

Sobre Expressão Individual e a Liberdade Possível

A Experiência dos “Sete Sábios do Bosque de Bambus”

GIORGIO SINEDINO*

I

Numa generalização, para nossos propósitos bem-vinda, o que entendemos por arte no Ocidente pode ser intimamente associado ao “espírito agonístico”, ou seja, a um tipo particularmente ocidental de *ethos* da competição,¹ que contribui para o desenvolvimento da noção de “indivíduo”, produzindo-lhe um tipo de faculdade que apelidamos, *faute de mieux*, de “liberdade”. É óbvio que os factores materiais do que em português chamamos de competitividade parecem estar presentes nas mais diversas culturas: a ubiquidade do jogo como prática social, o instinto humano de fazer comparações, as rivalidades fossilizadas em disputas tradicionais, a busca da vitória como objectivo em si, a fama e o orgulho como prémios visados, etc. Não obstante, na cultura grega encontramos o germe de um tipo peculiar de “temperamento competitivo”, que se cristaliza em diversos aspectos da sociedade e que, diríamos, a molda à sua imagem.

Não haveria exagero em identificarmos a *kalokághia* (καλοκαγαθία) – o ideal grego clássico de

perfeição humana – como sublimação desse “espírito agonístico”. Ignoremos a significância sociopolítica e a história cultural do conceito para nos concentrarmos no facto de que, num grupo onde se reconhecia a igualdade formal dos seus integrantes, o *kalokághos* (καλοκάγαθος) manifestava as virtudes consagradas socialmente num grau superior ao das demais pessoas.² Aquém de uma leitura mais abstracta e intelectualista e diferentemente dos futuros aportes cristãos, essas virtudes “clássicas” eram praticadas no mundo da experiência e da vida cotidiana, de maneira que as *aretè* (ἀρεταί) dependiam menos de perscrutação íntima ou de ascese espiritual do que da reputação gozada por um homem no seu meio, baseada no seu carácter e realizações. Além disso, o que é muito importante para os nossos fins, tal reputação não estava inteiramente predeterminada por classe ou sangue, dependendo mais da excelência individual, provada durante situações de crise em que se destacavam em relação aos seus iguais ou excediam as expectativas de um observador imparcial. Logo, o valor do indivíduo era algo que se afirmava perante a sua comunidade, para o que existia disponível uma abundância de práticas competitivas.

Em primeiro lugar, podemos destacar o processo educativo. Nas cidades-estado gregas, as disciplinas tradicionais de música, ginástica e literatura eram cultivadas de uma maneira tal que, desde tenra idade, o “espírito agonístico” era inculcado na criança, seja por meio de disputas desportivas, seja por meio de competições de canto e dança, ou até, no caso das moças, de concursos de beleza. É de saber comum que a significância desse currículo se potencializava por

meio de rivalidades regionais, tal como caracterizado pelas tradições pan-helénicas, como os festivais e as competições desportivas. Malgrado o seu fundo religioso, um elemento de competição estava presente em cada nível dessas tradições: desde o financiamento das delegações e banquetes através das *leitourgia* (λειτοργίαι), assumidas pelos membros mais abastados da comunidade, até às apresentações dos coros, dançarinos e atletas, que eram avaliados por comissões julgadoras. No que diz respeito à vida política, o “espírito agonístico” manifestava-se em dois grandes domínios: a ágora e o campo de batalha. Vemos na divisão entre retórica deliberativa e forense o quanto era indispensável a palavra para o funcionamento das instituições clássicas ocidentais. Ademais, como se pode verificar facilmente, há na experiência grega uma interessante simbiose entre a força de uma liderança política e o poder da sua eloquência, orientando, para o bem ou para o mal, o destino de uma sociedade. Voltando-nos para a guerra, constatamos facilmente que não apenas o tipo de combate “heróico” dos aristocratas envolvidos no épico de Tróia, mas também a guerra de falanges do período clássico tinham o sabor de uma competição desportiva, onde a finalidade estratégica precisava ser legitimada pela busca pessoal de valor.

Confrontados com essas forças anómicas originadas no indivíduo, ou seja, a ambição de se obter valor e as pulsões egoístas do homem grego, é preciso reconhecer que o “espírito agonístico” não seria possível sem as chamadas “regras do jogo”. Na tradição grega, para cada tipo de competição, havia um sistema de regras e critérios formais, objectivos e imparciais, os quais balizam o ambiente da disputa. Curiosamente, só com as regras do jogo é que podemos dizer que há individualidade, já que é por meio delas que se pode comparar as habilidades dos envolvidos. Ademais, no momento em que os competidores anuem às regras do jogo, estas tornam-se as leis do conflito, promovendo um tipo de igualdade entre os participantes. Neste sentido, o “espírito agonístico” é impensável sem um tipo de motivação pessoal para participar (mesmo que seja a busca de finalidades despiciendas) e de uma concepção partilhada sobre a honorabilidade do conflito como um fim em si – o facto de esses dois elementos se contradizerem não invalida a justiça do certame. Desta maneira, o conflito é transformado em competição.

É preciso enfatizar que há um ideal de moralidade no meio à competição.³ Apesar do profundo cepticismo compartilhado nos nossos dias devido à intervenção desproporcional do poder económico e às crescentes disparidades sociais, o *ethos* da competição no Ocidente funda-se num ideal de justiça – o que somente pode ser compreendido no contexto de uma comunidade de competidores, igualmente desejosos de que os resultados correspondam aos méritos de cada parte. Por mais graves que sejam os casos de corrupção e de fuga às regras, por exemplo, nas competições desportivas na Grécia Antiga, a continuidade e a sacralidade da tradição indicam um anseio, mais profundo e duradouro, de que os resultados dos certames sejam críveis, de maneira a justificar os sentimentos de orgulho ou de vergonha que unem os competidores.

Essa condicionante moral pode ser percebida, subtilmente, em outros tipos de competição. No Livro I da *Arte Retórica*, Aristóteles opõe-se à visão “majoritária”, de que o objectivo da arte de falar (e, por extensão, das competições de retórica) é investigar e fazer uso de modos de conquistar o público ouvinte. Como um típico representante da escola socrática, o filósofo contrapropõe que cabe à Retórica produzir provas lógicas e racionais (entimemas) – uma tese que, no fundo, é moralmente justificada, uma vez que pressupõe que a discussão estivesse dirigida a produzir os melhores argumentos e aproximar-se da “verdade”. Ademais, no que podemos definir como um acto falho, o peripatético sustenta ainda que o orador idealmente deve possuir uma boa reputação, referendada pela sua conduta. No ideal bélico grego, igualmente, a sede de glória também vem matizada por preocupações “moralizantes” ou “normativas” da mesma ordem; ao reconhecermos a importância das tradições religiosas, o cerimonialismo da batalha de falange também aponta para a noção do conflito justo, onde vence “o valoroso”.⁴ Mesmo em Tucídides, encontramos a moralidade harmonicamente articulada à busca de interesses e ao exercício do poder. Embora o historiador ofereça uma explicação de *Realpolitik* das origens e do desenvolvimento do conflito no Peloponeso, a sua “reencenação” do drama, ou seja, a abundância de discursos recriados pelo grande historiador, trai uma constante reflexão sobre princípios éticos, que, pelo menos formalmente, influenciavam as decisões. Tal moralidade não coibia a competição; ao contrário, estipulava-lhe um quadro de valores e legitimava-a como processo.

* Mestre em História das Ideias pelo Departamento de Filosofia e Religião da Universidade de Pequim, prepara o doutoramento em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. A sua tradução comentada dos *Analectos* foi publicada pela Editora da Universidade Estadual Paulista (2012) e a do *Dao De Jing* de Laozi encontra-se no prelo. Actualmente está a preparar uma edição crítica dos *Ensaio do Mestre Zhuang*. Ensina tradução chinês-português no Instituto Politécnico de Macau.

M.A. in History of Chinese Ideas, Peking University (Department of Philosophy); Ph.D. candidate in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). He has translated and commented the *Analectos* (Universidade Estadual Paulista Press, 2012) and *Laozi's Dao De Jing* (forthcoming). He is currently preparing a critical edition of *The Essays of Master Zhuang*. He teaches Chinese-Portuguese translation at Macao Polytechnic Institute.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE - VI

THE DIMENSIONS OF THE CANON - VI

Todas estas generalizações se aplicam à música, dança, teatro, pintura/escultura e arquitectura – o cerne das práticas culturais que fomentariam o desenvolvimento do conceito das “belas artes” na Europa moderna. O anacronismo de tratar artes mecânicas como artes liberais justifica-se pelo que testemunhamos *in nuce* na antiguidade clássica: Plínio, o Velho, disse que, em certa altura, alguns *objets d'art* passaram a custar mais do que os materiais preciosos de que eram feitos e que, a partir daí, se começou a valorizar a arte dos feitores mais do que tais objectos como um género. Consequentemente, certos artesãos sentiram-se autorizados a reclamar uma dignidade para todos os efeitos incompatível com seu estatuto tradicional.⁵ Dado que o reconhecimento dirigido a esses artesãos tem natureza similar à que se atribui aos grandes dramaturgos e oradores, não é necessário questionar aqui as diferenças entre as duas artes nobres, Poética e Retórica, das artes menores.

Escusando-nos dos pormenores de história social, vemos que “espírito agonístico” se manifesta por meio dessas práticas em dois níveis. Primeiramente, há o “factor técnico” que Plínio, o Velho, com a sua célebre praticidade, descreve com crueza. Neste plano vinculamos a concepção, a execução e a apreciação do trabalho artístico, abrangendo a comunidade de artistas, os seus conhecimentos, os meios e materiais para produção de objectos e obras, o público receptor, o público crítico. Postulamos que a arte enquanto actividade económica está mais ou menos abrangida neste factor, através do qual o artesão/artista permanece simbioticamente integrado no seu meio social. O elemento competitivo é óbvio, pois presenciamos uma situação “de mercado”, sujeita a todo tipo de eventualidades do jogo entre oferta e procura: o artista/artesão/oficina deseja superar os seus pares; os patronos desejam posicionar-se na crista da onda, seja do bom gosto, seja da ostentação pura; a sociedade deseja distinguir-se como berço de grandes homens ou mesmo estabelecer-se como um centro artístico, etc. As recompensas envolvidas também são “de mercado”, isto é, as vantagens económicas hauridas pelo artesão rendem-lhe renome, na mesma proporção em que o possuidor da obra se pode orgulhar do prestígio que ela lhe confere. Adicionalmente, os expertos conseguem criar os seus “nichos” e a sociedade, “aparecer no mapa”. Vale a pena deixar registada a intuição de que as inovações técnicas, os avanços tecnológicos e a questão do gosto

e das modas também parecem estar relacionadas com o “espírito agonístico”, demonstrando, ou pelo menos indicando, de que maneira a arte se transforma num contexto de relativa estabilidade institucional e cultural.

Em segundo lugar vem o “factor expressivo”, um tema amplamente versado pelos filósofos ocidentais em todas as épocas. Platão tratou da questão numa série de diálogos, dos quais escolhemos o *Ion* como exemplo. Nele, Sócrates distingue uma série de conhecimentos técnicos (condução de carruagens, medicina, náutica, etc.) da arte de recitar – e criar – poesia. Conforme o enredo, Sócrates elogiava o rapsodo Ion, especialista em poesia homérica, como portador de “um tipo de dom divino”. Para explicar esse dom, Platão utilizou a alegoria do íman que atrai o metal para explicar como Homero exercia inspiração sobre Ion; mais importante, Sócrates indica que o próprio Homero, por seu turno, permanecera sob a influência do “íman” das musas durante o processo de criação dos seus poemas. Com essa alegoria, Platão está a argumentar que existe uma fractura entre as motivações profundas de uma obra de arte e o que é realizado dentro dos limites da cognição do artista. O filósofo propõe, por conseguinte, que há uma dimensão unicamente vivenciada pelo artista, que se destaca da realidade social. Embora o *Ion* se cinja à poesia e à condição particular do poeta *vis-à-vis* a sua arte, o Livro III da *República* amplifica duplamente a teoria. Por um lado, estende as conclusões do *Ion* também para o campo da Música; adicionalmente, Platão atenta para o poder da arte sobre o público. É consabido que, nesse livro, o argumento está voltado para a defesa de um tipo de projecto pedagógico e político. Contudo, podemos passar ao largo dessas questões para ver o que nos importa na exposição de Sócrates, que é o facto de que harmonias e ritmos, tais como o “íman” de *Ion*, possuem o poder de inspirar, transmitir e incutir certos valores morais nos indivíduos a eles expostos, “transformando as suas almas”. Cumpre enfatizar que isso é qualitativamente diferente da pura apreciação estética contida no “factor técnico”, que consiste na interacção, empírica e consciente, entre público e obra. Ou seja, da mesma forma que a criação artística presume o arrebatamento e a inspiração do autor para que seja “filosoficamente” relevante, o público também precisa ser existencialmente ou espiritualmente movido pela obra. Como integrar essas duas componentes? Devemos a Aristóteles uma síntese dos dois segmentos do “factor expressivo” (autor-obra

e obra-público). Nas passagens da *Poética* em que analisa o poder “catártico” inerente a uma obra trágica de causar reacções de medo e piedade no público, o peripatético, na verdade, está a demonstrar que a arte do poeta utiliza a sua obra como intermediária na “transformação espiritual” do público. É necessário reconhecer que Aristóteles não contrapõe o elemento “técnico” ao “expressivo” de uma forma tal radical quanto Platão, pois não censura a obra que exerce a sua influência através de elementos formais (como estilo literário e jogos de cena). Entretanto, manifesta a sua preferência por aquelas que comovem “pela situação (de que tratam em) si”. Parece-me que Aristóteles, fiel à linha platónica, atribui um valor superior àquela arte “verdadeira” – a que não utiliza artifícios para imitar, reproduzir e, portanto, distorcer o vivido.

Para concluir, depois destas considerações sobre o “factor expressivo”, é necessário explicar de que maneira ele está associado ao “espírito agonístico”. Talvez a trama do *Simpósio* de Platão sirva como um excelente exemplo. A história é bem conhecida: após ser premiado num festival, o jovem poeta trágico Agathon oferece um jantar-convívio em sua casa, a que comparece um grupo de amigos ilustres, inclusive um desajeitado Sócrates. Ao se embriagarem, decidem realizar uma competição como divertimento, em que cada um dos presentes deve fazer um panegírico a *eros*. Naturalmente, são todos discursos muito elaborados e artificiosos, urdidos a partir da especialidade (*techne* (τεχνη)) de cada personagem: história, retórica forense, arte médica, comédia, drama, filosofia. Indo além do que consideraríamos uma brincadeira ocasional, Platão explora a sua engenhosidade ao simular discursos de improviso que revelam o temperamento e o carácter de cada participante para, como diz Sócrates, do seu próprio discurso “expressar a sua própria verdade”. É importante acentuar que, malgrado o clima de informalidade, há um profundo respeito pelas “regras do jogo”, ou seja, cada conviva cria as suas obras num espírito de autenticidade, independência e originalidade, o que nada mais é do que um corolário do individualismo que caracteriza a tradição ocidental. O último a falar, como não poderia deixar de ser, é Sócrates, cujo discurso se divide em duas porções. Primeiro, no seu tradicional estilo dialéctico, revela o limite da verdade alcançável pelas *techne*. Neste ponto, o coroado Agathon, que fizera o “melhor” discurso até então, é posto de joelhos como alguém que não conhece

o significado subjacente às próprias palavras. Isso faz com que a competição entre os convivas termine num impasse, pois Platão sugere a impossibilidade de vitória no plano da mimese. Isso fica claro na segunda parte do discurso, onde Sócrates relata as lições místicas da vidente Diotima, de quem aprendeu a maiêutica. Por meio de uma brilhante inversão dos papéis, Diotima conduz Sócrates dialeticamente à conclusão de que o amor culmina com a busca da beleza suprema (verdade). Como degraus de uma escada, é um processo que se inicia no plano dos objectos e corpos; nas suas etapas mais avançadas, o “íman” do amor conduz à transformação da alma do indivíduo.

II

Nesta série de anotações preliminares às traduções dos textos das *Dimensões do Cânone*, tentamos demonstrar que não é possível tratar da arte chinesa conforme os mesmos princípios que a arte ocidental. O argumento que produzimos desta feita é o de que, na China, está ausente o “espírito agonístico”. A longa divagação na primeira secção propôs que a arte ocidental, cujo germe pode ser identificado na cultura grega, reflecte a ideologia de uma sociedade intrinsecamente competitiva. Tal competição tem o seu foco no indivíduo, que está livre para transmitir os seus valores às suas obras, expressando-se através das mesmas. Concomitantemente, há “regras do jogo”, objecto de assentimento geral, que garantem a aceitabilidade do resultado por todos (justiça), legitimando o certame. É devido a tal ideologia que, na arte ocidental, se valoriza tanto a autoria de uma obra e é também por isso que hoje podemos dar ênfase a conceitos como originalidade, criatividade e autenticidade. Obviamente que essa descrição é esquemática e se baseia em generalizações questionáveis: para além da mudança histórica e de diferenças civilizacionais que transformaram o que havia em germe na Hélade, é preciso reconhecer que uma série de peculiaridades (regionais, institucionais, políticas, económicas, entre outras) matizava o “espírito agonístico” mesmo no contexto da própria cultura grega num período determinado. Porém, com o objectivo de destacar as peculiaridades da atitude chinesa na comparação a seguir, adoptemos essas afirmações sobre o “espírito agonístico” axiomáticamente.

Quem conhece o padrão de interacções humanas no que generalizamos por “cultura chinesa”, entende que, neste país, há uma ideologia oposta ao “espírito

AS DIMENSÕES DO CÂNONE - VI

THE DIMENSIONS OF THE CANON - VI

agonístico” e que podemos chamar de “espírito da harmonia”.⁶ Obviamente que aqui sempre há, e sempre houve, uma competição intensa, permanente, selvagem – por sobrevivência, riquezas, prestígio, poder, etc. Mas é do chinês esforçar-se para negar a existência de conflitos ou ocultá-los, ou ainda, em última instância, deslegitimá-los com base numa ideologia compartilhada socialmente e reforçada, seja por meio da educação, seja através de complexas redes de influência familiar e de *amicitia*. Além disso, se, para um ocidental, muitas vezes parece obtusa a busca de “consensos” e excessiva a troca de satisfações dos chineses, isso é indispensável face à rigidez do milenar senso de hierarquia; nem mesmo um rígido sistema de precedentes é capaz de compensar as limitadas vias de mobilidade social e as poucas terceiras instâncias nos conflitos entre governantes e governados. Logo, os “consensos” e satisfações reflectem uma consciência compartilhada da injustiça inerente à vida social, consciência profundamente enterrada nas mentes ressentidas. As aparências são mantidas mesmo pelos desprivilegiados, sem marca de opressão ou de violência explícita, restando saber até que ponto resulta de um cálculo utilitário ou de uma crença real de que a harmonia do todo é necessária. Quem observar o processo de fora, animado por convicções individualistas, falha em identificar a “apatia” das massas ou de prever a sua “revolta”. “Competição” e “harmonia” são dois princípios diversos e ambos têm sua razão de ser. Antes de resumir como se aplicam à arte, esboçemos quais os fundamentos sociológicos da “harmonia”.

Na China, a demografia cria dois desafios para a governança. Em primeiro lugar, vem a questão de como manter a “integridade” do corpo político, quando não há interesses económicos fortes o bastante para cooptar e manter a fidelidade das elites locais. Em segundo, no caso da arraia-miúda, a principal questão é evitar que se criem solidariedades que venham a ameaçar a hegemonia do poder. No período imperial, embora o poder central também se tenha valido de métodos duros (como perseguições, proscricções, execuções, *terreur blanche*, etc.), a relação com os poderes locais resolveu-se principalmente ou através da composição dos conflitos (e.g. política de casamentos, desenraizamento de elites com oferecimento de vantagens no curto prazo, etc.) ou pela partilha do poder com a integração desses potentados regionais na burocracia central. O elemento competitivo era internalizado, quando as elites locais

buscavam o prestígio de ascender à corte, seja pela disputa de altos cargos no serviço público, seja ao selar relações de amizade e influência (*guanxi* 關係). Por outro lado, as disputas entre as diversas esferas de poder eram mitigadas, pois a presença do governo imperial nas bases de poder locais estava sujeita a limites logísticos e institucionais, ao mesmo tempo que mantinha uma atitude muito discreta na esfera económica – pouca interferência, tributação limitada. No que se refere ao “povinho” (*xiaomin* 小民), a solução tradicional era mantê-lo preso à terra e espalhado em pequenos centros produtivos, sem uma noção muito clara da sua pertença e mesmo da sua existência política. As “grandes revoluções campesinas”, tão celebradas pelos historiadores comunistas, nunca foram dirigidas a alterar a dinâmica fundamental entre governantes e governados.

Isso significa que a noção de “império” corresponde à integração independente das regiões e centros locais na gigantesca infra-estrutura burocrática e seus monopólios – verdadeiro cordão nervoso do corpo político chinês. Afora a solidariedade de interesses económicos (real ou produzida), a legitimidade de tal processo motivava-se também por um duplo elemento carismático, muito poderoso: a função civilizadora da corte e o sumo sacerdócio do imperador. Até onde entendemos do primeiro assunto, a capital funcionava como um íman para a elite do império, pois lá estava o cume da administração e lá residia o Olimpo da política. Além disso, tendo em conta que uma carreira pública, patrocinada por uma sumidade, era a única via para o sucesso, não se requeria muita imaginação dos homens ambiciosos – todos acorriam para um único destino, a capital. Considerando-se a desproporcionalidade de tamanho, população e esplendor entre ela e as principais “cidades” chinesas, era natural que eclipsasse todas as suas competidoras potenciais. Desta forma, a existência de uma “Capital Celeste” (*tian dou* 天都) justificava o ideário compartilhado de grandeza do império.⁷ O carisma do imperador era tanto causa como consequência da supremacia da capital, pois, segundo a ortodoxia, ele era o garante exclusivo da unidade de Tudo sob o Céu e titular dos principais sacrifícios responsáveis pela paz e prosperidade na China.⁸ A “arquitetura sagrada” da capital colocava a residência do imperador no seu centro e os altares sacrificais davam as referências cardinais para o planeamento das imediações.

Ao considerarmos as razões acima, podemos postular que o elemento competitivo na China, embora existente, era internalizado e mitigado. Internalizado, porque, mesmo pertencendo à elite, o papel social do burocrata remetia à disputa de uma posição dentro um catálogo de funções hierárquicas pré-determinadas – o seu destino era exercer um papel despersonalizado num sistema cujo objectivo era simplesmente reproduzir-se e perenizar-se.⁹ Concomitantemente, tal burocrata permanecia sob o jugo de um sistema de precedentes herdado de tradições imemoriais, sobre o qual não tinha poder de decisão. A sua existência social precedia (e até mesmo negava) a sua existência individual, uma vez que a identidade de um chinês – até hoje – é largamente dominada pelos seus vínculos clânicos e os elementos prescritivos (*ascriptive*) derivados de seu estatuto no clã. Em segundo lugar, além de ser internalizado, o elemento competitivo também era mitigado, porque o forte senso de hierarquia social precluía o choque entre superiores e inferiores. Mesmo no caso de membros de uma mesma classe, as rivalidades e ódios não vinham reconhecidas como puros conflitos de interesses ou como embates “agonísticos” de iguais, mas sob denúncias de violação da harmonia, não raro como resultado de conduta imoral (violação de precedentes). Por conseguinte, o antagonismo transformava-se numa pura troca de acusações e o combate era jogado para as maquinações dos bastidores – as discussões, tal como as conhecemos pelos registos históricos, eram despersonalizadas e envoltas num profundo esoterismo conceitual. Em resumo: embora o seu afã de conquistar poder, riquezas e glórias não difira do *agon* grego, na China o *homem moralmente superior* (*junzi* 君子) está preso à hierarquia do seu estatuto burocrático, às fidelidades de partido e clã, assim como, sobretudo, ao conjunto de precedentes e ditames da tradição escrita.¹⁰

Esboçadas as linhas gerais do “espírito de harmonia”, como associá-lo à arte na China? Em primeiro lugar, a arte chinesa é um sedimento do tipo de sociedade que encontramos nesse país. Fruto de uma pequena elite letrada, legitimada pelo sucesso numa carreira pública e pelas relações familiares e de amizade com membros influentes na corte, não podemos esperar questionamentos abertamente subversivos e quebras radicais de tabus. Afinal de contas, a arte era produzida e consumida pelo mesmo público, não havendo uma diferença essencial entre o artista e o patrono ou entre o artista e o crítico.

Ademais, todo o manancial de ideias, imagens e temáticas das artes chinesas esgota-se no Cânone – um conjunto mais ou menos definido de obras clássicas, que reúne os precedentes a norte a vida política e moral dessa classe. A estabilidade e sacralidade do Cânone chinês é ímpar no contexto da humanidade, tendo esses textos sido estudados com um cuidado e profundidade tal que somente poderíamos compará-los às grandes revelações religiosas de outras civilizações. Desta forma, é importante que nos acostumemos às profundas diferenças de perspectivas com a arte ocidental, sobretudo no que se refere a critérios de autoria e originalidade. Por exemplo, se prestarmos uma visita a uma exposição de pintura clássica chinesa, saltará aos nossos olhos a profunda homogeneidade das criações, especialmente a estabilidade dos meios técnicos e das concepções estéticas ao longo do tempo. Se estudarmos a história da compilação de uma obra literária, saberemos com clareza que, tendo os textos sido continuamente retocados e reeditados no seu processo de transmissão, teríamos que adoptar uma concepção anódina do que significa “autoria”.

A música parece ser uma excepção à rigidez da “harmonia” canónica, excepção muito subtil e parcial. Diferentemente das artes da elite letrada – as “artes do pincel” –, a música preserva uma interface com a cultura popular e oferece espaço para a intrusão de aportes femininos no canto, na dança, na performance privada de instrumentos. Considerada historicamente, a música chinesa foi um dos canais mais receptivos às influências “bárbaras”, pelo que podemos julgar da história dos instrumentos musicais e dos ritmos na China – alguns casos do que hoje se chama de música das “minorias étnicas” remontam a séculos de intercâmbios com os Han. O que mais nos interessa no momento, contudo, é a música praticada como passatempo privado ao alcance dos *literati* chineses cansados dos seus afazeres burocráticos, diferentemente da Música canónica das cerimónias da corte e da prática dos Ritos. Nos jantares-convívio da elite, o consumo de vinho, as conversas elegantes, exercícios literários e a prática do instrumento *qin* 琴 criavam um universo paralelo à estrita etiqueta do mundo burocrático “além do biombo”. Não que a ortodoxia pudesse ser ameaçada no que lhe importava, nem que fosse incapaz de estabelecer distinções entre a música “correcta” e a música “abusiva”, mas tudo indica que a música profana era tolerada como passatempo privado,

AS DIMENSÕES DO CÂNONE - VI

THE DIMENSIONS OF THE CANON - VI

num ambiente em que não se actualizavam as crónicas dos precedentes, em que os tabus certamente perdiam o seu tom categórico.

Entretanto, é simbólico que somente com a fragmentação da ordem política imperial e um período de desorganização da ortodoxia é que temos registo de um vislumbre mais cabal do tipo de *literatus* que ousava se colocar a uns dois ou três passos mais distantes do “consenso”. Durante a dinastia Wei e no período de consolidação da dinastia Jin notabilizou-se um grupo de intelectuais que evitavam a vida política da corte e que se dedicavam aos seus passatempos privados. Na tradução que se segue, Ji Kang, membro da primeira geração de um grupo anacronicamente denominado “Sete Sábios do Bosque de Bambu” (*Zhulin qi xian* 竹林七賢),¹¹ investe contra os ditames da tradição

ortodoxa sobre a música, contrapondo um ideal de “liberdade” relativa para o praticante e ouvinte. O texto tem a forma de um diálogo entre Ji e um visitante imaginário, que começa como uma *disputatio* sobre a doutrina e os precedentes aplicáveis à apreciação musical. Contudo, logo fica claro que se trata de uma discussão entre “mestre” e “discípulo” – um género literário para todos os efeitos tradicional. O “espírito da harmonia” prevalece, pois, por mais radicais que sejam as opiniões de Ji: ele as maquia e matiza para as adequar aos ditames do bom gosto e do bom estilo literários, obtendo a simpatia do seu interlocutor e até mesmo encerrando a sua prelecção com ares de ortodoxia. Este é um caso revelador das peculiaridades do pensamento chinês (sobre arte) e, cremos, ratifica as nossas generalizações *supra*. **RG**

NOTAS

- 1 Sobre o “espírito agonístico”, tomamos como ponto de partida as ideias desenvolvidas por Jacob Burckhardt em suas palestras sobre a história e civilização gregas, compiladas na obra *Griechische Kulturgeschichte*. Tive acesso à tradução inglesa *The Greeks and Greek Civilization* (Nova Iorque: St. Martins Griffin, 1998). Conferir, especialmente, o capítulo “The Agonal Age”, pp. 160-213.
- 2 Utilizo, de forma superficial e genérica, parte dos argumentos desenvolvidos por Werner Jäger no magistral *Paideia*, especialmente sobre virtude e honra aristocrática na Grécia Antiga: Jäger, Werner. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen. Band I* (Berlim: De Gruyter, 1934). Cf. pp. 23-62; 140-187).
- 3 Cf. uma discussão preliminar sobre regras e magistrados nos jogos olímpicos da antiguidade: Finley e Pleket, *The Olympic Games: The First Thousand Years* (Nova Iorque: Dover, 2005), pp. 59-67.
- 4 Tendo em mente essa dimensão ética dos conflitos, é possível reler com proveito o capítulo epónimo de Victor Davis Hanson, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece*. (Berkeley: University of California Press, 2009), pp. 9-19.
- 5 Utilizei uma selecção dos textos sobre arte (Livros 33 a 36) da *Historia Naturalis*. Cf. Silvio Ferri (ed.), *Plinio il Vecchio, Storia delle arte antiche* (Milão: Biblioteca Universitaria Rizzolo), 2000.
- 6 As observações que se seguem reflectem uma profunda influência dos estudos de Weber sobre a civilização chinesa. Cf. Max Weber, *Gesellschaft und Wirtschaft*, edição de J. Winckelmann (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1976), pp. 133-137; 21-222; 580-624; 625-653 e *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1988), pp. 237-573.
- 7 Na poesia, uma das temáticas padrão envolvia elogiar os encantos da capital imperial; mais importante, não havia uma tradição regionalista forte o bastante para compensar esse culto do centro político. Isso correspondia a um “instinto cultural” natural dos chineses, considerando-se que logo nos textos canónicos se descreve a capital como o único centro de propagação de valores civilizacionais.
- 8 Vale a pena mencionar o misticismo chinês, que admitia um intricado sistema de correlações entre a burocracia imperial e elementos astronómico. Por exemplo, o centro da administração era associada à constelações no “eixo do Céu” (*tian shu* 天樞) e o imperador correspondia à Estrela Polar.
- 9 O sistema político chinês, mesmo após os grandes avanços territoriais do império e a consequente complexificação da burocracia, manteve a sua natureza “patrimonialista”, ou seja, o Estado era administrado como um apanágio do imperador e os funcionários estavam-lhe vinculados pessoalmente. Desde a sua forma embrionária, datando de meados da dinastia Han, a burocracia imperial chinesa organizava-se em três eixos. O núcleo da corte, encabeçado pelo imperador; o “primeiro-ministério”, originalmente exercido por chefes dos clãs mais influentes, aliados do imperador ou *éminences-grises*; os “controladores” ou “interventores”, responsáveis pela inspecção disciplinar do corpo de burocratas e da administração das províncias. Havia ainda o “secretariado”, germe dos ministérios especializados que se desenvolveriam na dinastia Tang. Uma importante transição na história política chinesa foi a passagem da tutela do secretariado do “primeiro-ministério” para o próprio imperador. O corpo de funcionários era classificado duplamente: segundo uma escala de nove graus hierárquicos e pela remuneração que hauriam em grãos. A entrada no serviço público ocorria de duas formas: por recomendação pessoal e por algum tipo de exame. O sistema de recomendações pessoais prevaleceu até à dinastia Song, quando, por razões conjunturais, foi paulatinamente superado pelos exames públicos organizados centralmente pela corte. Para uma visão geral, cf. Li Konghuai 李孔懷, *Zhongguo gudai xingzheng zhidu shi* 中國古代行政制度史 (Uma História do Sistema Administrativo na China Antiga). Xangai: Fudan Daxue Chubanshe, 2006.
- 10 Com vistas a aprimorar a comparação entre as duas experiências, seria importante investigar a condição do actor político romano, sobretudo durante as etapas finais do período imperial, para determinar até que ponto é possível uma analogia com o mandarim chinês. Preliminarmente, há grandes dificuldades em fazê-lo, pelas componentes civilizacionais mais complexas, no caso do Ocidente, donde sua maior diversidade humana e cultural. Roma e China também possuíam diferentes variáveis demográficas e económicas, para não falar do quadro jurídico-institucional. Mesmo assim, como hipótese inicial, vemos que a sucessão dinástica hereditária em Roma foi mais um sinal do outono do que um elemento de estabilidade como na China – considerada a centralidade do elemento familiar no sistema chinês, isso mutila qualquer comparação de valor. Além disso, a despeito da subordinação das *provinciae* romanas à metrópole, percebemos tanto um maior viço cultural nas regiões como também um ingresso crescente das elites na vida política da corte imperial. Isso aliviou, na prática, uma situação de progressivo isolamento e enrijecimento da pequena elite romana. No império chinês, contudo, o espírito de clã e de centralização parece ter uma força maior. Um outro ponto para reflexão, o *cursus honorum* que estruturava a burocracia central imperial era muito menos complexo do que o mandarinato celeste sínico, num contexto em que o indivíduo possuía maior liberdade de acção e expressão. Algumas obras de carácter geral que orientariam essas reflexões: Moses Finley, *Democracy Ancient and Modern* (Londres: Chatto & Windus, 1973) e *Politics in the Ancient World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); Matthias Gelzer, *The Roman Nobility* (Oxford: Blackwell, 1975); Ronald Syme, *The Roman Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 2002) e *The Augustan Aristocracy* (Oxford: Oxford University Press, 1989).
- 11 “Sete Sábios do Bosque de Bambu” é a denominação póstuma dada a um grupo relativamente homogéneo de *literati* activos nas imediações da capital imperial pelo final da dinastia Wei e início da dinastia Jin: Ruan Ji (阮籍, 210-263); Ji Kang (嵇康, 223-263); Shan Tao (山濤, 205-283); Liu Ling (劉伶, 221-300); Xiang Xiu (向秀, 227?-272?); Ruan Xian (阮咸, activo na segunda metade do século III?), sobrinho de Ruan Ji; e Wang Rong (王戎, 234-305). A tradição construiu o folclore de que esses indivíduos conviviam no retiro de Ji Kang, unidos por interesses comuns: apreço pela conversação elegante, pelo consumo de álcool, música e poesia. A narrativa-padrão da historiografia chinesa também atribuiu a esses autores o cultivo de obras taoistas e o debate sobre temas abstractos, posicionando-os na tendência intelectual mais ampla da “Escola” ou “Estudo do Mistério” (*Xuanxue* 玄學). Politicamente, os “Sete Sábios” diferenciavam-se em sua resistência ou filiação ao clã Sima, que fundou a dinastia Jin ao tomar o poder do clã Cao da dinastia Wei. Essas diferenças travestiam-se na “escolha” entre dois ideais de vida: o ideal taoista de “espontaneidade” (*ziran* 自然) e o ideal ortodoxo da “doutrina dos nomes” (*mingjiao* 名教). Na verdade, “espontaneidade” era o *mot-d'ordre* para pessoas como Ruan Ji e Ji Kang, que tinham vínculos com a corte de Wei, para manterem distância dos jogos de poder e influência. Todos os outros cinco indivíduos, contudo, adaptaram-se à nova ordem dos Sima, seguindo carreiras burocráticas. Isso obrigou-os a tentar conciliar o ideal taoista, que vinham advogando, com os ideal ortodoxo da “doutrina dos nomes”, ou seja, a defesa da legitimidade dos novos donos do poder e a sua submissão a eles.