

MÚSICA E PODER EM CONFÚCIO E MAO ZEDONG

MUSIC AND POWER IN CONFUCIUS AND MAO ZEDONG

Beatriz Silva*
a2019104567@campus.fcsh.unl.pt

Embora defensores de doutrinas distintas, Confúcio e Mao Zedong partilham entre si a ideia de música como elemento fundamental na moldagem do *ethos* do ser humano e, por conseguinte, influenciador da atividade política, defendendo o seu controlo por parte dos governantes. Esta ideia não só se refletiu na produção musical propriamente dita, como também na instituição de organizações e práticas musicais que consolidaram o poder dos governos sobre a arte musical ao longo de vários períodos da história chinesa, com o objetivo último de alcançar a harmonia social.

Palavras-chave: Confúcio. Mao Zedong. Música. Política.

Although advocating distinct ideologies, Confucius and Mao Zedong shared the idea of music as a fundamental element in shaping the ethos of the human being and, therefore, influencing political activity, both defending its control by the rulers. This idea has not only been reflected in music production itself, but also in the institution of musical organizations and practices which have consolidated the power of governments over the musical art throughout various periods of Chinese history, with the ultimate goal of achieving social harmony.

Keywords: Confucius. Mao Zedong. Music. Politics.

•

1. Introdução

Desde os seus primórdios que a atividade musical se constitui como parte integrante do quotidiano do indivíduo, acompanhando-o nos mais diversos momentos da vida e, como tal, não deixa de exercer influência sobre as suas formas de agir, pensar e sentir e no seu contacto com os restantes membros da sociedade. Além do prazer estético que proporciona às audiências, a música é detentora de um poder ético e moral, formando e treinando os indivíduos para que se enquadrem numa vida em comunidade. Tal como a alimentação nutre o nosso corpo, a música nutre a alma, alimentando-a com os valores e infundindo-

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-6495-5912

lhe os significados e práticas da cultura e sociedade onde o indivíduo se insere. Platão, em “A República” e “As Leis”, destaca o poder ético da música na formação da sociedade ideal, atribuindo as características da graciosidade, ritmo e harmonia às disposições psicológicas e comportamentais do indivíduo. Para o autor, uma educação apropriada através da música cultiva o sentido estético do ser humano, o qual lhe entra na alma e o ajuda a criar uma personalidade, tornando-o “belo e bom”. Todavia, como *mimesis* (representação), esta poderia resultar no efeito contrário se não cuidadosamente selecionada e controlada. Partilhando a ideia de caráter moral da música com o seu mestre, Aristóteles salienta que tipos de música diferentes geram diferentes emoções no indivíduo, as quais, por sua vez, são associadas a diferentes tipos de caráter:

Por outro lado, nas próprias melodias há imitação de disposições morais. E isso é claro, na medida em que as melodias caracterizam-se por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage de modo distinto em relação a cada uma delas. Com efeito, umas deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânguidas; outras incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como aparece ser apanágio da harmonia dórica, porquanto já a frígia induz o entusiasmo. (Aristóteles 1998, p. 581)

Ao permitir esta partilha de sentimentos, ideias e intenções através da sua natureza ética e pedagógica, a atividade musical atua como uma força mobilizadora no campo da persuasão e manipulação, encontrando-se associada à disseminação e/ou imposição de uma determinada ideologia, sobrepondo os interesses de uma determinada classe ou grupo sobre outros. Neste âmbito, a música atua na homogeneização de comportamentos numa determinada sociedade, estimulando a sua conformidade de comportamentos às normas disseminadas e ajudando à regularização das ações dos indivíduos consoante a situação vivida.¹ Por este motivo, esta arte mereceu a atenção de vários governos um pouco por todo o mundo, maioritariamente detentores de regimes autocratas e totalitários, funcionando como um instrumento modelador das mentalidades, regulador das ações e memórias coletivas dos indivíduos e consolidador do poder político.

No caso da China, o papel social e político da música despoletou o interesse das várias correntes de pensamento do país, das quais se destacam o Confucionismo e o Maoísmo, cujas ideias influenciaram diretamente a produção musical ao longo dos muitos séculos de história do país. Em vários trabalhos sobre a relação música-política na China de Mao Zedong², faz-se menção à tradição político-cultural chinesa, sem, porém, analisar aqueles que podem ser considerados elementos de continuidade de uma tradição milenar existentes numa linha de pensamento forasteira e, à primeira vista, antagónica. Através da análise das teorias musicais confucionista e maoísta, bem como de políticas e práticas artísticas implementadas nos períodos históricos em que ambas as esferas de pensamento se encontravam em voga, tentarei argumentar que, apesar da condenação aberta do Maoísmo ao pensamento confucionista, este, de forma direta ou dissimulada, bebeu da doutrina idealizada por Confúcio para criar um *corpus* musical que promovesse a educação

¹ Para um estudo mais aprofundado sobre os efeitos da atividade musical na sociedade, *vd.* Merriam (1964).

² *Vd.*, por exemplo, os estudos desenvolvidos por Mittler (1997), Perris (1983), Kraus (1989) e Trebinjac (1990).

social e política das massas, propagandeasse a sua ideologia e, desta forma, legitimasse o seu poder, marcando uma linha de continuidade na atividade cultural do país através da incorporação de valores e significados provenientes do passado ‘feudal’.

2. Música em Confúcio

Assim como Platão e Aristóteles, o Confucionismo atribui grande importância à música enquanto agente modelador da atividade humana, quer a nível social, quer a nível político. Na visão confucionista, a música era o expoente máximo dos sentimentos e emoções humanas, sendo o estado no qual se experimenta a beleza a partir da virtude (Silva 2018, p. 13). De natureza profundamente humanista, esta corrente de pensamento tem na música um elemento fundamental no cultivo da virtude moral do ser humano e na harmonização das relações sociais.

Para Confúcio (孔夫子 *kǒng fūzi*, Mestre Kong) e seus seguidores, a música desempenhava um papel fundamental na educação do ser humano, sendo capaz de moldar os seus valores éticos e morais. Numa das passagens dos “Analectos”, pode ler-se “Inspira-te pelas Odes, estabelece-te através dos rituais e aperfeiçoa-te através da música” (Confúcio 2012, p. 67), salientando o poder desta no desenvolvimento pessoal e aperfeiçoamento moral do indivíduo. Como tal, a música encontrava-se incluída nas *Seis Artes*³, essenciais na educação de um verdadeiro cavalheiro (君子 *jūnzi*).

Para que a música atingisse os seus objetivos educativos e fosse considerada ‘correta’, deveria conter duas características: qualidade moral, associada a valores como a benevolência e sinceridade; e qualidade estética. Apesar de a qualidade moral se sobrepor à qualidade estética, seria através da última que se alcançaria a perfeita bondade. Como género representativo da ‘boa’ música, Confúcio aponta a música de Shao, atribuída à ascensão ao trono do lendário rei Shun e, como tal, representativa das suas qualidades como governante; como ‘má’ música, o pensador aponta a música de Zheng, reino localizado algures na província de Henan no seu tempo, considerada como apresentando conteúdo de cariz sexual. Assim, os governantes deveriam adotar o estilo de Shao e não o de Zheng.

Para além dos *Analectos*, o pensamento confuciano sobre a música encontra-se sistematizado no *Tratado da Música* ou *Yueji* (乐记 *yuèjì*), um dos capítulos do *Livro dos Ritos* (礼记 *lǐjì*). Focando-se exclusivamente na vertente ética da música, o *Yueji* afirma a função social desta arte enquanto moderadora das ações dos indivíduos, quando combinada com os rituais: quando o ser humano escuta música considerada ‘boa’, é dotado de qualidades como a compaixão, a calma e a serenidade, as quais, por sua vez, levam à alegria e à resistência, fazendo com que adquira, assim, qualidades celestiais que o transformam numa pessoa de confiança e imponente sem que este tenha de falar ou de adotar uma postura severa. Porém, para que se exerça o poder da música e dos rituais de forma

³ Estas eram, por ordem de importância: rituais, música, tiro com arco, arte equestre, caligrafia e matemática (Silva 2018, p. 14).

eficaz, é necessário haver um equilíbrio entre ambos, sob pena de ocorrer o caos com o excesso de rituais e a violência com o excesso de formas musicais. Desta forma, a criatividade dos músicos e artistas era controlada, devendo estes expressar as suas emoções e sentimentos através de formas de música antiga.

A arte da governação foi, também, considerada pelos autores do *Yueji*, os quais estabelecem uma relação entre a escuta de ‘boa’ música e a harmonia social e governativa. O caráter virtuoso do governante, conseguido através da música, e o seu comportamento correto e razoável, expresso através dos rituais, conduziram à obediência e respeito por parte do povo. Por conseguinte, os líderes da Antiguidade usavam a música como forma de educação do povo, não só porque se acreditava no poder desta arte de alteração dos hábitos e da maneira de ser do ser humano, como também por forma a conseguirem legitimação política.

Nesta obra, é ainda estabelecida uma analogia entre as cinco notas que compõem a escala pentatónica⁴ e os cinco elementos essenciais para o funcionamento do Estado, os quais, em ambos os casos, devem funcionar sempre numa relação de interdependência. Um Estado bem organizado deve funcionar como uma peça de música harmoniosa, no qual todos os seus elementos devem trabalhar em conjunto no sentido de alcançar o equilíbrio. Uma falha num dos elementos leva ao desequilíbrio de todo o sistema, e a falha de todos os elementos conduz inevitavelmente ao colapso do Estado.

Gong representa o governante, shang os ministros, jue o povo, zhi os assuntos [de Estado] e yu os objetos [de produção]. Se estas notas não estiverem desafinadas, então não haverá música discordante. Se o gong estiver desafinado, então a música estará desorganizada, [indicando que] o governante é arrogante. Se o shang estiver desafinado, a música será tendenciosa, [indicando que] os ministros são corruptos. Quando jue está desafinado, a música é deprimida, [indicando que] as pessoas estão ressentidas. Se zhi está desafinado, então a música é triste, [indicando que] os assuntos de Estado estão sobrecarregados. Se yu está desafinado, então a música é precipitada, [indicando que] a riqueza do Estado se esgotou. Se todas estas notas estiverem desafinadas e transgredirem umas sobre as outras, é chamado de música man (dissoluta/libertina). Se isto acontecer, a destruição e morte do Estado acontecerá a qualquer momento. (“Yueji” s.d.)

Dada a sua importância para o funcionamento do Estado, a música era, juntamente com os ritos, o código penal e o sistema de leis de conduta, um dos quatro fatores essenciais à governação, cabendo-lhe o papel de “harmonização das vozes” (*i.e.*, sentimentos e emoções) das pessoas. De acordo com o *Yueji*, estes elementos tinham como finalidade “unificar os corações das pessoas e levar a cabo o caminho da governação” (“Yueji” s.d.), servindo a música como elemento desencadeador de respostas emocionais consideradas apropriadas por parte do povo.

3. Teoria musical maoísta: tradição na revolução ou revolução na tradição?

Em 1942, em plena Guerra de Resistência Antijaponesa (1937–1945), o Partido Comunista Chinês (PCC) realiza em Yan’an, a sua principal base, o Fórum para a Literatura e

⁴ Estas eram *gong*, *shang*, *jue*, *zhi* e *yu*, correspondentes, respetivamente, a dó, ré, mi, sol e lá.

Arte, cujos discursos de abertura e encerramento proferidos por Mao Zedong se tornaram na base para a produção artística e cultural para todos os artistas pertencentes à esfera comunista e, após 1949, de toda a produção cultural da República Popular da China. De matriz marxista-leninista, os discursos de Mao preconizam uma arte de e para as massas, de caráter profundamente pedagógico, que espelhasse e simultaneamente transcendesse o seu cotidiano, resultando num realismo socialista utópico, impregnado de características românticas, que representaria a realidade do povo de forma idealizada.

Ao analisar estes discursos, subentende-se a herança de algumas características do pensamento artístico e político confuciano. A primeira delas é a natureza programática das artes, nomeadamente da música. Para Mao, não existe a ideia de ‘arte pela arte’, sem qualquer tipo de conteúdo: esta deveria sempre transmitir uma mensagem oficial, indo ao encontro da ideologia imposta pelo partido, visão que permitia que as massas expressassem as suas necessidades de forma mais concentrada. O cariz funcional da arte, embora muito associada à tradição marxista-leninista ortodoxa⁵, pode ser facilmente associada à tradição musical confucionista, a qual, não advogando diretamente uma função da música como veículo transmissor de uma ideologia, considerava que toda a música possuía valor ético e moral e podia incitar a determinados comportamentos, quer fossem eles bons ou maus. No caso dos marxistas em geral e dos maoístas em particular, consideram-na sugestiva e carregada de emoções; conseqüentemente, esta deverá ser manipulada ou gerida como um meio popular de comunicação (Perris 1983, p. 13). Desta forma, é notório que Mao, assim como os pensadores confucionistas, enfatizava o caráter pedagógico da arte musical. Porém, se para os seguidores do confucionismo a música norteava o indivíduo na aquisição de valores como a benevolência, a justiça e a retitude, no caso maoísta, afirmava-se como um instrumento de educação das massas para os ideais socialistas, removendo todos os resquícios da mentalidade ‘burguesa’ que ainda restassem nas suas mentes.

Assim como Confúcio definiu como características de uma boa música a sua qualidade moral e a sua qualidade estética, também Mao definiu critérios semelhantes para a produção artística, substituindo a qualidade moral pelo critério político e renomeando a qualidade estética como ‘critério artístico’. Segundo o líder do PCC, a música que cumpria o critério político devia promover a unidade do povo e o desenvolvimento da nação, ao mesmo tempo que repudiava ideias “antinacionais, anticientíficas, antipopulares e anticomunistas” (Mao 1942). No que toca ao critério artístico, a apreciação deveria ser feita segundo ‘critérios científicos da arte’, com vista à melhoria progressiva de obras artísticas e literárias de nível inferior e ao alcance dos níveis de exigência das massas de obras que ainda não os tenham atingido. Os trabalhos de grande valor artístico seriam também valorizados, tendo, contudo, em vista o seu efeito social (Silva 2018, p. 33)

Ao adaptar a ideologia comunista à realidade chinesa, Mao criou a chamada ‘linha de massas’, teoria que, no âmbito musical, implica uma coordenação e sistematização da música das massas – desorganizada e não sistematizada – e o seu retorno às mesmas, já

⁵ Em *A organização do partido e a literatura do partido*, Lenine (1905, p. 23) defende uma literatura totalmente subordinada à causa partidária, salientando que “A literatura deve tornar-se parte da causa comum do proletariado, Uma roda e uma engrenagem de todo um mecanismo social-democrata colocado em movimento por toda a vanguarda politicamente consciente de toda a classe operária.”

reorganizada após uma cuidadosa revisão, através da popularização, por forma a tornar a ‘nova música’ como vinda do próprio povo. Ao ser analisada de forma mais profunda, a linha de massas apresenta uma aproximação ao humanismo confucionista, porquanto coloca o povo na gênese e como fim último do trabalho de um governante (ou, no caso da arte, do artista). Segundo Yuan (2013, p. 6), Mao, nas suas ideias relativamente à literatura e arte, foi grandemente influenciado pelo pensamento confucionista, nomeadamente por Mêncio, que enfatizava a necessidade de satisfazer as necessidades e corresponder às expectativas do povo, tornando-se este num dos principais conceitos políticos e aspetos culturais do pensamento artístico maoísta. Mao considerava as massas de camponeses e operários como os principais propulsores do projeto revolucionário, enfatizando a necessidade de dar voz às suas necessidades e lutas diárias pela sobrevivência, após análise e sistematização pelos respetivos órgãos do partido:

Em todo o trabalho prático do nosso Partido, toda a liderança correta é necessariamente “das massas, para as massas”. Isto significa: pegar nas ideias das massas (ideias dispersas e não-sistematizadas) e concentrá-las (organizá-las, através do estudo, em ideias concentradas e sistematizadas), depois ir às massas e propagar e explicar essas ideias até que as massas as abracem como suas, se agarrem a elas as traduzam em ação, e testar a correção dessas ideias em tal ação. (Mao, *apud* Saba 1976)

Outro aspeto a salientar é a valorização, por parte de Mao, dos trabalhos artísticos provenientes do passado, ideia também defendida por Confúcio e seus seguidores. Na teoria musical da doutrina de Mestre Kong, pretendia-se recuperar a tradição musical perdida de uma era dourada, a era do Imperador Amarelo⁶ e dos reis lendários, na qual a música regulava as relações entre os homens e entre estes e a natureza. Enquanto no Confucionismo era encorajada a imitação das obras antigas, no caso do Maoísmo, estas obras deveriam ser cuidadosamente examinadas tendo em vista a sua atitude para com as massas e as ideias disseminadas e, em seguida, modificadas e infundidas de novos significados, por forma a cumprirem as aspirações das massas e servirem os propósitos ideológicos do Partido Comunista Chinês, sob pena de serem consideradas antirrevolucionárias.

4. Da teoria à prática: influência do confucionismo e maoísmo na atividade musical

4.1. Instituições para controlo musical

Dada a importância social e política da música na tradição filosófica chinesa, houve, ao longo dos séculos, uma preocupação por parte dos governantes de controlo da atividade musical, no sentido de manter a estabilidade e a harmonia social, bem como de legitimar o seu próprio poder, sendo os tratados de música parte integrante de documentos políticos

⁶ O Imperador Amarelo é, segundo a tradição musical clássica chinesa, o instituidor da “música perfeita”. Reza a lenda que o soberano ordenou ao seu músico principal o estabelecimento de uma tonalidade-padrão – o Sino Amarelo – conseguida através da construção de um instrumento composto por 12 tubos feitos do melhor bambu e afinados de acordo com o cantar das fênicas macho e fêmea. Porém, ao longo dos tempos, as tonalidades originais foram-se perdendo, com consequências nefastas para a sociedade. A principal missão do estado confuciano seria, desta forma, a descoberta das tonalidades originais, por forma a restaurar a harmonia social.

e protocolos de estado. Cerca do ano 112 a.C., aquando do reinado do Imperador Wu da dinastia Han (141 – 86 a.C.), foi instaurado o Ministério da Música ou *Yuefu*, marcando a disseminação de uma ideologia musical confucionista. Esta instituição tinha como tarefas principais providenciar música cerimonial, sacrificial e militar para a Corte, recrutar e formar músicos e manter os seus instrumentos, supervisionar performances musicais, comissionar novos textos para canções para eventos importantes, e recolher canções populares um pouco por todo o império. Embora a instituição tenha sido abolida oficialmente pelo Imperador Ai por considerar que a música produzida e disseminada se comparava à música corrupta de Zheng, os governos e dinastias subsequentes mantiveram a ideia de um departamento ou instituição que regulasse o setor musical, sob a égide de um Conselho dos Ritos (Dillon 1998, pp. 224–225).

Séculos mais tarde, em 1949, de forma a promover o desenvolvimento de uma arte e cultura que fossem ao encontro da ideologia comunista, foi fundada a Federação Chinesa dos Círculos Artístico e Literário, organização criada sob a alçada do Departamento de Propaganda do Partido Comunista e dividida em diferentes organizações de acordo com a atividade artística. Entre elas, destaca-se a Associação Chinesa de Músicos, única instituição que permitia a composição e publicação de trabalhos por parte dos músicos. Pese a falta de informação relativamente à sua história, sabe-se que tinha – e continua a ter – como missão “organizar o envolvimento dos compositores na criação de canções para as massas, (...) organizar o estudo por parte dos membros das teorias artísticas do Marxismo-Leninismo e as políticas do Governo e do Partido”, bem como “reformular a forma de pensar dos músicos e aumentar o seu nível artístico” (Guo 1999, p. 119). Funcionando como veículo de comunicação entre o governo, nomeadamente os Ministérios da Propaganda e da Cultura, e os associados, a associação detinha sucursais em toda a China, permitindo uma maior eficácia na aplicação das diretivas do partido.

Tanto o *Yuefu* como a Associação Chinesa de Músicos tinham, como missão última, a deteção e conseqüente destruição de ‘melodias perigosas’ a fim de moldar as mentalidades do povo e de prevenir o surgimento de uma potencial ‘audiência terrorista’ que pusesse em causa a estabilidade governativa. Se no *Yuefu* a atividade musical era regulada através dos ideais da virtude e benevolência do confucionismo, na Associação Chinesa de Músicos, a atividade dos músicos encontrava-se regulada pelo pensamento maoísta, assegurada pela inclusão de células do partido dentro da própria associação.

4.2. Recolha de canções

Desde os primórdios que os governantes chineses se serviam da recolha de canções como forma de melhor conhecerem o seu povo e como um radar da opinião pública sobre a situação política e social dos seus territórios (Zhao & Sun 2018, p. 5). Durante as dinastias Xia, Shang e Zhou, o imperador despachava funcionários especializados às zonas rurais, com o objetivo de disseminar éditos imperiais e recolher as opiniões do povo através de canções e poemas. Como exemplo representativo deste trabalho, é de destacar o *Livro de Odes* (诗经 *Shījīng*), considerado um dos cânones da literatura chinesa, que consiste

numa compilação de canções datadas do início da dinastia Zhou (1046–771 a.C.) até meados do Período dos Reinos Combatentes (771–476 a.C.), provenientes de vários estratos da sociedade. Mais tarde, durante o reinado do Imperador Wu, foi ordenada ao *Yuefu* a recolha de canções pelos vários territórios do império, com vista a obter material para compor e escrever a música do Estado e sondar a opinião pública sobre a ideia que esta possuía sobre o governo (Trebinjac 1990, p. 112). Após a recolha, as canções eram apresentadas ao imperador, normalmente durante a noite para que o seu conteúdo não fosse revelado a mais ninguém. Finalmente, depois de registadas, as melodias eram transformadas por forma a permitirem a sua harmonização com os ‘oito timbres’⁷, sendo, também, compostas novas peças segundo os padrões estabelecidos que seriam mostradas e disseminadas pelas populações.

Esta prática de recolha, seleção, edição e disseminação de canções populares viria a ser reavivada por Mao Zedong, alterando não apenas a forma das canções (por exemplo, com a adição de instrumentos musicais ocidentais) como também – e principalmente – o seu conteúdo. Adotada sobretudo no período da Guerra de Resistência Antijaponesa e no início do Grande Salto em Frente (1958–1961), esta foi uma das técnicas de criação do repertório nacional mais conveniente ao Partido Comunista Chinês, não só, numa fase inicial, para suprir a escassez de música que satisfizesse as necessidades políticas do partido, como também, no caso das minorias étnicas, para cumprir com os propósitos de união nacional a que tanto aspirava. A título de exemplo, Trebinjac aponta o encorajamento por parte do governo da publicação e disseminação de antologias de música das minorias étnicas: ao se familiarizarem com esta variedade musical, os compositores Han (etnia maioritária) poderiam inspirar-se nelas para criarem novas peças que seriam incorporadas num repertório de ‘música chinesa’ e que serviria para justificar a identidade nacional destes grupos (Trebinjac 1990, p. 115), favorecendo a ideia de uma união inclusiva de todos os povos do território.

Se considerarmos o carácter humanista do Confucionismo e Maoísmo mencionado no segundo ponto deste trabalho, vemos como a recolha de canções se torna num exemplo da centralidade do povo em ambas as doutrinas, não sem nos questionarmos acerca da sua verdadeira motivação: a disseminação e perpetuação de uma música do povo para o povo, que promovesse a sua união em torno do governante, disseminasse as suas linhas de pensamento e, por conseguinte, garantisse a grande harmonia de todo o território (天下大同 *tiānxià dàtóng*).⁸

⁷ Correspondem aos sons característicos dos oito materiais usados para o fabrico de instrumentos musicais tradicionais: metal, pedra, argila, couro, seda, madeira, cabaça e bambu.

⁸ Este conceito, de cariz marcadamente confucionista, foi usado por Chen Duxiu, líder do Partido Comunista Chinês nos primeiros anos da sua atividade para definir junto da população o fim último da revolução socialista. Foi, também, várias vezes invocado por Mao Zedong, que defendia uma união entre o povo chinês e os povos estrangeiros na luta contra o capitalismo e o feudalismo.

4.3. Ritualização da atividade musical

No pensamento do Mestre Kong, o poder ético da música devia ser combinado com os rituais, agindo a primeira sobre as emoções e os segundos sobre os comportamentos. Segundo o *Yueji*, “similaridade e união são o objetivo da música; diferença e distinção, o do rito. Da união vem o afeto mútuo; da diferença, o respeito mútuo. Onde prevalece a música, encontramos uma fraca coalescência; onde prevalece o rito, uma tendência à separação. É o negócio dos dois misturar os sentimentos das pessoas e dar elegância às suas manifestações externas” (“Yueji” s.d.). Indo ao encontro destes preceitos, desde as dinastias Shang e Zhou que se tornou prática comum na China o uso da atividade musical na condução de cerimónias religiosas para apaziguar e glorificar os antepassados e os heróis (Brindley 2012, p. 26). Já na dinastia Han, a ritualização da atividade musical passava não só pela organização de cerimónias de adoração e glorificação como nas dinastias anteriores, como também pelo acompanhamento musical nas saídas militares e imperiais, na ascensão ao trono dos imperadores e funerais (Du 2009, p. 62). No *Livro dos Han* (漢書 hànshū), damo-nos ainda conta da existência de registos musicais usados em rituais celebrados pelos imperadores desta dinastia em memória de reis e figuras lendárias, como o Imperador Amarelo e o Imperador Yan, bem como rituais usados para perpetuar virtudes e valores associados a figuras prezadas pelo confucionismo, como o duque Zhou Gong (Xu 2004, p. 33).

Apesar de toda a hostilidade levantada sobre a cultura tradicional, a verdade é que a Revolução Cultural (1966 – 1976) se revelou como uma tentativa do restabelecimento da velha via dos ancestrais – o tradicional estado burocrático centralizado – através da realização de práticas rituais modernas (Aijmer 1996, p. 215) como grandes manifestações, campanhas nos meios de comunicação social e a utilização generalizada de símbolos políticos (Aijmer 1996, p. 219), nas quais era indispensável o acompanhamento musical. As grandes manifestações eram sempre acompanhadas por canções revolucionárias permitidas na época, ao som das quais as pessoas marchavam e abanavam o *Livro Vermelho*. O ‘ritual’ da construção de estátuas de Mao era também acompanhado de canções em honra do Grande Timoneiro como forma de motivação dos trabalhadores (Leese 2011, p. 218). A partir do 9º Congresso dos Representante do Partido Comunista Chinês, foi instituído um ritual de adoração a Mao realizado por todas as coletividades do país, desde as famílias às empresas, passando pelas escolas e cooperativas agrícolas: de manhã e à noite, era requerido a todas as pessoas a recitação de excertos do *Livro Vermelho*, seguindo-se a interpretação de duas canções: “O Leste é Vermelho” [东方红 *dōngfāng hóng*] para o ritual da manhã e “Navegar os Mares Depende dos Navegadores” [大海航行靠舵手 *dàhǎi hángxíng kào duòshǒu*] para o ritual da noite.

Quer para os confucionistas, quer para os comunistas revolucionários, “a música age sobre o interior, e os ritos sobre o exterior” (“Yueji” s.d.e). A combinação de atividades rituais, sejam as cerimónias de adoração aos ancestrais, sejam as grandes manifestações em honra de Mao, constituiu-se como uma importante ferramenta de moldagem

das mentalidades e reguladora das suas ações, ajudando no estabelecimento dos códigos de conduta próprios dos grupos sociais, permitindo a homogeneização de comportamentos e, desta forma, comentar o espírito comunitário e coletivista.

5. Reflexões finais

A partir da análise das teorias e da atividade musical nos períodos correspondentes à China da Antiga e à China de Mao Zedong, pode concluir-se que, embora afeto a uma ideologia hostil à cultura tradicional, Mao, direta ou indiretamente, herdou e aplicou algumas das práticas que considerava ‘feudais’ para disseminar os seus ideais e consolidar o seu poder. Por mais defensor do marxismo que fosse, na realidade, Mao não deixou de ser influenciado pela educação e valores confucianos que recebeu ao longo do seu desenvolvimento enquanto ser humano, fundindo-os com a doutrina estrangeira que viria a afirmar e propagandar, adaptando essa mesma doutrina à realidade chinesa e transformando-a em algo familiar ao povo, através de práticas que lhe eram familiares. Pode, assim, falar-se numa teoria cultural maoísta que funde Confucionismo e Marxismo-Leninismo.

O que Mao pretendia alcançar seria, na prática, a instituição do tradicional estado burocrático centralizado, com uma hierarquia bem definida, bem ao estilo confucionista. Para o conseguir, o líder do Partido Comunista Chinês utilizou, entre outras práticas, a música como forma de veicular e educar o povo para os ideais marxistas, usando, porventura de forma indireta e inconsciente, algumas práticas e instituições aplicados pelos antigos governantes, como o estabelecimento de uma instituição para regular a atividade musical (a Associação Chinesa de Músicos), a recolha de canções populares e, na Revolução Cultural, um conjunto de demonstrações ritualizadas de adoração à sua pessoa, como sejam demonstrações e danças da lealdade, através dos seus subordinados. Sob a máscara de uma música ‘científica’, ‘nacional’, ‘antiburguesa’ e ‘das massas’, a tradição milenar chinesa da música como instrumento ético e político ganha, assim, uma roupagem moderna, adaptada às necessidades governativas da China do séc. XX, sob a égide de Marx e Lenine. Como comenta Kraus (1989, p. 29), “uma das ironias da política chinesa é a perduração da união entre a música e a governação, tendo o Partido Comunista revolucionário como veículo.”

Este trabalho foi elaborado com o intuito de tentar demonstrar a continuidade, subentendida nos estudos culturais sinológicos, da tradição ancestral numa teoria e prática cultural aparentemente revolucionária e disruptiva para a sociedade chinesa, não tendo, neste sentido, sido analisados os aspetos da teoria cultural marxista referentes ao Marxismo-Leninismo ortodoxo. Torna-se, pois, importante realizar um estudo aprofundado das convergências e divergências existentes entre Confucionismo, Marxismo-Leninismo e Maoísmo no campo da cultura, refletindo, numa perspetiva comparativa, sobre as práticas musicais da China Antiga e Maoísta e da União Soviética.

Nota: A romanização dos caracteres chineses incluídos no presente trabalho segue o sistema *pinyin*, oficialmente adotado na República Popular da China.

Referências

- Aijmer, G. (1996). Political ritual: Aspects of the Mao cult during the cultural 'Revolution'. *China Information*, 11(2/3), 215–231. <https://doi.org/10.1177/0920203X9601100212>
- Aristóteles. (1998). *Política: Edição bilingue* (A. C. Amaral & C. C. Gomes, Trans.). Lisboa: Nova Vega.
- Brindley, E. F. (2012). *Music, cosmology, and the politics of harmony in early China*. Albany: SUNY Press.
- Confúcio. (2012). *Os Analectos* (C. Chang, Trad.). Porto Alegre: L&M Pocket.
- Dillon, M. (1998). *China: A historical and cultural dictionary*. Surrey: Curzon Press.
- Du, J. (2009). Etiquette music in the Han dynasty. *Journal of Jimei University (Philosophy and Social Sciences)*, 12(1), 61–68.
- Guo, X. (1999). 1949 nián zhīhòu de zhōngguó gé mìng yīnyuè xìtǒng [O sistema da música revolucionária chinesa após 1949]. *O século XXI*, 119–124.
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Leese, D. (2011). *Mao cult: Rhetoric and ritual in China's cultural revolution*. New York: Cambridge University Press.
- Lenine, V. (1905). Party organisation and Party literature. In V. Lenine (Ed.) *On Literature and Art* (pp. 22–27). Moscow: Progress Publishers
- Mao, Z. (1942). *Intervenções nos Colóquios de Yen-An sobre literatura e arte*. Marxists Internet Archive. Consultado a 20 de junho de 2018 em <https://www.marxists.org/portugues/mao/1942/05/23.htm>.
- Mao, Z. (1965). *Selected Works*. Beijing: Foreign Languages.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Mittler, B. (1997). *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag.
- Perris, A. (1983). Music as propaganda: art at the command of doctrine in the People's Republic of China. *Ethnomusicology*, 27(1), 1–28.
- Saba, P. (Ed.). (1976). *Chairman Mao's teachings on the mass line: Combining communist leadership with masses*. Marxists Internet Archive. Consultado a 14 de janeiro de 2020 em <https://www.marxists.org/history/erol/ncm-3/call-mass-line.htm>
- Silva, S. B. (2018). *O papel da música na disseminação do Comunismo na era Maoísta*. (Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga, Portugal). Consultado em <http://hdl.handle.net/1822/59809>
- Trebinjac, S. (1990). Chine: Le pouvoir en chantant. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 3, 109–117. Consultado em <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/200>
- Xu, X. (2004). *Xīhàn wú, xuān liǎng cháo de guójiā sì diǎn yǔ yuèfǔ de zàozu* [A criação do Yuefu e os rituais nacionais no reinado dos imperadores Wu e Xuan da Dinastia Han Ocidental] *Património Literário* (5), 28–35.
- Yuan, L. (2013). *lùn máo zédōng de yīnyuè sīxiǎng* [Sobre o pensamento de Mao Zedong sobre a música]. (Dissertação de mestrado, Shaanxi Normal University, Xi'an).
- Yueji (s.d.). [Tratado da música] (J. Legge, Trad.). Chinese Text Project. Consultado a 21 de janeiro de 2020 em <https://ctext.org/liji/yue-ji>
- Zhao, Y., & Sun, P. (2018). *A History of Journalism and Communication in China*. London: Routledge.

[recebido em 27 de fevereiro de 2020 e aceite para publicação em 11 de junho de 2020]