

O ESPAÇO DIALÓGICO ENTRE A MÚSICA ERUDITA CHINESA E A MÚSICA ERUDITA OCIDENTAL NO SÉCULO XX

Xiao Ling Shao¹, Helena Santana²

Abstract — This article is based on the history of the intercourse between Chinese art music and West art music during the XX century. The author studies the existence of two musical cultures in the new form acquired by Chinese art music and presents it as a space of dialogue where Chinese and West art music cultures incarnate the characters of “self” and “other” respectively. The study about this connexion was the main aim of this work, precisely because the different stages of this relationship represent the encounter, the divergence and the re-articulation of two different music cultures, favouring, yet, the creation of a diachronic musical language. By the deeply analysis of this connexion, the author refers that there is a relationship between the subjective creativity and the historical continuity and proposes the observation, perception and the emancipation of the subjectivity when we talk about the enlivening of the historical process.

Index Terms — Chinese and Western art music, dialogic space, dialogic relationship, subjective creativity

O contexto sócio-histórico que encontramos na China de finais do século XIX e princípio do século XX proporcionou um ambiente oportuno às transformações que hoje podemos testemunhar no panorama da música erudita chinesa, resultado das janelas de diálogo que se abriram entre a China e o Ocidente. Este diálogo é a força de si mesma enraizada-se nas mudanças sociais entretanto verificadas, uma oportunidade para invocar e convocar uma outra forma de emancipação, a partir do velho organismo da música erudita chinesa. Simultaneamente, a busca de novas expressões musicais catalisou a revolução do sistema social, pois a acção de divulgação e de aprendizagem da música erudita ocidental dos séculos

us ff e u fu transfigurou-se num instrumento de revogação dos velhos costumes sociais da sociedade feudal imperial, eretizada inicialmente, pelos políticos reformadores de então e, mais tarde, pelo grupo iluminista, na promoção de um novo âmbito cultural chinês. Esta nova realidade e a procura de outros mundos abriram novas portas à população que, lentamente, se foi integrando no novo espaço musical. Este, a pouco e pouco, foi ganhando terreno à música ao serviço da corte (宫廷音乐, Gongting Yinyue), à música religiosa (宗教音乐, Zongjiao Yinyue) e à música dos literatos (雅乐, Yale) acabando mesmo de se transformar no símbolo de um mundo livre e avançado, sobretudo na época da nova classe urbana.

O espaço desta nova música caracteriza-se, no entanto, por uma dualidade identitária, dado que se trata de dois campos que permanecem devidamente localizados. De um lado, a música erudita tradicional chinesa assume-se como o “eu”, do outro lado, temos a música erudita ocidental no papel do “outro”. De acordo com o pensamento dialógico do linguista Bakhtin, esta relação dual baseia-se em acções recíprocas entre um “eu” e um “outro”, procurando possibilidades de emancipação de conhecimentos por recurso a uma reflexão baseada nessa relação dialógica. O espaço da nova música erudita chinesa determina-se num espaço de diálogo, onde a constelação de diferentes saberes técnicos e estéticos evidencia sinais de instabilidade de uma zona de fronteira. O sociólogo Boaventura Sousa

¹ Xiao Ling Shao, Assistente do Departamento de Comunicação e Art da Universidade de Aveiro, Caixa Postal, 3810-193 Aveiro, Portugal, shacling@ua.pt

² Helena Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Art da Universidade de Aveiro, Caixa Postal, 3810-193 Aveiro, Portugal, hsantana@ua.pt

Santos, a propósito da noção de fronteira, entende que a presença do centro não é tão forte que permita distinguir, indiscutivelmente, entre o “eu” e o “outro”, já que a natureza promíscua e abrangente de fronteira propende a incluir os estranhos e os estranhos. Nesta linha de pensamento, a caracterização da subjectividade de fronteira distingue-se pelo poder de transição entre o centro e a periferia capaz de agarrar as conjunções de liberdade e de ausência, o que resulta de uma conspícua definição e redefinição de limites fronteiriços. Tal é a acção dialógica, expressa na fronteira cultural entre a música erudita chinesa e a música erudita ocidental, a qual tenta, por um lado, alterar gradualmente a linguagem subjectiva e, por outro, reproduzir situações de confiança por recurso à reinterpretar dos velhos saberes. A nós ver, a acção diálogo percorre um processo contínuo tridimensional: primeiro, a escolha do centro de observação; segundo, a percepção subjectiva que, de sua vez, se articula com a parte interior ligada à “mente” e ao “espírito” e com a parte exterior ligada ao contexto “sócio-histórico”; terceiro, a realização de um “output” expresso na produção de obras artísticas autónomas e criativas.

A propósito da última dimensão, cabe-nos dizer que a capacidade criativa, não apenas subjectiva, exibe também um significado colectivo, cuja natureza não se relaciona apenas com o indivíduo, mas relaciona-se igualmente com o desenvolvimento da condição de que este se baseia nos procedimentos habituais, com o desenvolvimento da subjectividade que resulta da acção dialógica entre as músicas eruditas chinesa e ocidental, entre a música erudita e as condições sociais e entre o compositor e as suas obras. Portanto, existe uma relação estreita entre a multiplicidade criativa da subjectividade e a dinâmica do processo histórico. Uma das consequências desta relação é a tentação de se utilizar a percepção interna do indivíduo como uma espécie de fonte metafórica para a compreensão do processo histórico.

No espaço dialógico que vimos referenciando, no século XX, esta relação sofreu de alguma ambivalência, pois a contradição entre a aspiração à “modernidade” da música ocidental e a preservação do “ethos” da música nacional criou sentimentos ambíguos. Foi com agressões

políticas e económicas do colonialismo ocidental que a estrutura social chinesa se rompeu. Daí, a emergência de uma nova cultura baseada na música erudita chinesa e na música erudita ocidental que se desenvolveram no ocidente e voltaram à China.

Durante esta primeira emancipação, a edição de livros e a fundação de diversas instituições académicas contribuíram, progressivamente, para o lançamento de uma nova esfera pública com a função de estimular a compreensão e a difusão desta nova cultura musical. Contudo, o processo de transformação era lento e obstativo, testemunhando pela negligência nos trabalhos exerceu influência das músicas eruditas chinesas que representavam já uma linguagem moderna do século XX. No entanto, por influências do regime político de então, este género de música desapareceu, por um longo período, da história da música erudita chinesa. Um olhar retrospectivo pela história da música, leva-nos ao tempo da “Revolução Cultural” (文化大革命) durante a qual a monopolização do modelo “Yangban Xi” (样板戏) à música erudita chinesa foi substituída pelo povo chinês. A ligação entre o poder político e esta única expressão artística contribuiu para um obscurantismo que separa totalmente a relação entre a criatividade subjectiva e a dinâmica histórica.

A partir da década de 80 do século XX, a sociedade chinesa ganhou, gradualmente, uma nova tonificação através de reformas económicas e tecnológicas. No âmbito musical, a abertura ao resto do mundo, a evolução das novas tecnologias e a facilidade dos intercâmbios técnicos e informáticos disponibilizaram novos horizontes aos músicos eruditos que puderam, com o desenvolvimento da música erudita ocidental, alcançar patamares mais elevados. Os exemplos da renovação conceptual das músicas eruditas chinesas e ocidentais, alcançaram níveis mais elevados. Os exemplos da renovação conceptual das músicas eruditas chinesas e ocidentais, alcançaram níveis mais elevados. Os exemplos da renovação conceptual das músicas eruditas chinesas e ocidentais, alcançaram níveis mais elevados. Os exemplos da renovação conceptual das músicas eruditas chinesas e ocidentais, alcançaram níveis mais elevados. Os exemplos da renovação conceptual das músicas eruditas chinesas e ocidentais, alcançaram níveis mais elevados.

entonações e sintaxes da linguagem musical, é activado por uma relação diacrítica, ou seja, pela manifestação das metamorfoses no diálogo entre a imaginação individual e a existência desta multiplicidade. A natureza dessa manifestação revela-se pela demonstração dos aspectos diferenciáveis ou relacionais das línguas à usadas, através da interpretação de cada uma delas de outra maneira, a nova lógica do pensamento, numa obra musical, é assente na convocação das línguas já existentes e, simultaneamente, pela sua recriação morfológica. Nestas circunstâncias, as línguas musicais tradicionais apresentam-se como códigos, sendo as suas funções as anuladas e acrescentadas numa conjunção de espaços coexistentes que ganham significado apenas quando submetidos a processos hermenêuticos. Deste modo, a função comunicacional se dá entre o pensamento e a realidade sonora. É que a função originalidade sonora não seria a denotação dos códigos,

mas a elaboração de transições entre eles.

A função de os códigos chineses se estabelece a técnica e a estética da música erudita ocidental, quer na sua fase clássica, quer na sua fase vanguardista, impulsiona uma nova observação na própria cultura musical, agora assente numa dupla visão, a ocidental e a chinesa, e construindo, assim, uma acção dialógica com experiências artefactuais mais fortes do que podemos imaginar.

Referências:

- (1) Holquist, Michael, "Dialogism, Bakhtin and his World", 1990, pp.15-4M
- (2) Sousa Santos, Boaventura, "A crítica da razão indolente", 2000 pp.319-33M
- (3) 4 jan, 5 eng, 1 ang, "Xuetang Yuege" aoyuan", 2001
- (4) 4 jan, 5 eng, 3 ing, "Zhongguo Xin Yinyue", 2005
- (5) Wang, Ming, He, "Zhongguo 'inxiandai Yinyue Shi", 1994