa, não se haviam de abandonar “em nome de qualquer finalidade imposta ou «imperativo histórico»” (p. 42). A crítica do compositor a uma «cultura demagógica», baseada num sistema de leis de oferta e de procura, foi acima de tudo uma defesa da liberdade e encontra-se com a crítica de Adorno a uma «totalidade social» (a indústria da cultura) que

propaganda da “chavão” da «incapacidade das massas para compreenderem o complexo» e que promove e conserva espectadores passivos, não emancipados, alienados e sem autonomia crítica. A ação de Lopes-Graça enquanto compositor era de resistência a essa demagogia, populismo e manipulação das relações de comunicação hegemónicas, resistência que conseguia com a autonomia estética de que não abdicava. Rejeitando a busca de uma popularidade fácil como compositor, contribuiu para a transformação da realidade cultural através da criação de e colaboração com diversas estruturas de comunicação alternativas e contra-hegemónicas como é o caso dos diversos periódicos em que promoveu as suas convicções estéticas e políticas (*A Acção, De Música, Gazeta Musical, Seara Nova, Presença, Manifesto, O Diabo, O Vértice*, entre outros) ou do coro amador, hoje Coro Lopes-Graça, que fundou em 1946. Convergindo com o conceito de arte autónoma de Adorno, Lopes-Graça procurou, segundo Mário Vieira de Carvalho, conciliar dialecticamente as suas convicções estéticas com o seu empenhamento político, recusando-se a pactuar com uma ordem social dominadora que promovia a alienação, a exclusão social e a aniquilação da arte como «atividade de conhecimento».

O segundo ensaio – II. Política da identidade e contra-hegemonia – apresenta os momentos de controvérsia que a ideia de «música nacional» suscitou em Portugal na viragem para o século XX, bem como o percurso e posicionamento de Fernando Lopes-Graça em relação a essa ideia de «música nacional». De acordo com Vieira de Carvalho, Lopes-Graça traça o caminho enquanto compositor partindo de uma primeira circunstância de adesão à corrente dominante, seguindo por uma rutura radical com essa corrente dominante e desenvolvendo, por fim, uma “política da identidade contra-hegemónica” (p. 67). A emergência do «nacionalismo musical» em Portugal marca-se de braço dado com a ascensão do movimento republicano, desde 1880, tendo como cabeças de cartaz os nomes de Alfredo Keil e Viana da Mota. Do primeiro, *A Portuguesa*, composta em 1890 e elevada a hino nacional em 1911, é um símbolo de reacção nacionalista ao *ultimatum* britânico. A sinfonia *À Pátria*, do segundo, anuncia em 1895 a vontade da revolução que se confirmaria quinze anos mais tarde.

Implantada a República, duas correntes nacionalistas de diferente cariz continuaram a desenvolver-se, manifestando-se na música portuguesa de um modo distinto. Diz-nos Mário Vieira de Carvalho que, de um lado, um *nacionalismo populista*, onde convergiam “católicos, monárquicos e dissidentes dos partidos republicanos” (p. 68), refletia-se na música alimentando a ideia dominante do fado como «canção nacional» bem como a divulgação de “certos estereótipos de danças ou melodias folclóricas” (p. 69) (através do teatro de revista, do repertório de bandas ou filarmónicas, ou mais tarde através da rádio e do cinema). De outro lado, um *nacionalismo do escol*, onde convergiam outros católicos, estes o *crème de la crème* da sociedade portuguesa da altura (incluindo

o próprio Marcelo Caetano), tinha o seu reflexo direto no grupo *Renascimento Musical*, centrado na música religiosa e na condenação de uma educação musical laica, iniciada oficialmente em Portugal com a fundação do Conservatório de Música de Lisboa em 1835. Era neste contexto que o jovem Fernando Lopes-Graça, estudante nesse Conservatório, iniciava o seu trajeto enquanto compositor. A sua primeira obra, *Variações sobre um tema popular português*, para piano, foi composta em 1927, ano posterior ao do golpe militar que originou o Estado Novo, e satisfazia a tendência hegemónica do Conservatório em buscar «na melodia popular a inspiração genuína, única e exata» de uma «música nacional». Mas cedo o percurso de Lopes-Graça se afastou das vocações nacionalistas. Isto aconteceu não apenas pela sua aproximação política aos ideais internacionalistas do comunismo, mas também pela assumida ausência de “três virtudes ráticas fundamentais” no seu espírito, a saber, “versejar, gostar de toiros e amar o fado”. (p. 73). Mário Vieira de Carvalho entende, assim, a *alteridade* de Lopes-Graça em relação a uma identidade nacional *dada* e hegemónica. A rutura ou o ceticismo do compositor para com um nacionalismo musical é também um afastamento da propaganda do folclore pelo Secretariado da Propaganda Nacional, bem como das estruturas de comunicação que transformavam o «folclore autêntico» em «contrafação folclórica».

A “política da identidade contra-hegemónica” desenvolvida por Lopes-Graça, e identificada como resolução do seu posicionamento estético por Vieira de Carvalho, inicia-se no exílio do compositor em Paris (desde 1937) através do contacto com publicações de canções portuguesas recolhidas pelo etnólogo Rodney Gallop, através do encontro com a cantora Lucie Dewinsky, que o incentivou à composição de canções de concerto baseadas em melodias populares, e através do cruzamento com Bela Bartók e com a sua obra. A partir deste momento Lopes-Graça revê a sua *des-identificação* com uma «música nacional» e assume uma nova atitude sustentando-se na importância de um critério «nem político, nem étnico» para tomar a “música rústica” como base dessa almejada «música portuguesa». O critério da «música nacional» deveria ser «étnico-estético». Este critério permitia transcender o material oferecido pela música popular e constituir uma «música nacional autónoma». Contudo, havia que desmistificar muito do que se conhecia como música popular. Lembremo-nos que o Secretariado da Propaganda Nacional impingia a “política do espírito” desde 1933, produzindo e fazendo circular um folclore transformado em “*clichés* banais pela produção de massas”. A isto Lopes-Graça chamava de «contrafação folclórica» opondo-lhe o «folclore autêntico». Mário Vieira de Carvalho propõe o entendimento desta distinção fazendo uma aproximação à teoria de *dissociação* entre *sistema* e *mundo vivido* de J. Habermas: o *sistema* ou mecanismo da «contrafação folclórica» degrada e coloniza o «folclore autêntico» do *mundo vivido*.

Lopes-Graça critica e rejeita a ideologia hegemónica de um folclore que considera degradado pelo mau uso que dele se faz, por exemplo transfor-

mando-o em arte «fútil», «essencialmente ornamental e decorativa» (p. 81), criticando ainda uma pretensa *democratização* da arte que oferecia ao povo “os subprodutos da cultura” pretendendo “aliciá-lo com obrinhas amáveis e trauteáveis lugares comuns” (p. 83). Assim, a realização do seu projeto contra-hegemónico de construção de uma «identidade nacional» alternativa procurava desconstruir a ideia de um folclore homogéneo (como se reconhecia no fado e nos ranchos folclóricos), bem como colocar em evidência o potencial de “resistência, afirmação e transgressão” do povo português.

Nas suas composições é notória a transgressão e a contra-hegemonia tanto no plano técnico como no plano expressivo. A provocação à norma tonal através do uso da dissonância como anticlímax é um bom exemplo da transgressão contra-hegemónica de Lopes-Graça que, de igual modo, reelaborava e integrava as irregularidades rítmicas e métricas das suas fontes rústicas ao invés de as normalizar. A política da identidade de uma «música nacional» contra-hegemónica apresentou-se, assim, como política de resistência a uma identidade *dada*, diríamos mesmo *imposta*, pelo menos até 1974 (com evidentes ressurgimentos posteriores de tempos a tempos). Esta busca por uma identidade distinta da hegemónica, que rompesse com a cultura de massas, é explorada sucintamente por Mário Vieira de Carvalho no terceiro ensaio – III. Buscar a identidade na alteridade: sobre o conceito de «povo» na música tradicional. Como vimos, desde o seu exílio em Paris que Lopes-Graça iniciou um percurso de busca por uma «música portuguesa» que se afastasse do “folclore como mercadoria” que tresandava do SPN. Vimos ainda que era o critério étnico-estético que deveria fundamentar essa «música portuguesa» que, tomando o «folclore autêntico» como matéria prima, o submetia a uma mediação estética. Esta mediação estética estava marcada pelo empenho do compositor na modernidade musical e, nesse sentido, tinha como fundamentos um entendimento da arte enquanto «atividade de conhecimento», uma articulação entre modernidade em arte e modernidade na ciência e na política, e uma posição marcadamente antirromântica de desumanização da arte, convergindo com Ortega y Gasset. Assim, a identidade da «música portuguesa» defendida por Lopes-Graça não compactuava com a «cultura demagógica», o «verdadeiro flagelo social», que caridosamente dava ao povo aquilo que o povo, “coitadinho”, conseguia compreender. Aproximando-se de T. W. Adorno, Lopes-Graça não admite uma arte subordinada a ideologias políticas ou económicas. Do mesmo modo, a identidade da «música portuguesa» está em desacordo com a «cultura (demagógica) de massas» pois é uma identidade absolutamente local. Mário Vieira de Carvalho fala-nos da “radical singularidade” do canto individual ou coletivo presente nas recolhas de Michel Giacometti, capazes de deixar perplexo o público dos concertos de vanguarda. É paradoxalmente que Lopes-Graça procura, nesta *alteridade* radical do povo português presente na música tradicional, uma *identidade* nacional. Vieira de Carvalho conclui, assim, que a “política de identidade de Lopes-Graça consistia na busca do *não-idêntico*”. (p. 98)

No último ensaio – IV. Modernidade e contingência – é apresentada uma reflexão sobre a *experiência da contingência* na música. Partindo da crítica comum de ambos Lopes-Graça e T. W. Adorno à técnica de composição *serial* – técnica que consiste na utilização de uma ou várias séries (de notas, durações, intensidades) como forma de organizar o material musical, sendo o dodecafonismo (criado por Arnold Schoenberg) a primeira técnica *serial* empregada na composição, utilizando séries de doze sons diferentes –, Vieira de Carvalho procura mostrar que a modernidade musical se opõe, por definição, ao “cientismo” dessa técnica de composição que “suprimia do ato de compor o impulso mimético, o gesto espontâneo e intuitivo, o imprevisto ou a surpresa, o enigmático, as dimensões inconscientes ou subconscientes da imaginação musical, as interferências da pessoa do compositor e do seu mundo vivido, enfim, a contingência.” (p. 10). Diz-nos, então, Mário Vieira de Carvalho que a modernidade é um escapar à “previsibilidade normativa”, é um «ser-para-si», «extraterritorial», incerta e transitória. O célebre primeiro acorde de *Tristan und Isolde*, ópera composta por Richard Wagner entre 1857 e 1859, é símbolo desse escapar à codificação, não se deixando fixar numa categorização precisa dentro da harmonia funcional. Este acorde, lido como “antinorma”, permite-nos uma mais compreensiva aproximação à *Western Art Music* do início do século XX e ao movimento de *emancipação da dissonância*. A rutura com as leis da harmonia – por um lado, segundo Vieira de Carvalho, com Claude Debussy e por outro com Arnold Schoenberg – sustenta uma «crítica imanente do material» que é ao mesmo tempo um ganhar consciência do material musical não enquanto dado pela natureza mas sim enquanto produto da sociedade, e da consequente “dissolução da dicotomia entre música e sociedade”. A consciência da «sociedade codificada» de que fala Adorno é condição de possibilidade da «arte autêntica», crítica e inconformada.

Ainda antes de percebermos porque criticam, em coro, Mário Vieira de Carvalho, Fernando Lopes-Graça e Theodor W. Adorno a técnica de composição *serial* desde A. Schoenberg até P. Boulez, o último ensaio de *Lopes-Graça e a Modernidade Musical* leva-nos num *flashback* até Rousseau, que em 1752 “abre ao princípio da contingência a teoria e a prática da música” (p. 104), expondo ainda a transição de um «regime representativo» para um «regime estético» na música até ao final do século XIX. Esta nova música, autónoma de representações ou funções sociais, entendida como *pura presença*, sem mediação «entre o aparelho técnico e o canto da interioridade» (p. 107), capaz de «dizer o indizível», só sentiria o impacto da contingência da modernidade com a expressão fremente e subversiva do início do século XX. Assim, aquilo a que Vieira de Carvalho chama de «contingência expressionista» é esse ímpeto instaurador da música do século XX que procurava a libertação total de todas as formas e símbolos de relação lógica na composição de obras musicais. A “profissão de fé *expressionista*” (p. 109) do compositor Arnold Schoenberg rompe com o sistema tonal

devido ao seu determinismo castrador da expressão que emana do compositor. Contudo, a posição estética de Schoenberg viria a alterar-se e a sua fé virava-se agora para a criação do sistema dodecafónico. Sistema que, segundo Vieira de Carvalho, era “talvez ainda mais construtivista e obcecado pela *previsibilidade*, a *predeterminação* e o *controlo do resultado* do que o sistema tonal” (p. 110). Daí que tanto Lopes-Graça como Adorno critiquem a razão instrumental do sistema dodecafónico (ou *serial*) e a anulação da expressão do compositor a ele associado. A «contingência serial» subordina a música ao sistema, fechando-se em absoluto no material que utiliza e, desse modo, reificando a música. A determinação prévia do sistema que construirá uma obra de música dodecafónica ou *serial* leva Mário Vieira de Carvalho a falar do conceito de *autopoiesis* (emprestado da biologia e da sociologia). A obra de música *serial* seria, assim, *autopoiética*, isto é, emergindo por si só, *autorreferida*, *autorregulada* e *autorreproduzida*. Teria uma «clausura operativa» liberta da contingência e do imprevisto. No fundo, não é o *serialismo* que é criticado por Lopes-Graça, por Adorno e por Vieira de Carvalho, mas sim a *autopoiesis* da obra de arte a partir do material – que se verifica no *serialismo*, mas também no *aleatorismo* de John Cage ou na *escrita algorítmica* de Xenakis. Exceção principal a uma abordagem *autopoiética* da obra musical no século XX é, para Vieira de Carvalho, o compositor italiano Luigi Nono. A sua posição é de não separação entre o sistema artístico e o *mundo vivido*, introduzindo nas suas composições elementos heterogéneos que interrompem “o curso *autopoiético* da composição” (p. 115). Assim, nenhum sistema *tonal*, *serial*, *aleatório* ou *algorítmico* se pode separar tanto do mundo do compositor que o sentencie desnecessário, para depois o «colonizar» (Habermas). A abordagem artística de Luigi Nono revê-se na perspetiva adorniana de reflexão crítica sobre as normas do desempenho de um sistema científico, principalmente quando o pensamento é orientado sobretudo para a metodologia e o método acaba por tornar-se “um fim em si” (p. 118). Deste ponto de vista, a razão instrumental do *serialismo* peca por agarrar o paradigma da ciência moderna (o cientismo) e tomá-lo como modelo para a música, deixando de lado a possibilidade de surpreender a verdade num momento de incoerência com o sistema. A «colonização» de que fala Habermas e referida por Mário Vieira de Carvalho é exatamente a da opressão do sistema (qualquer que seja) sobre o *mundo vivido* do compositor. O paradigma da arte moderna, conclui Vieira de Carvalho em pleno acordo com Adorno, é este “não se deixar apanhar” pela regra. A modernidade “é o transitório, o fugitivo, o contingente” (p. 120) já o dizia Baudelaire, e, nesse sentido, a música *serial* não pode senão afastar-se de tal conceção. Fica desmistificado o *serialismo*, não enquanto *telos* da música europeia do século XX, mas enquanto mero devaneio histórico, enquanto produtor de arte inautêntica, alienada pelo material do qual se faz a si própria.

Lopes-Graça e a Modernidade Musical vem reavivar a memória dos leitores sobre um dos mais relevantes compositores portugueses, partilhando em síntese

o trabalho que o autor do livro foi elaborando e desenvolvendo sobre Fernando Lopes-Graça, enquanto musicólogo e investigador, ao longo de cinquenta anos. São expostas questões relevantes para um estudo histórico da “condução” do gosto musical em Portugal pelo Secretariado da Propaganda Nacional durante o Estado Novo, situando-se no âmbito das *teorias da receção* na investigação sociológica sobre música. De igual modo, são apresentados os processos socio-culturais implícitos à produção musical durante o século XX em Portugal: de um lado a “indústria cultural” produzindo para as massas, de outro a “arte autêntica”, crítica e inconformada.

A contribuição de Mário Vieira de Carvalho, um dos maiores impulsionadores da musicologia e da sociologia da música em Portugal, estende-se ainda à reflexão sobre a relação entre arte e política, bem como a uma importante discussão sobre a modernidade musical revista enquanto experiência de contingência. Neste ponto, gostaria de criticar a posição discutida no último ensaio e partilhada por Lopes-Graça, Adorno e Vieira de Carvalho em relação à música *serial*. Como vimos, a modernidade musical, enquanto experiência de contingência que “não se deixa apanhar pela regra”, não se confirma nas composições *seriais*, carregadas de “regra” por vezes, como é o caso das composições de *serialismo integral* (i.e. *Le marteau sans maître* de Pierre Boulez), desde a “flor da pele ao pó do osso”. Contudo, aquilo que Vieira de Carvalho e os seus companheiros de aventura desconsideram é o facto de a obra de música não se encerrar na composição da partitura. Em rigor, por mais que seja suprimido da composição o *mundo vivido* do compositor, oprimido e «colonizado» por um sistema, a obra musical não se *autorreproduz* sem um intérprete (exceção feita à música eletrónica). A *autopoesis* refere-se à composição musical e não à obra musical. Assim, a «clausura operativa» da composição fixada na partitura não está liberta nem do imprevisto, nem da contingência, nem do *mundo vivido* do intérprete que a entrega enquanto obra de arte. O “impulso mimético” que se ausenta na fixação notada de uma composição *serial* será necessariamente recuperado e insuflado pelo intérprete capaz de articular a descodificação da partitura, o idioma ou estilo idiomático da composição e a análise musical. Esta é, aliás, a proposta de Adorno naquela que seria a sua Teoria da Interpretação Musical. A contingência, a transitoriedade, “o gesto espontâneo e intuitivo”, “as dimensões inconscientes ou subscientes da imaginação musical” são *sempre* diminuídas pelo processo de racionalização da fixação na partitura, seja uma composição *serial* ou não. Permanece apenas a possibilidade de uma interpretação verdadeira que constitua a autoridade *a posteriori* do texto notado. Fica por esclarecer, portanto, qual a posição de Mário Vieira de Carvalho em relação à modernidade da música *serial* quando olhada não enquanto partitura, mas enquanto acontecimento sonoro, enquanto música.

Ainda que a questão da interpretação musical seja, por norma, desconsiderada em muita da produção científica e literária sobre música, *Lopes-Graça e*

a Modernidade Musical é um excelente contributo para um trabalho mais informado por parte dos intérpretes musicais da obra de Fernando Lopes-Graça. Do mesmo modo, a partilha de Mário Vieira de Carvalho, profundo conhecedor da obra e do pensamento de Lopes-Graça, avivará o interesse de melómanos e curiosos pela música daquele que foi um dos mais importantes compositores portugueses.

Margarida Teixeira Neves

Unidade I&D Instituto de Estudos Filosóficos
nevesmargarida87@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.14195/0872-0851_55_9

Ricardo Petracca, *Música e Alteridade: uma abordagem bakhtiniana*. Curitiba: Appris, 2018, 166pp. ISBN: 978-85-473-1825-3

Ricardo Petracca, Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), compositor e professor, publicou em Agosto de 2018 um livro que resultou das suas investigações sobre música e alteridade. O livro aqui revisto busca uma estética musical baseada na filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1895-1975), procurando criar, assim, um espaço de diálogo entre as diferentes pesquisas e abordagens sobre a música, que consideram isoladamente os sujeitos envolvidos no acontecimento musical e as suas relações, os contextos sociais e culturais ou os processos criativos e a estética.

Bakhtin foi um filósofo, filólogo, teórico da literatura e historiador da cultura russa que viveu entre 1895 e 1975. A justificação para uma abordagem interdisciplinar entre estética musical e a filosofia da linguagem deste pensador russo apresenta-a Petracca sobretudo nas considerações bakhtinianas sobre estética e criação da obra de arte, mas também nas aproximações do filósofo russo a noções musicais e da musicologia para pensar a literatura e o discurso, afirmando, por exemplo, sobre a noção de *polifonia*, que as relações de contraponto na música são, como na literatura, variedades das mesmas *relações dialógicas* entre sujeitos. Para quem lê em português, a obra de Bakhtin encontra-se acessível numa série de traduções cuja autoria não é questionada e em duas traduções cuja publicação original surgiu com outras assinaturas. As segundas, apareceram, em 2005, *O Freudismo*, pela editora Perspectiva, e em 2006, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, pela Hucitec. As primeiras foram *Estética da criação verbal*, em 2003, pela Martins Fontes, *Problemas da poética de Dostoievsky*, em 2008, pela Editora Forense Universitária, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, em 2010, pela Hucitec, e *Para uma filosofia do ato responsável*, publicada em 2010 pela Pedro & João Editores e em 2014, com o título *Para uma Filosofia do Acto*, pela Deriva Editores.