

NOTAS

- 1 A primeira das qualificações deve ser dedicada ao próprio substantivo português “música”. O termo grego μουσική, de que deriva, remeta às musas, filhas de Zeus e Mnemosyne (memória), tradicionalmente contabilizadas como nove, de acordo com Homero e Hesíodo. Elas eram vistas como guardiãs de todas as “artes” humanas – que, na taxonomia clássica, envolviam não apenas o que conhecemos por “música” e dança, mas também, e sobretudo, os diversos ramos da literatura (poética, tragédia, comédia, história). Nesse contexto, o adjetivo μουσικός indicava não somente o que hoje chamaríamos de “músico profissional”, mas incluía um julgamento amplo sobre os talentos, aptidões, instrução e “bom gosto” de um indivíduo – alguém “culto”.
- 2 Em geral, a língua chinesa arcaica utilizava o termo *yue* 樂 para significar “música” e *yin* 音 para indicar “sons”. A ortodoxia, contudo, dava uma aplicação mais restrita ao termo *yue* 樂, como o tipo de música que estava conforme a tradição e que se legitimava pela sua aplicação “terapêutica”, formando o indivíduo e protegendo a sociedade. A ortodoxia desmerecia todas as outras formas de música como meros 音. Em chinês moderno, o termo “música” corresponde à junção dos dois ideogramas: 音樂 *yin yue*.
- 3 Na cultura europeia, “música” também era um conceito difuso. Por exemplo, a música dos “hinos”, poemas dirigidos aos deuses, estava indissolúvelmente unida ao seu conteúdo e contexto social. Um outro bom exemplo eram as “pantomimas”, espectáculos dramáticos baseados nas tradições mitológicas, que incluíam também canto e dança, com acompanhamento instrumental.
- 4 Esse carácter prescritivo do conceito “música” verifica-se também na Índia, de que são exemplo os *ngas*. Também na Grécia antiga encontramos as distinções dos chamados “modos” (τροποι) e suas associações com a cosmologia dos quatro elementos.
- 5 Um exemplo notório é o da música no ritualismo védico. Ademais, vale a pena considerar se a atitude crítica de Platão com referência à música e às mais diversas artes na *República* e nas *Leis* está ou não motivada por considerações “tradicionalistas” – lembremos que as críticas de Platão à música do seu tempo possuem traços em comum com o oitavo texto dos *Apontamentos*. O tema é difícil, porque aquele filósofo em muitos sentidos era um antitradicionalista, a julgar pelas suas sólidas críticas a Homero. Havia, contudo, um factor espiritual subjacente à posição do grande académico, pois considerava que a literatura (e as artes em geral) eram simples representação (*mimesis*)

da “realidade” em que vivemos. Essa “realidade”, constituída por objectos limitados no tempo e espaço, não podia ser mais do que reflexo turvo das verdades últimas. Neste ponto, também não podemos tomar Platão por tradicionalista. Dado esse pano de fundo, podemos voltar às críticas conservadoras de Platão que, na *República*, pretendia constituir a música num modelo pedagógico “oficial”, capaz de inculcar um senso moral e cívico desejável em todo corpo social.

- 6 A ortodoxia da China imperial pressupunha um tipo de interacção entre o mundo natural e humano: eis o inequívoco fundamento religioso das ideias na China arcaica. Desta forma, a correcção sacrificial garantia colheitas fartas, protecção contra secas e enchentes, etc. Daí decorre que os Ritos (e a Música), desde a sua origem, eram ferramentas de propiciação, constituindo-se em elos entre a sociedade e a ordem natural. Portanto, havia a crença de que os comportamentos humanos eram capazes de influenciar a natureza, do mesmo modo que “comportamentos” naturais afectavam a sociedade. Este pensamento evoluiu no tempo e adquiriu contornos cada vez mais “moralizantes”, ou seja, a correcção formal na execução dos sacrifícios deixou de importar tanto quanto a correcção moral das pessoas envolvidas. Concomitantemente, o poder da natureza sobre o homem também foi racionalizado, sendo passível de uma interpretação puramente ética. Não obstante as transformações históricas, a crença no que chamo “Correspondência por Afinidade” (*gan ying* 感應) é um dos mais importantes pressupostos para os textos que vêm a seguir.
- 7 É importante termos em mente as diferenças entre as experiências culturais greco-romana e chinesa. Malgrado a Música e a Poesia também visarem a formação moral e cívica dos indivíduos, na Antiguidade europeia a política era pautada pela arte de falar e convencer, inexistindo um centralismo hierárquico e culto dos precedentes análogos à China. Em termos de diferentes *ethoi* sociais, o individualismo do que se chama de “espírito agónico” na Grécia e em Roma, assim como a ausência de supervisão governamental da produção e transmissão dos textos produziram uma tradição musical e poética muito menos estável (ou fechada) do que a China.
- 8 No Clássico ortodoxo *Ritos de Zhou* (*Zhouli* 周禮) há o “Grão-Mestre de Música”, responsável pelo ensino dos rudimentos de arte poética e coordenação das rotinas burocráticas relacionadas com a Música numa casa real. Não se trata de um “músico” em sentido estrito.

O Cânone da Música Ortodoxa Chinesa

Uma Selecção dos *Apontamentos sobre Música*

GIORGIO SINEDINO



APRESENTAÇÃO GERAL

A compilação *Yueji* 樂記, que no presente trabalho intitula de *Apontamentos sobre Música*,¹ está recolhida como o 19.º Capítulo do *Clássico dos Ritos* (*Liji* 禮記), o que faz dela o mais importante – e antigo – conjunto de textos sobre música no cânone ortodoxo chinês.² Afora secções ou capítulos hoje dispersos em obras dos “mestres” *zi* 子, como *Zhuangzi* 莊子 (*Mestre Zhuang*) ou *Xunzi* 荀子 (*Mestre Xun*) ocasionalmente dedicados ao tema, pode-se dizer que os *Apontamentos* são a mais antiga e consistente reflexão dedicada à Música, ao seu papel e estatuto na vida sociopolítica da China pré-unificação. Na China imperial, os *Apontamentos* persistiram como o referencial obrigatório em qualquer debate concernente não apenas a composições musicais *stricto sensu*, mas também ao seu conceito amplo, que inclui poesia e dança. Conforme a tradição do erudito Zheng Xuan

鄭玄 (127-200), os *Apontamentos* reúnem 11 breves textos, cuja temática poderíamos dividir *grosso modo* em duas grandes partes: (1) textos teóricos, contendo um tipo de “psicologia musical”, a sua relação com a filosofia-religião naturalista e com as instituições dos Ritos (caps. 1, 2, 3, 5, 7 e 10); (2) textos “práticos” concernentes à apreciação e pormenores da *mise-en-scène* musical (caps. 4, 6, 8, 9, 11). Ressalva-se que esta é uma divisão puramente didáctica, que foge à intenção dos autores. Os *Apontamentos* parecem carecer de qualquer plano de composição, havendo diversas passagens rebarbativas e quebras na argumentação que apontam para o carácter original, fragmentário, da compilação. Por limitações de espaço, escolhemos os *Apontamentos* números 1, 5, 8, 9 e 10 por melhor representarem os diversos ângulos abordados pela compilação e por desenvolverem as ideias que considero mais importantes.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Music

《樂本章第一》

[UM: OS FUNDAMENTOS DA MÚSICA]

APRESENTAÇÃO: neste primeiro e mais importante dos *Apontamentos*, a Música é apresentada sob uma dupla perspectiva. Primeiro, há o facto social da música como um tipo de *performance* – a melodia criada por voz(es) ou instrumento(s). Neste particular, o texto analisa a música como o mais complexo dentre quatro elementos: uma “forma definida” (que poderia ser chamada de “composição musical”), a “variedade” de sons que se combinam para criar uma composição, os sons individuais e a emoção que lhes dá origem. Ao aludir à emoção, aparece uma segunda perspectiva, mais importante para o autor, da música na sua interacção com o coração humano e as consequências psicológicas e sociais daí decorrentes. Mas, ao invés de uma especulação sobre uma cosmologia matemática, ao gosto pitagórico, o pensador chinês está mais interessado nas correspondências sociais e políticas da Música, bem como no seu papel na arte de governo. Aproveitando um tema caro para a ortodoxia confuciana, o texto explora a influência da música sobre o coração humano para fazer dela um tipo de auscultador do corpo político. Daí vem a tese de que três tipos de música caracterizam as sociedades bem governadas, mal governadas e em crise.

(一) 凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚、羽旄，謂之樂。

(1) Toda melodia surge ao receber vida do coração humano. [Essa vivacidade, por sua vez, advém do facto de que são] as coisas a comover [primeiro] o coração. Contagiado por elas, o coração agita-se [com emoções que] ganham forma através de sons [isolados]. Assim que tais sons começam a corresponder-se mutuamente, tem origem [a noção de] variedade. Quando a variedade [de sons] se amalgama numa “forma definida”, eis o que se chama de melodia. Ao consonarem [os instrumentos musicais], somando-se-lhe escudos e machados, plumas de faisão e rabos de iaque, tem início a Música.

(二) 樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺。其樂心感者，其聲嘽以緩。其喜心感者，

其聲發以散。其怒心感者，其聲粗以厲。其敬心感者，其聲直以廉。其愛心感者，其聲和以柔。六者非性也，感於物而後動。是故先王慎所以感之者。故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦。禮、樂、刑、政，其極一也，所以同民心而出治道也。

(2) [Recapitulando,] a Música obtém a sua vida das melodias e tem a sua origem no facto de o coração humano ser contagiado pelas coisas [que existem no mundo. Por isso,] quando o coração é tomado pela tristeza, os sons ressoam súbitos e dissipam-se sem demora; quando pela alegria, ressoam amplos e vagarosos; quando pelo contentamento, ressoam cheios de ânimo e espargem-se generosamente. Quando o coração é tomado pela fúria, os sons são ásperos e severos; quando pelo respeito, são directos e francos; quando pelo carinho, são moderados e plenos de ternura. Estas seis [emoções] não correspondem à natureza [inata; elas nada mais são do que] movimentos [do coração humano], uma vez contagiado por coisas.³ [Cientes disso,] os reis da antiguidade estavam atentos ao tipo de coisas a contagiar [o coração humano,] empregando os Ritos para orientar os ideais [do povo], a Música para dar harmonia aos seus sons, políticas para uniformizar os seus comportamentos e punições para prevenir transgressões.⁴ Ritos, Música, políticas ou punições, [os quatro] culminam numa única coisa: são meios de unificar as mentes do povo e viabilizar o governo do feudo.⁵

(三) 凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故治世之音，安以樂，其政和。亂世之音，怨以怒，其政乖。亡國之音，哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。

(3) Toda a melodia é capaz de vitalizar os corações humanos. Quando as emoções se agitam no íntimo de cada um, [cabe aos] sons dar-lhes forma. Se os sons se conformam numa ordem [determinada], denomina-se melodia. As melodias de uma sociedade em que há bom governo são tranquilas e transmitem alegria; isso porque [as classes superiores] adoptam uma política de conciliação. Numa sociedade em desordem, as melodias são rancorosas e transmitem fúria, pois a política não consegue construir consenso. Os feudos prestes a

extinguir-se caracterizam-se por melodias tristes que suscitam reflexão, uma vez que a sua gestão caiu num impasse.⁶ [Por conseguinte,] o “*Dao* 道 dos sons e melodias” permeia a política.

(四) 宮為君，商為臣，角為民，徵為事，羽為物。五者不亂，則無怙濫之音矣。宮亂則荒，其君驕。商亂則陂，其官壞。角亂則憂，其民怨。徵亂則哀，其事勤。羽亂則危，其財匱。五者皆亂，迭相陵，謂之慢。如此，則國之滅亡無日矣。

(4) [Dentre as cinco vozes,] *gong* 宮 corresponde ao soberano; *shang* 商, ao ministro; *jiao* 角, ao povo; *zhi* 徵, às actividades humanas e *yu* 羽, aos frutos dessas actividades.⁷ Se esses cinco elementos não caírem em desordem, nunca haverá cacofonia [das cinco vozes]. Se *gong* sair do tom, soará disperso; a razão está em que o soberano se tornou arrogante. Se *shang* sair do tom, soará oscilante; isso se deve ao facto de os burocratas serem ineficazes. Se *jiao* sair do tom, soará angustiado; o motivo é que o povo tem ódio. Se *zhi* sair do tom, soará tristonho; a sua origem remete ao excesso de labuta [exigida das classes inferiores]. Se *yu* sair do tom, soará precário; isso porque faltarão recursos [às classes superiores].⁸ Caso [a prioridade dentre os] cinco elementos cair em desordem, um violará as prerrogativas do outro, [fenómeno que se chama de] “desrespeito [à ordem]”. Nesse caso, a extinção do feudo estará próxima.

(五) 鄭、衛之音，亂世之音也，比於慢矣。桑間、濮上之音，亡國之音也，其政散，其民流，誣上行私而不可止也。

(5) As melodias das terras de Zheng e de Wei são melodias de sociedades desestruturadas, o que equivale [à situação de] “desrespeito [à ordem]”. As melodias que há nas terras nas margens do rio Pu e entre os arvoredos de amoreiras⁹ são melodias de feudos prestes a extinguir-se. Ali, as políticas de governo cederam à lassidão; o povo fugiu [para outras terras]. Ludibriado pelos seus superiores, [a plebe] passou a agir unicamente conforme os seus interesses particulares, sem o menor comedimento.

(六) 凡音者，生於人心者也。樂者，通倫理者也。是故知聲而不知音者，禽獸是也。

知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者，不可與言音。不知音者，不可與言樂。知樂，則幾於禮矣。禮樂皆得，謂之有德。德者得也。是故樂之隆，非極音也。食饗之禮，非致味也。《清廟》之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三歎，有遺音者矣。大饗之禮，尚玄酒而俎腥魚。大羹不和，有遺味者矣。是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也，將以教民平好惡，而反人道之正也。

(6) [Enquanto] toda melodia nasce do coração humano, a Música permeia cada classe [de coisas que há no mundo]. Por isso, animais e aves sabem o que são sons, mas desconhecem o sentido de melodia. A plebe, por sua vez, entende o que é melodia, mas permanece ignara sobre o significado da Música. Somente o Homem Nobre é capaz de a conhecer. Ele considera os sons para distinguir a melodia; discrimina as melodias para conhecer a Música. Avalia a Música para apreender a política; é neste momento que o *Dao* do governo se completa. Consequentemente, não se pode falar de melodias com quem não sabe os sons; nem de Música, com quem não conhece as melodias. Conhecer a Música significa estar próximo dos Ritos: quem apreendeu ambos [Ritos e Música], possui o [poder da] Virtude. Pois Virtude é [ser capaz de] apreender.

A majestade da Música não se deve à mais alta expressão melódica. Da mesma maneira, os ritos de sacrificar alimentos [para os Reis Ancestrais] não [têm o seu clímax] no oferecimento de manjares [supremos. Por exemplo,] a cítara *se* 瑟 que música o poema “Santuário Puro” possui cordas rubras e uma cavidade ao longo de seu fundo;¹⁰ [somente] uma pessoa entoia o cântico e [apenas] três a acompanham; [neste arranjo], sempre sobra uma [lenta] ressonância, [digna de] apreciação. E nos ritos de grande regalo (*da xiang* 大饗),¹¹ as maiores [honras] são atribuídas à aguardente escura, é peixe cru que se põe nas vasilhas rituais, é caldo insosso de carne [que se tributa; neste cardápio], o sabor [que resta na boca] é [digno] de apreciação. Enfim, quando os Reis Ancestrais outorgaram os Ritos e Música, não o fizeram para elevar ao mais alto grau os prazeres da boca e da barriga, das orelhas e dos olhos. Fizeram-no, pelo contrário, para ensinar o povo a gostar das mesmas coisas, a detestar as mesmas coisas e a retornar ao que é a ortodoxia no Caminho dos Homens.¹²

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Music

(七) 人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也。物至知知，然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。

人化物也者，滅天理而窮人欲者也。於是有人悖逆詐偽之心，有淫泆作亂之事。是故強者脅弱，眾者暴寡，知者詐愚，勇者苦怯，疾病不養，老幼孤獨不得其所，此大亂之道也。

(7) O homem nasce tranquilo [no seu íntimo], tal a natureza [que lhe] dadivou o Céu. [Entretanto], contagiado pelas coisas, [o seu coração] agita-se: tais os desejos [advindos] da sua natureza. [Uma após a outra,] as coisas chegam a si e [o homem] as conhece: [neste momento] ganham forma suas apetências

e repugnâncias. Se tais apetências e repugnâncias vencerem a temperança de seu coração, ele ficará à mercê das tentações fora de si e, [por fim,] sem conseguir restaurar o seu comedimento, morrerão nele os Princípios Celestes.

Infinito [é o poder] que as coisas têm de contagiar o homem; sem temperança [para disciplinar] o que lhe apetece ou não, as coisas subjuga-lo-ão e, [por fim], o homem se reificará. O homem que se transformou em coisa é alguém que extinguiu os Princípios Celestes [numa busca] infinita [pela satisfação dos seus] desejos humanos. Neste momento, há irreverência no seu coração, há subversão, há fraude, há falsidade; nos seus actos, há libertinagem e há insubordinação. [Numa sociedade de pessoas assim], os fortes intimidam os fracos; os muitos violentam os poucos; os espertos

logram os tolos; os indómitos amarguram os tímidos; doentes e moribundos não obtêm socorro; infantes, velhos, órfãos e desassistidos não têm lugar: eis o caminho do caos.¹³

(八) 是故先王之制禮樂，人為之節。衰麻哭泣，所以節喪紀也。鐘鼓干戚，所以和安樂也。昏姻冠笄，所以別男女也。射、鄉食饗，所以正交接也。禮節民心，樂和民聲，政以行之，刑以防之。禮、樂、刑、政，四達而不悖，則王道備矣。

(8) Quando os Reis Ancestrais outorgaram os Ritos e a Música, [estabeleceram-nos] como medida para as gentes: moderaram as cerimónias fúnebres por meio da hierarquia [das vestes de] cânhamo e da etiqueta segundo a qual se deve carpir os mortos; deram harmonia e tranquilidade à Música através de [melodias de] sinos e tambores e de [dança com] escudos e machados; diferenciaram os homens das mulheres com as [cerimónias da maioridade], atribuindo o uso do chapéu aos homens e do grampo às mulheres, além de estabelecerem cerimónias de casamento; promoveram relações [moralmente] correctas entre as pessoas mediante as cerimónias do tiro com arco e flecha e de banquetes colectivos.

Os Ritos moderam os corações do povo; a Música dá harmonia às suas vozes; as políticas são o meio de pôr em acção [os princípios desses dois]; e as punições previnem [a violação dos mesmos]. Ritos, Música, políticas e punições: se os quatro forem eficazmente praticados, sem se contradizerem, o Caminho do Rei perfectibilizar-se-á.

《樂言章第五》
[CINCO: DISCURSO SOBRE A MÚSICA]

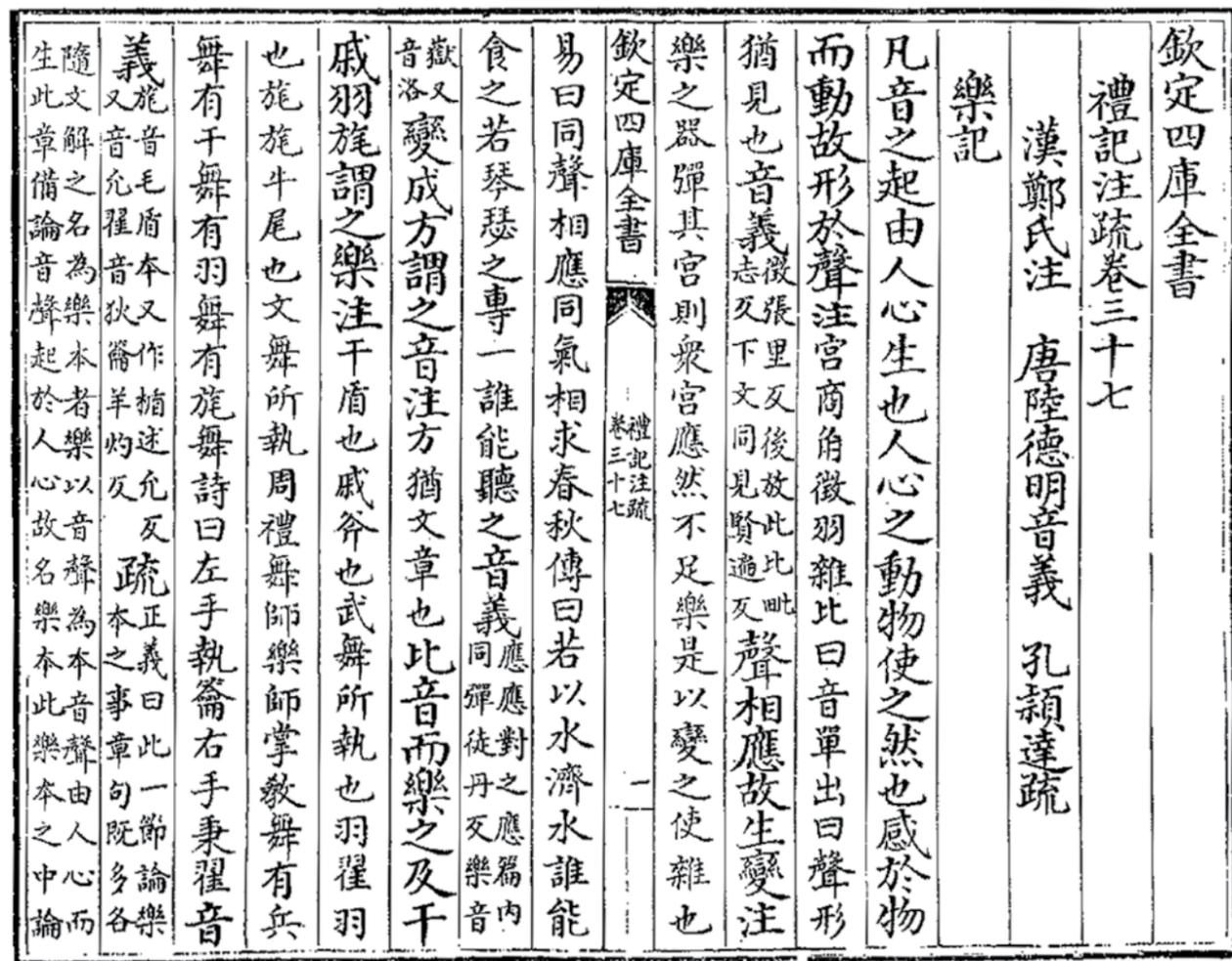
APRESENTAÇÃO: O terceiro capítulo dos *Apontamentos* (e também o sétimo, que lhe serve de breve anexo) problematiza a relação entre Ritos e Música, que é uma das principais particularidades do pensamento musical chinês. Naqueles dois textos, Ritos e Música são descritos a partir do modelo *Yin-Yang*, o sistema taxonómico que alicerça toda a tradição intelectual ortodoxa da China. O par *Yin-Yang* não é um tipo de dualismo, representando antes uma tentativa de assimilar opostos, que colaboram com base numa

hierarquia e divisão de funções naturais. Pode-se sustentar, assim, que há um tipo de unidade orgânica e funcional entre os dois. No pensamento chinês, tal unidade é o grande mistério de que derivam a realidade e a vida. A partir desse esquema, portanto, a música deixa de ser uma arte ou ciência para se tornar corolário de uma força cósmica. Não é demasiado propor que há um sentimento religioso subjacente a tal descrição, dado que, como partícipe da ordem natural, a música adquire uma autoridade incompatível com o facto de ser uma instituição eminentemente humana.¹⁴ Dado esse pressuposto cosmológico, o quinto capítulo explora as consequências práticas da afirmação de que Música e Ritos são cristalizações do *Yin* 陰 e *Yang* 陽. Conforme a tradicional ideologia de que existe uma mesma ordem perpassando a natureza, a sociedade e o mundo interior de cada ser vivo, o capítulo aborda uma ampla gama de temas que perpassam a interacção entre a psicologia individual e a música, os efeitos terapêuticos da música “correcta”, os usos políticos, educacionais e ideológicos da música sobre o corpo político, culminando com uma noção socializada de ordem – espelho da harmonia do *Yin* e *Yang*.

(二十八) 夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後志微、嘒殺之音作，而民思憂。嘒諧、慢易、繁文、簡節之音作，而民康樂。粗厲、猛起、奮末、廣賁之音作，而民剛毅。廉直、勁正、莊誠之音作，而民肅敬。寬裕、肉好、順成、和動之音作，而民慈愛。流辟、邪散、狄成、滌濫之音作，而民淫亂。

(28) [Embora] o povo possua [uma mesma] Natureza [inata, composta por] sangue, energia vital e um coração [capaz de] de conhecer [as coisas, sentimentos como] tristeza, alegria, júbilo e fúria variam [de pessoa a pessoa, de momento a momento].¹⁵ É quando se interage emocionalmente com as coisas que se abrem, em cada um, as “vias do coração”.¹⁶ Por tal motivo, se os ideais [do Rei] se apequenarem, as suas melodias ressoarão precárias, súbitas, cortadas repentinamente; [isso inspirará] angústia na mente do povo. Se, [por outro lado], consonarem cheias, soltas e livres, de composições complexas e ritmos fáceis, o povo [encontrará] alento [e mesmo] alegria neles. Se, [de outra forma], ressoarem ásperas, severas, com arroubos impetuosos, fazendo saltar as extremidades [do corpo, tais melodias], amplas

Folha de rosto dos *Apontamentos sobre Música*, edição *Siku Quanshu* 四庫全書 (Enciclopédia dos Quatro Ramos da Literatura), finais do século XVIII.



AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Music

e cheias de furor, [suscitarão] dureza e fibra no povo. Se, [ademais], soarem directas e francas, resolutas e correctas, solenes e sinceras, o povo [corresponder-lhes-á] com seriedade e respeito. Se, [alternativamente], soarem largas e ricas, encorpadas e agradáveis,¹⁷ fluindo perfeitas, moderadas e comoventes, o povo [responderá com] carinho e afecto. Se, [por último], soarem libertinas e excêntricas, heterodoxas e desleixadas, precipitadas em seu desenvolvimento e conclusão, o povo [reagirá] com depravação e indisciplina.¹⁸

(二十九) 是故先王本之情性，稽之度數，制之禮義，合生氣之和，道五常之行，使之陽而不散，陰而不密，剛氣不怒，柔氣不懼，四暢交於中，而發作於外，皆安其位，而不相奪也。然後立之學等，廣其節奏，省其文采，以繩德厚，律小大之稱，比終始之序，以象事行，使親疏、貴賤，長幼、男女之理，皆形見於樂，故曰：“樂觀其深矣”。

(29) [Tendo em mente tais anomalias], os Reis Ancestrais basearam as suas Músicas [tanto na] Natureza [inata dos homens, quanto] nas suas Emoções, graduando-as com referência à escala [dos doze tubos tonais *lü* 呂] e formalizando-lhes um regime pautado pelo que é ritualmente devido. [Fizeram-no para que a Música] estivesse conforme a harmonia das energias vitais, orientando o seu fluir segundo as Cinco Constantes.¹⁹ [Assim], o que era *Yang* não se dispersava e o que era *Yin* não se condensava, as energias duras não [irrompiam com] fúria, as energias ternas não [se encolhiam de] medo. [*Yin*, *Yang*, duro e terno,] os quatro se mesclavam sem obstáculo dentro [de cada composição], produzindo [uma obra coerente] por fora.²⁰ Assim, cada [um dos quatro] aceitava a sua posição, sem entrar em disputas. Depois de se estabelecer os diversos graus do Estudo, ampliou-se [a prática] de ritmos, investigou-se [a diversidade] de variações, com o objectivo de avaliar o teor da Virtude [das Músicas de cada ordem política. Formalizou-se] as denominações [das duas categorias] dos tubos tonais *lü*, grandes e pequenos.²¹ Estas foram combinadas à ordem de onde começam e onde terminam [as cinco vozes], para simbolizar [as três personagens centrais da política] e suas actividades.²² [A hierarquia de tons e vozes] delinea a ordem [hierárquica] entre quem é familiar ou estranho, nobre ou plebeu, mais velho ou

mais jovem, homem ou mulher. Tudo isso transparece pela Música, por isso [o ditado diz] “a Música revela a sua profundidade”.²³

(三十) 土敝則草木不長，水煩則魚鱉大，氣衰則生物不遂，世亂則禮慝而樂淫。是故其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流湎以忘本。廣則容奸，狹則思欲。感條暢之氣，而滅平和之德。是以君子賤之也。

(30) Erva e árvores não crescem do solo cansado; peixes e tartarugas de casco mole não crescem em águas frequentadas; se a energia vital fenece, a vida não se desenvolve; se a sociedade entra em crise, os Ritos decaem e a Música se corrompe. Em tais situações, os sons são tristes e perdem o seu carácter solene. Se há alegria [neles], não é [possível sentir-se] em paz; se [transmitem uma sensação de] soltura e liberdade, [certamente é porque] se violou a temperança; [é uma situação próxima à de quem] se afundou em rios de aguardente, esquecendo-se totalmente da Raiz [da doutrina. Se os sons] ecoam frouxos, é porque escondem [uma ponta de] languidez; se arquejam, é porque os seus pensamentos [estão tomados por] volúpia. Quando a energia vital, fluida e longeva, se deixa contagiar [por sons assim], aniquila-se a Virtude [firmada sobre a] estabilidade e harmonia.²⁴ Logo, o Homem Nobre despreza tudo isto.

《辨明樂之古、今章第八》
[OITO: DISCRIMINANDO AS COMPOSIÇÕES DA ANTIGUIDADE E DO PRESENTE]

APRESENTAÇÃO: Os importantíssimos oitavo e nono capítulos dos *Apontamentos* são dois exemplos modelares dos debates eruditos entre os *literati* confucianos. Mais do que puras conversas de diletantes, essas discussões tinham o objectivo de construir consenso sobre questões de ritual e de definir linhas hermenêuticas para a ideologia em vigor no país, donde o seu contributo para a contínua “actualização da tradição”. Lembre-se que a Música deveria ter sido um tema relevante em tais debates, considerado o facto de que, além de ser um passatempo da elite, era também um importante segmento do programa educacional chinês, um elemento da etiqueta de corte e um vector dos valores éticos autorizados pela ortodoxia.

Este capítulo apresenta Bu Shang 卜商 (507-420 a.C.), mais conhecido pelo nome honorífico de Zi Xia 子夏, que não apenas foi um dos mais importantes discípulos de Confúcio, como também se consagrou como o transmissor de uma das mais influentes linhagens do *Clássico dos Poemas* (*Shijing* 詩經) e do *Clássico das Mutações* (*Yijing* 易經). Na passagem, Zi Xia debate com um certo Hou 侯 (senhor feudal membro da alta nobreza), conhecido pelo título de Wen 文, “o ilustrado”, “o erudito”. Na verdade, Wen não era um Hou autêntico, pois pertencia a uma nova classe oriunda da baixa nobreza que, através da sua influência militar ou económica, estava a tomar o poder das elites tradicionais. Ao mesmo tempo, essa nobreza apócrifa desenvolvia imensos esforços para imitar os símbolos e instituições empregados pelos seus antecessores. Com esse objectivo em mente, contratavam os serviços de eruditos como Zi Xia para actuarem como “consultores”, orientando-os nas mais importantes questões da ortodoxia. No texto, Zi Xia ensina Hou Wen a apreciar a música erudita, esclarecendo quais os instrumentos legítimos e o complexo jogo de associações entre os seus sons, as emoções que suscitam e a burocracia que gere o país.

(四十二) 魏文侯問於子夏曰：“吾端冕而聽古樂，則唯恐臥。聽鄭衛之音，則不知倦。敢問古樂之如彼，何也？新樂之如此，何也？”

(42) O Hou Wen das terras de Wei perguntou a Zi Xia: “com vestes negras e chapéu ritual ouço a Música da antiguidade, mas o meu medo é cair no sono; ao ouvir as composições das terras de Zheng, contudo, não há o menor cansaço. Pergunto-lhe, por que a Música da antiguidade é assim? Por que as novas músicas são assim?”²⁵

(四十三) 子夏對曰：“今夫古樂，進旅退旅，和正以廣，弦匏笙簧，會守拊鼓。始奏以文，複亂以武。治亂以相，訊疾以雅。君子於是語，於是道古。脩身及家，平均天下。此古樂之發也。

(43) Zi Xia respondeu: “a Música da antiguidade, tal como a compreendemos hoje, [presume que os dançarinos] avancem e recuem em conjunto; [a composição] é harmónica e ortodoxa, [ressoando] ampla; [os diversos instrumentos] de cordas, de cabaças, de bambu devem esperar pelo toque do tambor. O

início da apresentação [é anunciado pelo tambor, simbolizando] o elemento literário, e sua conclusão [é assinalada por toques repetidos de um sino *nao* 鐃, simbolizando] o elemento marcial. [Põe-se em] ordem [a fileira dos dançarinos] ao fim da dança com toques de tambor; ao evoluir celeremente, seu ritmo é marcado por toques de *ya* 雅. [Após a apresentação], os homens nobres discutem [as qualidades da dança], é neste momento em que tomam a antiguidade como guia. [Os benefícios] do auto-cultivo alcançam o clá, promovendo um mesmo tipo [de valores e convicções] em Tudo sob o Céu. Eis de onde provém a Música da antiguidade.

(四十四) 今夫新樂，進俯退俯，奸聲以濫，溺而不止，及優、侏儒，獲雜子女，不知父子。樂終，不可以語，不可以道古。此新樂之發也。

(44) O que compreendemos actualmente por nova música [indica a dança em que] o tronco se curva ao avançar ou recuar; o canto é lânguido, [inspirando] depravação; [a plateia] responde com vício, incapaz de se conter, até ao ponto em que aparecem acrobatas, anões, numa balbúrdia similar à dos macacos, misturando-se machos e fêmeas num mesmo grupo, perdendo-se [as distinções sociais como as entre] pais e filhos. Após a apresentação, não há nada que mereça discussão, não há como emular a antiguidade. Eis de onde provem a música nova.²⁶

(四十五) 今君之所問者樂也，所好者音也。夫樂者，與音相近而不同。”文侯曰：“取問何如？”

(45) Embora o senhor me pergunte sobre a Música, [na verdade] as suas apetências voltam-se [unicamente] para [meras] composições [musicais]. Música e composições [musicais] de facto aproximam-se, mas não são idênticas”. Hou Wen perguntou: “Como assim?”

(四十六) 子夏對曰：“夫古者天地順而四時當，民有德而五穀昌，疾疢不作而無妖祥，此之謂大當。然後聖人作為父子君臣，以為紀綱。紀綱既正，天下大定。天下大定，然後正六律，和五聲，弦歌《詩》頌，此之謂德音，德音之謂樂。《詩》云：‘莫其德音，其德克明。’

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

克明克類，克長克君。王此大邦，克順克俾。
俾于文王，其德靡悔。既受帝祉，施于孫子。
此之謂也。

(46) Zi Xia respondeu: “Na antiguidade, Céu e Terra [interagem] concertadamente e as quatro estações [sucediavam-se, cada uma em seu] devido lugar; o povo tinha Virtude e os cinco grãos abundavam; não se disseminavam moléstias, não surgiam portentos ominosos. Eis o que chamo de Grande Conformidade. Passada [essa era], os Sábios [determinaram a hierarquia social] entre pai e filho, entre soberano e servo, tomando-a como Linhas Mestras. Se as Linhas Mestras [estão de acordo] com a Ortodoxia, há Grande Estabilidade em Tudo sob o Céu. [Nestas condições], os seis *lǚ* [terão a medida] correcta, as cinco vozes estarão em harmonia, [podendo-se tocar], com cordas e canto, poemas *shi* 詩 de louvor. Tais são as composições que possuem Virtude, e somente [a elas é que podemos] dar o nome de Música. Os *Poemas* dizem: ‘Grandioso é vosso nome, vossa Virtude fulge./ Irmana-vos a tudo, sois mestre soberano./ Reinais neste domínio, não há quem não vos siga./ Igual do bom Rei Wen, Virtude imaculada!/ Graças vos dá o Espírito, até filhos e netos’. Isto descreve [a Música]”.²⁷

(四十七) 今君之所好者，其溺音乎？
文侯曰：“敢問溺音何從出也？”

(47) [Pergunto-me] se aquilo com que o senhor se deleita não seriam [apenas] composições voluptuosas?” Hou Wen [continuou]: “Sendo assim, de onde vêm essas composições?”

(四十八) 子夏對曰：“鄭音好濫淫志，
宋音燕女溺志，衛音趨數煩志，齊音敖辟喬志。”
此四者，皆淫於色而害於德，
是以祭祀弗用也。

(48) Zi Xia respondeu: “Nas terras de Zheng, aprecia-se composições libidinosas, corruptoras dos ideais; as de Song só se importam com a beleza feminina, o que faz os ideais perderem seu vigor; em Wei, o [ritmo] frenético [das canções] oprime os ideais; a altivez [das composições de] Qi [contamina] os ideais de soberba. [O que se chama de ‘música’] nestas quatro terras perde-se na beleza [feminina], prejudicando a Virtude. É por isso que não se pode usá-la durante os sacrifícios”.²⁸

(四十九) 《詩》云：‘肅雍和鳴，
先祖是聽。’夫肅，肅敬也。雍，雍和也。
夫敬以和，何事不行？”

(49) Os *Poemas* dizem: ‘Solene, sossegada soa/ E bem ouvem os avoengos’.²⁹ ‘Solene’ [exprime a atmosfera de] respeito. ‘Sossego’, a concórdia [reinante no ambiente]. Se a concórdia assenta sobre respeito [mútuo], qual o [grande] feito que não será exequível?

(五十) “為人君者，謹其所好惡而已矣。
君好之，則臣為之。上行之，
則民從之。《詩》云：‘誘民孔易。’
此之謂也。”

(50) Aquele que é soberano de homens deve estar atento para o que lhe preza ou não. Se o soberano preza algo, os seus servos agirão [nessa direcção]. Se [as pessoas] superiores agem [numa direcção], o povo as seguirá. É isso que querem dizer os *Poemas* com ‘É mui fácil guiar o povo’.³⁰

(五十一) 然後聖人作為鞀、
鼓、柷、楬、塤、箎。此六者，
德音之音也。然後鍾、磬、竽、
瑟以和之，幹、戚、旄、狄以舞之。
此所以祭先王之廟也，所以獻、酬、
醕、酢也，所以官序貴賤各得其宜也，
所以示後世有尊卑長幼之序也。

(51) [Com isso em mente] os Sábios urdiram *tao* 鞀,³¹ *gu* 鼓,³² *qiang* 柷,³³ *qia* 楬,³⁴ *xun* 塤,³⁵ e *chi* 箎.³⁶ Estes seis instrumentos [são os que produzem] os sons das composições Virtuosas. Depois vêm *zhong* 鐘,³⁷ *qing* 磬,³⁸ *yu* 竽;³⁹ e *se*⁴⁰ para lhes dar harmonia; escudos, machados, rabos de iaque e penas de faisão para [conceder uma forma concreta à Música através da] dança. É com tais coisas que se levam a cabo os sacrifícios dedicados aos ancestrais no templo [do culto familiar]. Esse é o contexto para as cerimónias *xian* 獻,⁴¹ *chou* 酬,⁴² *yin* 醕⁴³ e *zuo* 酢⁴⁴ e o meio através de qual se distinguem as patentes para os funcionários e [prerrogativas] para nobres e plebeus, fazendo com que [a cada categoria] assista o que lhe é devido. Desta forma, esse é o método para demonstrar às gerações posteriores que há uma sequência [hierárquica] entre pessoas dignas de respeito e pessoas baixas, bem como entre os mais velhos e os mais jovens.

(五十二) “鍾聲鏗，鏗以立號，號以立橫，
橫以立武。君子聽鍾聲，則思武臣。

(52) ‘Keng’ 鏗 [é a onomatopeia associada à] voz dos sinos; ao tilintarem, parecem estar a dar ordens; [a impressão de que] estão a dar ordens vem do seu ímpeto; e o ímpeto está associado ao [espírito] marcial. Se o Homem Nobre ouvir o som dos sinos, de imediato vêm à sua mente os servos [encarregados dos afazeres] de guerra.

(五十三) 石聲磬，磬以立辨，辨以致死。
君子聽磬聲，則思死封疆之臣。

(53) ‘Qing’ 磬 [é a onomatopeia associada à] voz dos [instrumentos de] pedra. Ao soarem, parecem estar a distinguir [as fronteiras entre o certo e o errado]; nesse sentido, [produzem um senso de dever moral cujo cumprimento] pode levar à morte. Se o Homem Nobre ouvir o seu som, de imediato virão à sua mente os servos [que defendem] as fronteiras do país.

(五十四) 絲聲哀，哀以立廉，廉以立志。
君子聽琴瑟之聲，則思志義之臣。

(54) A voz dos [instrumentos de] seda [inspira] indignação [face a injustiças]; é tal indignação que baseia a integridade [moral]; e é a integridade [moral] que funda os Ideais. Se o Homem Nobre ouvir o som das cítaras *qin* 琴 ou *se*, [virá ao seu espírito] a lembrança dos servos cujos ideais [se pautavam pelo] senso de dever.

(五十五) 竹聲濫，濫以立會，會以聚眾。
君子聽竽、笙、簫、管之聲，則思奮聚之臣。

(55) A voz dos [diferentes instrumentos de] bambu parece recolher-se [num mesmo punhado; enfileitando-se] firma [um sentido de] gregarismo. [Através de tal sentido] reúnem-se as multidões [num único corpo]. O Homem Nobre ouve as vozes de *yu* 竽, *sheng* 笙, *xiao* 簫, *guan* 管,⁴⁵ vindo à sua mente a corporação dos servos.

(五十六) 鼓鼙之聲謹，謹以立動，動以進眾。
君子聽鼓鼙之聲，則思將帥之臣。

(56) A voz dos tambores *gu* 鼓 e *pi* 鼙 é alvoroçada; o alvoroço exprime dinamismo; com dinamismo, faz-se

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Music

marchar pelotões [de soldados]. Ouvindo a voz dos *gu* e dos *pi*, o Homem Nobre lembra-se dos servos que comandam as [suas] tropas.⁴⁶

(五十七) 君子之聽音，非聽其鏗鏘而已也，
彼亦有所合之也。”

(57) Quando o Homem Nobre escuta os sons, não é só o tilintar que entra nos seus ouvidos; [ele também se apercebe] da conjunção [das notas].⁴⁷

《賓牟賈問章第九》

[NOVE: AS QUESTÕES DE BINMOU JIA]

APRESENTAÇÃO: Este nono texto é o mais técnico das onze obras que compõem os *Apontamentos sobre Música*. Nele, testemunha-se um debate erudito de *connaisseurs* sobre a coreografia da “Dança Militar”, reprodução artística da vitória do clã de Zhou sobre a antiga dinastia Shang. Os dois personagens são o *dafu* 大夫 (membro da baixa nobreza) Binmou Jia 賓牟賈, possivelmente do feudo de Lu, e o também *dafu* 大夫 Mestre Kong ou Confúcio, o mais aclamado erudito da história cultural chinesa. A dança militar Wu é uma dramatização das guerras da fundação da dinastia Zhou, tendo finalidades didáticas, cerimoniais e políticas. O episódio conclui com uma breve descrição histórico-ideológica de como foi estabelecida uma nova ordem harmónica (a “Grande Imparcialidade”). Nela, o Rei aparece como pináculo e alicerce, liderando tanto pelo monopólio ideológico como pelo da violência, que enfeixa nas suas mãos.

(五十八) 賓牟賈侍坐於孔子，孔子與之言，
及樂，曰：“夫《武》之備戒之已久，何也？”
對曰：“病不得其眾也。”

(58) Binmou Jia estava ajoelhado ao lado do Mestre Kong, fazendo-lhe companhia. O Mestre dialogava com ele e, ao tocar no assunto da Música, perguntou-lhe: “[O bailado integrante da Música] Marcial [somente se inicia] um longo tempo depois de [tocados os tambores para] alertar o público. Qual será a razão?”. [Binmou] respondeu: “[É para exprimir] o temor [da casa de Zhou] de que [naquele instante] ainda não contavam com a lealdade [incondicional] de suas tropas”.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Music

(五十九) “詠歎之，淫液之，何也？”對曰：“恐不逮事也。” “發揚蹈厲之已蚤，何也？”對曰：“及時事也。” “《武》坐，致右憲左，何也？”對曰：“非《武》坐也。” “聲淫及商，何也？”對曰：“非《武》音也。” 子曰：“若非《武》音，則何音也？”對曰：“有司失其傳也。若非有司失其傳，則武王之志荒矣。” 子曰：“唯。丘之聞諸萇弘，亦若吾子之言是也。”

(59) “[Pouco antes de começarem a dança], há gemidos prolongados, em que a voz ressoa, inconsútil. Por que será?” Ele respondeu: “[Isso simboliza o] medo [da Casa de Zhou], de que [os seus aliados] não chegassem [ao campo de batalha] a tempo”. [O Mestre] lançou outra questão: “Logo [no início da dança], há um movimento vivo de braços e pernas, cheio de vigor e força. Por quê?”. [O atendente] contestou: “[Para mostrar que as forças de Zhou] lançaram o seu ataque no momento correcto”. [Confúcio] questionou, [então: “Em dado momento, os dançarinos] apoiam o joelho direito sobre o chão, enquanto a perna esquerda permanece plantada sobre o pé. Qual o motivo?”. [Binmou] afirmou: “[a dança na Música] Wu não possui tal passo”. [O Mestre] foi adiante: “A composição [parece] clamar [pela tomada de] Shang. Por quê?” [Ele] respondeu: “A melodia [da Música] Marcial não é assim”. [Confúcio] inquiriu: “Se a melodia [da Música] Marcial não for assim, qual será?”. [Binmou] disse: “[Se for tal como dizeis], será por erro na transmissão dela pelos funcionários [encarregados da Música]. Do contrário, [teríamos de aceitar o facto de] que o Rei Wu possuía ambições depravadas”. [O Mestre] concluiu: “É mesmo. Aquilo que ora me dizeis, Qiu ouviu-o de Chang Hong.”⁴⁸

(六十) 賓牟賈起，免席而請曰：“夫《武》之備戒之已久，則既聞命矣，敢問遲之遲而又久，何也？”

(60) Binmou Jia ergueu-se, deixando a sua esteira,⁴⁹ e rogou ensinamento ao Mestre, dizendo: “Já fui agraciado com os vossos ensinamentos no que toca à longa pausa após o primeiro toque de tambores. Agora ousou perguntar: a uma primeira demora [antes do início das evoluções] segue-se uma segunda demora, que prolonga [ainda mais o começo da dança],⁵⁰ qual o seu motivo?”

(六十一) 子曰：“居，吾語汝。夫樂者，象成者也。總幹而山立，武王之事也。發揚蹈厲，大公之志也。《武》亂皆坐，周、召之治也。”

(61) O Mestre respondeu: “Senta-te que te explico. A Música é uma imitação [dos grandes] feitos [que a motivaram. Desta maneira, quando os dançarinos], permanecem parados de pé como montanhas, brandindo os seus escudos, [isso lembra] as campanhas do Rei Wu [para unificar Tudo Sob o Céu. Quando eles] se apoiam sobre seus joelhos direitos, [isso exprime o] ideal [do Rei] de estabelecer a Grande Imparcialidade. [No final da apresentação], quando as fileiras de dançarinos se desfazem e todos se sentam no chão, [isso expressa] o governo [civil] dos duques de Zhou e de Shao.”⁵¹

(六十二) “且夫《武》，始而北出，再成而滅商，三成而南，四成而南國是疆，五成而分周公左、召公右，六成複綴以崇。”

(62) “No início da Dança Marcial, [os bailarinos] posicionam-se a sul do tablado, para que] possam deslocar-se em direcção a norte. No segundo acto, [dramatizam] a eliminação da casa de Shang. No terceiro, [movem-se em sentido contrário, representando] o retorno para sul. No quarto, [simbolizam] a delimitação das fronteiras destas [nossas] terras meridionais. A quinta secção [marca] a divisão [da tutela sobre Zhou] em duas metades, [cabendo] a esquerda ao duque de Zhou e a direita ao duque de Shao. [Por derradeiro], na sexta secção [todos] voltam à posição inicial e [a dança] completa-se”.⁵²

(六十三) “天子夾振之而駟伐，盛威於中國也。”

(63) “O Filho do Céu [dança junto com o grupo], chocando as suas armas [com as do Grande General] quatro vezes, [para simbolizar as] campanhas [contra Shang], preenchendo os feudos do meio com a sua autoridade”.⁵³

(六十四) 分夾而進，事蚤濟也。久立於綴，以待諸侯之至也。且女獨未聞牧野之語乎？武王克殷反商，未及下車而封黃帝之後於薊，封帝堯之後於祝，封帝舜之後於陳，下車而封夏後氏之後於杞，投殷之後於宋，

封王子比干之墓，釋箕子之囚，使之行商容而復其位。庶民弛政，庶士倍祿。濟河而西，馬散之華山之陽而弗復乘，牛散之桃林之野而弗復服，車甲爨而藏之府庫而弗復用，倒載干戈，包之以虎皮，將帥之士使為諸侯，名之曰‘建囊’，然後天下知武王之不復用兵也。”

(64) “Dividindo-se em grupos, usam as percussões [das armas para marcar o ritmo da dança] e assim avançam, [exprimindo seu esforço] de concluir as ofensivas o mais breve possível. [Quando os bailarinos] permanecem parados por longo tempo na sua posição inicial [isso significa] que estão à espera da chegada dos nobres enfeudados. Por acaso serás o único a não ter ouvido as narrativas dos Prados dos Pastores?”⁵⁴

Logo após ter derrotado a casa de Yin, o Rei Wu chegou à terra deles em Shang; antes mesmo de descer da sua carruagem, enfeudou os descendentes de Huang Di em Ji; os de Di Yao em Zhu; e os de Di Shun em Chen.⁵⁵ Descendo da sua carruagem,⁵⁶ enfeudou os descendentes de Xia em Qi; acomodou⁵⁷ os de Yin nas terras de Song; sepultou o príncipe Bi Gan 比干; libertou Jizi 箕子 do cárcere, [ordenando] para que fosse até onde estava Shang Rong 商容 e restaurá-lo na sua antiga posição.⁵⁸

Aliviou [as duras políticas que o rei Zhou adoptara] para a plebe, dobrou a remuneração para os *shi* 士 ordinários [da baixa nobreza]. Em todas as terras a oeste do rio Amarelo, ninguém voltou a montar os cavalos que pastavam a sul da montanha Hua, nem a usar os bois [que ruminavam] nos bosques de pessegueiros para carregar mantimentos; carruagens de guerra e armaduras sacramentadas foram retornadas aos seus depósitos, para não mais serem usadas; deitadas sobre o chão,⁵⁹ as alabardas e lanças foram envoltas com pele de tigre; os *shi* que serviram como generais e comandantes [foram integrados à ordem] como senhores feudais, recebendo a alcunha de “as aljavas”, “os estojos”. E assim Tudo Sob o Céu aprendeu que o Rei Wu não mais iria às armas.⁶⁰

(六十五) “散軍而郊射，左射《狸首》，右射《騶虞》，而貫革之射息也。裨冕擗笏，而虎賁之士說劍也。祀乎明堂，而民知孝。朝覲，然後諸侯知所以臣。耕藉，然後諸侯知所以敬。五者，天下之大教也。食三老、五更於大學，天子袒而割牲，執醬而饋，執爵而醕，冕而總幹，所以教諸侯之弟也。”

(65) “[Após] dispensar os seus exércitos, [ele começou a] praticar os Ritos de atirar com arco e flecha⁶¹ nos subúrbios [da capital]. À sua esquerda, [na escola ocidental,⁶² fazia cantar] ‘Cabeça de Guaxinim’;⁶³ à sua direita, [na escola oriental,⁶⁴ fazia executar] ‘Zouyu’.⁶⁵ Foi assim que se deixou de atirar flechas com o fito de perfurar o alvo.⁶⁶ [Os nobres passaram a] vestir roupas e chapéu rituais, trazendo a plaqueta de jade (*hu* 笏) preso à faixa.⁶⁷ [Como resultado], os soldados que [antes] corriam, furiosos como tigres, [puderam] livrar-se das suas espadas. Os sacrifícios [começaram a] ser realizados no Salão de Luz (*mingtang* 明堂)⁶⁸ e o povo aprendeu [a observar] a piedade filial. As visitas sazonais⁶⁹ à Corte [foram estabelecidas] e os nobres enfeudados aprenderam [a agir] como servos. [Quando o Rei passou a observar os Ritos] de lavar a terra, os nobres enfeudados aprenderam a respeitar [os espíritos das colheitas]. Estes cinco [Ritos⁷⁰ corporificam] a maior das doutrinações em Tudo Sob o Céu.

[Nos Ritos devidos durante a recepção de hóspedes, o Rei] servia [pessoalmente] os Três Lao (*san lao* 三老) e os Cinco Geng (*wu geng* 五更)⁷¹ na Grande Escola (*daxue* 大學), despindo a sua veste exterior para sacrificar as vítimas,⁷² tomando o caldo [de carne] nas próprias mãos e dando-o a beber, segurando o cálice de aguardente para o bochecho [dos anciães] e, de chapéu *mian* 冕, brandindo o seu escudo [para participar da dança]. Desta maneira, ensinava os nobres enfeudados a tratar [esses homens distintos] como [se fossem seus próprios] irmãos mais velhos.

(六十六) 若此，則周道四達，禮樂交通，則夫《武》之遲久，不亦宜乎！”

(66) “Assim, o *Dao* de Zhou estendeu-se aos quatro cantos [de Tudo Sob o Céu], os Ritos e Música integraram-se [numa coisa só]. Não é de surpreender que a dança Wu envolva tantas delongas e dure tanto tempo!”

《樂化章第十》
[DEZ: DA TRANSFORMAÇÃO MORAL
PROMOVIDA PELA MÚSICA]

APRESENTAÇÃO: Este penúltimo texto da compilação, desenvolve um tema subjacente a todos os 11 *Apontamentos*: a prática e apreciação da Música é

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

um importante componente do programa de auto-cultivação do erudito confuciano. O texto é uma longa prelecção do “Homem Nobre” (君子 *junzi*), termo que reclama a mais alta distinção de sabedoria na ortodoxia intelectual chinesa. Ao invés de se referir a um autor em particular, este “Homem Nobre” é a transfiguração de um ideal de perfeição humana – tradicionalmente chamado de “Confúcio”. A Música a que se refere, portanto, é a música ortodoxa, capaz de produzir uma compleição psicológica e moral propícia a quatro estados de espírito, com que o “Homem Nobre” faria brilhar as suas credenciais para trazer paz para a sociedade.

(六十七) 君子曰：禮樂不可斯須去身。致樂以治心，則易、直、子、諒之心油然而生矣。易、直、子、諒之心生則樂，樂則安，安則久，久則天，天則神。天則不言而信，神則不怒而威，致樂以治心者也。

(67) O Homem Nobre disse: “Nem mesmo por um instante [sequer] nos devemos afastar dos Ritos e Música. [Devemos] perscrutar a Música para pôr os nossos corações em ordem, sem esforço condicionando-nos a um temperamento leve, directo, carinhoso e sincero. Se um temperamento marcado por essas quatro características nascer [em nós, sentiremos uma sensação] de alegria; alegres, teremos tranquilidade; com tranquilidade, [conheceremos a] permanência;⁷³ com ela, [teremos intuições sobre o] Céu⁷⁴ e, daí, sobre os espíritos.⁷⁵ O Céu não precisa explicar-se para obter a confiança [de Tudo Sob o Céu]; tampouco precisam os espíritos mostrar a sua fúria, para terem a sua autoridade [resguardada: por isso devemos] perscrutar a Música, no intuito de pôr o coração em ordem”.

(六十八) 致禮以治躬，則莊敬，莊敬則嚴威。心中斯須不和不樂，而鄙詐之心入之矣。外貌斯須不莊不敬，而易慢之心入之矣。

(68) “Perscrutamos os Ritos para disciplinarmos o nosso comportamento, com o que [adquirimos um ar] de solenidade e respeito e, a partir dele, [transmitirmos uma atitude] de rigor e autoridade. [Todavia], se os nossos corações, por um instante que seja, não estiverem nem alegres, nem em harmonia, pensamentos abjectos de trapaça instilar-se-ão neles. Se o nosso aspecto deixar de ser solene e respeitoso, por um instante que seja, pensamentos relapsos e levianos instilar-se-ão nele.⁷⁶

(六十九) 故樂也者，動於內者也。禮也者，動於外者也。樂極和，禮極順，內和而外順，則民瞻其顏色而弗與爭也，望其容貌而民不生易慢焉。故德輝動於內，而民莫不承聽。理發諸外，而民莫不承順。

(69) Quem souber disso, [compreenderá que] a Música é algo que move o íntimo [do homem] e os Ritos, o [seu] exterior. O acme da Música é a harmonia; o dos Ritos, a obediência. Se o nosso íntimo estiver em harmonia e nosso exterior [manifestar] conformidade, quando o povo contemplar a expressão [que carregamos em nossos] rostos, não entrará em contendas; quando observar nossos aspectos, não será tomado por indolência. Se a Virtude reluzir desde nosso íntimo, não haverá ninguém no povo [que ouse] nos desobedecer. Quando [uma sensação de] ordem se manifesta no exterior [de um homem], ninguém dentre o povo não se lhe submeterá.⁷⁷

(七十) 故曰：致禮樂之道，舉而錯之天下，無難矣。

(70) Por isso, [o Homem Nobre] diz: [se alguém] adoptar um *Dao* dos Ritos e da Música em Tudo Sob o Céu, não haverá nada [que lhe seja] difícil.⁷⁸

(七十一) 樂也者，動於內者也。禮也者，動於外者也。故禮主其減，樂主其盈。禮減而進，以進為文。樂盈而反，以反為文。禮減而不進則銷，樂盈而不反則放，故禮有報而樂有反。禮得其報則樂，樂得其反則安。禮之報，樂之反，其義一也。

(71) A Música move o íntimo [do homem]; os Ritos, [o seu] exterior. Desta forma, é fundamental que os Ritos se resumam [a um mínimo necessário], enquanto que a Música amplie [os horizontes de cada um].⁷⁹ Caso os Ritos [se ativerem] a um mínimo e [as pessoas] se esforçarem [em sua prática], ao cabo seus esforços produzirão [uma bela] ordem [em si próprios]. Se a Música ampliar [os horizontes das pessoas e estas preservarem] a sua introspecção, [assim também] produzirão [uma bela] ordem em si.⁸⁰ [Por outro lado], quando os Ritos [se atêm] a um mínimo, mas [as pessoas] não se esforçam [na sua prática], isso leva à decadência [da etiqueta social]. Quando, [ainda],

a Música amplia [os horizontes], sem [que isso seja compensado pelo reforço] à introspecção, isso causa devassidão. Se houver motivação à prática dos Ritos, [a pessoa] sentir-se-á alegre; se a Música promover um retorno [à introspecção], [a pessoa] sentir-se-á tranquila. A motivação, no caso dos Ritos, e a introspecção, no caso da Música, têm um único [e o mesmo] significado.

(七十二) 夫樂者，樂也，人情之所不能免也。樂必發於聲音，形於動靜，人之道也。聲音動靜，性術之變，盡於此矣。

(72) Música é alegria,⁸¹ [de um grau tamanho] que não pode ser contida pela emotividade humana. A Música só pode se manifestar na voz e no som, ganhando forma com o movimento ou repouso: tal a forma de ser⁸² dos homens. Voz e som, movimento e repouso [nada mais] são do que as únicas, embora diferentes, maneiras por que se expressa a Natureza inata.

(七十三) 故人不耐無樂，樂不耐無形。形而不為道，不耐無亂。

(73) É por isso que os homens não suportam [uma vida] sem alegria, [que, por seu turno], precisa [de manifestar-se por alguma] forma. [Porém], se tal forma não se adequa ao *Dao*, não haverá meio de escapar à desordem.

(七十四) 先王恥其亂，故制《雅》、《頌》之聲以道之，使其聲足樂而不流，使其文足論而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、節奏，足以感動人之善心而已矣，不使放心邪氣得接焉。是先王立樂之方也。

(74) Os reis da Antiguidade sentiam-se envergonhados com [tal tipo de] desordem e assim disciplinaram o canto das “Odes Elegantes” e dos “Cânticos Reais” para conduzir [a Música de volta à ortodoxia]. Desta forma, garantiram que as vozes tivessem alegria suficiente, sem, no entanto, incorrerem em excesso; fizeram com que as composições [tivessem conteúdo bastante] para poderem ser discutidas, sem contudo eliminar [as emoções que lhe dão vida]; fizeram, [por derradeiro], com que [o canto] fosse plano ou variado,⁸³ forte ou fraco, agudo ou grave, lento ou rápido e assim capaz de emocionar somente aquilo que há de bom no coração

das pessoas, sem liberar a sua psicologia a um ponto tal que as energias vitais incorrectas se lhe pudessem agregar.⁸⁴ Eis a maneira por que os Reis Ancestrais instituíram a Música.

(七十五) 是故樂在宗廟之中，君臣上下同聽之，則莫不和敬；在族長鄉里之中，長幼同聽之，則莫不和順；在閭門之內，父子兄弟同聽之，則莫不和親。故樂者，審一以定和，比物以飾節，節奏合以成文，所以合和父子君臣，附親萬民也。是先王立樂之方也。

(75) Por tal razão, quando há Música no Templo Ancestral, Soberano e servos acima e abaixo [do salão] a ouvem [igualmente], não havendo ninguém que não esteja em concórdia e que não demonstre respeito. Quando [ressoa] pelos vilarejos [na periferia e exterior da capital], os habitantes mais velhos e mais jovens ouvem-na igualmente, de maneira que não há ninguém que não esteja em concórdia e que não demonstre submissão. Quando [ressoa] através das portas [dos aposentos] do palácio, pais e filhos, irmãos mais velhos e mais jovens ouvem-na igualmente, e depois todos ficam em concórdia e manifestam afecto familiar.⁸⁵ Diantes dessas situações, [percebe-se que], na Música, [se deve] apreciar [as características do] primeiro [e mais importante aspecto, a voz,] para [em seguida] determinar a afinação; junta-se-lhe instrumentos [musicais] para adereçar seu ritmo. Em seguida, a execução e pausas [dentro de uma composição] unem-se para produzir uma ordem [determinada], e é a partir dessa ordem que a concórdia e união entre pais e filhos, soberano e servos se perfaz. [É a ela, ainda], que os dez mil povos se sentem afeiçoados, agregando-se [aos seus superiores sem constrangimentos]. Eis a maneira por que os Reis Ancestrais instituíram a Música.

(七十六) 故聽其《雅》、《頌》之聲，志意得廣焉；執其干戚，習其俯仰詘伸，容貌得莊焉；行其綴兆，要其節奏，行列得正焉，進退得齊焉。故樂者，天地之命，中和之紀，人情之所不能免也。

(76) Ao ouvir as “Odes Elegantes” e os “Cânticos Reais” musicados, os ideais e o arbítrio [de cada um saem] enriquecidos. Tomando o escudo e o machado nas

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

mãos, exercitando [os passos] de olhar para cima e para baixo; contraindo e estendendo os membros, o aspecto e a expressão facial tornam-se solenes. Evoluindo pelas posições determinadas conforme o ritmo [da música], as filas e as colunas mantêm-se na conformação devida; avançam e recuam sem perder a sua integridade. A Música é decretada pelo Céu e a Terra e preceituada pela moderação e harmonia; não pode ser contida pela emotividade humana.⁸⁶

(七十七) 夫樂者，先王之所以飾喜也。
軍、旅、鈇、鉞者，先王之所以飾怒也。
故先王之喜怒，皆得其儕焉。
喜則天下和之，
怒則暴亂者畏之。先王之道，
禮樂可謂盛矣。

NOTAS

- Com relação ao título da obra, Lu Deming 陸德明 atribui a Zheng Xuan 鄭玄 a explicação: “a obra chama-se ‘Antologia sobre Música’ porque explica o significado e significância da Música”.
- Não são despidiendas as referências espalhadas em outros textos canónicos como o *Clássico dos Documentos* (*Shujing* 書經), o capítulo específico sobre o Grão-Mestre de Música nos *Ritos de Zhou* (*Zhouli* 周禮) ou mesmo anedotas dos *Anais da Primavera e Outono* (*Chunqiu* 春秋). Não se deve esquecer tampouco o material incluído nos *Analectos* (*Lun Yu* 論語); embora limitado a um punhado de referências, estas revestem-se de um importante sentido prático e hermenêutico para o tema. Nada obstante, tanto pelo seu volume, como pelo seu teor, os *Apontamentos sobre Música* contém um rico manancial de informações e juízos de valor sobre a ortodoxia musical chinesa.
- Este axioma prepara a tese de que a música tem um poder sobre o coração humano, donde a sua função doutrinadora. Ao mesmo tempo, reforça a distinção existente no pensamento chinês entre a “natureza inata”, ou seja, a humanidade pura e boa herdada do Céu, e as “emoções humanas”, decorrentes da relação entre o indivíduo e seu meio.
- Ritos e Música, “políticas” e punições são pares correspondentes, que no pensamento chinês são classificáveis como manifestações do *Yin* e do *Yang*. As políticas podem ser explicadas como medidas “positivas” de governo, ou seja, prémios e vantagens oferecidas às pessoas para que ajam num determinado sentido – logo correspondem a *Yang* e à Música. Já as punições obviamente são medidas negativas, orientadas a coibir comportamentos indesejáveis – relacionando-se assim com *Yin* e os Ritos. Ao observar os quatro termos horizontalmente, percebe-se que são tratados neste contexto como ferramentas de governo.

(77) A Música é um adorno [através do qual] os Reis Ancestrais [manifestavam] o seu contentamento. Tropas e divisões, faca de estripar e machado para decapitar, tais os objectos [com que] eles [demonstravam] a sua fúria. Contentamento ou fúria, cada um é capaz de [produzir efeitos sobre] suas correspondências. Se estiverem contentes, Tudo Sob o Céu entrará em concórdia com eles; se furiosos, [os elementos subversivos], violentos asseclas da desordem, temê-los-ão. Ah, o *Dao* dos Reis Ancestrais, pode-se dizer que seus Ritos e Música eram os mais grandiosos.⁸⁷ **RC**

- A tradução preferiu “governo do feudo” à expressão literal “o *Dao* da Ordem”.
- O trecho “as melodias de uma sociedade [...] haja caído em impasse” é idêntico ao item 6 do “Grande Intróito aos *Poemas*” (*Shijing da xu* 詩經 大序).
- Este parágrafo descreve o sistema minimalista de correspondências entre as “cinco vozes” e cinco itens que permeiam a vida política. As “cinco vozes” são *gong* 宮, *shang* 商, *jiao* 角, *zhi* 徵 e *yu* 羽, idênticas à escala pentatónica maior (dó, ré, mi, sol, lá) na música ocidental. Já os cinco itens reúnem três actores (rei, burocracia, trabalhadores) e dois elementos do processo de produção de riqueza que permite a continuidade da existência humana e alicerça o Estado, ou seja, o trabalho – a ser realizado pelo povo – e os frutos criados por essa actividade. O comentário de Kong Yingda 孔穎達, baseado nas glosas de Zheng Xuan a um outro importante capítulo do *Clássico dos Ritos* (*Liji* 禮記), as “Ordenações Mensais”, esclarece a razão para as correspondências: tomando uma cítara Qin de cinco cordas por referencial, interpreta-se que a espessura das cordas e o timbre de cada uma delas reflecte a hierarquia entre os cinco itens. A ideologia dos Cinco Elementos permeia toda a doutrina, justificando as precedências entre os termos e os nexos causais, além de permitir que imperfeições em performances musicais sejam interpretadas como prova de que há falhas na administração do país. Há uma certa literatura, mencionada pelo comentário clássico à passagem, especializada no debate sobre o sentido prático das correspondências.
- As relações políticas pressupostas pelo trecho são bastante simples: o povo deve prestar corveias e tributos, as elites devem administrar esse

património em favor da casa real, o rei deve legitimar o sistema com sua a Virtude e garantir boa sorte (bênçãos do Céu) para o arranjo como um todo.

- Segundo o Grande Cronista Sima Qian 司馬遷 (139-86 a.C.), as “margens do rio Pu e arvoredos de amoreira” indicam as terras do feudo de Jin (actual província de Shanxi), onde o Mestre de Música da casa real de Shang se abrigou durante as guerras com o clã de Zhou. Há também uma explicação que ignora qualquer motivo histórico para a alusão. Como sugere o texto, por um lado, “terras às margens do rio Pu e entre os arvoredos de amoreiras” é um espaço para onde fugiu o povo, insatisfeito com a situação política nas terras onde viviam. Por outro lado, há também uma explicação, mais usual, que devolve ao povo a responsabilidade pela sua fuga. “Margens do rio Pu” e “arvoredos de amoreira” representam os lugares onde o povo se escondia para se divertir fora do alcance da estrita política de costumes adoptada pela elite governante.
- Nos “Cânticos das Casas Reais”, terceira parte do *Clássico dos Poemas* (*Shijing* 詩經), há uma década (conjunto de dez poemas) intitulado “Santuário Puro”. Contudo, como é o caso das mais de 300 obras recolhidas no texto transmitido daquela obra, não há registo das melodias que acompanhavam a recitação do texto. A cítara *se* mencionada no texto tinha suas cordas tingidas com cinábrio – donde as cordas rubras. A cavidade no fundo do instrumento aumentava a ressonância, dando maior profundidade e, segundo o comentário clássico, mais imponência ao som.
- Os ritos de “grande regalo” (*da xiang* 大饗) eram os mais elaborados na antiga tradição sacrificial, pois incluíam oferendas de três tipos diferentes de carne – verdadeiras iguarias na dieta da época. Não obstante, o texto afirma que eram simples oblações de aguardente rala, peixe cru e caldo insosso de carne que mais bem representavam o espírito dos Ritos.
- Este parágrafo explora Ritos e Música como duas ferramentas de governo, orientadas ideologicamente por valores de parcimónia, simplicidade e discrição. Idealmente, não se trata de um puro sistema de dominação, pois a elite parece estar comprometida (e tolhida) pelos mesmos valores que deseja ver amplamente realizados na sociedade. Contudo, deve ficar claro que, conforme o texto, as fronteiras entre povo e elite não são permeáveis. Da mesma forma que a plebe é capaz de distinguir as melodias dos sons individuais, somente a elite é capaz de intuir o património intelectual, ético e ideológico que separa a Música do conjunto de composições fora do **cânone**.
- O sétimo parágrafo é uma das passagens mais célebres da literatura chinesa. Retoricamente, é um texto muito poderoso, seja pelo encadeamento e paralelismo das frases, seja pelas anáforas e pela gradação com que se conclui. Teoricamente, representa uma argumentação sólida em favor da doutrinação ideológica do povo pela elite cultural e política, mediante a qual se formata um sólido consenso moral. A dicotomia “Princípios Celestes” e “Desejos Humanos” está na base da refundação do pensamento ortodoxo chinês durante a dinastia Song. Essa doutrina vingou historicamente na China e as suas repercussões sobre o presente devem ser cuidadosamente meditadas. No que toca ao comentário de Kong Yingda, anterior portanto à doutrina Song, a dicotomia resolve-se num contraste mais simples, entre “natureza inata” e “emoções”. Ao passo que, na leitura Song, os elementos cosmológico e teológico dos “Princípios Celestes” predominam sobre toda a Natureza, inclusive as próprias emoções humanas, no caso de Kong a emotividade humana aparece sob uma luz mais crítica.
- Dentre as muitas lendas chinesas sobre a criação da música, chama a atenção aquela em que Fu Xi 伏羲 inventa as cítaras *qin* 琴 e *se* – instrumentos “legítimos” para a tradição ortodoxa chinesa. Nas entrelinhas da narrativa, contudo, há claros modelos cosmológicos, onde *qin* e *se* correspondem aos princípios masculino e feminino do *Yin-Yang*. Ademais, há especulações de que Fu Xi pudesse ele mesmo

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Music

- ser um princípio cosmológico antropomorfizado, dado que também se lhe atribui a descrição dos oito trigramas essenciais do *Clássico das Mutações* (*Yijing* 易經), cujas permutações definem o padrão de formação e transformações do universo.
- Distinção tradicional entre Natureza (*xing* 性) e Disposições emocionais (*qing* 情).
 - Na obra *Zhuangzi* 莊子 (*Mestre Zhuang*), o termo será empregue no sentido de “técnicas de cultivo do íntimo”.
 - 肉好 *rouhao*, ora traduzido literalmente por “encorpado e agradável”, originalmente descreve as proporções esperadas de um disco de jade *bi* 璧. *Rou* descreve as bordas perfeitamente redondas do disco, enquanto *hao* caracteriza o círculo vazio ao centro da peça. Tal como na escola de Pitágoras, o círculo na ortodoxia chinesa também representa um tipo de perfeição, de completude. O que é peculiarmente chinês, contudo, é associar o círculo ao Céu e o quadrado à Terra.
 - O parágrafo sugere e o comentário ratifica que a Música dá corpo à Virtude de um soberano, reflectindo a sua personalidade e estados emocionais. Ao mesmo tempo, assume o axioma de que a Música é capaz de influenciar o comportamento dos subordinados do rei, que emulam as emoções e qualidades de quem está acima. Portanto, a Música indica a eficácia da política de doutrinação exercida pelo rei.
 - O mesmo que cinco elementos: metal, água, madeira, fogo, terra.
 - Por dentro e por fora poderiam perfeitamente referir-se à acção do *Yin-Yang* no corpo de cada um dos indivíduos e à sua harmonia colectiva, correspondendo ao ideal de uma sociedade em que cada parte tivesse aquilo que lhe compete por sua Natureza.
 - Trata-se de 12 tubos divididos em dois grupos de seis, seis *yin* e seis *yang*, que padronizavam a afinação dos instrumentos chineses. O número total de 12 sugere os 12 anos de translação de Júpiter, que dá base ao horóscopo chinês.
 - Cf. item 4 *supra*.
 - Segundo o comentário, “a Música revela a sua profundidade” é um ditado erudito. Música é um equivalente de *Dao*, que parece referir-se ao governo do Sábio.
 - Esta frase pode ser lida em dois níveis: cosmológico – onde a Música reflecte a harmonia do *Yin-Yang* e cinco elementos; e também político – em que os dez mil seres se conformam à ordem emanada da Virtude do rei.
 - Esta afirmação de Hou Wen revela o seu carácter: embora deseje mostrar-se erudito, as suas verdadeiras inclinações comprovam que é um homem comum. Embora no momento seja um governante de homens, carece da Virtude necessária para se constituir num Homem Sábio.
 - Zi Xia 子夏 evidentemente está a vituperar a música nova. Não demonstra o menor interesse em compreendê-la ou, pelo menos, oferecer um relato factual da mesma. Isso deixa claro que o objectivo de Zi Xia é contrastar tradição e modernidade como dois extremos: um desejável e respeitável, outro como algo nocivo e detestável.
 - Zi Xia improvisa sobre um trecho do poema “Sois Augusto” (*Huang yi* 皇矣), recolhido na década Wen Wang, primeira dentre as que compõem as Odes Elegantes Maiores (*Da ya* 大雅), segunda divisão do *Clássico dos Poemas*.
 - As regiões citadas por Zi Xia compõem o núcleo duro dos feudos cuja aliança a Zhou era a mais antiga. Chama a atenção o facto de Zi Xia não mencionar as composições de Lu, terra natal de Confúcio e da sua escola ortodoxa, certamente pelo facto de que ela seria a guardiã das mais puras tradições de Zhou.
 - Mais literalmente: “os ancestrais ouvem a música que é solene e sossegada”. Este trecho pertence ao poema “O Cego Mestre de Música” (*You gu* 有瞽), incluído nos Cânticos da Casa de Zhou (*Zhou song* 周頌), terceira divisão do *Clássico dos Poemas*.
 - Este adágio está presente no poema “Tábua” (*Ban* 板), composição parte das Odes Elegantes Maiores do *Clássico dos Poemas*.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

THE DIMENSIONS OF THE CANON / Music

- 31 Tamboril com dois cordéis atados à caixa; cada cordel possui pesos atados às extremidades
- 32 Tambor.
- 33 Também conhecido como *zhu* 祝. Instrumento de percussão peculiar à música ritual confuciana, em forma de caixa de madeira (sem tampa), possuindo placas de jade com um orifício no meio.
- 34 Também conhecido como *yu* 箏. Outro instrumento específico da música confuciana, com a forma de um tigre esculpido em madeira. As suas costas possuem 27 dentes transversais entalhados, que podiam ser esfregados com um feixe de varetas de bambu, para assinalar o final de uma apresentação.
- 35 Tipo de ocarina feita de argila, porcelana.
- 36 Flauta transversal de bambu, com cerca de 40cm de comprimento.
- 37 Sinos de bronze, normalmente instalados em estruturas de madeira.
- 38 Conhecido como *singing bowl* ou “bacias tibetana”, é na verdade um sino invertido, que é tocado com a concavidade voltada para cima.
- 39 Instrumento de sopro com palheta livre, similar ao *sheng* 笙, composto por um grupo de tubos de bambu fixos a uma caixa de ar que pode ser de bambu, madeira ou cabaça.
- 40 Um dos dois principais tipos de cítara chinesa, instrumento com 25-50 cordas esticadas sobre uma caixa de ressonância.
- 41 Apresentação das oferendas de carne.
- 42 Apresentação das oferendas de aguardente.
- 43 Bochecho com aguardente feito pelo Filho do Céu após o término do sacrifício ou da refeição cerimonial.
- 44 Em retribuição ao brinde do anfitrião, o hóspede também bebe um copo para mostrar seus respetos.
- 45 *Yu* 箏, *sheng*, *xiao* 簫 e *guan* 管 são todos flautas de bambu, diferindo uns dos outros pela extensão e número dos tubos. Devido ao facto de os tubos serem fixados uns aos outros e também pela sua consonância harmoniosa, justifica-se o ensinamento de Zi Xia.
- 46 *Gu* 鼓 e *pi* 磬 eram dois tambores (grande e pequeno) utilizados por um general para fazer marchar as suas tropas na China arcaica.
- 47 Zheng Xuan ensina que a união dos sons transmite os ideais que se carrega no peito.
- 48 Explica o comentário que Chang Hong 襄弘 era um *dafu* do feudo de Lu. Tal como Binmou Jia 賈牟賈, não há referências históricas seguras sobre essa personagem.
- 49 Com o gesto simbólico de se erguerda esteira, Binmou deixou de estar numa posição de igualdade com Confúcio, assumindo a atitude de um discípulo que, respetivamente, busca obter conhecimento do seu mestre. Este gesto estabelece o tom para a longa prelecção que se segue, onde Confúcio analisa em detalhe o significado da dança marcial, bem como o simbolismo da coreografia e toda a proposta política e pedagógica a ela subjacente.
- 50 Binmou Jia agradece o assentimento de Confúcio às suas respostas, passando então a questões mais arcanas, que somente podem ser conhecidas pelo intermédio do Mestre, especialista em cerimonial. As duas pausas a que se refere Binmou são: (1) após os primeiros toques de tambor, em que os dançarinos permanecem imóveis; e (2) durante os gemidos iniciais, quando ninguém sai de sua posição.
- 51 A partir deste parágrafo, Confúcio faz um longa prelecção sobre a música marcial como uma reencenação do drama histórico em que a casa de Zhou conquistou o poder. Aqui, trata-se da significância histórica da dança. Confúcio distingue nela três etapas: (1) as guerras de unificação; (2) a fundação de uma nova ordem política garantida pela paz armada do rei Wu e, com a morte de Wu, (3) sua consolidação final pela regência dos duques de Zhou e Shao. Vale a pena esclarecer que este enredo envolve uma harmonização de dois elementos fulcrais da cultura ortodoxa confuciana: os valores militares e os valores civis. Dito isso, há uma dupla correspondência do vigor dos movimentos na dança de (1) e (2) às virtudes marciais do rei Wu e, por outro lado, da tranquila estabilidade de (3) às virtudes civil-literárias dos dois duques. Grande Imparcialidade (大公 *dagong*) é o ideal de uma ordem política orientada para a realização de interesses comuns, em que todos saem beneficiados. O termo possui fortes conotações ideológicas, estando contraposto à ordem de Shang, de que se dizia estar voltada para os interesses “particulares” das elites no poder.
- 52 Confúcio descreve a coreografia da dança marcial, explorando o seu elemento simbólico. Organizada em seis secções ou actos, a coreografia faz os dançarinos evoluírem ao longo de quatro casas demarcadas na área de dança. Cada secção envolve um deslocamento vertical de uma casa, donde o facto de uma apresentação completa prever um movimento completo de ida e volta entre as quatro posições. Simbolicamente, isso sugere o facto de que a tomada de poder pelo clã de Zhou permeou Tudo sob o Céu com a sua Virtude. Os movimentos horizontais são importantes para conceder uma certa diversidade à apresentação, representando a sorte e as desventuras de cada etapa do enredo. O ir e vir, contudo, expressa a “necessidade histórica” de que os Zhou tomariam Tudo sob o Céu – tamanhos o vigor e a decisão dos seus ideais.
- 53 Os comentários antigos atêm-se a questão de se o Rei e o Grande General participavam em pessoa da dança, questão obviamente inconclusiva. Há evidências no capítulo “Jitong” do *Clássico dos Ritos*, onde se afirma que o Rei dançava durante cerimónias sacrificiais particularmente importantes ou para honrar anciães. Para além dessas referências, não se pode excluir a possibilidade de que fossem meros dançarinos encarregados dos papéis em questão.
- 54 Nome do lugar em que o rei Wu derrotou em definitivo as tropas do clã de Shang, situado na moderna província de Henan.
- 55 “Sem descer da carruagem” exprime a pressa do Rei Wu em honrar os três Reis da Antiguidade e, conseqüentemente, o respeito e veneração particulares dedicados a essas personagens.
- 56 “Descer da carruagem” sugere profunda reflexão e escolha cuidadosa. Igualmente sinaliza que a casa de Zhou se via como no mesmo nível de precedência dos Xia e Shang.
- 57 Embora haja uma clara separação da precedência cerimonial entre os Reis da Antiguidade e as três novas dinastias, o termo correspondente a “enfeudação” é o mesmo 封 *feng* nas duas categorias, com excepção do clã de Yin (Shang), para quem se utilizou 投 *tou* – que traduzi por “acomodar”. *Feng* é um tipo de cerimónia religiosa que prevê amontoar-se uma porção de terra, sacralizada por meio de sacrifício. Já *tou* refere-se ao facto de que o clã de Shang possuía Tudo sob o Céu – detendo o direito exclusivo de enfeudar novos grupos políticos à sua ordem. Todavia, ao ser derrotada pela casa de Zhou, os Shang foram reduzidos à condição de membros associados da nova ordem.
- 58 Shang Rong 商容, membro do clã Shang, havia actuado na corte do rei Zhou como funcionário encarregado dos Ritos e Música. Considerado um homem valoroso, Rong caiu em desgraça ao se opor ao rei em certa altura. Foi despojado das suas prerrogativas aristocráticas, degredado da capital e reduzido à condição de “um dentre a multidão, que, em Shang, era sinónimo de escravo.
- 59 O comentário regista uma leitura alternativa, segundo a qual “deitar sobre o chão” quer dizer “ser guardada ao contrário”. Por via de regra, as armas eram guardadas com a sua lâmina voltada “para fora”, isto é, para os limites do feudo – talvez significando a ameaça constante àqueles que tentassem violar a integridade do país. Neste caso, as armas eram guardadas com a lâmina voltada para a capital do país, possivelmente para exprimir um estado de grande paz, em que não havia nenhuma oposição, doméstica ou externa, à estabilidade da nova dinastia.
- 60 Fugindo ao tema específico da Música, este parágrafo narra a Grande Imparcialidade que se seguiu à conquista de Tudo sob o Céu pela casa de Zhou. Vale a pena ressaltar que cada elemento da ordem sociopolítica recebe o que lhe assiste pela sua posição na hierarquia tradicional. É importante ressaltar, ainda, o importante factor cerimonial e religioso dos Ritos e Música na legitimação desse novo arranjo.
- 61 A cerimónia de tiros com arco e flecha funciona como uma metonímia, significando que, em sua nova governança, o rei Wu passou a priorizar o elemento Civil (Ritos) em detrimento do elemento Marcial (exércitos). A cerimónia de tiro com arco e flecha era realizada como conagração durante as reuniões com os nobres enfeudados. Tinha lugar no “subúrbio” da capital, sítio que se revestia de importante sentido religioso – um dos mais importantes sacrifícios pela paz e estabilidade do país era realizado naquele lugar.
- 62 Nos subúrbios a leste da capital estava instalada a “Grande Escola” (*daxue* 大學), encarregada do ensino da tradição literária de Zhou, organizada em seis disciplinas correspondentes aos mais antigos Clássicos ortodoxos (*Mutações, Poemas, Documentos, Ritos, Música e Primavera e Outono* – registos históricos).
- 63 O conteúdo deste poema não é mais conhecido.
- 64 A oeste da capital, havia a “Pequena Escola” (*xiaoxue* 小學) que ensinava os rudimentos de seis disciplinas práticas (escrita, tiro com arco, condução de carruagem, contagem, Ritos e Música) às crianças da elite de Zhou.
- 65 “Zouyu” 騶虞 é a última obra dos “Ventos de Shao” (*Shao feng* 召風), segundo capítulo da primeira divisão do *Clássico dos Poemas*. Zouyu é o nome de uma besta lendária, descrita como um tipo de felino, “com corpo de tigre e cabeça de leão”. Os comentários clássicos atribuem-lhe uma alta moralidade, por não se alimentar de filhotes e de se aproximar apenas dos seres humanos mais confiáveis. Fundado nessa crença, afirma-se que se trata de uma referência indirecta ao rei. O poema original, contudo, emprega Zouyu como qualificativo para um exímio arqueiro que tem sucesso na sua caça; talvez daí sua relação com os Ritos de tiro com arco e flecha. Vale a pena aproveitar este ensejo para referir a maneira como os especialistas em clássicos confucianos reinventavam livremente o sentido literal dos textos, com o fim de obter um tipo de conotação moral desejada. Assim, um dos versos de “Zouyu” lê “豐發五豝” (*yifa wuba*), lit. “com uma flecha [derruba] cinco javalinas” (ou “com poucas flechas derruba muitas javalinas”). Os comentaristas antigos propõem que se trata de uma metáfora para o Filho do Céu que, se virtuoso, angariará para sua causa um grande número de pessoas de talento.
- 66 “Perfurar o alvo” é uma metáfora para a contenda em que as partes disputam quem é capaz de realizar o disparo mais certo e mais forte. Conforme a tradição de Zheng Xuan e Kong Yingda, *ge* 革 não se refere à pele do alvo, mas a coureiras que eram usadas como alvo. Na prática, o sentido da frase permanece o mesmo: as competições de arco e flecha serviam originalmente para demonstrar força superior à dos outros competidores. Se mediado pelos Ritos, contudo, o instinto de competição, que normalmente recai sobre os outros, é desviado para o próprio atirador. Ou seja, ao invés de superar os adversários, o mais importante torna-se conter as próprias emoções e desejos.
- 67 A hierarquia aristocrática era assinalada por um sistema de vestes Ritualis. A passagem menciona os nobres enfeudados, que comparecem aos sacrifícios aos ancestrais vestido com uma roupa abaixo da que assiste ao rei segundo as prerrogativas usuais. Trazem também um chapéu chamado de *mian* 冕, cuja nota distintiva é ser coberto por um longo rectângulo de cujas extremidades, frontal e traseira, pendem cordames com pequenas esferas de jade. Além disso, carregam plaquetas de jade chamadas de *hu* 笏, sobre que podiam anotar aquilo que lhes era determinado pelo rei.
- 68 O “Salão de Luz” era o nome dado ao Templo Ancestral do clã de Zhou, dedicado ao culto do rei Wen.
- 69 O *Clássico dos Ritos* alude a um sistema de audiências sazonais que os nobres enfeudados deviam ao rei. O termo original chinês *chaojin* 朝覲 refere-se, respectivamente, às audiências devidas na Primavera e no Outono.
- 70 Os cinco ritos são: tiro com arco e flecha; audiências na corte; sacrifícios para ancestrais; visitas da hierarquia nobiliárquica à corte; e lavragem da terra.
- 71 Três “Lao” 老 (anciãos) e Cinco “Geng” 更 (“homens que viram gerações passar”) eram servos do rei que se distinguiram pela sua senioridade, havendo permanecido ao serviço por um longo período. O objectivo desta cerimónia era enfatizar as honras sociais devidas aos mais velhos – de maneira que o rei estava constringido a tratar essas pessoas seja como seu próprio pai, seja como seu próprio irmão mais velho (de acordo com a diferença etária concreta que o separasse deles). A tradição associava os “Três Lao e Cinco Geng” à sua experiência na prática das chamadas “Três Virtudes e Cinco Atitudes”, respectivamente “correção, rigor, ternura” e “expressão facial, expressão oral, capacidade de ouvir, de perceber e de ponderar”.
- 72 Dependendo do sacrifício, o rei executava um porco, uma cabra ou um boi, ou os três, em ocasiões mais importantes.
- 73 Kong Yingda esclarece que a permanência da passagem não possui um carácter cosmológico, nem soteriológico: trata-se da longevidade da “Natureza Dada” pelo Céu (*xingming* 性命) a qual, neste caso específico, deve ser interpretada como um tipo de correspondência entre a conduta moral do homem e um tipo de ordem ética instaurada pelo “Céu”. A natureza “celeste” dessa ordem também pode ser interpretada de diversas maneiras, das quais as duas principais são a do Céu como uma deidade (mais antiga) ou como natureza das coisas (mais influente).
- 74 O comentário esclarece que o Céu é o modelo para a perfeita confiabilidade, constituindo-se no modelo para a Virtude do “Homem Nobre”. Em outra passagem do comentário, reiterando uma convicção disseminada nos clássicos confucianos, a confiabilidade contrapõe-se à busca de vantagens particulares, o que dispõe o texto ainda mais na perspectiva da educação do príncipe e governo da sociedade.
- 75 Concluindo a hermenêutica da secção, estritamente moralizante, o comentário esclarece que os espíritos são um modelo para o tipo de “medo e reverência” que o Homem Nobre deve inspirar no povo que governa. Segundo esta leitura, Céu e espíritos devem ser lidos como metonímias dos valores preconizados para o soberano ideal.
- 76 Esta secção retoma uma tese basilar para os *Apontamentos*: o cultivo da Música educa o íntimo do erudito; o dos Ritos, o seu exterior – contraposição que repercutirá até o final deste texto. É importante asseverar a prioridade da Música em relação aos Ritos, especialmente na pedagogia do soberano ideal. Tal precedência da Música distingue-se neste ponto, pelo facto de que somente ela pode fazer raiar a “sinceridade” ou “autenticidade” dos valores que o “Homem Nobre” manifesta fora de si.
- 77 Neste parágrafo, o autor explora um outro nível da correspondência entre Ritos e Música. Se na passagem acima se explorou a correlação entre o íntimo do governante, cultivado pela Música, e o seu exterior, treinado pelos Ritos, desta vez explora-se a correspondência entre a pessoa do governante, vista organicamente, e o povo que governa.
- 78 Esta sintética conclusão reforça a tese de que o soberano ideal deve ser educado com Música e Ritos. No entanto, a ideia de que um único sistema de Ritos e Música deve ser instaurado em Tudo sob o Céu, ao arripio de toda a diversidade linguística, cultural e, em última instância, humana existente no país é muito esclarecedora das motivações políticas profundas do pensamento ortodoxo chinês.
- 79 Mal-grado as motivações autocráticas e absolutistas do ideal de cultivação chinesa, não se pode negar que há consciência dos limites práticos ao projecto político que o permeia. Nesse sentido, Zheng Xuan explica que os Ritos constringem as pessoas, donde a necessidade de serem reduzidos ao mínimo; a Música, ao contrário, gera nelas uma reacção positiva, o que recomenda o seu uso mais abundante.
- 80 Outro ponto forte da pedagogia chinesa dos Ritos e Música está plasmada neste ensinamento. O erudito confuciano deve ser capaz de se adaptar emocionalmente aos efeitos das duas disciplinas, estabelecendo uma nova harmonia a partir da experiência geral segundo a qual os Ritos constringem e a Música libera.

AS DIMENSÕES DO CÂNONE / Música

- 81 Mal-grado terem leituras diferentes (*yue* e *le*), em chinês arcaico, Música e alegria correspondem ao mesmo ideograma 樂. O facto de comungarem um mesmo símbolo sugere uma relação íntima entre as ideias, explorada pelo comentário segundo o clássico binómio *tiyong* 體用, “corpo” e “função”: alegria é “corpo”, música é “função”. Ignorados os detalhes técnicos da questão, isso significa que a Música é o produto por excelência das emoções humanas. Escondidas no íntimo das pessoas, as emoções precisam de “vias” ou “caminhos” para expressar-se. Lembre-se que a cultura chinesa ortodoxa não apregoava a livre expressão das individualidades, postulando antes uma série de códigos e rituais socialmente legítimos. Confrontada com a pressão irrefragável dos desejos humanos, a ortodoxia não apenas instituiu a Música como canal autorizado para que sejam veiculados, mas também como modelo terapêutico para essas pulsões.
- 82 *Dao* 道, no original.
- 83 Pela descrição do comentário, plano e variado talvez possam ser associados ao que a música ocidental chama de *canto spianato* e *fiorito*.
- 84 Os chineses acreditavam que a realidade física era constituída por energia vital que, correspondendo à dualidade do *yin* e *yang*, se dividiam em energias positivas e negativas. Dependendo do contexto, era possível falar em energias correctas e energias incorrectas, ou corruptas. Dado que o ser humano estava aberto às influências do ambiente, ele podia receber um influxo de energias, as quais interferiam no funcionamento de seu corpo, inclusive sua psicologia. Nesse caso, a Música possuía potencialmente um papel terapêutico, reforçando as energias correctas e impedindo o acesso de energias corruptas.
- 85 Nesta passagem são explorados três ambientes onde a Música exerce os seus efeitos: (a) o Templo Ancestral, santuário em que se cultua a memória e espírito dos ancestrais da casa real, cujos sacrifícios

são realizados com o objectivo de obter protecção espiritual para o regime; (b) vilas e vilarejos, responsáveis pelo sustento do corpo político; e (c) os aposentos privados do palácio real, talvez como símbolo de todas as famílias do império. Estes três ambientes representam três tipos essenciais de relações políticas que abrangem e definem a sociedade como um todo: os laços tradicionais de legitimidade, as relações entre governantes e governados e os vínculos de autoridade familiar, cujo paradigma é o clã real. Esses três ambientes estão unidos no texto por meio da palavra “concordia”, que em chinês é expressa com *he* 和. Trata-se de um termo polissémico, cujo sentido básico é “harmonia”, isto é, um arranjo de elementos heterogêneos, que coexistem segundo uma ordem hierárquica. No presente caso, expressa um tipo de convivência entre actores diferentes; psicologicamente, expressa uma espécie de equilíbrio entre emoções diferentes; por último, especificamente no caso da Música, indica um tipo de harmonia entre sons diferentes. O restante do parágrafo concentrar-se-á no papel da Música para organizar o país e a família.

- 86 Enquanto a última frase desta passagem parece reclamar um fundamento transcendente para a Música, o comentário explora-a meramente como fruto do trabalho de doutrinação política do rei. É óbvio, contudo, que nada impede que seja feita uma leitura naturalista da passagem (cf. o segundo dos *Apontamentos*).
- 87 Esta é a grande conclusão do tratado, que atribui ao rei ou imperador o papel de doutrinar Tudo sob o Céu. Zheng Xuan esclarece: “o Filho do Céu disciplina com Ritos e Música as emoções (lit. apetências e desgostos) de Tudo Sob o Céu, de maneira que a arraia-miúda se submete de bom grado, temendo e respeitando o seu soberano. Ritos e Música é algo que o Rei promove, costumeiramente, e de que decorre a grandeza [de seus regime]”.

BIBLIOGRAFIA

Texto principal

A tradução tomou por base o texto de Ruan Yuan 阮元, *Shisanjing Zhushu* 十三經註疏 (Anotações e Glosas aos Treze Clássicos). Pequim: Zhonghua Shuju, 1980

Comentários consultados

Zheng Xuan 鄭玄, Kong Yingda 孔穎達. *Li Ji Zhengyi* 禮記正義 (Interpretação Correcta do *Clássico dos Ritos*). Pequim: Beijing Daxue Chubanshe,

Ademais, a leitura da seguinte obra, com comentários da dinastia Song, ampliou nossas perspectivas sobre os *Apontamentos sobre Música*:

Wei Shi 衛湜. *Li Ji Jishuo* 禮記集說 (Explicações Reunidas ao *Clássico dos Ritos*). Changchun: Jilin Chuban Jituan, 2005.

Estudos

Um estudo ocidental sobre a íntegra dos *Apontamentos* (a que não tivemos acesso) é Scott B. Cook, “Yue Ji – Record of Music. Introduction, translation, notes, and commentary”. *Asian Music*, vol. 26 no. 2, 1995, pp. 1-96.

Dentre a literatura disponível na China, merecem destaque duas obras recentes:

Wang Yi 王禕. *Li Ji Yanjiu Lungao* 禮記・研究論稿 (Estudos sobre os “Apontamentos sobre Música” no *Clássico dos Ritos*: Um Esboço). Xangai: Shanghai Shiji Chuban Jituan, 2011.

Xue Yongwu 薛永武. *Zhongguo Wenlun Jingdian Liubian: Liji Yueji de Jieshoushi Yanjiu* 中國文論經典流變：《禮記樂記》的接受史研究 (Transformação dos Tratados Clássicos sobre as Letras na China: Estudos sobre a Recepção dos *Apontamentos sobre Música* do *Clássico dos Ritos*). Pequim: Beijing Shehui Kexue Wenxian Chubanshe, 2011.

RESUMOS

Historiadores, Autores e Amantes: A Parceria de 60 Anos entre Charles Boxer e Emily Hahn

Charles Boxer é reverenciado como historiador – possivelmente o preeminente historiador do século xx, da presença portuguesa na nossa região. As suas obras sobre Macau, Japão e sobre as explorações portuguesas em geral, permanecem entre as obras mais respeitadas sobre o tema dos primórdios da influência europeia na Ásia. Mas este homem tinha outros atributos: linguista, soldado, marido. A vida e a carreira de Boxer estavam intimamente interligadas com as da sua mulher, Emily Hahn, uma aventureira americana e autora com quem teve um filho em Hong Kong, em 1941. Ambos sobreviveram à ocupação japonesa e depois da guerra, já casados, mudaram-se para Inglaterra onde empreenderam separadas carreiras autorais de sucesso, por mais 50 anos. Neste artigo Richard Pfloderer, que conheceu Boxer alguns anos antes da sua morte, traça um retrato do seu percurso, com ênfase no papel de Emily Hahn. [Autor: Richard Pfloderer, pp. 6-10]

Charles Ralph Boxer: A Notável Carreira de Um Grande Historiador

Charles Boxer foi sem dúvida o maior historiador não-Português a escrever sobre a expansão de Portugal além Europa. Foi também um notável historiador da expansão ultramarina holandesa. Este ensaio descreve o seu percurso académico. Começando com um esboço do passado, explica como se tornou um colecionador de livros e manuscritos, que utilizava como base para reconstruir os factos históricos, particularmente quando estava ao serviço da inteligência militar britânica em Hong Kong. Ao aposentar-se do exército em 1946, tornou-se professor universitário em tempo integral, primeiro no King’s College, em Londres, a partir de 1967 em várias instituições nos Estados Unidos. Deixou escritas cerca de 350 obras, tendo editado em média uma

a cada três meses, por mais de quatro décadas, entre elas 18 livros. A sua escrita foi caracterizada pelo uso exaustivo de fontes primárias, empirismo e um foco no indivíduo. Evitou modelos e teorias e escreveu em prosa clara e pungente. Era um professor extremamente eficaz, generoso incentivador de alunos e colegas historiadores. Este ensaio termina com alguns relatos pessoais baseados na correspondência e contactos com Charles Boxer, de 1960 até finais da década de 1980. [Autor: Anthony Disney, pp. 11-23]

Macau e a Visão do Colonialismo Português de Charles R. Boxer

Este artigo pretende homenagear o historiador britânico, justamente considerado um dos maiores historiadores de Macau. *Fidalgos’ no Extremo Oriente, 1550-1770; O Grande Navio de Amacau; e Macau na Época da Restauração (Macao Three Hundred Years Ago)* são algumas das muitas obras que deixou sobre o passado histórico de Macau. Em 1963, na década da emergência dos movimentos nacionalistas contra o domínio colonial português, Boxer publicou *Race Relations in the Portuguese Colonial Empire, 1415-1825*. Esta obra, contrariando a ideologia subjacente à política ultramarina portuguesa, quebrou, à época, a unanimidade entre os intelectuais portugueses sobre o valor historiográfico dos estudos de Boxer. Armando Cortesão, historiador e eminente cartógrafo, opôs-se à tese nela defendida, colocando-se ao lado da política do Estado Novo, que se apoiava, entre outras, na teoria do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. Boxer não incluiu Macau na tese desenvolvida no livro. Este ensaio pretende mostrar que esse facto se deveu ao profundo conhecimento do historiador quanto à singularidade do processo histórico macaense, cuja vivência sociológica deveria ser estudada em outra sede, que não a colonial. [Autora: Celina Veiga de Oliveira, pp. 24-33]

História Local como História Global? Fraqueza e Resistência das Comunidades Comerciais Portuguesas Auto-organizadas no Início da Modernidade: O Caso de Macau nos Séculos XVI e XVII

Nos tempos mais recentes, os historiadores têm centrado a sua atenção no papel desempenhado pelos agentes de comércio e suas companhias na construção de dinâmicas comerciais europeias nos pré-existentes circuitos asiáticos. Charles R. Boxer abriu o caminho para este tipo de interpretação examinando a actuação das comunidades portuguesas no Oriente e Extremo Oriente. Em livros como *The Great Ship from Amacau* ou *Fidalgos in the Far East, 1550-1770*, Boxer reavaliou a presença e as estratégias dos portugueses nestas partes do mundo nos séculos xvi e xvii, e chamou a atenção para a necessidade de estudos neste sentido. Este artigo pretende analisar o papel das comunidades comerciais portuguesas auto-organizadas reavaliando o seu papel através de exemplos concretos de mercadores estabelecidos em Macau, na baía de Bengala e no Sudeste Asiático. Neste estudo predomina a análise de documentação conservada nos arquivos espanhóis relativos ao trato entre Macau e o Japão e, com eles, é minha intenção explicar a aparente contradição no título deste estudo. Metodologicamente apresentarei documentação de arquivo inédita e o inquérito que lhe farei que tem em vista identificar as ameaças a estas comunidades e a forma como elas responderam a este desafio tornando-se, como se verá, mais fortes. [Autor: Amândio Jorge Morais Barros, pp. 34-49]

Charles Boxer e o Leal Senado de Macau

Charles Boxer foi um dos grandes historiadores da presença portuguesa no Extremo Oriente, particularmente em Macau. Neste breve estudo discutem-se algumas das linhas orientadoras da filosofia política do Leal Senado de Macau nas suas relações com Portugal, Goa e China. Séculos a fio, o Leal Senado foi o verdadeiro governo e o garante da sobrevivência político-