

# A estética da cítara chinesa: uma tradução comentada de “Sobre a cítara qin”, de Ji Kang (223-263)

GIORGIO SINEDINO\*

**RESUMO:** O novo texto da série “Dimensões do Cânone” volta a tratar de um tema musical, apresentando aos leitores em língua portuguesa mais uma obra do *literatus* chinês Ji Kang (223-263), o “Qin Fu” – ou “Sobre a cítara qin”. Esse poema reveste-se de importância fundamental, em dois sentidos. Em primeiro lugar, é um exemplo primoroso de écfrase (poema descritivo de um objecto de arte) que utiliza plenamente os recursos da forma poética “Fu”. Além disso, com cerca de 2000 caracteres, o “Qin Fu” é o primeiro tratamento detido da cítara Qin, que pode ser considerada o instrumento musical por excelência do intelectual chinês, oferecendo-nos pistas sobre sua ideologia e padrão de convivência.

“Sobre o Qin” serve de introdução ao tema, ao relatar a origem lendária do instrumento, seu processo de feitura, suas características sonoras, seu repertório mais famoso, sua relação com a poesia/canto e seu papel no “convívio elegante” dos intelectuais. Além disso, a écfrase de Ji Kang consegue ultrapassar as limitações do meio poético, realizando uma exposição filosófica/estética do instrumento. Como não poderia deixar de ser, o poema serve de veículo para os ideais estéticos e de vida de Ji, aludindo ao pensamento taoista clássico de Laozi e Zhuangzi e refletindo a voga literária do “Estudo do Mistério”. Tal abordagem não implica em distorção, contudo, uma vez a cítara chinesa esteja indissolúvelmente ligada a esse contexto cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cítara chinesa 古琴; Ji Kang 嵇康; Sociologia dos instrumentos musicais 樂器的社會學; Intelectuais chineses 古代文人; Música não-Ritual 文人音樂

## APRESENTAÇÃO

Este novo texto da série “Dimensões do Cânone” oferece ao leitor de língua portuguesa a primeira tradução do poema fu “Sobre a cítara qin”, de Ji Kang

(223-263), *literatus* do período dos Três Reinos (220-280). Ji Kang é reputado, na tradição chinesa, como um dos mais talentosos e perspicazes pensadores a meditar sobre música, particularmente devido a este poema, e ao longo ensaio intitulado “Não há

\* 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.*

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA



Os Sete Sábios dos Bosque de Bambu (e Rong Qiqi) 竹林七賢及榮啟期: Famosos representantes do diletantismo relacionado às “Conversações Puras”, cada uma das figuras está envolvida numa actividade artística característica. Ji Kang é o primeiro da série inferior, tipicamente a tanger uma cítara qin. Decalque de mural do período das Dinastias do Norte (420-589) descoberto em 1960, actualmente conservado no Museu de Nanjing.

tristeza, nem alegria nas vozes” (traduzido e anotado em RC 53/2016, págs. 136-160). Expectativas sobre o que o “pensamento musical chinês” venha a significar devem ser moderadas pela influência do Cânone: a atitude de Ji com relação à música é a de alguém que foi educado segundo os ideais confucianos, cuja formação é eminentemente beletrística e reflecte a visão de mundo peculiar da elite chinesa no período logo após o esfacelamento da tricentenária dinastia Han. Tal como em “Não há tristeza”, esses três elementos moldam a forma e o conteúdo de “Sobre a cítara qin”. Falemos um pouco de cada um.

(I) Antes de mais nada, a ortodoxia confuciana é o solo comum pisado por todos os intelectuais chineses do período imperial – sem excepção. Embora Confúcio –

também praticante da cítara – em momento algum venha citado directamente, os alicerces ortodoxos do texto são prontamente visíveis, mormente o papel educacional e terapêutico da Música (com “m” maiúsculo, por se referir à música canónica da corte), fundamentada que está na harmonia e moderação 中和. Ademais, os reis sábios da antiguidade continuam a ser referidos como modelos de virtude e de civilização, para quem a cítara significa um instrumento da música Ritual. Terceiro, quando Ji Kang descreve o acervo da cítara, chama a atenção a quantidade de obras imediatamente classificáveis como “ortodoxas” e reconhecidas como tal pelo poeta, que não recusa a antonomásia ya 雅 (significando “elegante”, “típico da corte”) para designar o instrumento e a sua música. Enfim, no caso da cultura clássica chinesa, a

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

música não é tratada como um fenómeno independente da tradição literária, mas como consequência dessa.

(II) Em segundo lugar, podemos nos socorrer da nomenclatura literária ocidental para definir a obra a seguir como uma *écfrase*, a propósito, um dos mais consumados exemplos conhecidos na literatura chinesa. Tal classificação é justificada, uma vez não haja dúvidas de que Ji Kang está a descrever um *object d'art*, com todo o seu pano de fundo cosmológico e literário, lançando mão de todos os recursos “retóricos” à disposição de um grande erudito. Todavia, é útil ponderar até que ponto “Sobre a cítara” é uma *écfrase* comparável às suas congêneres ocidentais, por exemplo, a do escudo de Enéias na obra prima de Virgílio. Para além do virtuosismo literário e de toda a erudição canónica que obras assim acusam, em ambos os exemplos, o jogo de referências e representações é estabelecido no contexto fechado de sua própria cultura-mãe; a intertextualidade, que também é importante em Virgílio, é muito mais rígida e livresca em Ji Kang. E se deixássemos o género épico para comparar “Sobre a cítara” a composições de uma “cultura” que tenha algo mais em comum com o modelo sócio-político chinês, como as *Imagines*, dos *Filostratos* helenísticos? Mesmo assim identificamos discrepâncias significativas. Na obra de Ji Kang, a quantidade de alusões a outras obras e apropriações de outros textos é tamanha, fazendo o leitor concluir que o sentido de pertença a uma linha de transmissão vai além de qualquer coisa que poderíamos encontrar no Ocidente, talvez com a possível excepção da hermenêutica bíblica ou jurídica na Idade Média – mas poucos seriam aqueles a aceitarem, pacificamente, que isso se trata de literatura.

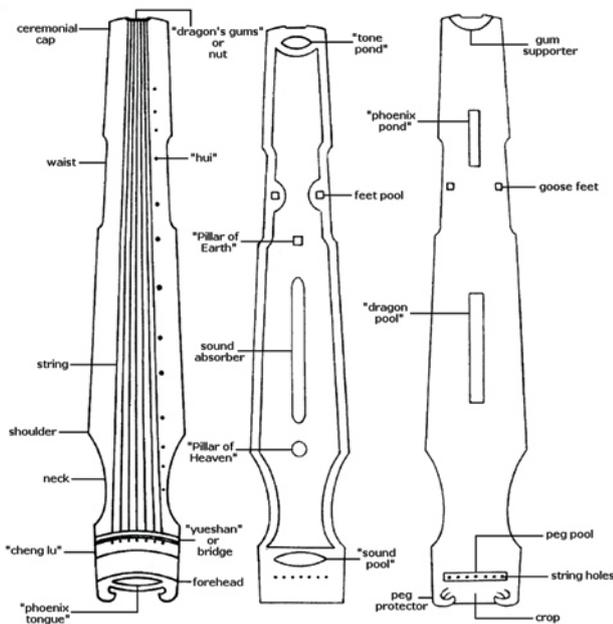
(III) Por último, o “pensamento musical” de Ji Kang é tributário do momento histórico em que viveu esse autor, postumamente descrito como *玄學* (Xuanxue), o “Estudo do Mistério”, que está vinculado a uma prática social batizada de “Conversações Puras” *清談* (qingtan), provavelmente ilustrada em (6.1). Em seu convívio privado, os *literati* no período dos Três Reinos e Dinastia Jin (séculos III a V) gostavam de discutir o significado de obras taoistas, como o “Daodejing” *道德經* do Mestre Lao 老子, os textos compilados como Livro do Mestre Zhuang 莊子 e breves comentários aos hexagramas do *Yijing* 易經十翼, especialmente os “comentários apensos” 繫辭傳. Essas obras eram conhecidas no meio como os “Três Mistérios” 三玄. “Sobre a cítara” é um excelente exemplo dessa voga, merecendo nota o facto de que Mistério/Misterioso 玄 tem um papel crucial no poema (ver 7.2).

Quais as raízes sociais do “Estudo do Mistério”? O fim da dinastia Han teve um impacto óbvio sobre a intelectualidade, a começar do nível material e ideológico – a corte não mais podia cooptar a intelectualidade com cargos e sinecuras. O sistema centralizado de cultivo das letras e defesa da ortodoxia, fragilizado por contradições internas, fricções com o poder imperial e conflito de interesses com eunucos e colaterais do imperador, termina por seguir sua tendência natural e fragmentar-se em grupos e linhas de transmissão regionais. Além disso, a conjuntura política difícil, com guerras e a sedimentação de comunidades autárquicas é incompatível com a mensagem fundamental da ortodoxia confuciana da corte dos Han: a unidade intelectual, corolário da unidade imperial. No caso de Ji Kang e de sua época,



“Produzindo a cítara Qin” 新琴圖 Pintura atribuída ao famoso pintor da dinastia Jin Oriental Gu Kaizhi (345-406), reproduz as etapas de feitura da cítara (dimensões: 29cm x 130cm). Coleção do Museu do Palácio da Cidade Proibida (Pequim).

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA



Partes da cítara (em inglês)

isso reforçou o estudo de obras taoistas em detrimento das subtilezas escolásticas dos voluminosos clássicos dos Ritos ou da Primavera e Outono.

Não se deve, entretanto, exagerar a situação a ponto de nela ver uma recusa da ortodoxia. Como restará claro do comentário que segue à tradução do texto, Ji Kang em momento algum “abjura” o Confucionismo ou se revolta, à maneira do Romantismo ocidental, contra a velha ordem dos Han. Como todo pensador chinês, as novidades criadas por seu pensamento ocorrem em reação a factores externos, como adaptações à realidade, não transformações suas. Por conseguinte, o taoísmo desse autor é verdadeiro na medida em que se adequa à sua forma de vida, valores e experiências, talvez funcionando como “legitimação” face às reminiscências da velha ortodoxia.

O texto chinês é muito longo, com mais de 2300 caracteres. Além de um “prefácio”, com pouco mais de 200 ideogramas, e de uma “codá”, com cerca de 60, temos um imenso bloco de texto, à primeira vista sem divisões muito claras. De maneira a facilitar leitura e análise do texto, tentei definir a estrutura do texto conforme seu conteúdo. Não há muito o que dizer do prefácio (**secção 1**), em que Ji Kang apresenta as razões

para escrever o poema. A seguir, identificamos uma primeira passagem que nos apresenta a “cosmologia” da cítara (**secção 2**), mais especificamente da árvore suprema que está fadada a se transformar no mais perfeito instrumento. Essa passagem está carregada de referências taoistas, mas apesar de toda a imaginação e colorido, isso não deixa de ser uma convenção em poemas fu. Após uma longa exposição do tema de “Montanhas e Rios”, fundamental não só para a cítara, mas também para todas as belas-artes chinesas (poesia, caligrafia/pintura e música), chegamos à parte em que se descreve o processo de construção do instrumento (**secção 3**). Encontramos, neste ponto, o tema do eremitismo, significativo para a opção de vida de Ji Kang; não é o eremitismo monástico dos Imortais, mas o eremitismo “hedonista” do abastado *connoisseur* que tem meios para pôr ao seu emprego os melhores artesãos da história da China de até então. Pronta a cítara, o poema evolui para seu momento principal, em minha leitura, um ciclo de três apresentações que revelam suas diferentes facetas psico-sociais. A primeira delas mostra o eremita, de posse de seu instrumento, a executar o seu primeiro recital, em torno do tema das “Montanhas e Rios” (**secção 4**). A seguir, em outro ambiente, aparece uma instrumentista, cujo repertório sobeja de referências aos Imortais taoistas. Pessoalmente, gosto de ver nessa senhora da alta sociedade aristocrática um tipo de personagem Imortal (**secção 5**). Por último, a terceira apresentação traz-nos de volta (possivelmente) à persona de Ji Kang, como um anônimo anfitrião que recebe seus amigos e convivas para dois momentos musicais. O primeiro deles, um passeio relaxado pelos arredores de sua mansão, em que brincam com a cítara ao ar livre, e o segundo, mais formal, um banquete com canto e dança (**secção 6**). A seguir, o poeta assume o tom autoral para tratar da Virtude da cítara (**secção 7**), em linguagem típica dos Mestres do período da Primavera e Outono/Reinos Combatentes. A última parte, laudatória, inclui a “codá”. É um fecho poético para a obra (**secção 8**).

O texto de “Sobre a cítara” é aquele recolhido nas Selecções Literárias 文選 de Xiao Tong. Adoptamos a colagem de Dai Mingyang 戴明揚, disponível na edição anotada, reconhecida na China como *standard*, que organizou para as obras de Ji Kang (ver bibliografia). As referências chinesas utilizadas para confeccionar o comentário seguiu precisamente o trabalho, ainda

THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

não superado, de Li Shan 李善 (630 – 690), *literatus* da dinastia Tang, bem como do complemento que lhes foi feito posteriormente pelos chamados “Cinco Servos” 五臣, também da dinastia Tang. Partindo dessas referências, realizei um estudo sumário das citações em seu contexto original, para reflectir sobre o processo de recepção e hermenêutica chinesa. A seguir, fundamentado nesse material, realizei análise textual/ estilística e de crítica cultural.

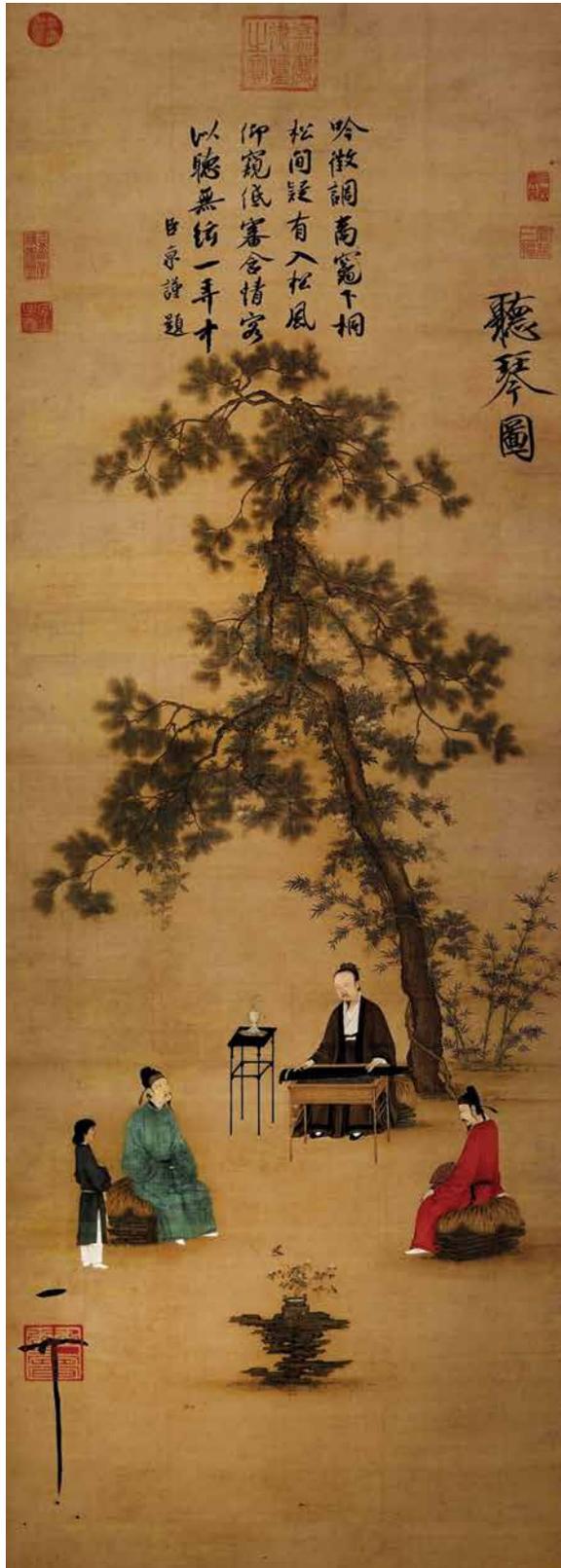
1. Prefácio<sup>1</sup>

余少好音聲，長而翫之。以為物有盛衰，而此無變；滋味有馱，而此不勌。可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。是故復之而不足，則吟詠以肆志，吟詠之不足，則寄言以廣意。

(1.1) Desde a minha infância, sempre gostei dos sons e vozes<sup>2</sup>; tendo crescido, comecei a deleitar-me com sua prática<sup>3</sup>. Apesar de que todas as coisas nasçam, cresçam, declinem e morram, o meu interesse nunca arrefeceu. Ainda que a mais tentadora iguaria deixe de apetecer [um dia], os sons e vozes nunca me cansaram o palato. Com eles, é possível conduzir o espírito puro e cultivar a longevidade, harmonizar as emoções e a vontade<sup>4</sup>. Além disso, comparado a eles, nenhuma [outra arte] sequer chega perto de aliviar as preocupações de alguém que se encontra desamparado e sem alternativas no mundo. É bem por isso que, sempre retornando [a eles], nunca me enfastio. Recito poesia para dar livre jogo aos meus ideais e, quando tal acto não me satisfaz, [a minhas composições] confio uma mensagem pessoal para explicitá-lo<sup>5</sup>.

然八音之器，歌舞之象，歷世才士，並為之賦頌。其體制風流，莫不相襲。稱其材幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。麗則麗矣，然未盡其理也。

(1.2) Os literatos de valor, em todas as épocas, combinavam os oito tipos de instrumentos e as diferentes atitudes e posturas do canto e da dança para criarem obras poéticas, tais como composições fu ou song, sobre os sons e vozes. Contudo, os moldes que deram às suas obras foram-se com o soprar do vento e o dispersar das nuvens – ninguém lhes deu continuidade. Embora louve a capacidade e o talento dessas pessoas,



“Ouvindo a cítara” 聽琴圖. Famosa pintura de Zhao Ji 趙佶 (1082-1135) o Imperador Hui da dinastia Song Setentrional (dimensões: 147cm x 51cm). Coleção do Museu do Palácio da Cidade Proibida (Pequim).

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA



“O Repouso dos Nobres” 高逸圖 Famosa pintura de Sun Wei (activo no século IX). Ji Kang é a personagem da extrema direita. Acompanhado por um servo (童子), que carrega sua cítara (dimensões: 45cm x 169cm). Coleção do Museu de Shanghai.

suas obras transmitem um estado de espírito amargo e precário; embora explore poeticamente os sons e vozes que conceberam, reconheço que sua nota principal é de tristeza e de tragédia; embora aprecie o poder que suas criações têm de comover, são as lágrimas do público o que mais prezam. São belas obras? Sim, mas não mais do que isso, uma vez que não foram capazes de esgotar os princípios [inerentes ao tema]<sup>6</sup>.

推其所由，似元不解音聲，覽其旨趣，亦未達禮樂之情也。衆器之中，琴德最優，故綴敘所懷，以為之賦。其辭曰：

(1.3) Ao meditar sobre a razão para tanto, suponho que [os meus antecessores] não conseguiram compreender [os princípios dos] sons e vozes; ao observar a intenção [de suas composições], vejo que também não apreenderam qual a Emoção subjacente aos Ritos e Música. Da grande quantidade de instrumentos musicais, o Qin é o que possui a mais distinta Virtude<sup>7</sup>. Por isso, tratarei a seguir de dar forma literária ao que carrego no peito, compondo-lhe um poema Fu. Eis o seu teor:

## 2. A cosmologia do instrumento

惟椅梧之所生兮，託峻嶽之崇岡。披重壤以誕載兮，

參辰極而高驥。含天地之醇和兮，吸日月之休光。鬱紛紜以獨茂兮，飛英蕤於昊蒼。夕納景于虞淵兮，旦晞幹於九陽。經千載以待價兮，寂神時而永康。

(2.1) Nasce da madeira da catalpa, ou do parasol, e só daqueles pés que sobem as escarpas das colinas mais íngremes. [Desses, os melhores são os que] se fincam no solo profundo, [bebendo do néctar das fontes profundas] e crescendo até ficar, ombro a ombro, com a estrela polar [, o eixo do Céu]. Trazem em si a Harmonia Pura do Céu e da Terra, tendo absorvido o fulgor deslumbrante do Sol e da Lua<sup>8</sup>. Em meio a um bosque basto, [o espécime supremo] sobressai pela abundância de sua copa, e [sob a brisa da primavera] suas inflorescências pululam pela abóbada celeste. Quando o sol se recolhe a Oeste, sua sombra se alonga até à garganta de Yu e quando o Supremo Yang deita seus primeiros raios a Leste, seu caule corusca alto, como uma pilastra [de fogo] a alcançar os Nove Céus. Espera milénios até que alguém lhe ponha um preço justo: é solitário, como se um deus o houvesse plantado, e assim vive, sereno, por uma pequena eternidade<sup>9</sup>.

且其山川形勢，則盤紆隱深，確崑岑崑。互嶺巉巖，岵嶠嶠峯。丹崖嶮巖，青壁萬尋。若乃重巖增起，偃蹇雲覆，邈隆崇以極壯，岷巍巍而特秀。蒸靈液以播雲，據神淵而吐溜。

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC



(2.2) À árvore assume as características do relevo [onde cresce], de muitas montanhas e rios. Protegida pelo lugar recôndito, [repetidas vezes] escondido [pelas idas e vindas] dos meandros das águas, a banharem os pés dos cumes rochosos, quase inacessíveis, não sem mortal perigo. [Vistos de longe, esses são como pontas de lança a ameaçarem o firmamento,] suas arestas zigzagueiam os espaços, escarpadas. Penhascos de cinábrio [a desdenhar o vazio]; despenhadeiros de índigo, quedas de dez mil braços. Lado a lado, vejo os picos ombreando-se, [os mais altos a chamarem novos competidores à disputa, até que] as nuvens [intervêm, caindo[-lhes sobre as cabeças]]. Uma visão imponente, solene, a inspirar pensamentos heroicos; [como um clá de gigantes, tentam erguer o horizonte sobre suas costas]. [E ao fazê-lo,] lufam o orvalho divino, que semeia as nuvens; [ao suportarem o peso do Céu, constituem-se] num abismo divino, de que jorram as águas [do mundo]<sup>10</sup>.

爾乃顛波奔突，狂赴爭流。觸巖舐隈，鬱怒彪休。洶涌騰薄，奪沫揚濤。滌汨澎湃，蜃螭相糾。放肆大川，濟乎中州。安回徐邁，寂爾長浮。澹乎洋洋，縈抱山丘。

(2.3) As águas são caudalosas, mas engrossam ainda mais ao descerem dos píncaros, expulsando tudo o que esteja em seu caminho; [como corcéis,] desvairam-

-se num tropel raivoso, pisoteando-se ao dobrar cada curva de rochedo: [contrariados por ficarem para trás,] alguns estouram de fúria; [relinchando], empinam numa muralha de água. Com a força da correnteza, a muralha se move, é como se todo o rio fosse um vagalhão, ora erguendo a terra, ora sucumbindo sob seu peso, ritmicamente soprando espuma e engolindo-a até ao leito. Subitamente, turbilhões irrompem do nada, abocanhando tudo que lhes está a frente [ – não surpreende que sejam os dois dragões a se engalfinharem]. Eis como o grande rio segue seu curso, atravessando o Continente situado no Meio do mundo. Quando se quebra o seu último marulho, leva lentamente as barcas até longe, num silêncio tranquilo. Balouçando gostosamente pelo flume, abraçam os montes que encontram, e acariciam a beira<sup>11</sup>.

詳觀其區土之所產毓，奧宇之所寶殖。珍怪琅玕，瑤瑾翕絕。叢集累積，奐衍於其側。若乃春蘭被其東，沙棠殖其西。涓子宅其陽，玉醴涌其前。玄雲蔭其上，翔鸞集其巔。清露潤其膚，惠風流其間。竦肅肅以靜謐，密微微其清閑。夫所以經營其左右者，固以自然神麗，而足思願愛樂矣。

(2.4) Passemos agora à descrição do solo que produz [a catalpa ou o para-sol], dos tesouros que engendra em seu útero. Há jade em abundância: pérolas

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

de jade, raras e preciosas; e outros jades, como o jade sem mácula, ou de albor translúcido. Não só jade, mas tudo o que há, do bom e do melhor, e redundante e sobeja, espalhado em torno dos bosques onde se encontram aquelas duas madeiras. Por exemplo, a Leste, o chão cobre-se de orquídeas nobres, [para anunciar a primavera]; e o Oeste é coroado de peras de ouro, [para celebrar o outono]. Foi o Leste que o Mestre Juan, o imortal, escolheu, para levantar seu barraco; as doces águas do riacho Licor de Jade flanam à sua frente. Nuvens carregadas fazem-lhe sombra; fênix vêm fazer seus ninhos sobre o seu telhado. O orvalho, fresco, revigora a sua pele; o vento sopra ameno, entre [o Céu e a Terra]. Sua expressão é grave, e relaxado está seu íntimo; seu silêncio transmite tranquilidade; reticente sobre si próprio, sua reserva advém da indiferença às coisas do mundo. Ao que se passa em torno de si, dedica a mesma atitude com que trata do que lhe interessa: usa daquela divina beleza, a espontaneidade – e isso basta-lhe para aspirar à felicidade plena<sup>12</sup>.

### 3. A feitura da cítara dos imortais

於是遯世之士，榮期綺季之疇，乃相與登飛梁，越幽壑，援瓊枝，陟峻嶒，以遊乎其下。周旋永望，邈若凌飛。邪睨崑崙，俯闕海湄。指蒼梧之迢遞，臨迴江之威夷。

(3.1) Desta forma, um cavalheiro que preferiu se furtar ao mundo, do quilate de um Rong Qiqi, ou de um Qi Liji, irmana-se em seu espírito [a seus antecessores], com o fim de subir resolutamente a ponte rampante e cruzar o vale sem fundo. Ele colhe o fruto da árvore dos jades rubros, empreende uma longa escalada de picos abruptos, para contemplar o cenário sob seus pés. E assim resta, como se tivesse asas, a rodopiar pelo vazio, para fitar o horizonte. No canto de seus olhos, a Montanha Kunlun; sob sua vista, os sargaços descansando na costa. Aponta o dedo na direcção que crê chegar à velha província de Cangwu e, dobrando-se, observa o Grande Rio a serpear e serpear, até onde a vista alcança<sup>13</sup>.

悟時俗之多累，仰箕山之餘輝。羨斯嶽之弘敞，心慷慨以忘歸。情舒放而遠覽，接軒轅之遺音。慕老童於馳隅，欽泰容之高吟。

(3.2) [Defrontado com a majestade de seus arredores,] compreende que muitos são os estorvos nos caminhos do mundo, enquanto as reminiscências da célebre Montanha Ji fazem-no suspirar. Que cobiça tem da grandeza dessa montanha! Em seu coração, tamanho é o encanto que esquece de casa. Liberta as suas emoções para que, acompanhando os seus olhos, contemplem o que se oculta no horizonte e encontrem [inspiração nos] sons perdidos de Xuan' yuan. [Tanto] admira o ancião Infante, o eremita do recanto da Montanha Gui, [como] venera [o lendário] canto de Tairong<sup>14</sup>.

顧茲梧而興慮，思假物以託心。乃斲孫枝，准量所任。至人攄思，制為雅琴。乃使離子督墨，匠石奮斤。夔襄薦法，般倕聘神。鍍會裏廁，朗密調均。華繪彫琢，布藻垂文。錯以犀象，籍以翠綠。

(3.3) Ao olhar para aquele pé de catalpa, sua imaginação desperta, pelo que compreende ser possível confiar tudo o que se desenrola em seu coração ao [que de outra maneira seria um mero] objecto. Logo, faz cortar um dos ramos novos e, [usando de sua experiência] para seleccionar [a matéria prima], incumbe [o pedaço que virará instrumento]. Tal Homem Supremo faz de suas ideias [criação], encomendando uma cítara ya. Daí ordena a [alguém como o] mestre Li para que tome as medidas corretas, marcando [a madeira] com sua carretilha de tinta negra e, a seguir, caberá a [um artesão do nível de] Shi trabalhar com seu machado. [Mestres de música da qualidade de um] Kui ou de um Xiang contribuem [para a feitura do instrumento com seu conhecimento] dos moldes, enquanto a fina manufatura [resta para um artesão como] Ban ou Chui. [Então] será enfeitada com riscos de buril, a cobrirem toda a extensão do instrumento; [essas marcas seguem um padrão], ora maiores, ora menores, distribuídas harmoniosamente. [Também são] esculpidos ornamentos ou inscrições com cinzel, espalhados aqui e ali, e laqueadas figuras com os cinco pigmentos. Outros adereços incluem [peças de] chifre de rinoceronte ou dente de elefante, e também de jade verde-vivo ou verde-amarelado<sup>15</sup>.

絃以園客之絲，徽以鍾山之玉。爰有龍鳳之象，古人之形。伯牙揮手，鍾期聽聲。華容灼爚，發采揚明。何其麗也！伶倫比律，田連操張。進御君子，新聲謦亮。何其

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC



Capa de “Gansos de Outono” 秋鴻琴譜 Famoso volume de tablaturas para cítara, com ilustrações (dimensões: 41cm x 72cm). [www.dpm.org.cn](http://www.dpm.org.cn)

其偉也！及其初調，則角羽俱起，宮徵相證。參發並趣，上下累應。蹠蹠磔磔，美聲將興。固以和昶，而足航矣。爾乃理正聲，奏妙曲。

(3.4) As cordas são urdidadas da mesma seda que o Visitante dos Jardins cultivou, e os treze hui devem ser marcados com círculos jade da Montanha do Sino. A cítara reproduz a imagem do dragão e da fênix, pois esse era o aspecto dos Antigos. Quando Bo Ya movia suas mãos [sobre as cordas], Zhong Ziqi distinguia as vozes de seu instrumento. Sua bela postura, seu semblante a flamejar, [sua performance] irradiava cor e brilho. Quanta beleza [ao tocar sua cítara]! Lun, o sacerdote de música do Imperador Amarelo, padronizou os [doze tubos tonais] lü; Tian Lian [notabilizou-se] pelo seu domínio do instrumento. Tendo a sorte de serem apresentados ao soberano, criaram novas composições, de melodias verdadeiramente cristalinas. Que [realizações] grandiosas, as suas! Ao afinar a cítara pela primeira vez, [as notas] jue (mi) e yu (la) devem ser tocadas conjuntamente [para contraste], e, depois

gong (do) e zhi (sol) devem se confirmar, uma a outra. [As cordas] são tocadas separadamente e afinadas para a nota adequada, até que haja uma correspondência entre todas, de cima a baixo. [A cítara bem afinada] é capaz de produzir uma infinidade de sons: a grande melodia está prestes a começar. É necessário fazê-lo com uma harmonia corrente, transmitindo bastante alegria. A afinação conclui-se: confirmada a sua voz correta, pode [cantar] melodias maravilhosas<sup>16</sup>.

4. O *début* do instrumento

揚白雪，發清角。紛淋浪以流離，奐淫行而優渥。粲奕奕而高逝，馳岌岌以相屬。沛騰遄而競趣，翕鞞擘而繁縟。

(4.1) Entoa, então, “Neve Branca”; interpreta, então, “límpido jue (mi)”. [Das mãos do exímio instrumentista fluem] copiosos sons, à maneira de uma fonte que, gotejando, a princípio, finda a formar um lago, e sua água, acumulando-se, verte-se em rio. [Ou então,] como a terra que se acumula, primeiro num alto monte que, como se buscasse exílio do convívio dos homens, continuasse a crescer, chegando a alturas cada vez mais íngremes, transformando-se numa sequência de escarpas abruptas. [Quando o ritmo é] veloz [como as correnteza, os sons] confrontam-se, disputando qual primeiro chega [aos ouvidos do público]; [quando há] consonância [à aparência das massas de rochas, a melodia comunica] uma beleza farta, em que a diversidade dos sons é percebida com nitidez.

狀若崇山，又象流波。浩兮湯湯，鬱兮峨峨。怫惝煩冤，紆餘婆娑。陵縱播逸，霍濩紛葩。

(4.2) [Portanto, a música da cítara] tem os ares de uma montanha sublime, e a aparência das ondas de um rio. [Sim, como as ondas] batem-se grossas e furiosas; [sim, como os picos] adensam-se numa imponência impassível. [A seguir, as notas] irritam-se, precipitam-se, ou se revolvem, e mais uma vez, e outra mais, como se estivessem a dançar uma dança de complexas evoluções. [Em certo momento, a música] escala as alturas impetuosamente, propagando-se até longe; é como o som das vagas que se levantam, e se quebram, [espraiando o sibilar da espuma].

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

檢容授節，應變合度。競名擅業，安軌徐步。洋洋習習，聲烈遐布。含顯媚以送終，飄餘響乎泰素。

(4.3) [Depois desse momento de improviso, o artista] recompõe seu semblante e [seus dedos] retomam o compasso, [pois] é necessário que a melodia se conforme à notação. [Agora,] adequa-se à [execução] consagrada, [fazendo prova] de que conhece a sua arte; resignando-se ao caminho [já trilhado em outras interpretações], palmilha-o com tranquilidade. [Por isso, a cítara] soa larga, presunçosa, reafirma sua elegância; a graça distinta de sua voz preenche o ambiente. O arremate desvela um último brilho de beleza feminina, e a ressonância [final] permanece no ar, como se remontasse à Simplicidade Original<sup>17</sup>.

### 5. Um Concerto Celestial

若乃高軒飛觀，廣夏閑房；冬夜肅清，朗月垂光。新衣翠粲，纓徽流芳。於是器冷絃調，心閑手敏。觸批如志，唯意所擬。初涉淥水，中奏清徵。雅昶唐堯，終詠微子。

(5.1a) Em gabinetes suspensos, ou em torres elevadas, em amplas mansões ou em cômodos vazios, nas noites de inverno, claras e frescas, a lua brilha fúlgida. Suas novas vestes frufriulam lisas, e seu sachê perfuma o ar por onde passa. Então, o instrumento, leve e sutil, tem as suas cordas afinadas; [a artista] esvazia seu coração e exercita as mãos. Toca as cordas ou golpeia-as, com um movimento invertido da mão, ao sabor de seu intento, [agora] a canção depende apenas de seu arbítrio. No início [de sua apresentação], tange um fragmento de “Água Cristalina”; no meio, “límpido zhi”. [Ademais, também toca] a fluida e elegante canção de Tang Yao, e conclui com a música do mestre Wei.

寬明弘潤，優遊躅躅。歌曰：“凌扶搖兮憩瀛洲，要列子兮為好仇。餐沆瀣兮帶朝霞，眇翩翩兮薄天遊。齊萬物兮超自得，委性命兮任去留”。激清響以赴會，何絃歌之綢繆！於是曲引向闌，衆音將歇。

(5.1b) [Às vezes a cítara soa] larga, clara, franca e lisa; [em outras,] indecisa, ambígua, errante, liberta. Ao atacar as cordas, canta sem escrúpulos, e novas composições sucedem-se umas às outras. Eis uma das letras: “O remoinho se ergue rábido, soprado da costa

de Yinzhou; e chama o mestre Lie, seu cavaleiro, para galopar pelo páramo. Ele sorve seu orvalho, e cinta-se com a aurora; a escarcear sua monta, sai pelo anil sem fim. Tudo lhe significa nada, nem sequer sabe de si; ao sabor da sua sina, se vai, esquece de voltar”. [Nesta música, a voz] límpida e [a instrumentação] viva devem acompanhar-se até ao final de cada compasso: que problema há se os dois se emaranharem? Com isso, a canção aproxima-se de seu fim, e as notas, dispersas pelo ar, ressoam longas.

改韻易調，奇弄乃發。揚和顏，攘皓腕，飛纖指以馳驚，紛儼壽以流漫。或徘徊顧慕，擁鬱抑按。盤桓毓養，從容秘翫。闐爾奮逸，風駭雲亂。

(5.2a) [A artista] ajusta a afinação, muda de acorde, começando a tocar mais uma bela música. Erguendo seu rosto sóbria, [um instante de descanso] revela seu punho alvo; [de repente,] as cordas tornam a vibrar voláteis, percutidas por seus dedos, como se corcéis selvagens fossem; [agora se ouve] uma coleção de impressões sonoras, volúveis, loquazes, a se esparramarem pelo cômodo. Parte delas, relutando a ceder seu lugar, batem seus pés pesados, protestam sua permanência. [Outros sons] se entrelaçam para ganhar corpo, o posterior crescendo do anterior, paridos por dedilhadas lentas e firmes. E retoma o seu ataque célere, [transmitindo] a fúria do vento que se levanta, e o medo das nuvens que se dispersam pelo céu.

牢落凌厲，布濩半散。豐融披離，斐韡燼爛。英聲發越，采采粲粲。或間聲錯糅，狀若詭赴。雙美並進，駢馳翼驅。初若將乖，後卒同趣。或曲而不屈，直而不倨。或相凌而不亂，或相離而不殊。時劫掎以慷慨，或怨嬾而躊躇。

(5.2b) As vibrações do instrumento dobram ondas de ar até onde os olhos alcançam, e desabando sobre as coisas, querem se dispersar. Antes de abandonar o recinto em todas as direções, deixam [nos ouvidos] uma formosa influência; [na memória fica gravada] seu requinte pulcro, sua cintilação encantadora. Botões de flores reluzentes, a esvanecerem um a um, seu último fulgor é o mais belo. Em certas ocasiões, percebem-se alguns sons perdidos entre as notas, que parecem concorrer entre si. [No entanto] são como duas belas a entrarem juntas [numa dança, ou] como

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

duas asas lépidas a se agitarem. De início, pareciam dar-se as costas, mas afinal chegam a um mesmo lugar [na canção]. Umhas notas apenas insinuam, sem serem servis; umas são directas, sem serem arrogantes. Há vezes em que se digladiam, mesmo, embora nunca criem tumulto; [mais discretamente,] há ocasiões em que destoam, sem, contudo, provocarem dissonância. Se tangidas com a avidez, as notas comunicam revolta; se com meiguice ou dengo, passam hesitação.

忽飄飄以輕邁，乍留聯而扶疏。或參譚繁促，複疊攢仄。從橫駱驛，奔遯相逼。拊嗟累讚，間不容息。瑰豔奇偉，殫不可識。

(5.2c) Num instante, é como se os sons pairassem no ar, e assim a melodia avança, docemente. De forma súbita, começam a ser encadeados uns aos outros, entrançando um longo contínuo. Pode ser uma série tensa, com cada nota nervosamente sucedendo umas às outras, ou podem ser acordes, notas diferentes tangidas ao mesmo tempo. [Nisso podem ser comparadas às] estações de correio expresso, ligando a todas as direções, cujos cavalos, disparando de estação a estação, forçavam o galope de seus revezadores. [Dando o ritmo] com palmas e voz, cumulando [a artista] com interjeições de aprovo, [o público] não para nem por um instante. [A apresentação] é deslumbrante, preciosa e única como uma jóia – e o é em tal medida, que não se a pode conhecer ao certo.

若乃閑舒都雅，洪纖有宜。清和條昶，案衍陸離。穆溫柔以怡懌，婉順敘而委蛇。或乘險投會，邀隙趨危。翬若離鷗鳴清池，翼若游鴻翔曾崖。紛文斐尾，慊繆離羅，微風餘音，靡靡猗猗。或搜批揲捋，縹緲澈冽。

(5.3a) Chegando [a um trecho caracterizado] por um garbo sereno, uma elegância comedida, o volume das notas, ora sonoro, ora mudo – vem a seu tempo. [Há porções] cristalinas e harmônicas, fluidas e explícitas, [mas também há aquelas] sem paralelismo e descoordenadas. [Se o teor da canção é] amistoso, os sons são amenos, [criando uma atmosfera de] contentamento; se é mimoso, não faz rodeios para agradar. Certas vezes, [a performance] toma um rumo arriscado durante a execução de um compasso, ou até aproveita de oportunidades [para improvisar], expondo-se a perigos. [A cítara] pipia como papa-figos ou grous kun em suas lagoas límpidas; também bate as asas como os gansos-africanos a singrarem as distâncias entre montanhas solitárias. Como é ilustrada a interpretação, e rebuscada [ao comunicar seu tema]: ao ouvir as cordas de seda, é como se vissemos as delicadas plumas [das aves] a se agitar. O resquício do som é como a brisa [que sopra suas asas], uma brisa tão longa quanto o bando [a riscar o céu]. Cada tipo de golpe que [a artista] dá faz tremer as cordas de forma diferente, à maneira das ondas que se levantam no mar.

輕行浮彈，明嫵際慧。疾而不速，留而不滯。翩綿飄逸，微音迅逝。遠而聽之，若鸞鳳和鳴戲雲中；迫而察之，若衆葩敷榮曜春風。既豐瞻以多姿，又善始而令終。嗟姣妙以弘麗，何變態之無窮！

(5.3b) Com movimentos ligeiros, seus dedos deslizam [sobre as vagas], tocando [suas cristas], [sem, no entanto, se perder], pois [se mantém] tranquila e inteligentemente atenta [ao andamento da canção]. [E com razão se diz que] é ágil sem ser precipitada, que é enfática sem ser lerda. Por um lado, consegue



“Trovão da Primavera” 春雷 Modelo “cordão de pérolas” 連珠式 (dimensões: comprimento 126cm; Altura 11cm; largura: 17 a 22cm). Uma das “Dez Famosas Cítaras”, actualmente conservada no Museu do Palácio da Cidade Proibida (Taiwan). theme.npm.edu.tw.

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

encadear notas numa sequência vibrante; por outro, também é capaz de produzir sutis, efêmeros sons. Percebidos de longe, parecem-se com um par de fênix, macho e fêmea, a cabriolarem por dentro das nuvens. Entendidos de perto, lembram uma campina assoalhada com flores multicores, a menear sob a fresca aragem da primavera. [Uma performance assim] é cheia de colorido e de imagens [em seu desenvolvimento], sem nunca deixar de ter um bom começo e um fim belo. É de suspirar, o lauto encanto que alcança, com meiga graciosidade! Como [parecem ser] infinitas as transformações [de seu tanger]!<sup>18</sup>

### 6. A cítara no convívio elegante

若夫三春之初，麗服以時。乃攜友生，以邀以嬉。涉蘭圃，登重基。背長林，翳華芝。臨清流，賦新詩。嘉魚龍之逸豫，樂百卉之榮滋。理重華之遺操，慨遠慕而長思。

(6.1) Após os três meses da primavera, indumentado com as galhardas vestes da época, estendo as mãos aos meus amigos, em convite para que venham festejar. Atravessamos o horto coroado de orquídeas, subimos pelas altas rochas. As florestas frondentes já ficaram para trás: refrigeramo-nos sob guarda-sóis de plumas. Às margens do riacho fresco, ensaiamos novas criações poéticas. [Contemplando as águas,] celebramos o feliz ócio de peixes e dragonetes; [Fitando o prado,] deleitamo-nos com a florada húmida, cem botões [para cada tipo de flor]. [Brincando com a cítara,] arremedamos o estilo de Chonghua, dedicando-lhe admiração póstuma, lamentando-o com demoradas reflexões.

若乃華堂曲宴，密友近賓。蘭肴兼御，旨酒清醇。進南荊，發西秦。紹陵陽，度巴人。變用雜而並起，竦衆聽而駭神。料殊功而比操，豈笙籥之能倫？

(6.2) [Em outra ocasião,] num salão luxuosamente arranjado, [promovo um] banquete musical, repleto de amigos e próximo dos meus convidados. Apetitosos acepipes e os melhores manjares são servidos concomitantemente, [o doce aroma] da bebida selecionada, pura e forte, [tempera o ambiente]. Faço entrarem [as dançarinas, para que executem] a dança sulina de Chu; [mando os instrumentistas] tocarem a melodia ocidental de Qin. [A seguir, o citarista]

interpreta a canção sobre “Lingyang” e toca “Gente das terras de Ba”. Tamanha mudança entre usos tão distintos, tudo confiado a um instrumento, e mesmo assim movendo a multidão de ouvintes, arrebatando os ânimos. Quem seria capaz de prever que para provocar tão diferentes efeitos [seria possível à cítara executar tantas canções]? Onde já se viu que o mesmo pudesse ser feito [por instrumentos de tubos, como o] sheng ou lun?

若次其曲引所宜，則廣陵止息，東武太山。飛龍鹿鳴，鶻雞遊絃。更唱迭奏，聲若自然。流楚窈窕，懲躁雪煩。下逮謠俗，蔡氏五曲。王昭楚妃，千里別鶴。猶有一切承間簞乏。亦有可觀者焉。然非夫曠遠者，不能與之嬉遊；非夫淵靜者，不能與之閑止；非夫放達者，不能與之無吝；非夫至精者，不能與之析理也。

(6.3) [Em minha opinião,] o repertório mais indicado [para uma apresentação] começa com “Montes Largos” e “Repouso”, “Dongwu” e “Taishan”. [Deve incluir, na sequência,] “Dragão Alado”, “Canto do Cervo”, “O Grou Kun” e “As Cordas Viageiras”. O canto intercala-se as cordas – assim as vozes aclimam-se à Espontaneidade. Com notas melífluas, nítidas, delicadas e graciosas, [a cítara] purga a agitação e afugenta as inquietações. Por último, [o repertório também inclui] composições populares, e as cinco canções do senhor Cai, mais “Wang Zhao”, “A Concubina de Chu”, “Mil Milhas” e “Separação dos Grous”. [Além destas,] haveria um número maior de peças a serem incluídas, num momento propício, dentre as quais também haveria obras de valor. Porém, se não for um cavalheiro magnânimo de coração, não pode visitar todas essas composições com alegria; se não for tranquilo como um abismo, não conseguirá encontrar satisfação ao ser por elas cativado. Se não for um cavalheiro liberto da tradição e convenções, não conseguirá por meio delas despir-se da cupidez; se não for da mais suprema sutileza, [celestial, diria,] não conseguirá intuir os mais diminutos Princípios [das dez mil coisas]<sup>19</sup>.

### 7. A “Virtude” da cítara

若論其體勢，詳其風聲，器和故響逸，張急故聲清，間遠故音庫，絃長故微鳴。性絜靜以端理，含至德之和平，誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。

(7.1) Passemos agora à discussão das propriedades

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

e expressão [da cítara], de sua sonoridade e tonalidade; [vemos que] é harmoniosamente construída, de ressonância duradoura; se aumentada a tensão das suas cordas, produz um som ainda mais límpido. [Quando as mãos se] distanciam da [da “Montanha dos Ancestrais”], pode-se explorar uma altura mais grave; sendo longas as cordas, é possível produzir sobretons. Dada a sua natureza, a cítara é um instrumento de quieteza límpida, que se traduz no seu som franco e recto; em si, possui a harmonia e o equilíbrio da Virtude Suprema, portanto, de facto, tem o condão de tomar a mente e o arbítrio humanos, manifestando [nobres] sentimentos recônditos.

是故懷戚者聞之，莫不慟慟慘悽，愀愴傷心。含哀懊悞，不能自禁。其康樂者聞之，則歛愉懽釋，拊舞踊溢。留連瀾漫，嘔噓終日。若和平者聽之，則怡養悅念，淑穆玄真。恬虛樂古，棄事遺身。是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，尾生以之信。惠施以之辯給，萬石以之訥慎。

(7.2) Desta maneira, ao ouvi-la, nenhum daqueles que sofrem de nostalgia deixam de sentir o peito frio e vazio, de temor e de saudade, de tristeza e de melancolia. É um desgosto que transborda [em choro], mais [do que a hombridade] é capaz de conter. Caso se trate de alguém, por outro lado, bem-humorado e disposto, [a cítara causa-lhe] um efusão de sorrisos, uma satisfeita despreocupação, guiando suas mãos às palmas e conduzindo seus pés à dança. Animado por esse júbilo, [as lágrimas] são de gozo, e o dia é pautado por gargalhadas. Se o ouvinte estiver numa disposição amena, calma, [a cítara traz-lhe] uma satisfação morna ao coração, um contentamento feliz, uma indiferença benfazeja, um estado de Misteriosa Autenticidade. Seu coração, vazio, sente-se bem; [num relance,] anseia [revigorar] a Antiguidade; abandona qualquer pretensão de encontrar emprego [no mundo], [derradeiramente,] esquece-se de que possui um corpo. Desta forma, este último estado de espírito responde pela honestidade de um Boyi, pela humanidade de um Yan Hui, pela lealdade de um Bigan, pela confiabilidade de um Weisheng, pela persuasividade de um Hui Shi ou pela cautela de um Wandan Fen.

其餘觸類而長，所致非一。同歸殊途，或文或質。總中和以統物，咸日用而不失。其感人動物，蓋亦弘矣！

(7.3) Dados estes exemplos, é possível deduzir a situação de outros casos, em que cada um [por fim] realiza seu potencial de forma diferente. Embora cada um siga seu próprio caminho, no fim [suas realizações manifestam-se] ou no campo do Refinamento, ou na seara da Naturalidade. Se nos valermos do critério da Moderação e Harmonia para classificar os seres, mesmo fazendo-o dia após dia, não há risco de cometermos erros. Como é enorme o poder [de a Música] emocionar as pessoas e comover os seres!!!<sup>20</sup>

## 8. Conclusão

于時也，金石寢聲，匏竹屏氣。王豹輟謳，狄牙喪味。天吳踊躍於重淵，王喬披雲而下墜。舞鸞驚於庭階，游女飄焉而來萃。感天地以致和，況蚊行之衆類。嘉斯器之懿茂，詠茲文以自慰。永服御而不厭，信古今之所貴。

(8.1) Neste momento [em que a cítara ressoa], os instrumentos de metal e pedra vão dormir, os de junco e de bambu prendem seu fôlego. Wang Bao perde a vontade de cantar, o palato de Di Ya se entorpece. Tian Wu irrompe das profundezas de seu rio, Wang Qiao corta as nuvens e pousa seguro no chão. [O som do instrumento] faz com que a ave yuezhuo dance no pátio e as deusas emerjam do rio, nadando em sincronia. [A Música corresponde] ao Céu e à Terra para produzir a Harmonia [em Tudo sob o Céu;] que se poderia dizer [de seus efeitos] sobre a multidão de seres, desde os mais diminutos? Celebro o primor, a fecundidade deste instrumento – e declamo este texto para encontrar-me conforto. Pratico a sua arte, sempre, sem fastio; professo aquilo que passado, presente [e futuro] enaltecem.

亂曰：悒悒琴德，不可測兮。體清心遠，遊難極兮。良質美手，遇今世兮。紛綸翕響，冠衆藝兮。識音者希，孰能珍兮。能盡雅琴，唯至人兮。

(8.2) A coda poetiza: “alegre Virtude da cítara alegre, quem te conhece? Teu corpo puro [está à mão,] o coração teu, não: o que está longe é difícil de apanhar... Mas [estas] mãos hábeis, e [teu] belo corpo, isso temos, aqui e agora. E vibro tuas cordas, canoras e cálidas, e coroo-te rainha das artes. Ainda que poucos te compreendam, quem te amaria como eu? Pois só um homem supremo te basta, ó airosa cítara”.<sup>21</sup> RC

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

## NOTAS

- 1 **Prefácio:** por que um poema sobre a cítara? Antes do poema propriamente dito, Ji Kang (referido doravante como JK) apõe-lhe um “prefácio” em que justifica os motivos para ter decidido escrever sobre a cítara qin. Com base no texto original, dividimo-lo em três parágrafos: (1.1) fala da relação sentimental que JK possui com a música; (1.2) explica que, a despeito de vários precedentes de renome literário, esses poemas reflectiam bem o eu de seus autores, mas não faziam justiça ao instrumento; (1.3) argumenta como suprir os defeitos “filosóficos” dos poemas anteriores. Dado que a argumentação do prefácio é cristalina, as respectivas notas são mais pontuais, tratando de questões acessórias ao texto principal. Esse procedimento será substituído à medida que a estrutura for se tornando menos evidente, primeiro por comentários parágrafo a parágrafo (nas secções 2 e 3) e, a partir da quarta divisão do texto, secção a secção.
- Função social/filosófica da cítara: Em sua glosa, Li Shan introduz sumariamente a cítara Qin com duas citações, servindo como preparação à leitura do texto principal. A primeira delas refere-se ao Mestre Shi 尸子, obra do período dos Reinos Combatentes (primeira metade do século V a 221 a.C.), que diz: “o (rei lendário) Shun 舜 criou a cítara de cinco cordas para cantar os Ventos Meridionais (referências a Sul de Zhou e Sul de Shao, importantes composições que abrem o Cântico dos Poemas). Essas canções impregnam (o espírito humano), curando-o de suas inquietações. São obras de Shun.” 舜作五絃之琴，以歌南風：南風之薰兮，可以解吾人之慍。是舜歌也。
- Na verdade, as lendas sobre a origem do instrumento são tão diversificadas como contraditórias; por exemplo, a primeira história oficial Registo do Cronista em seu capítulo inicial “Registo dos Cinco Imperadores Lendários” 史記五帝本紀 diz que Shun recebeu a cítara do seu antecessor, Yao. Há diferentes versões sobre quem criou o instrumento, remetendo a várias personalidades lendárias de tempos imemoriais, como os heróis civilizadores Fu Xi 伏羲, Shen Nong 神農, etc. Isso pode ter alguma relação com os diferentes modelos de cítaras existentes, parte dos quais são atribuídos a essas personalidades. Além disso, também cita trecho da obra Baihu Tongyi 白虎通義 (Relato Abrangente do Encontro no Salão do Tigre Branco), compilada pelo literato Ban Gu 班固 (32-92): “A palavra ‘cítara’ quer dizer ‘proibir’, pois [a cítara] proíbe os homens de agir com maldade e malícia, fazendo-os retornar ao Justo Dao (Caminho Reto): por isso chama-se de cítara Qin”. 琴者，禁也。禁人邪惡，歸於正道，故謂之琴。 A correlação entre “cítara” e “proibir” é um exemplo de falsa explicação etimológica, comum em Xu Shen, baseada na homofonia dos dois ideogramas no chinês antigo. Todavia, a etimologia é significativa por demonstrar como um instrumento pode ser moralizado, e até apropriado por um tipo de ideologia.
- É importante assinalar que, com estas duas citações, Li Shan descreve a cítara Qin como um instrumento canônico, adequado à transmissão e prática dos valores ortodoxos confucianos. Sua história é reescrita para corresponder à grande narrativa dos reis sábios, cuja criação não apenas lhes é atribuída, mas também passa a ser reinterpretada com o mesmo fim civilizador que outras instituições sociais, económicas, tecnológicas, jurídicas. Embora a visão de JK tente ser e seja mais matizada, devemos estar atentos para o facto de que a leitura ortodoxa, secularmente sedimentada, pré-determina função e significância à cítara, o que, na cultura chinesa, é anterior e mais importante do que considerações musicais e artísticas.
- 2 **Sons e vozes:** atente-se para que JK não utiliza o termo 樂 (yue), que indica a “Música” canónica dos Ritos, mas uma descrição mais genérica e descomprometida: 音聲 (yinsheng). Em seu dicionário etimológico, Xu Shen 許慎 esclarece: “som” é o mesmo que “voz”. Os

sons nascem no coração-mente, mas são articulados no exterior (dos seres). Às cinco notas musicais gong, shang, jue, zhi, yu, chamamos de “vozes”; o soar dos instrumentos de seda, bambu, metal, pedra, junco, barro, couro e madeira, chamamos de “som”. Utilizados em sentido amplo, contudo, som e voz têm o mesmo significado” 聲也。生於心，有節於外，謂之音。宮商角徵羽，聲；絲竹金石匏土革木，音也。从言含一”。 Consequentemente, nunca é demais reiterar que, em chinês arcaico, há uma diferença qualitativa entre o que conhecemos por música, com seus instrumentos e estilos, e a “Música” que é legítima aos olhos dos *literati* confucianos.

- 3 **Aprender/Brincar:** JK emprega um termo muito significativo para compreendermos a atitude dos intelectuais chineses diante da prática musical: 翫 (wan). 翫 tem um sentido complexo, compreendendo dois níveis básicos: “aprender” e “brincar”. Com relação ao primeiro, sabemos que “aprender”, segundo a didática chinesa, é um processo de repetição e memorização de modelos preexistentes. O conhecimento era transmitido oralmente de mestre a aluno e, especialmente até a popularização da imprensa, pressupunha um certo grau de confidencialidade. Isso era tão mais verdadeiro quanto os conhecimentos estivessem relacionados a alguma “técnica” particular 術 (shu). Por exemplo, a notação musical desenvolveu-se muito tarde na China – as tablaturas de cítara mais antigas datam da dinastia Song (século XI). Por também serem transmitidas de mestre a aluno, as canções presumiam o contexto fechado de uma “escola” ou “seita”. Desta maneira, a história da cítara corresponde à soma de diversas linhagens regionais, encabeçadas por um mestre em comum.
- 翫 também quer dizer “brincar”, indicando que a música não deve ser percebida como um estilo de vida ortodoxo, mas como um divertimento erudito, o qual, concorrendo motivos estranhos à prática musical em si, eventualmente pode ser alçado ao estatuto de Dao. Nesse caso, não basta mestria no instrumento, mas intuir sua significância, que deve ser verbalizada nos termos do Cânone intelectual ortodoxo. “Brincar” têm de ser interpretado no contexto da didática confuciana, em que se valoriza – para o que não está directamente associado à rígida vida burocrática – a espontaneidade e informalidade do ócio. Não haveria erro em partir deste elemento lúdico para explicar o amplo carácter amadorístico ou dileitante das artes chinesas.
- 4 **Taoismo por dentro:** Ao identificar os motivos para seu apego à cítara, JK professa uma visão de mundo, e de vida, que os chineses identifica m como “taoista”. Neste ponto, ele recusa discretamente o “Caminho do Estudo” 學之道 (xuezhidao) confuciano de memorização e exposição dos Seis Clássicos, em que a cítara serviria de meio prático para intuir as verdades inerentes às leis morais da Natureza. Em compensação, JK explica que o instrumento tem propriedades terapêuticas, servindo mesmo como vetor de experiências místicas. O item “Harmonizar as emoções e a vontade” poderia ser prontamente associado à visão confuciana dos Ritos e Música. Contudo, nesse caso, apesar de que seja verdade que a Música tenha um efeito expansivo, psicologicamente, ela não deixa de ser restritiva “para fora”, ao habituar o indivíduo ao tipo de compostura que se exige de alguém em sociedade. No Taoismo, ao contrário, a Música desfaz as amarras e suspende as convenções sociais – no espaço limitado de sua prática, frise-se. Apesar de que este tema possa e deva ser aprofundado e matizado, a relação entre a cítara e taoismo é evidenciada quando JK diz que o instrumento permite “conduzir o espírito puro” e “cultivar a longevidade”. Uma crença bastante generalizada na elite das primeiras dinastias Qin e Han (221 a.C. – 220 d.C.) é a de que dietética, exercícios e ginástica respiratória eram capazes de purificar as energias corporais, prolongando a vida ou até mesmo sublimando

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

o corpo em novos estados vitais. Neste contexto, a condução pelo corpo de Qi 氣, a energia vital subjacente à Natureza, é uma prática associada ao folclore taoista desde os primeiros tempos da cultura clássica das eras da Primavera e Outono (770 – 476 ou 403 a.C.) e dos Reinos Combatentes, sendo consagrada, na literatura, com as anedotas sobre os imortais.

O argumento em favor das raízes taoistas do texto de JK sobre a cítara é exposto indiretamente nas notas de Li Shan. Por exemplo, ele glosa “os sons e vozes nunca me cansaram o palato” com uma citação do capítulo Daozhi, de Zhuangzi 莊子盜跖: “sons, cores e sabores influenciam o coração-mente dos homens de tal forma, que não é necessário seguir o Caminho do Estudo para neles encontrar prazer”: “聲色滋味之於人心，不待學而樂之”. A seguir, sobre a “condução do espírito puro” e “cultivo da longevidade”, ele cita passagens de duas obras ecléticas com forte influência “taoista”, o Mestre Guan, obra do final do período dos Reinos Combatentes, em que “O Mestre Guan diz: guiando-se o sangue e a energia Qi pelo corpo é possível prolongar a vida” 管子曰：導血氣而求長年. A seguir, cita uma obra da dinastia Han, o Mestre de Huainan 淮南子: “O Mestre de Huainan diz: os homens da Antiguidade não permitiam que sua energia Qi divina se perdesse fora de seu corpo” 淮南子曰：古之人，神氣不蕩乎外.

5 **Confucionismo por fora:** nada obstante o que ficou exposto na última nota, seguindo um padrão típico em pensadores heterodoxos, JK também tenta associar elementos canônicos à sua argumentação. Nenhum intelectual chinês se oporia à ideia de que a música (e outros passatempos) são paliativos para as preocupações do mundo. Mais importante ainda, JK subscreve-se formalmente à ideia de que de que a música é um canal legítimo para expressar os ideais do literatus virtuoso (cf. nossa tradução do “Grande Introito aos Poemas do Senhor Mao, RC 46/2014, especialmente pp. 128-130). Entretanto, JK manipula sutilmente os termos do dogma confuciano, quando emprega “recita para dar livre jogo aos ideais” 肆志 (sìzhì), em vez do mais sóbrio “à poesia é que os ideais ocorrem” 志之所之也 do Grande Introito, ou “a poesia expõe os ideais” do Clássico dos Documentos.

6 **(Des)continuidade das artes:** Uma contradição presente nas diversas facetas da cultura chinesa é a de que, por um lado, celebra-se a ininterrupta transmissão de conhecimentos e tradições ao longo de milénios. Por outro, contudo, percebem-se constantes lamentos de que os “verdadeiros” conhecimentos e “autênticas” tradições dos antigos se perderam. O pleito de JK neste ponto é um bom exemplo desse fenómeno, pertencendo a uma tradição tão bem coreografada que os próprios intelectuais chineses parecem acreditar piamente nela. Sem dúvida, alegar a existência de uma venerável tradição “que se mantém e que se perdeu” é um ótimo recurso para afirmar a autoridade de quem é capaz de resgatá-la e de mantê-la. Além disso, essa pessoa goza da liberdade de recusar todas aquelas formas, transmitidas, que não lhe agradam e de contrapô-las, sem necessidade de maiores argumentos, inovações, quem sabe de fontes obscuras. Em termos de conteúdo, JK parece estar a dizer que a poesia originalmente era inseparável da música e da dança – o que é um lugar comum no caso das 312 composições recolhidas no Clássico dos Poemas 詩經. Ele inova, entretanto, ao dizer que esses textos eram criações individuais, autores os quais também tinham experiência musical (e coreográfica). Isso é factualmente errado, mas tem um valor ideológico inegável. A segunda parte do raciocínio de JK é a de recusar a tradição imediatamente anterior a si, que JK alega conhecer, sugerindo, como razão, que conheça os “Princípios Fundamentais” 理 (lǐ) da Música. Com efeito, as glosas antigas percebem que JK se referia a seus predecessores, que escreveram composições fu, éfrases como a sua, sobre instrumentos musicais. Em especial, tinha em sua mente autores como Liu Xiang 劉向 (77 – 6 a.C.), Fu Yi 傅毅 (? – 90), Ma Rong 馬融 (79-166) e Cai Yong 蔡邕 (132-192), que não apenas eram intelectuais ortodoxos de renome, mas também tinham escrito poemas fu sobre a cítara Qin – e mesmo canções para o instrumento.

7 **A Virtude da cítara segundo Ji Kang.** Por que escrever mais um poema sobre a cítara, quando tantos poetas ilustres já o tinham feito? Neste ponto, JK justifica-o, ao dizer que a cítara é o mais importante instrumento em termos de 德 (de), palavra comumente traduzida por “Virtude”, e critica seus antecessores por não compreenderem os “Princípios” e as “Emoções” dos Ritos e Música.

“Virtude” tem uma aceção muito peculiar no pensamento chinês. Ao considerarmos o conteúdo do poema, podemos deduzir que a 德 (de) da cítara, para JK, abrange desde as propriedades “cosmológicas” do instrumento, suas propriedades físicas e acústicas, seus valores estéticos, seu papel social e sua relação emotiva com o artista. É curioso notar que esses temas estão todos presentes nos fragmentos dos antecessores deste poema. Apesar de que não os conheçamos em sua integralidade, está claro que JK se inspirou nessas obras – inclusive a preocupação com a “Virtude” do Qin está tratada, directa ou implicitamente, no que conhecemos daqueles textos.

Isso nos conduz à hipótese de que a “originalidade” de JK talvez esteja em sua compreensão dos “Princípios” e da “Emoção” expressa pelos Ritos/Música. Essa é uma crítica audaciosa, porque especialmente Liu Xiang e Ma Rong contam como dois eruditos ortodoxos notáveis, de grande estatura. Portanto, tendo em mente os hábitos de expressão chineses, JK está preparando o leitor para o que será uma abordagem heterodoxa do tema. À visão clássica do Qin como um instrumento “elegante” 雅 (yǎ), alinhado com o grande binómio confuciano da auto-cultivação/governo da sociedade, JK contrapõe uma visão menos política, mais subjectiva do instrumento. Ao invés de um rompimento com a tradição, Ji Kang parece estar acrescentando furtivamente uma nova dimensão ao papel educativo-doutrinário que lemos nos fragmentos de Liu Xiang, Ma Rong, etc. 情 (qíng), palavra que traduzimos como “Emoção”, tem um sentido bastante restritivo no pensamento ortodoxo, pois está vinculada a habituar o indivíduo a um catálogo de virtudes morais padronizadas e ministradas pelo “Caminho do Estudo”. No caso de JK, ao contrário, o Qin é mais um meio de expressão individual, associado, mas não circunscrito, às emoções dos grandes reis que civilizaram a China. Neste ponto, JK sente-se à vontade para agregar ideias e personalidades taoistas, o que dá maior impacto à sua visão.

8 **Matéria prima da cítara:** Ponte entre Céu e Terra: Catalpa (c. ovata) e para-sol (firmiana simplex) são as matérias-primas proverbiais para manufatura das cítaras, assim mencionadas já no Comentário de Mao Heng ao Clássico dos Poemas. Hoje em dia, contudo, as cítaras são produzidas de diversas madeiras. Por que catalpa e para-sol? Vemos que essas árvores são citadas com alguma frequência em obras taoistas como o Mestre Zhuang, sendo parte de seu folclore. A propósito, a visão poética de JK segue um programa claramente taoista, desde o facto de as árvores crescerem em altas montanhas e rios caudalosos, ambos deidades primitivas, até se alargarem das fontes profundas (as “fontes amarelas” 黃泉 Huangquan representando o submundo na cosmologia chinesa pré-budista) até ao Pólo Norte. Conhecido como “Eixo do Céu” no pensamento chinês, a estrela polar está relacionada a uma importante constelação do folclore chinês, o “Grande Caço” (Ursa Maior). Isso talvez explique a razão para o exagero da altura dessas árvores, que raramente crescem acima de 20 metros de altura: JK deseja enobrecê-las, tratando-as como seres divinos, em comunicação com o Céu e da Terra, absorvendo as energias de Sol e Lua (Céu e Terra, Sol e Lua são uma dupla referência ao par Yin-Yang). Ao propor que essas árvores absorvem energias puras, JK indica um interessante paradoxo: as árvores deveriam ser criaturas perenes, como qualquer coisa criada pela Natureza. Contudo, por serem constituídas de “energias puras”, elas possuem poderes elementais e as futuras cítaras, consequentemente, também terão faculdades miraculosas.

9 **A Árvore Suprema:** Em sua abordagem mitológica, JK brinca com a ideia de que há um espécime supremo (e por extensão uma cítara

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

suprema), na floresta elemental analisada na última nota. Com efeito, trata-se do pilar que se conecta ao eixo do Céu, cuja sombra alcança os confins do mundo (p.ex. deita sua sombra até as Montanhas Kunlun, os limites ocidentais do mundo na Cosmologia chinesa pré-budista). A propósito, o mundo era considerado como uma única massa de terra, cercada de água pelos quatro lados (tendo a Garganta de Yu, citada no texto, como limite oriental) e estilizada como um quadrado dividido em nove secções, os chamados Nove Continentes 九州 (Jiuzhou). Os Nove Continentes vêm citados indiretamente, pelo pareamento com as Nove Divisões do Céu, que lhe correspondem segundo um princípio comum no pensamento chinês. Desta forma, a cosmologia da cítara está completa. JK parece seguir uma cosmologia popularizada pelo Mestre de Huainan.

No final desta parte, verificamos uma interessante personificação da árvore suprema, como um sábio a aguardar o convite de uma potestade para se colocar a seu serviço. Essa é uma alusão óbvia a um dito de Confúcio, registado em passagem de Zihan 子罕, nono capítulo dos Analectos. O que significa tal metáfora? A árvore deve esperar por milénios, até ser escolhida por um artesão supremo “que lhe ponha um bom preço”, ou seja, capaz de reconhecer seu valor ínsito. Segundo o raciocínio chinês, apenas um grande homem pode reconhecer um grande homem, de maneira que a longa espera reflete o inigualável estatuto da cítara que será criada, instrumento à altura do Sábio/Imortal supremo.

- 10 **Cítara, voz das Montanhas:** Neste e no próximo parágrafo, JK desafia os poderes de expressão da língua chinesa arcaica, concebendo uma passagem de grande expressividade e beleza. Na tradução, vim obrigado a criar um “enredo” para o texto (desenvolvido nos colchetes), já que o género dos fu aprecia mormente o acúmulo de expressões equivalentes de sentido descritivo, cujas diferenças semânticas, nominais, são compensadas por sua raridade e preciosismo gongórico. Qualquer tradução mais abertamente literal ou esgotaria a língua portuguesa, que não possui tantas palavras sinónimas, ou esgotaria o leitor, que não possui tanta paciência para repetições (à primeira vista) gratuitas.

O sentido da passagem é simples; além das particularidades cosmológicas, a madeira de onde provém a cítara também é oriunda de uma geografia ímpar, apadrinhada pelas mais altas montanhas e amadrinhada pelas mais profundas correntezas – sublinhe-se a relação entre montanhas e rios com o par masculino-feminino, Yin-Yang. Em nota anterior, expliquei que há resquícios da religião arcaica absorvidos pelo Taoísmo, incluindo o culto às montanhas e rios. Com relação as primeiras, ainda hoje se transmite a noção de Quatro ou Cinco Picos Ancestrais, 四嶽、五嶽 (siyue, wuyue), “Pilares dos Céus” situado nos quatro pontos cardeais (e mais o centro, para complementar o sistema taxonómico de Cinco Elementos). A história dessa crença é muito interessante, jungindo temas cosmológicos ao culto dos antepassados: as montanhas estão relacionadas às lendas dos reis sábios civilizadores/fundadores da “China”.

- 11 **Cítara, voz dos Rios:** Complementando o parágrafo anterior, que fala das montanhas, lemos aqui sobre os rios, que, no sistema do Yin-Yang e Cinco Elementos, estão relacionados a Yin e à Água – as montanhas, a Yang e à Terra. Estes dois parágrafos são mais do que um puro exercício poético de JK, uma vez que “Montanhas e Rios” estão presentes em diversos aspetos da cultura chinesa. Na religião arcaica, os rios eram cultuados com sacrifícios regulares, como as montanhas, e continuam a sê-lo modernamente, estando inclusive associados à crença e culto dos dragões. Na cosmologia simbólica do Clássico das Mutações, encontramos “Montanhas e Rios” tanto nos trigramas e hexagramas em geral, como, de modo particular, nos trigramas 艮 (gen), 坎 (kan) e o hexagrama 蒙 (meng). “Montanhas e Rios” também estão presentes na filosofia, como símbolos das virtudes canónicas da Humanidade e da Sabedoria (ilustrado pelo aforisma

célebre de Confúcio), e, como não poderia deixar de ser, “Montanhas e Rios” são ubíquos também nas artes. Embora estejam presente *in nuce* desde os albores da cultura clássica chinesa, percebemos que a temática de “Montanhas e Rios” se desenvolve enormemente ao longo do período de fragmentação política da China (sécs. III a VI), seja na poesia, como na pintura ou na música. No que se refere em particular à cítara, seu folclore associa-a indissolivelmente ao som das Montanhas e Rios: há uma importante evidência no locus classicus da amizade entre Boya 伯牙 e Zhong Ziqi 鍾子期. Falaremos mais sobre os dois adiante, na nota 17.

- 12 **Cítara, fruto do paraíso:** Neste último parágrafo do que denominamos “A Cosmologia da Cítara”, JK descreve o paraíso em que cresce a árvore suprema. Vale destacar a técnica descritiva “cinematográfica” utilizada pelo autor. Percebemos um contínuo “focusing”, do cosmo (2.1), ao “mundo” das Montanhas (2.2) e Rios (2.3), até este “jardim das delícias” (2.4) – onde visualizamos, por fim, a árvore que dará luz ao instrumento. Consistentemente com a sua visão “Taoista” da cítara, JK pinta sua cena com tesouros dotados de simbolismo para os chineses: o jade no solo envigora as árvores com propriedades extraordinárias; orquídeas e pêras (crisântemos também vêm citados em outras descrições) possuem valor medicinal; o mesmo vale para as fontes de água pura do rio mitológico. O ninho de fênix singulariza o ambiente como morada dos Imortais, uma vez que a mera aparição de um animal auspicioso basta, como demonstram relatos nas histórias oficiais chinesas, para augurar eras de renascimento político, com a aparição de grandes homens, fundadores de dinastias. A linguagem utilizada é típica de anedotas dispersas no Clássico das Montanhas e Rios 山海經 (shanghaijing) e outros clássicos taoistas. Dito isso, JK compõe sua cena com a figura (semi-histórica?) do Mestre Juan, aqui reconhecido como Imortal. A 11ª entrada da obra Séries Biográficas sobre os Imortais 列仙傳 (liexian zhuan) aponta que Juan cultivava técnicas de imortalidade, detinha poderes sobrenaturais sobre os elementos, também estando relacionado ao folclore da cítara, havendo escrito três ensaios denominados de Sobre o Coração-Mente da Cítara 琴心三篇 (qinxin sanpian). O relato dos ideais de existência e da psicologia do Mestre Juan não é gratuito, pois esses elementos transmitem o humor e a significância cultural do instrumento. Isso restará patente das secções seguintes.

- 13 **O eremita busca a floresta:** Aqui chegamos, claramente, a uma nova secção do poema. Os imortais moram no jardim onde cresce a matéria-prima da cítara, sendo parte da paisagem cosmológica. JK afirma que os criadores da cítara são individualidades como Rong Qiqi 榮啟期 e Qi Liji 綺里季. O que isso significa? Em primeiro lugar, que são “eremitas” 隱士 (yinshi, ou “literati que se ocultaram (do mundo)”), pessoas que, segundo o folclore taoista, abrem mão da vida político-burocrática e do convívio humano para habitar as profundezas das montanhas (e rios). Fazem-no com o duplo intento de se libertar das preocupações habituais de quem vive em sociedade e de cultivarem o “Dao”, o que envolve técnicas secretas de prolongamento da vida (dietética, ginástica, meditação e exercícios respiratórios, preparo e consumo de remédios e poções). Em segundo lugar, embora seja comum atribuir a criação da cítara aos reis sábios da antiguidade, tais como Fu Xi, Shen Nong, o Imperador Amarelo, Shun, etc., JK passa ao largo do tema. Com isso, sem negar a tradição, JK dá às pessoas de sua preferência um papel maior do que homens que tiveram uma posição social mais elevada, e que contribuíram mais para a colectividade, do que os “eremitas”. Nesta medida, há uma leitura “taoista” da cítara.

Falemos um pouco sobre as duas figuras que JK elencou como “eremitas” de destaque. De Rong Qiqi, o mais relevante registo que possuímos é uma anedota incluída em “Tianrui” (天瑞, “auspícios celestes”), primeiro capítulo do Mestre Lie – obra avalizada na dinastia Tang como a terceira das mais importantes escrituras taoistas. Na

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

anedota, ao subir a Montanha Tai (normalmente considerada a montanha mais sagrada da China), Confúcio encontrou-se com Rong tocando sua cítara. Perguntou-lhe, então, como havia encontrado a felicidade após abraçar o eremitismo. Rong Qiqi elencou três razões: nascera membro do género humano, que são os mais nobres dos seres; nascera homem, mais nobre dentre os dois sexos; e que vivera noventa anos, marca invejável para qualquer homem. Após essas três razões, em si arguíveis, Rong arremata com um motivo talvez mais importante, nomeadamente o de que conseguiu aceitar as condições modestas de sua vida e também o facto de sua mortalidade – libertando-se das preocupações últimas que escravizam o homem. Qi Liji é citado na biografia do clã de Zhang Liang 張良 (250 ? – 186 a.C.), importante apoiador de Liu Bang 劉邦 (256 – 195 a.C.), vulto histórico que fundou a dinastia Han. Conhecido como um dos “Quatro Anciões da montanha Shang”, Qi foi um dos eremitas que após viverem anos nos ermos, aceitaram assessorar um novo herdeiro apontado por Liu. Cumprir assinalar que não são apenas Rong e Qi que partem na busca da árvore, mas “pessoas do mesmo quilate”. Esse detalhe é importante para tudo o que vem a seguir, uma vez define qual o sujeito principal desta passagem, em que é descrita a feitura da cítara. Sem negar o folclore do instrumento, JK está afirmando que é possível a novos eremitas obterem uma cítara celestial, bastando-lhes optar pelo eremitismo e emularem os taoístas de maior mérito.

Nesse sentido, deve fazer a mesma jornada que seus antecessores, chegando ao paraíso dos imortais, como indica a colheita dos frutos da árvore “dos galhos de jade” 瓊枝 (qiong zhi). Não se trata de licença poética, mas de referência ao poema Encontrando a Tristeza 離騷 de Qu Yuan 屈原 (343 ? – 278 a.C.), canónico para o Taoísmo. Há mais referências corográficas, que talvez possamos interpretar como indicações dos pontos cardeais: a Montanha Kunlun (Oeste), o litoral (Leste), a província de Cangwu (situada ao Sul, como descrito no Clássico das Montanhas e Rios) e o Grande Rio, a serpentejar (se for situado ao Norte, deve ser o Rio Amarelo). A província de Cangwu tem um significado especial, por estar lá a tumba do rei mitológico Shun, a quem se atribui a criação da cítara “original” de cinco cordas.

14 **O eremita chega à floresta:** Edito aqui um novo parágrafo, já que se percebe uma transição do que o eremita vê para o que ele sente. Estas linhas são importantes, porque nos dizem quais são os pensamentos que o fazem escolher a árvore perfeita, a partir da qual obterá a cítara. Contagiado pela paz e tranquilidade do paraíso a que chegou, o eremita desencanta-se com o mundo, percebe a futilidade de perseguir os mesmos fins daqueles que se mantêm presos às relações que dão ordem à vida colectiva.

JK fala das “reminiscências da Montanha Ji”, como um aceno aos ideais eremíticos de recusa da vida pública. A Montanha Ji é o lugar para onde se retirou o eremita Xu You e em cujo pé foi enterrado após seu óbito. Apesar de que Li Shan cite a coletânea Biografias de Literatos Ilustres 高士傳 de Huangfu Mi 皇甫謐 como autoridade, na verdade o trecho em causa repete o que nos fala o Mestre Zhuangzi em seu primeiro capítulo, “Xiaoyao you” 逍遙遊 (“O Conchego da Viagem”). Nessa história, o lendário rei sábio Yao queria transmitir seu trono a Xu You. Conta-se que, em tempos imemoriais, a transmissão do trono era feita à pessoa de maior valor, prática conhecida como 禪讓 (shanrang). Apesar de que a tradição ortodoxa diga que Yao 堯 passou o cetro a Shun, um modelo de piedade filial e abnegação, o Mestre Zhuang reelabora a tradição, sugerindo que Shun foi apenas uma “segunda escolha”, após Xu You haver recusado o convite de Yao. Tal recusa é simbólica em dois níveis, primeiro porque nenhuma posição era mais cobiçada do que governar “Tudo sob o Céu”; segundo, porque as razões alegadas por Xu – as inconveniências de ser tolhido pelo estatuto de rei e o desejo de viver uma existência das mais simples possíveis – apelavam para os indivíduos desgostados com o ambiente de corte, em que se incluía JK.

“Esquecer-se de casa” é um topos literário importante na literatura chinesa; “casa”/“família” são dogmaticamente tratadas como o ponto de convergência da vida e dos valores daquele país. Desta forma, a expressão “esquecer-se de casa” também se refere ao Taoísmo. As glosas remetem ao proto-romance O Filho do Céu Mu 穆天子傳, que conta as peripécias de um rei da antiga dinastia de Zhou. Em sonho, o rei parte para uma terra distante em busca do segredo da imortalidade. Lá se encontra com a Rainha Mãe do Oeste 西王母 (Xi Wangmu) – uma deidade taoista com importante culto durante o período de fragmentação política – cuja corte possui todos os atributos de um paraíso dos Imortais. Mesmo que não haja uma relação imediata entre a utilização do termo e a referência à sua fonte, deve-se reconhecer a importância desse nexos intertextual para compreendermos a mentalidade de JK.

Dado o pano de fundo taoista na busca da cítara, JK tenta compatibilizar as inovações, que propõe, com a visão ortodoxa, que herdou. É esse o objectivo por trás do pareamento de quatro personagens, duas ortodoxas, duas taoístas 軒轅 é epónimo de Huang Di 黃帝, o Imperador Amarelo, que é tradicionalmente considerado o primeiro soberano (lendário) da China, patriarca da “raça” chinesa. Embora seja um dos heróis civilizadores da China, mormente conhecido como chefe militar, fundador da medicina tradicional e praticante de longevidade no Taoísmo, o Imperador Amarelo não tem contributos no plano musical – e relação pessoal alguma com a cítara. Entretanto, ao organizar sua burocracia, apontou Ling Lun 伶倫 como Mestre de Música, de quem se diz ser o primeiro a definir a sequência dos Doze Tubos Tonais – anedota citada na Primavera e Outono de Lü Buwei 呂氏春秋. O “Ancião Infante” 耆童 é um imortal taoista de quem se diz ser filho de Zhuan Xu 顓頊, outro dos lendários reis de tempos imemoriais. O Clássico das Florestas e Montanhas é a principal autoridade, garantindo-nos de que esse imortal praticava a música de sinos de metal e de pedra – ambos instrumentos da música ortodoxa de corte. Tairong 太容 supostamente é outro Mestre de Música do Imperador Amarelo.

15 **O corpo da cítara é produzido:** Depois de escolher a árvore perfeita, o eremita confia-a a artesãos lendários. Este detalhe é muito importante, pois chama a atenção para as diferenças intransponíveis de estatuto entre o connoisseur e quem efetivamente domina o know-how. O primeiro é um dilettante que, contudo, é profundamente treinado na tradição literária; o segundo é um artesão que aprende seu ofício conforme linhagens de transmissão exclusivas e, muitas vezes, protegidas por rituais secretos de clãs, guildas ou seitas religiosas. No caso da música chinesa, não há pontos de contato entre esses dois papéis.

Divido o trecho sobre como a cítara é produzida em duas partes. Na primeira delas, JK fala, poeticamente, de como o corpo do instrumento é construído. Na segunda, fala da feitura das cordas e dá algumas pistas sobre o seu afinamento. Apesar de que não se trate de um relato técnico sobre como o instrumento é feito, há contudo informações úteis sobre o processo em geral, confirmado pela evidência que temos da pintura em seda “Esculpindo a cítara qin” 斲琴圖 (zhuoqin tu). Os detalhes sobre a decoração também são bastante verídicos, tendo em vista os instrumentos antigos que chegaram até nós. Vale a pena, também, considerarmos o que chamava a atenção na feitura do instrumento aos connoisseurs-dilettantes como JK.

O eremita (na verdade o contexto deixa claro que é alguém de meios e com elevada posição social) escolhe o ramo de catalpa ou para-sol que será cortado e depois escavado – como outros instrumentos de corda, a cítara é uma caixa de ressonância. O sentido de cítara ya 雅琴 não é unívoco, com alguns comentaristas dizendo que significa o instrumento clássico, cuja sonoridade é considerada “correta” 正 (zheng), e outros defendendo que é o instrumento próprio para tocar composições 雅 (ya), as “Odes Elegantes” que integram a segunda

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

parte do Clássico dos Poemas.

O trabalho de manufatura é confiado à equipa de um atelier, que também é o caso actual. O mestre Li, o Li Lou 離婁 citado no Livro de Méncio e chamado Li Zhu 離朱 em obras taoistas como o Mestre Zhuang, é uma figura lendária com visão sobre-humana; diz-se que ajudou o Imperador Amarelo a encontrar seu jade negro, por tinha o poder de enxergar coisas minúsculas a cem li de distância. Seu papel aqui é uma licença poética de JK. Em segundo lugar, responsável pelo corte da madeira, vem o artesão Shi Bo. É uma personagem do Mestre Zhuang, portanto outra referência taoista. A seguir, Kui 夔 Xiang 襄 são “Mestres de Música” 樂師 (yueshi), ou seja, funcionários de uma potestade encarregados da condução dos programas musicais associados às rotinas, públicas e privadas, no dia a dia burocrático. Kui serviu ao lendário Shun e Xiang foi um contemporâneo de Confúcio. Um Mestre de Música essencialmente era um especialista em música ritual, o que significa sinos de metal e pedra. Contudo, já que Confúcio aprendeu sobre as melodias do Clássico dos Poemas com Xiang, não é improvável que o Mestre de Música também conhecesse a cítara. Mais adiante vem o entalhe do instrumento, com JK elencando Lu Ban 魯班 e Chui 偃, proverbiais no trabalho com a madeira. De Chui, diz-se que serviu ao lendário rei Yao e Lu Ban 公輸班, conterrâneo de Confúcio, é o patrono da arte de construção na China, sendo cultuado no Taoísmo como uma deidade. Através desse conjunto de indivíduos, JK afirma que sua cítara é, literalmente, um Magnum opus para todo o sempre.

A seguir, o poeta comenta o tipo de adereços aplicados à cítara. O primeiro, e mais charmoso deles, são as riscas conhecidas como 斷紋 (duanwen), que tanto podem surgir naturalmente, como serem trabalhadas à mão. Os espertos no assunto conceberam-lhes uma taxonomia segundo sua aparência, tal como “flores de ameixa” 梅花, “pelos de boi” 牛毛, “ventre de cobra” 蛇腹, “rachaduras de gelo” 冰紋, “água corrente” 流水, “escamas de dragão” 龍鱗, etc. O segundo são inscrições e desenhos feitos sobre o instrumento, seja o nome da cítara, seja poemas, dedicatórias, imitações de selos oficiais, entre outros. Essas inscrições podem ser preenchidas com pigmentos, ou podem ser feitas aplicações coloridas com laca. Na verdade, o instrumento pode receber uma ou mais camadas de laca, o que também cria mais oportunidade para os espertos demonstrarem seu apego à arte. Os enfeites de materiais preciosos normalmente são aplicações aos pés das cítaras, cravelhas, cavaletes, e assim por diante. Também são utilizados nos estojos, caixas e mesas de suporte para cítara. Na coleção do Museu do Palácio da Cidade Proibida, há luxuosos exemplares que ilustram o patamar atingido pelos artesãos chineses.

- 16 **Encordoando e afinando a cítara:** Uma vez o corpo da cítara esteja pronto, é chegada a hora de pôr as cordas. Apesar de que a tradição indique que as proto-cítaras possuíam mormente cinco cordas – assumidamente para corresponder ao sistema dos Cinco Elementos, na verdade a literatura clássica possui anedotas sobre exemplares com quantidades variadas de cordas – as mais interessantes das quais incluem apenas uma, “que faz trovejar a cada vez que é percutida, ou mesmo sem corda alguma, cítara que toca “o som sem som”. Por outro lado, descobertas arqueológicas confirmam que instrumentos de cinco cordas eram comuns até a dinastia Han, apesar de que também houvesse outros tipos – um dos mais famosos dos quais, por exemplo, de dez cordas. A diversidade justifica-se pelas diferentes aplicações e arranjos do instrumento (acompanhamento de conjunto de sinos, dueto com a cítara longa se 瑟, etc.). A partir do final da dinastia Han, os qin de sete cordas tornaram-se predominantes. A literatura “legítima” essa transformação com a anedota de que os dois fundadores da casa de Zhou, última dinastia pré-unificação chinesa, acrescentaram uma corda cada ao instrumento, sempre fazendo referência ao sistema dos Cinco Elementos e à relação entre notas musicais e emoções humanas.

As cordas dos instrumentos antigos eram feitas de seda. Após serem entrançadas, os fios eram embebidos num preparado adesivo e revestidos numa película, também de seda. JK não deixa de dar um toque transcendente às cordas, falando do Imortal “Visitante dos Jardins”, a quem se atribui a criação de um tipo maravilhoso daquele material. A 47ª anedota das Séries Biográficas sobre os Imortais 列仙傳 diz que o “Visitante” cultivou plantas aromáticas de cinco cores por décadas, até que um dia apareceram mariposas, também de sete cores, em seus domínios, que produziram bichos-da-seda. Conta-se que, uma noite, chegou-lhe uma visitante misteriosa que passou a conviver com ele por sessenta dias (que no Taoísmo equivale a um ciclo conhecido como 甲子 jiazi), durante o qual fiou da seda mágica. Uma vez transmitida a técnica esotérica, a mulher desapareceu.

Apesar de que as proto-cítaras das descobertas arqueológicas não as possuam, nos instrumentos maduros a partir da dinastia Tang há treze posições marcadas com incrustações circulares, conhecidas em chinês como 徽 (hui, literalmente “insígnias”). Na simbologia do instrumento, representam os treze meses do calendário lunar (um deles intercalar). Os especialistas debatem quando terá aparecido e, na literatura, utilizam este texto de JK como primeira evidência. A função dos hui é análoga à dos trastes dos instrumentos de corda ocidentais. Todavia, enquanto os trastes normalmente indicam semitons, os hui indicam sobretons. Embora o tipo de afinação das cítaras antigas não esteja de forma algum claro, no sistema moderno o 7º, o 5º, o 4º, o 3º, o 2º e o primeiro “Hui” correspondem, respectivamente, aos primeiros seis e ao oitavo harmônicos. O jade da Montanha do Sino é mais um aceno de JK à mitologia taoista. Há diferentes versões sobre sua localização, com uma composição de Yan Ji 嚴忌, incluída nas Canções de Chu 楚辭 e o Mestre de Huainan associarem-na à Montanha Kunlun.

A cítara agora está pronta. JK indica-o com o comentário de que o instrumento reproduz a imagem do dragão e da fênix. O termo “imagem” (象, xiang) merece comentário: não se trata de uma reprodução do aspeto externo de um objeto determinado, mas de sua estilização segundo um sistema de conceitos culturalmente determinados. Desta maneira, o corpo da cítara é composto de duas partes, o tampo, que é cavado oco, e o fundo. O primeiro dos dois é ligeiramente convexo, simbolizando o Céu, e o fundo é quadrado, indicando a Terra. Céu e Terra são o par hierogâmico por excelência, também no pensamento chinês, com múltiplas camadas de significação. Ao sugerirem masculino e feminino, também se relacionam a dragão e fênix. Várias partes do instrumento são batizadas com termos relacionados a esses dois animais mitológicos. A extremidade inferior do instrumento (a “cauda do Qin”, 琴尾, qinwei), onde está o cavalete e que recebe o nome poético de “Montanha dos Ancestrais” termina numa reentrância que se chama de “Língua da Fênix” 鳳舌 (fengshe). A extremidade superior termina com uma ranhura por onde passam as cordas, que são fixadas no fundo do instrumento, ao serem amarradas a dois pequenos suportes conhecidos como “pés de ganso” 雁足 (yanzu); essa ranhura é conhecida como “gengiva de dragão” 龍齦 (longyin). Além disso, há duas aberturas retangulares no fundo do instrumento, que permitem a passagem do ar em vibração. A abertura menor chama-se de “Tanque da Fênix”; a maior, de “Piscina do Dragão”. JK diz que homens e mulheres na Antiguidade tinham a aparência de dragões e fênix, o que tampouco é uma mera frase de efeito. Segundo as lendas chinesas, os grandes homens (e mulheres) distinguem-se por um aspeto diferenciado (sobrancelhas, olhos, orelhas, marcas no corpo, etc.), com sinais auspiciosos que os assemelham a seres fantásticos como dragões e fênix.

Antes de tocar no tema da afinação, JK cita Bo Ya 伯牙 e Zhongzi 鍾子期 como paradigmas do supremo instrumentista e do supremo apreciador. Logo depois, fala de Ling Lun 伶倫 e de Tian Lian 田連,

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

o primeiro, como já vimos acima (nota 15), Mestre de Música do Imperador Amarelo, e o segundo, proverbial instrumentista. Qual o motivo para essa intercalação? O texto original não oferece pistas satisfatórias, mas imagino que o autor deseje reforçar a “beleza” e “autoridade” do instrumento que acabou de ser construído, sugerindo que é digno dessas quatro personalidades (ver 何其麗也! 何其偉也!). Vale a pena dedicar algumas palavras ao locus classicus de Bo Ya e seu amigo Zhongzi Qi, em especial por nos ensinar mais um pouco sobre a cítara. Conforme os respectivos trechos do quinto capítulo do Mestre Lie (“Questões de Tang” 湯問) e 70º da Primavera e Outono de Lü Buwei, os dois são eremitas do período da Primavera e Outono. Bo Ya era um instrumentista que decidiu “abandonar o mundo”, isolando-se na Montanha Tai. Influenciado pelo ambiente, Bo Ya começa a tocar sua cítara, e Zhongzi Qi, de quem nada se sabe além de que era um passante, identifica as imagens (“Montanhas e Rios”) e os humores que Bo Ya estava a transmitir com sua música. Por tal razão, Zhongzi Qi ilustra o que os chineses chamam de 知音 (zhiyin). Literalmente, Zhiyin é o melómano com bom ouvido. Todavia, o termo possui uma acepção mais profunda, significando alguém capaz de compreender o que se passava no coração de outrem, na anedota, através das músicas que tocava. A amizade de Bo Ya e Zhongzi Qi tem um fim trágico, quando Bo Ya descobre que Zhongzi Qi morrerá subitamente. Tomado de tristeza, quebra sua cítara e parte as cordas, jurando nunca mais tocar para ninguém, pois perdera seu Zhiyin. Há músicas atribuídas a Bo Ya, mas que parecem ser apenas recriações baseadas em palavras de Zhongzi Qi, a saber “Montanhas Altas” 高山 e “Águas Correntes” 流水.

Chegamos, finalmente, à afinação, última paragem desta descrição da cítara por JK. A cítara moderna de sete cordas é um instrumento de voz grave, possuindo uma tessitura em torno de quatro oitavas. Como a música tradicional chinesa é pentatônica, a cítara no passado não costumava ser afinada em temperamento igual; suas notas seguindo o padrão “gong 宮 (do), shang 商 (re), jiao or jue 角 (mi), zhi 徵 (sol), yu 羽 (la)” (equivalências às notas do solfejo entre parênteses). Actualmente há uma certa quantidade de afinações, das quais a ortodoxa (正調, zhengdiao) adota duas escalas, em Dó ou Fá, cujas cordas estão ajustadas para “sol la do re mi sol la” (na notação chinesa 下徵、下羽、宮、商、角、徵、羽). Embora fosse possível afinar o instrumento segundo o modelo dos Doze Tubos Tonais, parece ser mais razoável supor que era feito com mais frequência de forma ad hoc pelo instrumentista, pareando cordas até encontrar os tons desejados. Aliás, isso parece ser o que JK está a comunicar com “角羽俱起，宮徵相證。參發並趣，上下累應”. Nunca é demais lembrarmos que por detrás de todo o folclore e misticismo do instrumento, não é errado simplificar a leitura de sua prática social: enquanto instrumento preferido dos literati diletantes, as composições antigas pareciam tender a ser monofônicas – e em larga medida ainda o são.

- 17 **Música de “Montanhas e Rios:** A partir deste ponto, JK realiza uma tour de force poética, imitando uma elaborada apresentação musical. O trecho conta cerca de 1000 caracteres, enquanto a obra inteira tem pouco mais de 2300. A tradução para o português envolve uma série de dificuldades, dentre as quais encontrar equivalentes para o vocabulário, raro e precioso, é apenas a mais evidente. O primeiro problema a resolver, parece-me, é quem está a tocar no trecho. É verdade que isso parece ser menos relevante em chinês, já que o texto é uma infundável congeries verborum, com escassas indicações de ação (e respectivos tempo e espaço) – o que nos ajudaria a definir o enredo. Nada obstante, tentamos alinhar rudimentos de estrutura narrativa, mesmo que com inevitável distanciamento da letra do texto chinês, contribui para a legibilidade do texto português, e facilita a análise desta obra de arte literária. Malgrado não consiga arrolar provas indubitáveis no texto original para a minha tradução e para o que virei a dizer neste comentário, creio que, com esteio em um

conjunto de evidências internas, seja viável dividirmos o trecho em três partes, ou “recitais”, cada um dos quais com seu artista específico. Neste primeiro “recital”, vemos que não há uma quebra narrativa evidente com a passagem anterior. Portanto, o instrumentista parece ser aquele “cavalheiro que preferiu se furta ao mundo, do quilate de um Rong Qiqi, ou de um Qi Liji”, citando em (3.1). Dando asas à imaginação, é como se ele estivesse tocando pela primeira vez o seu instrumento; debutando-o, por assim dizer. Partamos dessa hipótese. Antes de mais nada, não é difícil perceber que JK está menos preocupado com as canções do que com a descrição da cena. Das duas músicas citadas, “Neve Branca” e “Límpido jue” não se sabe mais do que o nome e um punhado de tradições folclóricas. Por exemplo, no 10º capítulo da obra Mestre Han, intitulado “Dez Erros” 十過 (shigu), diz-se que o Mestre de Música do país de Jin, Shi Kuang 師曠 tocou essas duas composições para seu soberano. Com a primeira, fez pousar 28 grous de pelagem escura, que começaram a dançar no ritmo. Insatisfeito, Kuang tocou a segunda música, que fez surgirem nuvens e vento do Norte, causando uma tempestade.

Talvez não cause surpresa ao leitor que tanto a música como a técnica estejam descritas nos termos de Montanhas e Rios. Na verdade, o texto original é maioritariamente constituído de adjetivos e de locuções dessa natureza. Na tradução, perceptivelmente mais verbosa do que o chinês, tentei construir, valendo-me de acções e fenómenos, os adjetivos chineses, cujo sentido é meramente descritivo. A passagem ficou então com três partes: (4.1) é o momento em que o eremita segue a composição tradicional, separando o elemento “Montanha” da performance de sua contraparte “Rios”; em (4.2) ele improvisa, misturando as duas componentes da performance; em (4.3), aproximando-se do final, ele retoma a interpretação usual, até que, cessando, deixa sua cítara vibrar e os sons morrem. Na cosmologia Taoista, 太素 (Taisu, “Simplicidade Original”) é a situação em que o universo existe em germe, como “matéria” primordial. Nesse ponto, a energia elemental de Yin e Yang ainda não se separaram. Mesmo que seja apenas uma comparação, isso reafirma uma visão transcendente e taoista da música da cítara, o que é coerente com a visão de JK para esta composição.

- 18 **Música dos Imortais:** Defino esta como a segunda parte das três em que JK descreve a performance da cítara. Reitero que não há argumentos irretorquíveis para que seja separada da secção anterior, ainda menos para muitas das interpretações assumidas pela tradução. Por exemplo, toda a secção 5.1, com excepção da última parêntese de versos (於是曲引向闌，衆音將歇) vem incluída na passagem anterior por Dai Mingyang. Entretanto, tal especialista parece não estar atento ao problema de quem está a tocar em cada passagem, pois suas notas em momento algum discutem a identidade do autor da performance no longo trecho a que me referi na nota acima, e sua paragrafação parece refletir apenas mudanças sintáticas mais radicais ao longo do poema. De minha parte, acho que 飄餘響乎太素 sugere algum tipo de conclusão para o trecho, na medida em que 若乃 parece sempre indicar uma transição importante no texto.

No presente caso, 若乃高軒飛觀，廣夏開房 parece nos oferecer uma descrição concreta de lugar, indubitavelmente diversa daquela vista na secção 3, o ambiente em que a cítara fora construída, e secção 4, em que aconteceu seu debut. Esses “prédios nas alturas e palácios elevados” indicam o ambiente de corte ou, com um pouco de imaginação, um retiro dos imortais. Além disso, temos clara indicação de uma personagem feminina – até ao momento, todas as pessoas citadas eram homens – nesse sentido as referências aos roupões de seda, sachés de incenso e, de forma irretorquível, o pulso branco (em 5.2a). Este último demonstra que temos uma instrumentista mulher, que não parece ser o caso do responsável pelo que chamei de debut, nem do literatus abastado patrono do que chamarei de terceiro recital. Nesta passagem, por razões de precedentes e de bom estilo poético,

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

creio que poderíamos descrever essa personagem como uma Imortal taoista. Dado o contexto social, sua apresentação, a mais longa do poema, não justificaria uma personagem feminina concebida de forma realista. Aliás, se dermos atenção ao teor das passagens, percebemos que é mais presente o tema da imortalidade taoista, enquanto na primeira passagem as “Montanhas e Rios” têm mais relevância. Passemos à discussão do texto.

A passagem começa (5.1a) com a chegada da Imortal, ricamente vestida como uma mulher núbil (traz saché com incenso), que se senta e, antes de começar a tocar, concentra-se por um momento, aquecendo as mãos. JK cita um segmento preliminar de quatro canções, “Água Cristalina” 淥水 (Lushui), “Límpido zhi” 清徵 e as canções do rei lendário Yao e de um literatus da era de Shang, mestre Wei. A música de Yao é descrita sucintamente como música ya, restando-nos a questão de que, caso algum dia tenha realmente existido, seria integrante da música de corte? Mais substancial é a glosa sobre mestre Wei, que viveu na transição entre Shang e Zhou. Com base numa suma bibliográfica famosa, Li Shan relata um episódio representativo da sensibilidade poética (e musical) do literatus chinês: fiel ao clã de Shang, Wei viu-o ser derrotado militarmente e substituído pelo clã de Zhou. Conta a anedota que se sentiu triste ao ver os gansos voando para longe e, com tais sentimentos frescos no peito, escreveu uma música para a cítara. Explico que, tal como os gansos, Wei queria também poder deixar suas terras; contudo, sua estrita moralidade, associada às limitações físicas, impediam-no de agir como aquelas aves.

A seguir (5.1b), JK sugere que, após algumas canções instrumentais, a Imortal tenha começado a cantar, acompanhada do instrumento. Curiosamente, a larga maioria das apresentações modernas de Qin é instrumental e desacompanhada de qualquer outro instrumento. Não é apenas o costume; a tessitura do instrumento não recomenda que seja acompanhado por canto, a não ser de forma branda, ou simplesmente recitativa. A considerar o texto, a cítara deve meramente acompanhar a recitação, dando-lhe o tom – JK fala “que problema há em que som e voz se emaranhem?”.

Há dois pontos substantivos, dignos de atenção, na “letra” criada por JK para a canção da Imortal. Primeiro, ela tem o formato de canção 詞, com versos de sete caracteres, divididos em duas partes iguais de três ideogramas significativos, separados pela sílaba rítmica 兮 (xi). O material é claramente “taoista”, falando dos Imortais e de sua visão de mundo. Yingzhou 瀛洲 é uma montanha em que vivem os imortais, situada ao Leste do continente chinês. Há um pastiche de termos e imagens encontrados na anedota sobre o Mestre Lie, encontrada no primeiro livro de Mestre Zhuang. A propósito, a narrativa de Zhuang resume-se a dizer que o Imortal Lie parte da China por quinze dias, montado em sua nuvem – é JK que supõe que seja para ir buscar Yingzhou. Alimentar-se de orvalho (e de ar puro) é parte do folclore sobre a dieta dos Imortais. Embora o detalhe também esteja presente em Zhuang, as palavras utilizadas por JK são decalcadas do poema de Qu Yuan, “Viagem Distante” 遠遊, recolhido nas Canções de Chu. Percebemos um recomeço em (5.2a), quando a Imortal ajusta a afinação e muda de escala, pelo que decidi criar um novo parágrafo no texto. 韻 (yun) indica som vocálico final de toda palavra (em chinês arcaico, as palavras eram monossilábicas). Por extensão, na poesia, yun significa o padrão de rimas numa obra. Os comentários não esclarecem o que significa na música antiga, pelo que, muito provavelmente, são o mesmo que 調 (tiao) – ajuste da corda ou afinação – conforme o princípio de pareamento do texto chinês. Na tradução, propus que yun tenha o sentido de “escala”, mais para sustentar o princípio segundo que “toda palavra conta” do que pelo significado estabelecido do termo. (5.2b) parece se resumir a uma exposição poética da destreza da Imortal, elogiando a beleza das notas que tira de sua cítara. (5.2c) dá continuidade ao assunto,

preparando o fim de mais um segmento do espetáculo. Neste caso, devemos atentar para a intervenção do público, que aplaude e louva a apresentação (拊嗟累讚，間不容息). No que chamei de primeiro recital, não ocorre menção ao público.

Em (5.3), após ser aclamada, a Imortal reinicia sua apresentação, o que é indicado pela marca sintática “若乃”. Mais uma vez, a tónica da passagem é a descrição poética feita por JK. O vocabulário é muito precioso e, como no resto da obra, repleto de eruditismos e referências cruzadas às obras primas do gênero fu e clássicos confucianos. Dado que é impossível reproduzir o estilo do texto em qualquer outro idioma que não o chinês clássico, tento verbalizar ao máximo o que está implícito ou é sugerido pelos ideogramas, sem contudo adoptar o mesmo tipo de linguagem descritiva. Feita a ressalva, há alguns elementos substantivos na passagem dignos de nota:

Esclarece Li Zhouhan 李周翰, um dos cinco glosadores da edição comentada às Selecções de Literatura Elegante 文選 (wenxuan), sem oferecer maiores detalhes, que há canções para cítara sobre os grous kun e sobre os gansos-africanos. Desta forma, (5.3a) pode concernir à execução dessas peças.

Ao final do trecho, há dois grupos de quatro ideogramas “攪批撥捋，繚繚澈冽” que se tornaram objeto de intensa especulação. Autores antigos, supostamente sem grande familiaridade com a prática musical, propõem que esses oito ideogramas se referem às oito formas básicas de se tanger as cordas (conhecidas como “dedilhações” 指法, zhifa), chegando a indicar que o segundo grupo de quatro termos deve ser reescrito com radical de mão, ou seja, 標擦撇捌. Acontece que esses termos nem correspondem à descrição moderna das “dedilhações”, nem há informações suficientes em fontes antigas para referendá-lo. Uma solução de consenso é a de que os quatro primeiros termos 攪批撥捋 digam respeito a quatro movimentos da mão direita (quicá idênticos a nomenclatura moderna de 挑勾劈撥?), enquanto 繚繚澈冽 refiram-se a pelos menos dois tipos de efeito produzidos pela mão esquerda. Por um lado, pode martelar as cordas para produzir sobretons harmónicos (fenómeno conhecido em chinês por 泛音 fanyin) ou, por outro, deslizar sobre as mesmas enquanto as pressiona levemente para alterar o tom (em chinês, 按音 anyin).

Finalmente, (5.3b) muda o ponto-de-vista da descrição, retornando dos sons para a Imortal. Esta é uma forma de preparar o fim desta secção, com um elogio geral às suas qualidades pessoais como instrumentista.

- 19 **Música dos literati:** Chegamos aqui ao que chamo de terceiro e último exemplo de performance. Diferentemente do que lemos na secção anterior, há uma radical transição de tempo e espaço no andamento do poema, com indicações mais realistas do contexto e função sociais da cítara. Adicionalmente, o narrador-poeta fala em nome próprio: ele é o protagonista desta sexta secção (e continuará a sê-lo no que resta do poema), convertendo os instrumentistas em parte da “paisagem”. O conteúdo também é mais diversificado do que o das duas últimas secções. Se não for aceite a divisão em três “recitais” que proponho, isso provoca dificuldades adicionais de leitura e interpretação.

A estrutura da passagem é clara. Em primeiro lugar, (6.1) reflete um momento de lazer ao ar livre dos literati, retirados ao ócio de suas grandes propriedades fora da capital. (6.2) é um banquete musical (曲宴, quyan), ocasião mais formal, pelo facto de haver apresentação de um grupo de dança, que supõe um certo número de pessoas e vários instrumentistas. Por último, em (6.3) JK tece sugestões sobre o que considera ser o melhor repertório, defendendo sua preferência pela música da cítara. Passemos, então, aos detalhes de cada parágrafo.

Após a performance da Imortal, (6.1) faz uma transição brusca para um solar dos aristocratas literati abastados, de que JK faz parte. A escolha da época, perto do final da primavera, é um momento propício para passeios pelas redondezas, pelo tempo limpo e temperaturas amenas, sendo ainda possível refrescar-se nos riachos: esse é o

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

material de poemas e da fortuna iconográfica que conhecemos da época. JK cita florestas e rochas, mas não há razão para se imaginar uma longa excursão. É um passeio de prazeres, possivelmente um “piquenique cultural”, em que cada conviva era acompanhado por um par de servos, a quem cabia carregar os livros, aparatos de caligrafia (e as cítaras). Aqui, o instrumento tem clara função lúdica e terapêutica. Não é o caso da apresentação de um virtuoso, mas de puro passatempo, de, como dizemos popularmente, “arranhar” a cítara, para acompanhar um ou outro poema. Curiosamente, a ortodoxia retorna com a citação de Chonghua, que é o rei lendário Shun, modelo de piedade filial. A glosa refere-se à tradição de que Shun compôs uma canção para o Qin ao subir ao trono, trazendo ao coração a lembrança dos pais e as dificuldades de sua nova posição. Já que se trata de uma composição ya, com temática evidentemente ortodoxa, como conciliá-lo ao ócio lânguido da cena?

Assim como (6.1), o poema desenvolve (6.2) como uma cena ocasional, em que um anfitrião recebe seus amigos para um momento de lazer. Neste caso, contudo, estamos num ambiente fechado, decorado como de rigor, consequentemente uma atmosfera menos informal do que a do parágrafo anterior. Após uma primeira rodada de comes e bebes, o anfitrião dá sinal para o início das apresentações. Qin e Chu aqui são referências gerais a músicas distintas das composições ortodoxas ya de Qi e de Lu. Ao considerarmos as apetências poéticas e artísticas das elites como um todo, experiências “exóticas” não eram de modo algum raras; com efeito, uma série de gêneros e formas literárias, instrumentos musicais e canções aceitos como cultura “chinesa” são aportes estrangeiros, devidamente domesticados. Song Yu, o compilador das Canções de Chu, esclarece que a canção sobre Lingyang já era pouco conhecida em sua época, de maneira que ela, e a dança da Gente das Terras de Ba (perto do velho país de Shu 蜀, situadas nas proximidades da Chongqing moderna), devem também ser meras referências eruditas, sem sentido prático.

O resto do comentário, um elogio à “polivalência” da cítara, parece incompatível com as aplicações práticas do instrumento: ser-lhe-ia possível fazer música para canto e dança, com todo o folguedo ébrio de homens atizados pelas evoluções de dançarinas belas? E como justificarmos a sensualidade do banquete perante o pudico “estilo de Chonghua” da cena anterior? O paradoxo talvez seja o meio pelo que JK deseja exprimir a polivalência da cítara. Sheng e lun são instrumentos modestos – o primeiro, uma corola de tubos cuja base está ligada a uma câmara de ar com bocal; o segundo, idêntico à flauta de Pã. Esses instrumentos não eram utilizados em apresentações solo, diferentemente da cítara, e possivelmente seriam utilizados nas danças descritas por JK neste sarau noturno – donde a comparação. De facto, não é impossível que a cítara pudesse também estar sendo tocada, como um instrumento auxiliar, e tal circunstância levou o poeta a compará-la a instrumentos menos privilegiados.

Em (6.3), JK deixa as descrições de cenas musicais completamente para trás e inicia o parêntese “filosófico” que dá corpo à porção final de seu texto. Uma questão pertinente, por que não iniciar uma nova secção aqui? Por estarem no mesmo parágrafo, a divisão do texto de Dai Mingyang sugere que essa observação descreve o repertório ideal para banquetes musicais como (6.2). Porém, o catálogo parece ser mais do que algo direccionado a uma situação específica: como explicaremos adiante, as composições citadas parecem possuir um tom mais contemplativo, quem sabe inadequado aos momentos mais animados de uma festa. Um outro motivo importante, JK separa as músicas em composições ya e canções populares, sistematização talvez irrelevante se tivermos em mente um evento daquela natureza. Terceiro, após listar os dois tipos de música, JK alude a um terceiro tipo, sem especificar nem os títulos, nem o teor dessas obras. Com a explicação que se segue, fica claro que não é nada propício a um evento de confraternização. Averiguemos os detalhes.

“Guangling” ou, literalmente, “Largos Montes” é, hoje, uma das canções mais célebres para a cítara, cujo folclore singulariza JK como seu mais distinto praticante. Curiosamente, e aí vem o paradoxo, diz a biografia do poeta no Livro de Jin que, pouco antes de ser executado, JK exclamara que a melodia de “Largos Montes” morria consigo, uma vez nunca a tivesse transmitido para quem quer que fosse. Todavia, Li Shan diz em sua glosa, todo o repertório citado pelo poeta ainda existia em seu tempo (primeiro século da dinastia Tang). Contradições à parte, a canção para cítara hoje chamada de “Largos Montes” segue a partitura de uma coletânea da dinastia Ming, chamada de Coletânea fantástica de partituras secretas 神奇秘譜, de Zhu Quan 朱權. Nela, é uma música instrumental, sem acompanhamento, com duração superior a vinte minutos.

Muito menos conhecida é a canção “Repouso” 止息 (zhixi), que em certa altura era considerada sinônima de “Largos Montes”. Apesar de que as partituras originais tivessem se perdido, a paixão antiquária dos literati chineses não impediu que a questão fosse discutida acaloradamente, até que se decidiu que “Repouso” não era idêntica a “Largos Montes”.

Com base nos fu sobre cítara de Fu Yi e Zuo Si 左思 (250? - 305) Li Shan expõe que “Dongwu” e “Taishan” são poemas yuefu, respectivamente da autoria de Cao Cao (155-220) e de seu filho Cao Zhi (192-232), musicados com melodias populares “da região de Qi” (actual Shandong). Na verdade, ambos são títulos comuns para poemas, havendo exemplos homônimos célebres de Lu Ji (261-303) a Li Bai (701-762). O próprio Li Shan expressa a dúvida de que JK esteja se referindo especificamente às obras dos dois Cao.

Li Shan cita trecho das Crônicas de Han, dizendo que “Dragão alado” é estrofe de um poema musicado criado pela concubina Tang, conhecida como “Dama das montanhas Tang” 唐山夫人, uma das favoritas do fundador da casa de Han, Liu Bang 劉邦 (256? - 195). Tal poema, 房中祠樂 (fangzhong ciyue), literalmente “Cantiga do Santuário dos Aposentos Femininos” vem elencado no capítulo sobre Ritos e Música das Crônicas de Han, glosado como um tipo de “canção elaborada pelas concubinas para servir ao seu soberano”. Em sentido contrário, Dai Yangming acredita, contudo, que “Dragão Alado” é um poema-canção com linhas de quatro sílabas, escrito por Cao Zhi, que trata da busca de Imortalidade taoísta. Nesse sentido, Dai indica uma passagem correlata de Encontrando a Tristeza de Qu Yuan.

“Canto do Cervo” é uma composição singela com três estrofes, hoje incluída nas “Pequenas Odes Elegantes” segunda grande divisão do Clássico dos Poemas. O comentário de Mao Heng diz que era utilizada em banquetes públicos oferecidos para todos os funcionários pelo seu soberano (o Filho do Céu de Zhou, ou algum Zhuhou (o senhor de um feudo a serviço do Filho do Céu)?). A letra do “poema” é extremamente simples, na verdade, um único refrão, repetido com pequenas variações, de limitado valor artístico – composição puramente ocasional. Sua importância advém precipuamente do facto que lá estão as mais antigas referências literárias a uma série de instrumentos musicais autóctones – inclusive a cítara curta qin – que vem acompanhada de sua contraparte, a cítara larga se.

O “Grou Kun” e as “Cordas Viageiras” são mais duas canções desconhecidas pela posteridade, cujo texto, no entanto, é possível de ser mapeado com base em compilações de poemas-canção yuefu. Com isso terminamos o primeiro grupo de peças, que JK classifica como ya. Porém, à excepção de “Canto do Cervo”, nenhuma das composições remonta aos tempos do reino de Zhou – quanto mais serem composições canônicas daquela dinastia. É claro que todas são obras cortesãs, até mesmo, no caso dos dois Cao, de indivíduos que detiveram/arrogaram para si a coroa imperial. Nada obstante, toda a concepção dessas obras, da feitura dos poemas à suposta música que os animava eram de natureza explicitamente popular e os elementos

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

taoístas são, no mínimo, heterodoxos. Como justificar a definição de ya, se não alargando o sentido do termo para também contemplar os novos gostos da elite e aportes populares?

A seguir, JK arrola um segundo grupo de obras, de composições confessadamente populares e de “outras” sem característica declarada, começando pelas cinco músicas de Cai Yong. Li Shan indica, sem muita certeza em suas fontes, que as cinco canções são “Passeio de Primavera”, “Águas Claras”, “Preocupações”, “Pensamentos de Outono” e “Sentando no escuro”. Afora as discussões bizantinas sobre eventuais erros da listagem, não há muito mais a dizer sobre elas. Cai Yong é considerado um dos poetas mais importantes da segunda metade da dinastia Han e também um dos mais renomados calígrafos da história chinesa.

A canção “Wang Zhao” está relacionada à famosa história de Wang Zhaojun 王昭君, filha de um alto funcionário da corte de Han que, após ter ingressado no harém do imperador Yuan 漢元帝 (75 – 33 a.C.), foi dada em casamento ao líder dos hunos Xiongnu 匈奴 como gesto conciliatório, após um longo período de agressões mútuas. O poema (e canção relacionada) tratam das saudades de Wang Zhaojun da corte dos Han. O folclore louva sua beleza, seus talentos literários e o contributo diplomático às relações entre Han e Hunos, todas figuras literárias muito blaséas, mas úteis para compreendermos como o sentimentalismo é elaborado e estilizado na China antiga.

A “Concubina de Chu”, ou o “Lamento da Concubina de Chu”, também gera perplexidades entre os glosadores. Supõem, apenas com base na fama literária das personagens, que se trata da concubina Fan 楚樊姬, uma das favoritas do rei Zhuang de Chu 楚莊王 (? – 591 a.C.), importante senhor feudal arrolado como um dos Cinco Hegemonas do período da Primavera e do Outono 春秋五霸. Fan é lembrada pela simples razão de ter exortado seu amo a se dedicar a assuntos de Estado, em vez de viver uma vida de prazeres. Assim como a história de Wang Shaojun, é um tema bastante canônico e representativo da educação feminina na China clássica.

Também é discutido se “Mil milhas” e “Separação dos grous” são uma música só, ou duas. Em favor da existência de uma só, apontam os glosadores para o locus classicus segundo que, quando os grous levantam voo, fazem-no para atravessar grandes extensões (mil milhas). Pelo princípio de simetria do verso, contudo, deve se tratar de duas composições distintas. Se for este o caso, não se conhece muito do que concerne a “Mil Milhas”. Já “Separação dos Grous” é explicada por Li Shan com uma referência ao poema que Cai Yong escreveu sobre a cítara. Nele, conta a história de um fidalgo, Shangling Muzi 商陵牧子 que, apesar de amar sua esposa, teve de acatar exigência do pai e irmão mais velho e separar-se dela, por não lhe ter podido gerar um filho homem. Desalentado, Muzi ouviu o canto dos grous numa noite insone, concebendo a música em questão.

Com base em que este segundo grupo de composições pode ser considerado popular, ou não-ya? Já que não temos um bom entendimento da linguagem e do estilo das obras, precisamos de recorrer a outros elementos. Primeiro, em termos de autoria, vemos que essas composições não são atribuídas a pessoas de alto estatuto ou de renome literário. Com efeito, a denominação “popular” aplica-se-lhes justamente por serem transmitidas como obras anônimas e, eis um segundo elemento, não serem extraídas, ainda que em parte, do patrimônio literário canônico, seja dos clássicos confucianos, seja da literatura dos mestres, seja das crônicas históricas oficiais, seja das compilações de obras em verso e prosa de literati que frequentaram a corte. Por fim, em comparação com as canções chamadas de ya, as obras populares não têm uma relação tão estreita com o didatismo moral ortodoxo, sendo até mesmo possível que certos poemas sejam caracterizados por pura sentimentalidade ou esteticismo.

JK conclui a secção citando, enigmaticamente, um terceiro grupo de composições, dando a entender que somente um pequeno grupo

de iniciados conseguiria apreciá-las. Evidentemente, são obras que exploram os “profundos mistérios” 玄 (xuan) do Taoísmo; a julgar a literatura produzida neste período, os “profundos mistérios” são problemas cosmológicos e filosóficos oriundos da hermenêutica do Dao De Jing do Mestre Lao, dos textos compilados na obra Zhuangzi e na análise dos textos apenas ao Clássico das Mutações/Yi Jing. Percebemos, a propósito, que canções sobre os Imortais não são citadas neste catálogo (com a possível exceção de “Dragão alado”) – seriam parte deste repertório “esotérico”? Como fundamento para nossa análise, destacamos, no trecho, “tranquilo como um abismo”, que lembra a descrição do Homem Supremo por Laozi (via Zhuangzi), e “suprema sutileza”, que também fala desse ideal, trecho do Yi Jing.

20

**Cítara, psicologia e moralidade:** Esta penúltima secção aborda a função terapêutica da cítara, dirigindo-se em primeiro lugar aos praticantes e depois aos apreciadores. “Praticantes” talvez não deva ser lido em sentido estrito, mas precise incluir todos os literati com interesse e alguma familiaridade com o instrumento. De uma forma mais exacta, talvez sejam todos os dilettantes que em algum momento de sua vida dedilharam a cítara e aprenderam sobre seu folclore. Não há erro em tratar essas pessoas também como ouvintes.

(7.1) começa com uma análise da sonoridade e tonalidade da cítara e termina com uma apreciação de sua Virtude 德 (de). As observações de JK parecem ser óbvias, por exemplo que a tensão das cordas distingue uma tonalidade mais aguda, que em chinês é chamada de límpida 清 (qing) ou mais grave, batizada de túrgida 濁 (zhuo). Na realidade, a ortodoxia chinesa alia um pré-julgamento moral aos dois termos, preferindo “límpido”, que descreve uma pessoa reta (para a Ortodoxia), ou uma pessoa que transcendeu os valores sociais usuais (para o Taoísmo). Li Shan lembra que a qualidade do corpo do instrumento é uma metáfora para a erudição e potencial político do praticante. A voz límpida do instrumento sugere a amargura do praticante de não poder encontrar um bom emprego para si, isto é, uma função em que tenha meios de realizar seu potencial e beneficiar a comunidade (obviamente, isto é apenas um ideal). Isso não faz da cítara um instrumento monótono para JK, que acrescenta as possibilidades de expressar mais sentimentos, utilizando uma tessitura mais grave, e os sobretons (adopto aqui uma leitura possível do texto que, neste ponto, suscita profundas e insolúveis controvérsias). O elogio da Virtude da cítara alia as duas dimensões referidas, a qualidade do corpo do instrumento e a riqueza de seus sons, como metáforas para o patrimônio moral-intelectual-espiritual do praticante. JK sintetiza qualidades apreciadas pelo Taoísmo (“quieteza límpida”) àquelas mais ortodoxas (“franqueza e retidão”). “Harmonia e Equilíbrio da Virtude Suprema” claramente têm por intenção descrever não um indivíduo comum, mas aquele ideal humano que encontramos permanentemente implícito em todo o pensamento chinês. Até que ponto isso pode ser desvinculado de detalhes como estatuto social, patrimônio pessoal, etc., está aberto a questionamentos.

(7.2) descreve os efeitos da cítara sobre seus ouvintes, especificando-lhes três tipos de disposição emocional: tristes, alegres ou tranquilos. Vale lembrar que o pensamento chinês está focado no que considera um optimum entre os dois extremos, que batiza de “equilíbrio e moderação” 中和. Nos três casos, a cítara magnifica os sentimentos, fazendo-os irromper do íntimo, como choro, riso e um estado de “plenitude”. Embora valesse a pena pensarmos até que ponto isso refere a alguma forma de “purgação”, creio que estaríamos sob influência de uma leitura aristotelizante destes versos, o que não faz muito sentido se comparado ao que JK quer dizer. É inegável que existe uma exteriorização das emoções neste ponto; porém, o foco da passagem é o terceiro tipo de psicologia, que descreve abstratamente o homem superior. Notemos que, a partir daí, os exemplos que virão são todos de virtudes modelares, não de emoções como alegria ou

## THE DIMENSIONS OF THE CANON / MUSIC

tristeza. “Misteriosa Autenticidade”, 玄真 (xuanzhen), nada mais é do que a suprema virtude advogada pelo Taoísmo; aqui está colocada, significativamente, como o ápice do desenvolvimento humano. “Coração vazio”, “abandonar a busca de emprego [no mundo]”, “esquecer do corpo” são expressões encontradas amiúde em Zhuangzi, que correspondem à visão do Sábio para o Taoísmo.

Em seguida, testemunhamos um exercício intelectual comum dentre os filósofos chineses, de turvar as fronteiras entre diferentes seitas: JK alinha, como Homens Supremos taoístas, uma série de figuras também consagradas pela ortodoxia confuciana: Boyi 伯夷 (e seu irmão Shuqi 叔齊), que preferiram viver como eremitas e morrer de fome a se submeterem à nova ordem política criada por Zhou; Yan Hui 顏回, o discípulo favorito de Confúcio, que também abraçou uma vida de pobreza, enquanto perseguia os mesmos altos ideais que seu mestre, Bigan 比干, ministro-conselheiro do último rei da dinastia Shang, que terminou morrendo por não se inclinar aos caprichos do rei Zhou. Além destes, JK também elenca personagens normalmente vistas como de segundo plano para a ortodoxia, como o jovem Wei 尾生, símbolo de “fidelidade à palavra dada”, o qual após marcar um encontro, preferiu morrer afogado numa súbita enchente a frustrar sua companhia, se viesse ao local. Hui Shi 惠施 é o mestre Hui, apresentado como amigo próximo de Zhuang Zhou em Zhuangzi. Wandan (ou Wanshi) Fen 萬石奮 é outro modelar de menor influência; conta-se que, nos tempos do imperador Jing de Han 漢景帝 (188-141 a.C.), Shi obteve o favor imperial e isso trouxe muita prosperidade à sua família. Como é normal em sociedades de corte, favoritismos geram ciúmes e ciúmes provocam quedas em desgraça. Shi é notável por nunca ter feito inimigos, justamente por ter escondido sua riqueza dos olhos dos outros, portando-se reverencialmente às pessoas que poderiam ameaçá-lo, como se Shi Fen não tivesse ingressado na mais alta esfera da elite.

Com (7.3), JK argumenta que a cítara é o instrumento dos Homens Supremos, sem dúvida, mas não é privativo deles. Essa atitude também é tipicamente chinesa. “Naturalidade” e “Refinamento” são uma importante dualidade, cuja referência mais célebre é o dito de Confúcio, de que o Homem Nobre deve possuir partes iguais de cada. Naturalidade significa o temperamento inato de cada um, enquanto Refinamento indica o processo mediante o qual o indivíduo é familiarizado ao patrimônio literário e “convertido” à tradição ortodoxa. JK afirma que a cítara exerce seus efeitos terapêuticos sobre qualquer um. Entretanto, isso não significa que a cítara conduz a resultados tão aleatórios como poderia sugerir a individualidade humana. O poeta reafirma a “Moderação e Harmonia” 中和, isto é, as virtudes mais canônicas da Música – tal como consagradas no Registo dos Ritos: Anotações sobre Música, como critério final para julgar os méritos de alguém que se interessa pela prática ou apreciação da cítara. Afinal de contas, o Taoísmo de JK demonstra não ser uma quebra com a ortodoxia, somente uma tentativa de mediação às suas preferências particulares e, quem sabe acidentalmente, um reflexo de sua época.

- 21 **Elogio da cítara:** Esta última secção funciona como um fecho poético para toda a composição, portanto é necessário que se priorize análise da forma sobre o conteúdo. O parágrafo que defini como (8.1) faz um elogio objetivo da cítara, enquanto (8.2), intitulado “coda”, musica a relação subjectiva, entre o instrumento e JK, que poderia ser explorada como um tipo de relação amatória.

(8.1) elogia a cítara em duas partes. Primeiro, através de uma série de hipérbolos, gradativamente posiciona a cítara no centro da Música, entendida como fenómeno cosmológico. Inicialmente, a cítara é descrita como o primeiro dentre os instrumentos: embora metal e pedra, junco e bambu sejam só quatro dentre os oito tipos, não há erro em dizer que JK pretende aqui referir-se a todos eles. A seguir, alista Wang Bao e Di Ya como modelos de connoisseurs, cada qual em seu domínio. Wang Bao 王豹 é uma figura do período da

Primavera e Outono, referida por Mêncio, como um cantor exímio; Di Ya 狄牙, do mesmo período que Wang, é citado no Mestre de Huainan como um lendário gourmet e no Registo dos Ritos de Dai Sênior como o cozinheiro do Duque Huan de Qi 齊桓公, outro dos Cinco Hegemonas do período da Primavera e Outono. JK cita estas duas pessoas não apenas pela sensibilidade particular que têm, mas talvez para indicar que tanto músicos (Wang), como apreciadores natos (Di) sentem-se igualmente encantados pela cítara. A seguir, inspirado por um verso de Qu Yuan, JK propõe que cítara incita os poderes sobrenaturais do Imortal habitante dos rios Tian Wu 天吳 e Wang Qiao 王喬, que usava uma nuvem como veículo. Por último, JK ainda menciona duas deidades auspiciosas. Yuezhao é uma ave mítica, relacionada à fênix. As deusas que emergem das águas do rio Han são deidades fluviais.

Ao nos perguntarmos por que JK lista esses elementos, e por que nessa ordem, entendemos que há uma progressão de inanimado, a animado, de animado a iluminado, e de iluminado a divino: objectos musicais, homens, imortais e deuses. Na segunda parte, JK volta a citar as Anotações sobre Música, com a finalidade de reafirmar a Música como fenómeno cosmológico: ela é responsável pela ordem natural, se não dando o ritmo das transformações humanas, pelo menos reduzindo-o.

JK termina seu texto com a letra de uma canção, utilizando versos regulares de oito sílabas, terminados com a marca rítmica 兮 (xi). Enquanto o parágrafo anterior louvou a cítara com objectividade, sugerindo argumentos intelectuais, (8.2) aprecia-a subjectivamente. O verso inicial coloca o problema de quem é capaz de conhecer a Virtude da Cítara. O verso final responde-o, explicando que somente alguém que, para o Taoísmo, realizou todo o potencial humano. O miolo da canção, porém, indica a relação sensual entre instrumentista e cítara como meio desse conhecimento. A tradução conscientemente exagera o que nos parece estar nas entrelinhas, mas vale ressaltar que os rígidos escrúpulos da literatura clássica chinesa não recomendam carnalidade aberta. Para todos os efeitos, JK fala da interacção física entre o artista e o instrumento, através dos pares mão e corpo, conhecimento e desejo (“quem te trataria como tesouro, (se não eu)?”, que simplifiquei para “quem te amaria como eu?”).

Assim, defrontamo-nos com um último problema: o conhecimento último da Virtude da cítara envolve gozo de seus prazeres, ou pressupõe a sublimação esperada de um praticante da Imortalidade taoísta? Cabe aos sons do instrumento guiarem seu amador ao conhecimento que busca, ou somente aquele que “deixou o mundo” é capaz de explorar o significado íntimo da cítara? Cabe ao leitor dar-lhe uma resposta, se houver uma.

## AS DIMENSÕES DO CÂNONE / MÚSICA

## BIBLIOGRAFIA

## 1. Texto e fontes primárias

O texto original segue a edição das obras de Ji Kang 嵇康 organizada por Dai Mingyang 戴明揚. Obras coligidas de Ji Kang, coladas e anotadas 嵇康集校注. Pequim: Zhonghua Shuju, 2014 (1ª edição), págs. 139-145 (texto) e 145-194 (anotações). O texto de “Sobre a cítara” é o preservado por Xiao Tong 蕭統 em sua famosa compilação *Seleções Literárias* 文選. Dai empregou diversas edições para fixar seu texto. Embora tenhamos seguido, em geral, a pontuação das Obras coligidas, a divisão de parágrafos e, portanto, a estrutura do texto, difere em pontos essenciais de Dai, as razões para tanto são explicadas ao longo do comentário.

O estilo de tradução adoptado é mais literário do que literal. Foram tomadas liberdades com relação a sintaxe, semântica e estilo do poema, priorizando conteúdo sobre forma. Dadas as diferentes expectativas de um texto literário moderno em português em relação a um poema fu chinês, não vi alternativa senão tentar utilizar prosa poética como meio para tentar demonstrar o valor expressivo que a obra possui. Nesse sentido, fiz referência à tradução para o chinês moderno (prosa) de Lin Chen que, embora tenha ajudado a resolver alguns problemas de sintaxe/pontuação do texto original, não foi muito útil para o trabalho, mais necessário, de adaptar “Sobre a cítara” às expectativas de um texto literário ocidental. Lin Chen editou, anotou e traduziu a História da Cítara de Zhu Changwen, a primeira “história” do género em língua chinesa: Zhu Changwen 朱長文 (1039 – 1098), Lin Chen 林晨. História da Cítara 琴史. Pequim: Zhonghua Shuju, 2010 (1ª edição), págs. 62-94. O 10º capítulo dessa obra refere-se a Ji Kang, consistindo numa colagem de “Sobre o Qin” e um brevíssimo resumo da biografia de Ji incluída no Livro de Jin 晉書.

Infelizmente não tive acesso à tradução anotada em inglês de “Sobre a cítara” feita pioneiramente pelo grande sinólogo neerlandês Robert Hans van Gulik, Hsi K’ang and his Poetical Essay on the Lute. Tóquio: Tuttle, 1969. Certamente a leitura de Gulik do texto chinês aprimoraria nossa interpretação em não poucos pontos. Ademais, a considerar as qualidades académicas e intelectuais de seu texto geral sobre a cítara (ver abaixo), é possível que bastasse a este artigo apenas traduzir para o português o estudo que Gulik fez do texto original.

Para o comentário, parti das glosas clássicas de Li Shan 李善 (630 – 690), o grande comentarista das *Seleções Literárias*, e dos outros comentaristas conhecidos como os “Cinco Servos” 五臣. Essas notas, enriquecidas pelas leituras e crítica de Dai Mingyang, providenciaram o material necessário para levantar as fontes referidas por Ji Kang, incluindo os Clássicos, literatura dos Mestres, obras-primas da poesia fu, textos taoístas como biografias dos imortais, etc.. A partir dessas referências, consultei edições modernas disponíveis dos respectivos textos. Considerando os limites à dimensão desta nota bibliográfica, peço vênia para não listá-los nesta ocasião.

## 2. Outras fontes primárias

Uma boa introdução ao assunto, por um praticante contemporâneo da cítara é Huang He 黃河. Um Clássico do Coração da Flauta do Céu: apreciando a cítara antiga chinesa 天籟心經——中國古琴鑒賞. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2011 (1ª edição). Este texto compila informações básicas sobre o folclore da cítara, sua estrutura básica, seu processo de construção, a evolução do instrumento através das dinastias chinesas, o processo de aprendizagem, além de questões antiquárias de colecção e *connaisseurship*.

Uma nova história do instrumento, por um praticante moderno de renome é Xu Jian 許建 (editor). Uma nova história da cítara 琴史新編. Pequim: Zhonghua Shuju, 2012 (1ª edição). O texto segue a longa linhagem de histórias da cítara iniciadas por Zhu Changwen no século XI, com capítulos estruturados cronologicamente, descrevendo “praticantes”, “repertório”, “investigação”. A obra tem uma grande riqueza de detalhes práticos sobre a performance do instrumento. Em compensação, há pouco material a respeito de Ji Kang e seu poema.

A obra clássica de Van Gulik, Robert Hans. *The Lore of the Chinese Lute: An Essay on the Ideology of the Qin*. Tóquio: Tuttle, 1968 foi o primeiro tratamento em profundidade do instrumento numa língua ocidental, apresentando os fundamentos filosóficos da música chinesa, fontes/história/praticantes da cítara, repertório, simbolismo e associações. Há uma tradução recente para o chinês, trabalho conjunto de Song Huiwen 宋慧文, Kong Weifeng 孔維峰 e Wang Jianxin 王建欣. O Dao da cítara 琴道. Pequim: Zhongxi Shuju, 2013 (1ª edição).

O Museu do Palácio da Cidade Proibida editou um rico volume com os highlights de sua colecção de cítaras antigas. Museu do Palácio (edição). Clássicos da Cidade Proibida: Muqin na colecção do Museu do Palácio 故宮經典——故宮古琴圖典. Pequim: Forbidden City Publishing House, 2010 (1ª edição).

## 3. Literatura de referência

Há inúmeros bons sites em chinês na internet, mantidos por amadores da cítara, praticantes e investigadores, em parte dos quais pude tirar dúvidas pontuais sobre a construção do instrumento, os diversos tipos de cítara, a sua decoração, sua afinação e performance, partituras e notações, “escolas” (linhas de transmissão), grandes praticantes, etc. Devo registrar, também, uma quantidade considerável de vídeos dos mestres contemporâneos da cítara, disponíveis em sites como Youtube. Até mais do que obras académicas especializadas, foram esses recursos que me sensibilizaram para o estatuto da cítara no quadro da cultura chinesa, inspirando-me, na tradução, a abandonar a estrita literalidade de “Sobre a cítara” para tentar explorar a sua significância poética.