Ensaio Inicial: O reverso do Cânone: padrões de diletantismo artístico e de exclusividade social

Giorgio Sinedino*

RESUMO: Este novo texto continua a explorar a possibilidade de um método comparativo crítico, aplicável à filosofia/história das ideias ocidentais e chinesas. Partindo das reflexões de Max Weber sobre o desenvolvimento dos instrumentos musicais e a sua relação com o avanço do que chama de "racionalidade" no Ocidente, considera o caso da cítara chinesa. Além disso, refere-se aos conceitos elaborados por Theodor Adorno para explicar sua visão da música na sociedade europeia da primeira metade do século XX, tentando compreender as peculiaridades da prática e apreciação musical entre os *literati* chineses.

Nesse sentido, as diferenças de contexto histórico e social, de valores culturais e de visões de mundo oferecem intuições sobre a música não-Ritual chinesa, isto é, a música diferente daquela praticada no cerimonial "público" chinês. Enquanto passatempo convivial, os literatos-burocratas cultivam a música sob a dupla condição de amadores e de *connaisseurs,* o que não apenas deixa claras as peculiaridades da produção e reprodução do gosto artístico na China antiga, mas também as dificuldades de se criar vogas e tendências análogas às dos estilos de época europeus.

PALAVRAS-CHAVE: Intelectuais 知識分子; Diletantismo artístico 藝術愛好者; Função social da música 音樂的社會功能; Institucionalismo Weberiano 韋伯的制度社會學;Teoria Crítica 批判理論

I. O CÂNONE MUSICAL E A DICOTOMIA "ERUDITO" E "POPULAR"

No Ocidente actual, o avanço da ideologia da "Diversity" parece pressupor uma substituição do Cânone cultural desenvolvido do que se convenciona chamar de Antiguidade Clássica europeia. Estando correcta esta observação, quiçá na música encontremos a sua mais expressiva evidência. Isto porque mais radicalmente do que a literatura e as artes plásticas, a música ocidental de após a Grande Guerra "libertou-se" das formas sob que evoluíra, após a progressiva radicalização de um conflito íntimo, que poderíamos esquematizar como "uma certa relação dialética entre

*Mestre em História das Ideias pelo Departamento de Filosofia e Religião da Universidade de Pequim. Prepara seu doutoramento em História da Religião Chinesa na Academia de Filosofia da Universidade Renmin da China. Publicou traduções comentadas dos Analectos (2012) e do Dao De Jing (2016) pela Editora da Universidade Estadual Paulista (2012 e 2016). Seu novo trabalho, Os Ensaios do Mestre Zhuang, será publicado em 2019. Ensina tradução chinês-português no Instituto Politécnico de Macau.

M.A. in History of Ideas, Peking University (Department of Philosophy and Religion). Ph.D. candidate in History of Chinese Religion, Renmin University (Academy of Philosophy). He has published commented translations of the Analects (2012) and Dao De Jing (2016) through Universidade Estadual Paulista Press. His new book, The Essays of Master Zhuang, will be published in 2019. He teaches Chinese-Portuguese translation at Macau Polytechnic Institute.

"Nicolas Poussin. 'La Danse de la vie humaine' (1633-1636), 82 x 104cm. Wallace Collection".

Razão e Emoção". Por assim dizer, a segunda metade do Século XX até certo ponto é um reinício, que paulatinamente dá as costas para o legado construído do Renascimento ao dodecafonismo de Schönberg. Desta maneira, a Segunda Escola Vienense seria a última flor dessa longa tradição (ou o seu paroxismo derradeiro). Não que as possibilidades criativas da teoria musical desenvolvida no Ocidente tenham sido totalmente exauridas – sabemos que isso é contra-intuitivo, consideradas as artes musicais tal como praticadas hodiernamente. Entretanto, também é um facto incontornável que a instituição social anteriormente chamada de Música fundiu-se radicalmente. Tendo sido rebatizada solenemente com o epíteto "erudita", abriu-se caminho para que minguasse como apenas um "género" do que hoje consideramos as diversas formas de expressão musical – circuladas "livre e imparcialmente" pelo mercado. Embora neste último século tenha perdido a sua proficuidade, apelo civilizacional e, mais importante, o seu poder de dar expressão ao homem ocidental, a música erudita aposentou-se dignamente, como refrigério e objecto de contemplação de *connaisseurs* (ou de antiquários).

Uma das importantes consequências desse processo é que a dualidade entre a música "erudita" e "popular" assume, desde a segunda metade do século XX, uma formulação diferente da tradicional: fenómenos económico-tecnológicos e socio-políticos,

como mecanização e massificação, transformaram-nas em nível de produção e de consumo. Ao lermos textos relacionados à "Escola de Frankfurt"[1], os primeiros intelectuais a analisarem parte desses fenómenos, é possível entender como o avanço da indústria moderna reorganizou os mecanismos de "criação" da cultura. O resultado mais facilmente percebido é a reconfiguração das elites culturais: o novo poder da "alta burguesia" e a baixa-mar das elites aristocráticas. Desfaz-se a relação hierárquica entre alta e baixa cultura, ou seja, "erudito" e "popular", tanto no contexto doméstico e internacional – o que Benjamin e Adorno compreenderam de imediato – mas também, derradeiramente, no plano inter-civilizacional. Neste caso, o jazz, visto retrospectivamente, serve de paradigma para géneros como o rap, o global pop e diversas estirpes de música electrónica, que viriam a afirmar-se no final do Século XX pela mundialização.

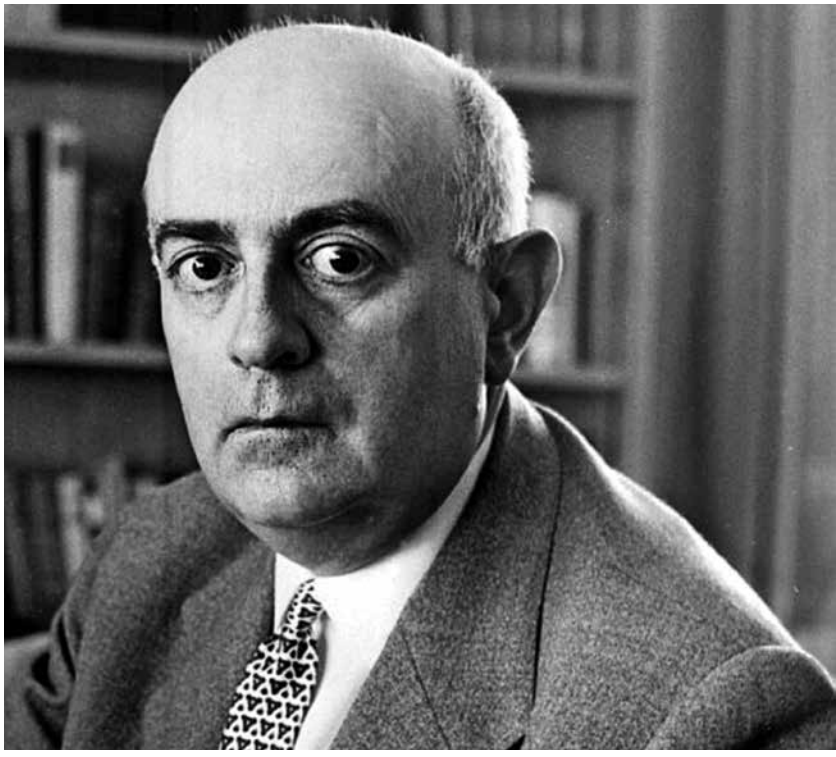
Ao sublinharmos que a "Sociedade de Corte", a velha aristocracia, teve um papel condutor na formação e desenvolvimento do Cânone ocidental[2], é preciso, para viabilizar uma análise imparcial dessa mudança histórica, não tomarmos partido nem dela, nem da "alta burguesia", nem das "elites globalizadas", tampouco assumirmos qualquer posição "crítica" a respeito do significado profundo da sucessão desses grupos e dos novos "paradigmas" e "hegemonias" culturais. Qualquer reflexão com um alcance histórico de milênio(s) exige uma atitude estritamente contemplativa. Isso não nos impede, porém, de reconhecer que os novos tempos trazidos pela indústria desvirtuaram o processo vertical por que se criava, socialmente, o bom-gosto na Europa do *Ancien Régime*. Desta forma, porquanto tenha sido copiado e apropriado pelas novas classes médias europeias – e daqueles que estavam sob sua influência cultural, a partir de certa altura no Século XX, o gosto legado pela aristocracia europeia não foi meramente seguido, mas reprocessado como insumo[3]. Com o passar do tempo, com o passar da "hegemonia" europeia, toda a sua concepção de arte, a velha música incluída, paulatinamente descolou-se da realidade vivida, tornando-se incompatível com a nova visão de mundo e as novas instituições sob as quais viviam. É por tal motivo que a música erudita terminou reificada, convertida naquilo que hoje apreciamos como relíquias de um passado glorioso, cada vez mais distante.

Os precursores da Escola de Frankfurt não puderam prever como os conceitos de "erudito" e "popular", uma vez partido o nexo social que os determinava, deixariam de ser analiticamente relevantes, reduzindo-se a categorias económico--comerciais. Para eles, ambos permaneciam lastreados a realidades sociais, económicas, educativas, políticas codificadas pelo Cânone. Fazendo-lhes justiça, contudo, este não havia deixado de estabelecer os termos e mediar o debate intelectual na sua época, pelo que nada prefigurava o vazio conceitual que se instalaria na nossa, sob forma da "cultura globalizada"[4]. O Cânone estava indubitavelmente sob ataque; porém, dada a constante sucessão de vogas desde a fundação da cultura europeia moderna, ele raramente estivera inconteste. Também é verdade que, no início do século XX, o ataque era mais ponderoso do que outrora, com a reformulação das bases económicas e tecnológicas do continente, o que radicalizara as críticas também à nova cultura, especializada, "comoditizada", despersonalizada. Mesmo assim, como as vogas anteriores, eram as mesmas referências, o mesmo património comum que serviam de munição: tampouco se alterara o padrão de recepção e interpretação do público destinatário. Em última análise, cada país possuía atitudes mais ou menos compartilhadas sobre língua, identidade, história nacionais.

Na minha leitura, o desencanto com a "Europa das Nações" que está na base do Marxismo dessa Escola, quiçá possa ser analisado como um herdeiro do Romantismo, entendido aqui de forma especial como um movimento de *longue durée*, profundamente hostil às mazelas "insanáveis" que atribuíam ao *status quo,* persuadidos do papel redentor do indivíduo e descrentes das estruturas tradicionais de poder e autoridade[5]. Apesar de que tivesse surgido há mais de dois séculos, o Romantismo havia se perenizado como vanguarda do pensamento, renitentemente capaz de actualizar o seu diagnóstico sobre a "imperfeição do mundo". Por isso, o aparente caos de -ismos *Fin-de-Siècle* com suas posições radicalmente contrapostas, possivelmente não seja muito diferente do extremo subjectivismo do "primeiro Romantismo", mas uma reencarnação daqueles poetas solipsistas que elegeram a "imaginação" como dom fundamental do artista que se volta contra o mundo. Ao mesmo tempo, também há uma outra cepa Romântica, não idêntica aos solipsistas, que contesta a tradição por um outro ângulo, o do "comunitarismo" de um

AS DIMENSÕES DO CÂNONE - X

Max Weber



Adorno

"Tanto Weber como Adorno preocuparam-se com a influência da 'Racionalidade' no desenvolvimento da Música Ocidental".

"espírito nacional". Portanto, de certa forma, Schönberg e Stravinsky não estão "ideologicamente" tão distantes de Szmetana e Tchaikovsky, de Liszt e Sibelius. Na medida em que o artista se coloca acima das instituições para afirmar ideais "puros" de que é detentor, ou que simplesmente tenta reinventar a tradição desde os seus alicerces, estamos diante de uma mesma situação, nomeadamente a do velho conflito entre Romantismo e Academicismo. Porém, tudo muda quando se deixa de buscar destruir o Cânone, para simplesmente pô-lo de lado como "mais um". É justamente isso que ocorre quando "erudito" e "popular" se tornam categorias específicas, não mais polaridades.

Como (e quando) ocorre essa separação? É claro que podemos tentar atribuir a factores demográficos o solapamento do conceito de Cânone – o que puiu a íntima relação entre "erudito" e "popular". Não há como negá-lo: especialmente após a década de 1990, a progressiva queda de natalidade nos países centrais do Ocidente somou-se à acentuação dos fluxos migratórios e ao maior dinamismo demográfico desses grupos adventícios, provocando transformações do perfil étnico-religioso-axiológico das sociedades. Mesmo que isso não seja um facto estatisticamente decisivo no contexto da população como um todo, é um importante elemento numa constelação de causas que consistentemente transforma a noção de "popular" num conceito geral, indiferente a uma língua-mãe, a um folclore, a um sistema de valores particular (nação) no contexto de uma civilização plural ("Ocidente" ou "Cânone ocidental")[6]. Para além da demografia, merece mais séria consideração uma série de factores "endógenos": desintegração do elo entre cidade e campo; desindustrialização, o que provoca um tipo de "osteoporose" no esqueleto urbano de um país; a contínua perda da capacidade de agregação de conhecimento humano, também reforçada pela desindustrialização; a hipertrofia do sector de serviços, que "proletariza" intelectualmente a população, com extrema reificação espiritual do indivíduo; uma nova

visão de "cidades-mundiais" e "cosmopolitismo", com crescente hostilidade à noção de país e desprezo às regiões que não se alinharam à nova ideologia globalizada, etc[7]. O mais importante de todos, entretanto, é o papel das "elites" que se "globalizaram", na medida em que os seus interesses se tenham expandido para além das fronteiras da sua nacionalidade. Devido aos padrões de consumo cultural dessa elite, deparamos-nos com um quadro em que o Cânone Ocidental deixa de ter um papel central para guiar a produção artística dos *virtuosi*, a camada de mais sucesso nas indústrias culturais "globalizadas".

Creio que, do exposto acima, resulte que não é desejável tratarmos da música chinesa no quadro da *World Music*, independentemente de ser um segmento do mercado de consumo de musical. É bem verdade que qualquer um pode se declarar fã de música instrumental chinesa e, simultaneamente, deleitar-se com uma peça de Ravel; pode mesmo, admitindo as profundas diferenças de concepção musical, tentar conciliá-las como dois "sistemas" num mesmo universo de possibilidades. Porém, a verdade histórica dos dois Cânones a que pertencem é incompatível. Se desejarmos compreender o ciclo vital de qualquer um dos dois, precisam de ser considerados critérios absolutos nos respectivos domínios temporais e geográficos. Logo, é preciso recuar no tempo, para compararmos os Cânones, como verdades paralelas.

II. "RAZÃO" E O CÂNONE MUSICAL OCIDENTAL

Em todas as manifestações artísticas ocidentais (a partir do Renascimento), as diversas encarnações do Arco Romântico reafirmam-se como negações de teses fundamentais, que podemos chamar de "Classicismo" – depreendidas do desenvolvimento multimilenar das instituições humanas num espaço que apelidamos de "Ocidente". É o Cânone que estabelece os pressupostos para esse diálogo entre Clássico e Anti-clássico, Romântico e Anti-romântico. Podemos utilizar, provisória e tentativamente, o conceito de "Razão" para orientar a nossa reflexão sobre a interacção desses quatro polos. Independentemente de suas manifestações parciais no tempo e espaço, a "Razão" deve ser entendida culturalmente, como algo perfeitamente intraduzível para outros Cânones.

Para postularmos o papel desempenhado pela Razão no Cânone Musical Ocidental, podemos nos socorrer, primeiramente, de certas intuições do esboço weberiano, os F*undamentos racionais e sociológicos da Música*, publicado pela primeira vez em 1921[8]. Dados os limites de extensão e o direccionamento pretendido para este texto, cingimo-nos ao último segmento, que trata da relação entre instrumentos musicais, suas funções na sociedade e a sua relação com as classes sociais. O "fio de Ariadne" da investigação de Weber aqui é a questão de "como o piano e a orquestra surgiram apenas no Ocidente", como ilustrações da contínua evolução da "Razão", plasmada não somente no avanço técnico e intelectual, mas também em termos de diferenciação social, especialização produtiva, transformações na organização urbana, etc. Isso pressupõe a teoria musical elaborada milenarmente na Europa, com todas as suas peculiaridades; todavia, concentramo-nos apenas em pontos que podem ser aplicáveis, por contraste, à cítara chinesa e seu papel social.

Primeiramente, Weber discute o aperfeiçoamento de caixas de ressonância nos instrumentos de corda ocidentais, e de como essa construção foi adaptada à escala diatónica. Destacamos aqui o facto de que, desde cedo, há uma tendência de profissionalização musical, que está intimamente relacionada à exclusiva "classe" dos bardos. A isso contrapomos o facto de que a cítara chinesa permaneceu um instrumento de diletantes (págs. 104-106). O sociólogo alemão trata da formação de associações e guildas profissionais musicais, independentes de controle governamental e impérvias a dominação por elites. Acrescentamos que se trata de uma importante diferença face à situação chinesa, e sem dúvida, protegeu a prática musical, no Ocidente, de um tipo de tutela doutrinária/ideológica imposta de fora (págs. 106-108). Foi um pouco devido a essa independência social dos músicos que foi possível padronizar os três principais instrumentos de cordas, preparando a orquestra moderna. Weber acentua que as demandas da "Sociedade de Corte" aumentaram as exigências técncias sobre esses instrumentos, promovendo seu avanço. Aqui poderíamos contrapor o conservadorismo ideológico dos *literati* chineses como possível explicação para o facto de que a cítara se manteve basicamente a mesma após a sua adaptação às necessidades do convívio. Nada obstante, para Weber, a construção dos instrumentos de corda (sempre os principais para a música dos eruditos chineses) tinham

limitações técnicas vis-à-vis os instrumentos de sopro e seus desenvolvimentos, os teclados (págs. 108-111). Isso não impediu, contudo, que o trio de cordas adquirisse um papel central na orquestra "moderna", substituindo os instrumentos principais em cortes pré-renascentistas (págs. 111-112) – fundados em seu progresso "racional".

A análise do desenvolvimento e função social dos teclados, que ocupa metade do texto de Weber sobre os instrumentos musicais, reflecte o que há de único na Música do Cânone Ocidental, nomeadamente, o seu movimento em direcção à consumação da "Racionalidade". O que isso significa? A função social dos teclados progride *pari passu* com o desenvolvimento intelectual, beneficiando-se de *break-throughs* técnicos e aprimorando a expressão artística do homem ocidental. Aqui estamos em terra ignota face à tradição musical chinesa e, arriscaria dizer, qualquer outra. O órgão, em si um instrumento cuja construção e prática fazem dele uma "máquina", já havia chamado a atenção na Antiguidade como tal. Estritamente em termos musicais, o primeiro impulso dado ao órgão pelo crescimento das organizações monásticas e da música sacra (págs. 112-115). Na época do Movimento Protestante, há uma interrupção abrupta do seu desenvolvimento. O órgão e a música religiosa cedem espaço para a "música de arte", tanto por razões religiosas (Pietismo), como por transformações sociais (individualismo) (págs. 116-117). Caberá ao piano, parente do órgão, substituí-lo na vanguarda da Música Ocidental, à medida que a velha classe de "músicos" (profissionais especializados) seja superada pela produção e aplicações musicais capitalistas (págs. 118). Em suas formas primitivas, o piano ganhou um público cativo de praticantes amadores, aparecendo como coadjuvante em espectáculos populares (pág. 119). Então "emancipou-se" (o termo, usado por Weber, é cheio de simbolismo) como um instrumento completo (harmónico), próprio para performances de *virtuosi* em ambientes fechados (pág. 120). Para o grande pensador alemão, não é surpresa que tenha adquirido maior voga nos países do Norte europeu, especialmente da Alemanha, pelos padrões de convivência "burguesa" (pág. 121). Junto com questões técnicas de execução, Weber também cita a produção industrial massificada do piano (pág. 122), potencializada por sua versatilidade de aplicações (pág. 123). Isso é muito precioso para sua visão do modelo de produção capitalista como ápice do processo de desenvolvimento ocidental. A cítara chinesa em muitos sentidos representa o oposto da experiência ocidental, corporificada pelo piano, para cuja análise sociológica é necessário considerar factores como o conservadorismo social, o tradicionalismo intelectual, o ideal diletante de arte, *et coetera*, da ortodoxia confuciana – a tradução comentada a seguir ilustrá-lo-á.

Desta forma, lendo criticamente a opinião de Weber, ao considerarmos qualquer instrumento não-ocidental, devemos estar prontos para não apenas (a) identificar o seu posicionamento no contexto do respectivo Cânone, mas também aprendermos (b) como o seu valor intelectual é concebido por um tipo de praticante e de público; (c) como seu estatuto está condicionado a uma estrutura de classes; e (d) quais as funções específicas que exerce, em sociedade. Malgrado o primeiro problema seja, essencialmente, de crítica literária, os restantes demandam uma análise sociológica. Exploremo-los, com ajuda de três capítulos da *Introdução à Sociologia Musical*, baseada em palestras proferidas por Theodor Adorno em 1961 e 1962 [9].

Não há artifício em colocarmos os dois pensadores num mesmo plano. Permeados pelo Cânone, seus pensamentos são igualmente balizados pela ideia de "Razão", conquanto reajam ao esgotamento de suas possibilidades: Adorno mais visivelmente, porque teve experiência directa das consequências civilizacionais da Grande Guerra e ascensão dos Estados Unidos. Cada um à sua maneira reage ao Historicismo, o primeiro limitando a "Razão" geográfica e historicamente ao Ocidente, o segundo utilizando Marxismo e Psicanálise para identificar suas perversões, provocadoras da reificação e alienação do homem na "modernidade".

Por trás da tipologia pseudo-científica dos "Tipos de comportamento musical" (págs. 178-189), Adorno aprecia criticamente a situação da Música no Ocidente, confrontando o Cânone à nova realidade que batizara "Indústria Cultural". O tipo-ideal adorniano do *expert* perfeito apreciador de música, nada mais é do que um supremo virtuoso, intelectual treinado esmeradamente em análise musical, dotado de sensibilidade e curiosidade filosófica bastantes para compreender e verbalizar a música. O segundo tipo, "bom apreciador" é congénere do *expert*, inferior em termos de treinamento formal. Estes dois são

portadores da "Razão" e do bom-gosto musical, com a sucessão Clássico-Romântico-Moderno tacitamente aceita como um *continuum* dentro do Cânone. Adorno desta forma parece evitar o difícil problema da legitimidade das vogas e estilos musicais, contudo, o *sleigh-of-hand* não funciona prospectivamente, vide a dubiedade na classificação/avaliação do jazz. Ademais, os dois últimos tipos (os que ouvem para se divertir e os não-melófilos) são resquícios da velha distinção estilística "erudito"/"popular", enquanto jazz, rock e folk norte-americanos, são deslocados para a dualidade entre cultores de uma tradição não mencionada (a Bildung), superior ao consumismo de massa. Por razão de espaço, não detalhamos os três tipos intermediários, criados casuisticamente por Adorno. Embora sejam tratados como partícipes do Cânone, possuem atitudes equivocadas, seja racionalmente (*emotional listener*), seja criticamente (*culture consumer*), seja por tratar o Cânone restritivamente (*resentment listener*).

Adorno reflecte sobre a relação entre "classes/camadas sociais" e música no quarto capítulo da *Introdução* (págs. 236-253) que é valorada negativamente como "ideologia", isto é, uma ferramenta de doutrinação, seja dos totalitarismos de esquerda ou direita, seja da Indústria Cultural, com seu consumismo alienante. Por conseguinte, para Adorno, é "ideológica" aquela música que produz o que chama de "falsa consciência". De modo a explorar o que seria a "consciência verdadeira", o filósofo indica, num comentário importante no início do capítulo, que a sociologia musical deve aliar elementos de análise social estructural para ter alguma significância, já que, em si, a música é um fenómeno social não-objectivo e não-conceitual. Sem maiores detalhes, aponta que sua indeterminação (ideológica) "beneficiou a teoria social, congelada dogmaticamente, do Oriente", talvez sugerindo, a meu ver corretamente, que em culturas não-ocidentais, a Música é utilizada para finalidades políticas, cerimoniais, religiosas, *et coetera*, de cariz essencialmente colectivo e tradicional – negando espaço à expressão Racional do Indivíduo. Pelo menos é isso que sobeja das três maneiras como "classe" é criticamente relacionada à Música (Canônica). A primeira delas, é a da influência da "classe" sobre os produtores musicais. Ao perceber que grandes compositores tendem a provir das classes médias menos favorecidas, dependentes de patrocínio, Adorno propõe, sumariamente, que a criação musical é caracterizada por conformismo – posicionamento ideológico, que generaliza existência de exploração/opressão. Em segundo lugar, Adorno discute "classe" no contexto da recepção musical, quando, curiosamente, demonstra um elitismo inacto mediante a velha distinção entre gosto "erudito" e variantes da categoria "popular" – sem dúvida, sob mediação do Cânone. Onde há mais interesse, cobrindo dois terços do capítulo, é a relação entre obras e "classes". Aqui transparece o Hegelianismo do autor, esclarecendo que a Música pode ser um "fenómeno da Verdade". A apreciação dos músicos românticos é muito útil, destacando a contínua separação entre indivíduo e colectividade, ("irreconciliabilidade do universal e do particular"): desta forma, postula Adorno, por ser improdutivo tentar retornar à situação pré-Revolução Industrial ("Capitalismo"), a nova música deve ser compreendida, expressa de forma transparente, bastando "criar esperanças de harmonização" entre os dois pólos. Disso, vemos que a "Razão" continua a ter uma tremenda importância no plano da criação e da hermenêutica musical, por permitir ao compositor ganhar e expressar "consciência" de sua situação histórica e das "antinomias sociais" que afligem a própria Música.

O terceiro capítulo da Introdução expõe a "função" da Música (págs. 219-235). Numa leitura superficial, Adorno denuncia sua comercialização pelas indústrias culturais, exposta como "ideologia do inconsciente", que se aproveita da passividade e da preguiça do público para condicionar-lhe sentimentos e comportamentos. Portanto, não existe apenas exploração sistemática das suscetibilidades humanas. Há, também, cumplicidade inerente à massa, conformada à "má música", nela buscando conforto, fuga ou, simplesmente, diversão. Desde o início do capítulo, condena-se a fetichisação, reificação, alienação, entre outros, da música qualificada como "irracional". Em compensação, o pensador também estipula um ideal prístino de Música, ferramenta para educação e libertação do indivíduo, demandando, todavia, esforço pessoal e estudo sistemático. É interessante que esse aspecto "racional" seja eleito critério para qualificação da música "artística", isto é, passível de "compreensão" por aquelas pessoas capazes de analisar os "elementos" das composições. Não menos significativo, a Música é tratada como uma "linguagem" autónoma, cujo entendimento presume a "integração estética de seus elementos literalmente

sensuais e pré-artísticos". Reconhecida tal concepção adorniana de Bildung, e seu diagnóstico das patologias da Modernidade Ocidental, não é difícil compreender que o velho conceito de "Razão" sobrevive; que o Cânone, embora definido de forma mais ampla, persiste, vivamente contraposto à corrupção da Indústria Cultural; e que a elite dos "eruditos" é reinventada pelos partidários de uma nova Bildung, conscientes do poder desumanizador de expressões artísticas adulteradas.

À guisa de conclusão, programática, vemos que, subjacente ao Cânone ocidental, há um conteúdo cultural único, "Razão", a orientar a história das artes, pelo menos a partir do Renascimento. Esse conceito imbrica-se nos diversos níveis da sociedade (religião, política, economia), restringindo analogias entre Ocidente e outras culturas. Portanto, qualquer esforço explicativo deve partir de dentro de uma cultura, conjugando os diferentes níveis em que se organiza. É útil tentarmos compreender a estrutura da sociedade e, nela, definirmos o que é exatamente o "artista" como papel social. Vale atentar para a interacção entre o "público" e o Cânone na fixação do gosto. A obra individual é uma cristalização desse sistema de relações, particularizada pelas circunstâncias de sua produção. Compreendido esse "fluxograma", é provável que entrevejamos a essência de outro Cânone. No caso da China antiga, a inigualada estabilidade da ideologia imperial, reforçada pelo pensamento Ortodoxo, serve de moldura, dentro da qual discutimos as trajectórias dos grupos de artistas e pensadores, a criação de seus géneros e de escolas. No que se refere à Música chinesa, tão estereotipada, podemos utilizar um instrumento como ponto de partida. Falemos, desta vez, sobre a cítara qin. RC

NOTAS

1 E.g.:Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" in Illuminationen. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1977, págs. 136-169. Adorno, Theodor e Horkheimer, Max. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2003, págs. 141-191.

2 Diferentemente da China, o Cânone ocidental não foi transmitido por uma classe homogénea, mas foi apropriado/apropriou-se de novos "tipos" humanos. Cf. Elias, Norbert. Über den Prozeß der Zivilisation (2 vols). Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1997

3 Diferentemente: Mayer, Arno. The Persistence of the Old Regime. New York: Pantheon Books, 1982, esp. Págs. 189-274. O que teria a dizer sobre o Pós-Guerra e Século XXI?

4 É possível que as ideologias de "Race and Gender" e da "Descolonização" enraízem-se no Romantismo Europeu, via Marxismo. Para uma visão multi-secular do Romantismo, ver Safranski, Rüdiger. Die Romantik – Eine deutsche Affäre. Munique: Carl Hanser, 2007. O clássico de Edmund Wilson também oferece interessantes insights: To the Finland Station. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

5 Pensemos no Cânone ao ler: Berlin, Isaiah. The Roots of Romanticism. London: Pimlico, 2000.

6 Vinte anos após a primeira edição da grande trilogia de Castells, é importante reconsiderar as consequências funestas da transformação da sociedade ocidental, inclusive vis-à-vis o Cânone. Castells, Manuel. The Information Age, Economy, Society and Culture (3 vols.). Oxford: Blackwell, 2010 (segunda edição) – mormente "The Power of Identity" (vol. 2)

7 Imaginemos o negativo da fotografia tirada por Friedman, Thomas. The Lexus and the Olive Tree. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

8 Utilizamos o texto inglês editado por Martindale, Don et alii. The Rational and Social Foundations of Music. Nova Iorque: Southern Illinois University Press, 1958.

9 Adorno, Theodor. Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2007.