UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CINTIA HARUMI SAUER MATSUDA

**A experiência da música chinesa em São Paulo: sonoridades, identidades
e territórios cosmopolitas**

São Paulo

2021

CINTIA HARUMI SAUER MATSUDA

**A experiência da música chinesa em São Paulo: sonoridades, identidades
e territórios cosmopolitas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em música da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Musicologia e Etnomusicologia

Orientadora: Prof. Dr. Pedro Paulo Salles

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Sauer Matsuda, Cintia Harumi

A experiência da música chinesa em São Paulo:
sonoridades, identidades e territórios cosmopolitas / Cintia
Harumi Sauer Matsuda ; orientador, Pedro Paulo Salles. --
São Paulo, 2021.
114 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Etnomusicologia I. Salles, Pedro Paulo II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

MATSUDA, Cintia Harumi S. **A experiência da música chinesa em São Paulo: sonoridades, identidades e territórios cosmopolitas.** 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovado em: 12 de abril de 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida.

Ao meu orientador Pedro Paulo Salles pelas sugestões e revisões.

Aos colegas, funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos membros da banca de defesa: Alice Satomi e André Ribeiro pelos pertinentes apontamentos.

Aos queridos amigos Alfredo Rezende, André Ribeiro, Marília Vargas e Nelson Lin, do Ensemble Gaoshan Liushui, por todo conhecimento compartilhado e apoio durante a realização desta pesquisa.

Aos integrantes da Associação Guqin Brasil: André Ribeiro, Gil Rodrigues, Juliana Moreira, Juliana Wu e Victor Pádua, pela receptividade, entrevistas concedidas e valiosas contribuições para a pesquisa.

À minha família: Allan Matsuda, Eloísa Yuri Endo, Allana Aiko Endo Matsuda e, em especial, à minha mãe Eli Sauer Matsuda, pelo incentivo.

Ao meu companheiro Carlos Iafelice, por todo apoio e colaboração.

RESUMO

MATSUDA, Cintia Harumi S. **A experiência da música chinesa em São Paulo: sonoridades, identidades e territórios cosmopolitas**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O desenvolvimento de comunicações em rede somados ao desenvolvimento dos transportes transnacionais modificaram a vida em sociedade. As relações sociais não são mais apenas relações locais, indivíduos de diferentes partes do globo interagem uns com os outros em um único território planetário. Nesse sentido, a partir de uma perspectiva cosmopolita, essa pesquisa investiga como os fenômenos que conectam o mundo afetaram os mecanismos musicais de identificação e representação de si. Através do estudo da música chinesa praticada na cidade de São Paulo na contemporaneidade, procura-se analisar de que maneira ocorrem os processos de afiliações identitárias musicais nesse âmbito. Finalmente, com o intuito de compreender os aspectos estéticos dessa prática, a partir de perspectivas musicológicas e sociológicas, essa pesquisa consiste no estudo de caso de dois grupos com produções relevantes para a música chinesa da cidade: o Ensemble Gaoshan Liushui e a Associação Guqin Brasil. Além disso, são avaliados como as articulações de identidades modificam a prática musical e resultam em uma cultura híbrida.

Palavras-Chaves: Música chinesa. Etnomusicologia. Identidade e música.

Abstract

MATSUDA, Cintia Harumi S. **The experience of Chinese music in São Paulo: sounds, identities and cosmopolitan territories**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The development of networked communications coupled with the development of transnational transport has changed life in society. Social relations are no longer just local ones, individuals from different parts of the globe interact with each other in a single planetary territory. From a cosmopolitan perspective, this research analyzes how the phenomena that connect the world affected the musical mechanisms of identification and representation of the self. In this sense, from a cosmopolitan perspective, this research analyzes how the phenomena that connect the world affected the musical mechanisms of identification and representation of the self. Through the study of Chinese music practiced in the São Paulo city in contemporary times, we seek to analyze how the processes of musical identity affiliations occur in this context. Finally, in order to understand the aesthetic aspects of this practice, from musicological and sociological perspectives, this research consists of the case study of two groups with relevant productions to Chinese music in the aforementioned city: Ensemble Gaoshan Liushui and Associação Guqin Brasil. In addition, we evaluated as the articulations of identities modify the musical practice and result in a hybrid culture.

Keywords: Chinese music. Ethnomusicology. Identity and music.

Lista de Ilustrações

Figura 1. Charges de 1879 retratando trabalhadores imigrantes da China	35
Figura 2. Telhados em estilo oriental nas ruas do Rio de Janeiro do início do século XIX.	38
Figura 3. Escala de cinco notas e notas adicionais em equivalência didática em dó maior.	46
Figura 4. Os cinco diferentes modos a partir de cada grau do <i>wu sheng</i>	47
Figura 5. Exemplo de representação numérica a partir da escala de dó maior.....	52
Figura 6. Transposição de oitavas no sistema numérico.	52
Figura 7. Canção “Yi Yue Si Nian” - 一月思念 – excerto de partitura utilizada pelo Ensemble Gaoshan Liushui.....	53
Figura 8. Oito primeiros compassos da canção “Yi Yue Si Nian” - 一月思念, transcritos no sistema ocidental tradicional.....	53
Figura 9. Exemplo de leitura de ideograma <i>Jiǎn zì pǔ</i>	54
Figura 10. Sistema de notação adotada pela Associação Guqin Brasil.....	55
Figura 11. Áreas Culturais do Sudeste da China.....	57
Figura 12. Transcrição a partir de notação numérica de possibilidades de ornamentação improvisada <i>jiāhuā</i> sugeridas por Lu Chun Ling à Kim Lisa Chow Moris.....	61
Figura 13. Transcrição a partir de notação numérica de possibilidades de ornamentação improvisada <i>jiāhuā</i> rítmico sugeridas por Chow-Morris.....	61
Figura 14: Transcrição a partir de notação numérica de possibilidades de ornamentação improvisada <i>jianzi</i> rítmico sugeridas por Chow-Morris.....	62
Figura 15. Prática musical <i>sīzhú</i> em uma casa de chá em Xangai.....	63
Figura 16. Alfredo Rezende tocando <i>èrhú</i>	66
Figura 17: Esboço de um típico <i>èrhú</i> moderno.....	66
Figura 18. Nelson Lin tocando <i>yángqín</i>	67
Figura 19. Extensão do <i>yángqín</i> moderno.....	67
Figura 20. A pesquisadora tocando um <i>dízi</i>	68
Figura 21. De baixo para cima: o <i>bangdi</i> , o <i>qudi</i> e o grande <i>dízi</i>	69
Figura 22. Fotografia de um <i>xiāo</i>	70
Figura 23. Afinação do <i>Sheng</i> adotado no repertório <i>sīzhú</i>	70
Figura 24. Fotografia de um <i>sheng</i>	71
Figura 25. Fotografia de um <i>pípá</i> do séc. XIX.....	72
Figura 26. <i>Sān xián</i> da Dinastia Qing (1644-1911).....	73
Figura 27. Ilustração de um <i>qínqín</i>	73
Figura 28. André Ribeiro tocando um <i>zhōngguǎn</i>	74

Figura 29. <i>Nánbāngzi</i> e três modelos de <i>piabǎn</i>	76
Figura 30. Evolução do <i>gǔqín</i> ao longo da história.....	79
Figura 31. André Ribeiro em performance realizada em 2016 na casa de chá Cha Yê.....	79
Figura 32. Representação de um <i>yaji</i> do século XVIII- acervo do Museu de Xangai.....	82
Figura 33. Salão interno e fachada do Templo Tzong Kwan.....	84
Figura 34. Comunidade assiste à apresentação do Ensemble Gaoshan Liushui no Colégio São Bento.....	86
Figura 35. Gaoshan Liushui em performance realizada no instituto CPFL (da esquerda para direita: Cintia Harumi, Alfredo Rezende, Marília Varga, Nelson Lin e André Ribeiro).....	87
Figura 36. Fundadores da Associação Guqin Brasil.....	96
Figura 37. 1º. <i>yaji</i> online – 11 de julho de 2020.....	97
Figura 38. Público da apresentação do Ensemble Gaoshan Liushui, setembro de 2019.....	103

Lista de Tabelas

Tabela 1. Componentes do Espírito Cosmopolita	22
Tabela 2. Relações cosmológicas	48
Tabela 3. Correspondência entre os materiais e os oito trigramas, pontos cardeais e colaterais, estações do ano e instrumentos musicais	50

Lista de Exemplos

Exemplo 1. Compassos de 10 a 24 de “Canção das Pradarias”, de Wang Luo Bin, em arranjo de André Ribeiro.....	90
Exemplo 2. Compassos 40 ao 55 da “Canção do Enterro das Flores” (compositor: Wang Li Ping)	92
Exemplo 3. Primeiros 7 compassos de “Luar de Outono Sobre a Lagoa Tranquila”. Como nos exemplos anteriores, as marcações em vermelho indicam compartilhamento de material heterofônico entre as vozes.....	93

Sumário

1. Introdução.....	13
2. O Globo como Território: a manifestação do espírito cosmopolita.....	17
2.1. Identificações em Crise	17
2.2. Novas formas de Ouvir Música: o local como índice de diferenciação	23
2.3. Construções identitárias e formações de comunidades de prática.....	26
2.4. Pós-etnicidade e música	29
2.5. São Paulo, Território Cosmopolita.....	32
3. Aspectos da Relação Brasil-China	33
3.1. O Histórico da Imigração Chinesa no Brasil.....	34
3.2. Influências chinesas na construção social brasileira	37
4. Imigração e Integração: os chineses e sua cultura em São Paulo	39
4.1. Imigração Chinesa em São Paulo.....	39
4.2. Construção de espaços de pertencimento.....	42
5. A Música Chinesa.....	44
5.1. <i>Bā yīn</i> 八音	49
5.2. O sistema de notação musical	51
5.3. <i>Jiāngnán sīzhú</i> 江南丝竹.....	55
5.3.1. Repertório <i>Jiāngnán sīzhú</i>	58
5.3.2. Improvisação <i>jiāhuā</i> 加花 e <i>jianzi</i> 减字	59
5.3.4. Harmonia <i>Jiāngnán sīzhú</i>	62
5.3.5. Instrumentação <i>Jiāngnán sīzhú</i>	64
5.4. <i>Gǔqín</i> 古琴 e as vinte e quatro virtudes.....	76
5.4.1 <i>Yaji</i> 雅集	81
6. Prática musical chinesa em São Paulo.....	83
6.1. Ensemble Gaoshan Liushui.....	84
6.1.1 Repertório: Continuidades e Mudanças	87
6.2. Associação Guqin Brasil	94
6.3. Sentidos Socioculturais	97
6.3.1. Ensemble Gaoshan Liushui	97
6.3.2. Associação Guqin Brasil	98
6.4. Aceitação no interior da comunidade imigrante.....	101
6.5. Reverberações: Ampliação do Público.....	103
7. Considerações Finais.....	104
Referências Bibliográficas	109

1. Introdução

Encontramo-nos em mundo conectado. As fronteiras físicas¹ não são mais intransponíveis, transitamos livremente entre diferentes territórios. Cada vez mais formado por uma sociedade global, o mundo de hoje é ao mesmo tempo singular e comum. Lugar partilhado por uma diversidade de línguas, religiões, etnicidades e identidades. O distante é agora próximo, pois o tempo foi acelerado, o percurso diminuído e as fronteiras esmaecidas. Nesse encontro múltiplo com a alteridade perdemos a estabilidade de nossos enraizamentos. E nessa perda de si, flutuamos em rede desorientados, procurando alguma segurança e pertencimentos. Na articulação entre raiz e suspensão florescem os novos mecanismos de identificação. Um “entre-lugar”, nas palavras de Homi Bhabha, onde formamos nosso ideal de sociedade, política e arte (2019, p.20).

O contato cada mais frequente entre o eu e outro, o local e global, modificou a maneira de nos relacionarmos em sociedade. Práticas, eventos e comportamentos culturais de sociedades distantes invadiram nosso cotidiano de muitas maneiras (mobilidade e mídias), transformando costumes, anteriormente localmente situados. A imaginação² passou a integrar a vida de pessoas comuns, despertando a curiosidade e o desejo por vidas alternativas e alimentando o consumo de bens culturais distantes de suas culturas de origem. O desejo moveu pessoas, popularizando o turismo e a imigração, sem mencionar os movimentos diaspóricos atuais e as comunidades de refugiados. Esse contato cada vez mais duradouro com a alteridade provocou uma intensificação da dimensão subjetiva do eu, fomentando processos de formações identitárias. As identidades passaram a ser ‘identificações em curso’ (SANTOS, 1999), ou seja, construções históricas a partir das multiplicidades de representações culturais da pós-modernidade.

¹ Embora as fronteiras físicas se tornaram mais acessíveis na atualidade, é importante ressaltar que ainda há imposições de fronteiras imateriais, de difícil diálogo, tais como: ideológicas, de raça, culturais, de linguagem, de classe, de gênero, entre outras. No entanto, a exclusão por barreiras imateriais pode gerar uma reação defensiva culminado em movimentos de “re-identificação” ou a produção de “novas identidades” (HALL, 2006 p.85-86).

² Imaginação compreendida aqui segundo a perspectiva de Arjun Appadurai, segundo a qual, nas últimas décadas, passou a ser um fato coletivo e social. Para o autor: “A imaginação, pelo contrário, tem em si um sentido projetivo, o sentido de ser um prelúdio a um qualquer modo de expressão, seja estético ou outro.... a imaginação, especialmente quando coletiva, pode tornar-se carburante da ação. É a imaginação, nas suas formas coletivas, que cria ideias de comunidade de bairro e de nação, de economias morais e governos injustos, de salários mais altos e perspectivas de trabalho no estrangeiro. A imaginação é hoje um palco para a ação e não apenas evasão.” (APPADURAI, 2004 p. 19-18).

Em um mundo globalizado, onde a mobilidade transnacional foi massificada, encontramos nos grandes centros urbanos a presença de uma variedade de etnias representadas. Turistas, imigrantes, refugiados e exiliados são figuras comuns nas metrópoles da atualidade. A paisagem neste contexto tende a mudar. Migrantes, reconstróem à sua volta o ambiente originário, transformando a nova localidade e um espaço familiar. Esse fenômeno pode ser observado nos centros urbanos de algumas cidades brasileiras. A cidade de São Paulo é um exemplo de um espaço que abriga em seu território comunidades migrantes, transformando a paisagem da cidade, inclusive a paisagem sonora. Neste contexto, a comunidade³ chinesa, embora de maneira ainda discreta, vem alcançando maior visibilidade e audibilidade no ambiente nacional.

A presença da comunidade chinesa no Brasil é bastante relevante. Segundo estimativas do Consulado Chinês e da Associação Chinesa do Brasil, 250 mil chineses e seus descendentes vivem no Brasil, sendo 180 mil somente na cidade de São Paulo. (SILVA, 2018, p.224). Em análise dos dados do Censo de 2010, Carlos Freire da Silva calculou que 60% da imigração chinesa para o Brasil se deu a partir da última década do século XX. Portanto, trata-se de uma população numerosa e de imigração recente. Contudo, a comunidade permanece pouco integrada e miscigenada com a cultura local⁴. Diante das diferenças culturais e dificuldades de integração com a população local, a comunidade passou a se organizar socialmente entre seus pares, criando associações e instituições de convívio comunitário. Práticas culturais são incentivadas e fomentadas no interior de algumas destas instituições, entre elas a música. A princípio, o intuito dessas associações comunitárias eram atender ao imigrante chinês, no entanto, um número cada vez maior da população local começou a participar das atividades promovidas nessas instituições, difundindo as manifestações culturais chinesas na nova localidade em construção.

Considerando este aspecto, o presente estudo desenvolve-se a partir do mapeamento de instituições de práticas musicais chinesas. Através de dados coletados em campo, foram selecionados dois grupos de significativa relevância: a Associação Guqin Brasil e o

³ Comunidade entendida como múltipla, uma vez que os imigrantes chineses no Brasil são provenientes de regiões diferentes da China, embora compartilhem aspectos em comum, são culturalmente diversos. Sobretudo os imigrantes com origem em Taiwan, que, embora possua um governo autônomo, ainda é considerado território pertencente a República Popular da China pelas principais organizações internacionais. Entre elas, a Organização das Nações Unidas que, em 1971, “votou favoravelmente o reconhecimento da RPC como únicos e legítimos representantes da China naquele organismo” (SILVA, 2010, p. 166).

⁴ Embora os descendentes estejam mais integrados e adaptados à cultura brasileira, por estarem inseridos em ambiente escolar de língua portuguesa, é “inegável que a comunidade chinesa é fechada.” (SHYU, 2008 p. 236).

Ensemble Gaoshan Liushui. Por meio de uma aproximação dos mecanismos de transmissão, difusão e implicações socioculturais dos grupos selecionados, esse estudo visa analisar a estética, o repertório, a instrumentação utilizada por cada grupo pesquisado. Inclui-se no escopo da pesquisa verificar o impacto da transferência territorial na estética musical tradicional, no sentido do trânsito entre comunidades de prática e diferentes localidades através da interconectividade global (APPADURAI, 2004), e as possíveis contribuições à cultura musical paulista.

A partir deste ponto são consideradas duas concepções etnológicas complementares entre si: (1) a compreensão de música cunhada por John Blacking (2015), onde se entende música como sons humanamente organizados e indissociáveis de seu contexto de inserção; (2) a visão da etnomusicologia contemporânea, onde as estruturas sociais são simbolicamente representadas nas estruturas de organização sonora. A partir destes referenciais, a pesquisa empreenderá uma investigação do caráter social do fazer musical.

Como ponto de partida algumas questões serão levantadas: Quais são as motivações dos intérpretes e o sentido atribuído por eles a essas manifestações musicais? A partir dessa indagação, buscaremos compreender as maneiras de sentir e as formas de pensar o fazer musical por parte dos agentes destes grupos. Assim, pretende-se esclarecer quais os sentidos e significados das práticas musicais do ponto de vista das relações sociais – como interagem e se contextualizam os indivíduos envolvidos – e de que maneira essas práticas contribuem no sentido de uma afirmação cultural e para o sentimento de pertencimento. Para Blacking, o contexto cultural é base fundante dos estilos musicais. Consequentemente, as recentes teorias etnomusicológicas mostram “que a música é portadora de facetas da fundação da cultura e que se encontram codificadas em sua dimensão sonora” (PIEDEDE, 2010, p.69). Portanto, as mudanças na ordem social são capazes de provocar significativas alterações no campo expressivo, assim como as alterações na estética musical podem ser sintomas de mudanças na estrutura social.

Nesse sentido, a transposição territorial estabelece um marco de profundas transformações sociais dentro das práticas estudadas, fazendo-se necessário o exame das possíveis adaptações de caráter expressivos e performáticas da produção musical tradicional chinesa em terras brasileiras – inclusive em função da formação dos músicos em questão – e investigações das prováveis influências da interação intercultural nessas práticas. Assim, sob uma perspectiva musicológica, este projeto visa colocar em evidência os aspectos estéticos desta tradição musical, observando suas estruturas melódicas, harmônicas,

organológicas, ornamentações, organização instrumental dos grupos e seus sistemas de notação. Estes grupos foram escolhidos por se dedicarem a uma prática musical coletiva, possibilitando a compreensão de como organizam a instrumentação, a harmonização, os arranjos e suas possíveis adaptações em território paulista – além do fato de todos eles possuírem uma prática regular de ensaios e apresentações.

O método utilizado fundamenta-se no estudo historiográfico, documental, teórico e na análise de dados resultantes de pesquisa de campo, compreendida em dois âmbitos: a participação ativa na prática de manifestações musicais e entrevistas semiestruturadas (em áudio e em texto) com os músicos envolvidos com a música chinesa em ambos os grupos selecionados. Para uma compreensão do repertório dos grupos, foram consultadas gravações em áudio e vídeo disponibilizados de maneira pública pelos integrantes dos grupos, além da participação ativa da pesquisadora como instrumentista do Ensemble Gaoshan Liushui. Também foram realizadas gravações em vídeo de ensaios e apresentações para compreender a dinâmica de cooperação dos grupos. A pesquisa de campo objetivou desvendar as motivações individuais, as colaborações coletivas e o impacto da adoção da linguagem musical chinesa na cidade de São Paulo. Além disso, ela procurou apontar as possíveis adequações na linguagem⁵ promovidas por sua transposição territorial.

Diante da indiferenciação cultural experimentada pela comunidade chinesa na cidade de São Paulo e a riqueza de sua produção musical tradicional, uma investigação acerca dos aspectos sonoros desta manifestação cultural torna-se relevante, evidenciando seu caráter expressivo através de uma análise musicológica. Como observado, o contexto de inserção das manifestações culturais, do ponto de vista analítico, é indissociável do seu resultado musical. Desta maneira, um exame dos impactos da transposição territorial em práticas artísticas pode contribuir para os estudos de antropologia urbana, principalmente aquela focada em minorias étnicas, como o caso da comunidade chinesa no Brasil.

⁵ Entendida aqui como toda forma expressiva, entre elas a música.

2. O Globo como Território: a manifestação do espírito cosmopolita

2.1. Identificações em Crise

O desenvolvimento de tecnologias em rede somadas aos custos reduzidos nos transportes transnacionais, iniciados nas décadas finais do século XX, possibilitaram, na atualidade, uma interconectividade humana em escala global. Ao encurtar as distâncias, romper as fronteiras e reduzir o tempo, tais processos permitiram um desenvolvimento intenso do capitalismo financeiro, o aumento sem precedentes do fluxo de migração e a troca de ideias e produtos culturais para além das fronteiras nacionais. Esses fenômenos globais contribuíram para a interdependência entre países, estreitando vínculos entre nações diversas.

As fronteiras que possuíam o objetivo de delimitar um espaço geográfico sob o comando de um estado, pretensamente isomórfico em etnia e cultura, estão agora mais flexíveis e permeáveis do que nunca. O estado-nação, que na modernidade constituía-se da principal fonte de formação identitária, mostra sinais de enfraquecimento, pois realidades sociais anteriormente separadas pela geografia humana, tornaram-se mais acessíveis, seja presencialmente (através do turismo e das migrações) ou virtualmente (pelo uso das mídias), instaurando a imaginação e a fantasia no cotidiano de um número enorme de pessoas em diferentes territórios.

Estes contatos múltiplos com a alteridade (mediatizados ou presenciais) amplificam as referências – anteriormente localmente situada – culturais dos indivíduos, expandido seu imaginário simbólico e fomentando o vislumbre de possibilidades de vida, como observado pelo antropólogo Arjun Appadurai: “Mais pessoas em mais partes do mundo consideram possível um conjunto de vidas mais vasto do que nunca.” (APPADURAI, 2004, p. 77). A imaginação, agora massificada, alterou a ordem cultural da vida social. As estruturais sociais que forneciam uma sólida localização do indivíduo em sociedade na modernidade – parentescos e comunidades (elementos atravessados em grande medida por um sentido de nacionalidade) – são agora apenas uma das muitas possibilidades de experiência social. Para Appadurai:

Até a pouco tempo, fosse qual fosse o poder da mudança social, podia-se afirmar que a vida social sofria de inércia, que as tradições ofereciam um conjunto relativamente finito de vidas possíveis e que a fantasia e a imaginação eram práticas residuais, confinadas a pessoas ou domínios

especiais, restringidas a momentos ou lugares especiais. Em geral, imaginação e fantasia eram antídotos para a finitude da experiência social. Nas últimas duas décadas, à medida que a desterritorialização de pessoas, imagens e ideias foi ganhando nova força, o fiel da balança foi-se deslocando imperceptivelmente. Mais pessoas em todo o mundo vêm as suas vidas pelo prisma das vidas possíveis oferecidas pelos meios de comunicação de massas sob todas as suas formas. Ou seja, a fantasia é agora uma prática social; entra, de infinitos modos, no fabrico de vidas sociais para muitas pessoas em muitas sociedades (APPADURAI, 2004, p. 78).

Embora a imaginação “- expressa em sonhos, canções, fantasias, mitos e contos – sempre constou do repertório de qualquer sociedade que esteja de algum modo organizada culturalmente” (APPADURAI, 2004 p. 77), na atualidade, ela conquistou uma força singular. A massificação da imaginação proporcionou uma multiplicação de experiências sociais possíveis. As ancoragens do indivíduo em sociedade foram abaladas por uma infinidade de referências (desterritorializadas), instaurando um deslocamento da identidade, agora, fragmentada e incerta. Este processo de perda de um sentido estável de si foi chamado por Stuart Hall de “descentração do sujeito”. Para o autor, a pós-modernidade tem provocado um colapso das identidades, uma espécie de “crise” onde as identidades não são permanentes, mas passíveis de alterações constantes e constituídas de múltiplos pertencimentos. Para ele:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se fragmentando; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com a “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais institucionais. O próprio processo de identificação através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p.12)

Assim como Hall observou que as identidades culturais na atualidade são ‘provisórias’ e ‘variáveis’, Boa Ventura de Souza Santos considerou as identidades como ‘identificações em curso’, ou seja, possibilidades transitórias e momentâneas de identificação. Segundo o autor:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou

país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, identificações em curso. (SANTOS, 1999, p. 119).

Os efeitos da interconectividade global não somente afetaram a relação do sujeito com suas identificações localmente situadas, mas também fomentaram a necessidade dos indivíduos se autodefinirem em relação aos outros. Na medida em que as estruturas sociais de reconhecimento tradicionais se transformaram em apenas uma parte das identificações do sujeito em sociedade, e os contatos estabelecidos com a diferença se tornaram mais frequentes e duradouros, o indivíduo passou a exercer uma postura ativa em relação à alteridade, resultando em um duplo reconhecimento: do outro e de si. “Como em um jogo de espelhos, a identidade do estrangeiro inclui a outra face de nossa identidade. O outro representa, de alguma forma, a face escondida de nós mesmos” (CICCHELLI, 2018, p. 207).

A compreensão do papel do outro na construção da identidade é amplamente explorada pelo filósofo Georg Herbert Mead (1992). Segundo a perspectiva do autor, a percepção identitária pessoal – o *Self* - é constituído por duas instâncias instauradas pelo diálogo com o outro. A primeira instância se refere ao *me* (“mim”), no qual o indivíduo internaliza os padrões sociais e culturais, conformando-se e adaptando-se a ele. A segunda instância refere-se ao *I* (“eu”), que constitui a dimensão subjetiva do *Self* que reage às pressões instituídas da sociedade e expande a capacidade expressiva da individualidade, proporcionando a “sensação de liberdade, de iniciativa” (MEAD, 1992, p.177).

Segundo essa concepção, a construção da identidade é essencialmente realizada pela experiência social, onde o “*me*” é formado por interações mais imediatas, as quais permitem a estabilidade das ações individuais nas convenções em sociedade. O “*I*” é a dimensão subjetiva que reage aos determinismos sociais, ao *outro* convencionalizado, impulsionando a ação criativa, o ineditismo e a liberdade de escolha do indivíduo.

Considerando as mudanças provocadas pelas interações globais, as quais introduziram a imaginação e a fantasia em realidades anteriormente estáticas, e que as múltiplas possibilidades de vidas provocaram a ‘descentração do sujeito’ (HALL, 2006 p.9) e, conseqüentemente, a necessidade da construção e busca de identificações, é possível inferir que uma quantidade maior de indivíduos passaram a resolver os problemas de significação e pertencimento através da ação criativa do “eu” (*I*), ou seja, a dimensão pessoal

e subjetiva do indivíduo foi intensificada na contemporaneidade. No entanto, isso não implica que todos os indivíduos expostos aos fenômenos globais necessitem de outras formas de vida além da cultura estatutária da qual fazem parte. O rompimento com imposições sociais e adoção de identidades diferentes das ancoragens locais podem se manifestar em uma ampla gama de posturas sociais e culturais e de maneira mais ou menos intensa da “inscrição do eu em uma humanidade comum” (CICCHELLI, 2018, p.275).

Os indivíduos com maior abertura à diversidade cultural e que possuem consciência de um pertencimento global foram considerados por Vincenzo Cicchelli como indivíduos dotados por um “espírito cosmopolita”, ou seja, indivíduos que constroem um processo reflexivo em relação à alteridade. A partir dos esforços de diversos sociólogos, Cicchelli enumerou este conjunto de capacidades identificadas nos indivíduos cosmopolitas:

a) a capacidade de visitar lugares, por mobilidade real ou virtual, realizada ou imaginada; b) a curiosidade pelos lugares e a aptidão para visualizá-los geográfica, histórica e antropologicamente; c) o desejo de correr riscos no encontro com o outro; d) a capacidade de situar a própria cultura (do ponto de vista histórico) e confrontá-la com as outras; e) a competência semiótica de interpretação das imagens variadas dos outros; f) a abertura a outras culturas e indivíduos e o desejo de apreciar certos elementos da linguagem e da cultura dos outros (CICCHELLI, 2018 p. 265).

Assim como Cicchelli, Velho concebe o cosmopolitismo como resultado da interação global de indivíduos e que manifestam, em diferentes trânsitos, a capacidade de compreender e importar-se com o diferente. Segundo ele:

Está em jogo uma plasticidade sociocultural que se manifesta na capacidade de transitar e, em situações específicas, de desempenhar o papel de mediador entre distintos grupos e códigos. O cosmopolitismo pode ser interpretado como expressão desse fenômeno que não é apenas espacial-geográfico mas um potencial de desenvolver capacidade e/ou empatia de perceber e decifrar pontos de vista e perspectivas de categorias sociais, correntes culturais e de indivíduos específicos (VELHO, 2010 p.19)

Embora os contatos e trânsitos entre diferentes povos sempre tenham existido, para os autores, a globalização transformou profundamente a experiência cotidiana na contemporaneidade. Os contatos com a alteridade se multiplicaram afetando significativamente as maneiras como nos relacionamos em sociedade. Vivemos localmente, mas nos relacionamos com outros além do nosso território. No entanto, essa aproximação com o outro é estabelecida através de diferentes mecanismos e variações em intensidade de

apropriação, aos quais Cicchelli nomeou como “manifestações do espírito cosmopolita” (2018 p.262). O autor distinguiu esses mecanismos em quatro formas elementares de manifestação. São elas: a cosmoestética, a cosmocultura, a cosmoética e a cosmopolítica.

A estetização da experiência denominada de “cosmoestética” é caracterizada pela adoção de valores globais através do consumo de produtos culturais. Manifesta-se através da curiosidade pelo exótico, ou seja, pelo consumo de bens distantes dos códigos estéticos do indivíduo. Produções artísticas, culinárias e turísticas, entre outras, constituem-se como um mecanismo de afirmação identitária. Proporcionam não somente prazer, mas também a aquisição de um sentido de “localização” do indivíduo perante o mundo. A cosmocultura, assim como a cosmoestética, é movida pela curiosidade e pelo prazer. No entanto, a cosmocultura é constituída por um processo de culturalização, ou seja, pela necessidade de aprender os códigos da cultura distante, em uma tentativa de compreensão da complexidade do outro. Esse processo tem como consequência possível um descentramento do indivíduo e a flexibilização da cultura de origem. A mobilidade internacional formativa é vista por Cicchelli como o principal meio de aquisição da cosmocultura, embora ela também possa se manifestar através do consumo de produtos e bens culturais.

A experiência com a alteridade expressa através de processos éticos, foi denominada pelo autor de cosmoética. Essa orientação cosmopolita se caracteriza pela capacidade do indivíduo de assumir sua responsabilidade social perante a humanidade toda. Manifesta-se através da solidariedade transnacional, onde o indivíduo reconhece o outro e a si mesmo como humano, sem referenciar ninguém a um pertencimento étnico ou nacional específico. Assume-se, portanto, um compromisso moral em relação ao outro através da empatia e da compaixão. Já a cosmopolítica se caracteriza pela apropriação da diferença por condutas politizadas. Essa orientação manifesta-se através da tolerância e da hospitalidade ao outro. Apoia-se em regulamentos políticos transnacionais de cidadania e de direitos humanos e busca formas de convivência que transcendam nações.⁶

Em seu livro, Cicchelli apresenta as formas elementares do espírito cosmopolita de maneira resumida e clara. Em sua concepção, as transformações da experiência cotidiana na contemporaneidade se traduzem da seguinte forma:

a) na *estetização* dessa experiência, por causa da importância tomada pelo consumo cultural na definição do eu e na criatividade permitida pela ampla

⁶ No sentido que a antropologia dá ao termo, a cosmopolítica agrega ainda a compreensão ética da cosmologia do outro, relações diplomáticas, alianças, trocas e reciprocidade.

difusão de práticas amadoras; b) na sua *culturalização*, com o intenso retorno do exotismo – desconectado de sua atitude condescendente inicial e de sua matriz colonialista -, e na ampla vulgarização das realizações da antropologia cultural, bem como no acesso maciço às mobilidades turísticas e aos contatos com diferentes códigos culturais, inclusive por meio de reportagens, documentários etc; c) na sua *eticização*, pelo viés da busca de uma vida boa, que seja compatível com a existência de imperativos de solidariedade com os outros, de responsabilidade com o planeta e com as gerações futuras, e que esteja inscrita no amplo horizonte da humanidade comum; d) na sua *politização*, com o abandono gradual de uma concepção da democracia como mero exercício dos direitos eleitorais e o surgimento de práticas mais participativas de integração na *politeia* – o que remete a uma concepção menos estritamente jurídica da cidadania e desemboca em formas variadas de protesto e resistência, inclusive as populistas (CICCHELLI, 2018, p. 276).

Para compreender melhor esses quatro componentes do espírito cosmopolita, o autor desenvolveu uma tabela onde descreve as perspectivas, os modos operatórios, as virtudes principais, as emoções e os aprendizados que cada uma das orientações dos espíritos cosmopolitas mobiliza. Reproduziremos a seguir essa descrição:

Tabela 1: Componentes do Espírito Cosmopolita

ORIENTAÇÕES DO ESPÍRITO COSMOPOLITA	PERSPECTIVA	MODO OPERATÓRIO	VIRTUDE PRINCIPAL	EMOÇÕES	APRENDIZADOS
Cosmoestética	O gosto do outro	Consumo	Abertura	Prazer, divertimento	Estéticos
Cosmocultural	A inteligência do outro	<i>Bildung</i> , formação de si	Descentramento	Surpresa, admiração	Culturais
Cosmoética	A preocupação com o outro	Compromisso, participação	Solidariedade	Compaixão, empatia	Éticos
Cosmopolítica	A vida em conjunto	Convívio	Hospitalidade	Benevolência, tolerância	Políticos

Fonte: CICCHELLI (2018, p.278)

As manifestações do espírito cosmopolita estão presentes nas atitudes e práticas mantidas pelos grupos selecionados para essa pesquisa. Embora as quatro orientações se façam presentes, os conceitos cosmoestética e cosmocultura estão mais evidentes nos

comportamentos adotados pelos indivíduos entrevistados. A curiosidade por algo exótico e distante, despertou nos integrantes dos grupos o interesse pela cultura chinesa. O contato através das mídias, do turismo, de instituições transterritorializadas e imigrantes (características do cosmopolitismo) deram início a um consumo pautado pelo prazer estético que a música e a cultura chinesa proporcionavam. A linguagem musical chinesa começa, então, a ganhar espaço no cotidiano de cada um dos músicos, contribuindo para a formação de sua personalidade, ou seja, um comportamento “cosmoestético” pautado pela cultura chinesa. A adoção de uma estética chinesa na manifestação do eu ocasiona uma relativização da cultura de origem e instaura um desejo de aprofundamento na complexa e distante cultura da China e sua linguagem singular; os indivíduos passam a adotar uma atitude “cosmocultural” e o interesse comum os mobiliza a se reunir em grupos de prática e estudo.

As manifestações do espírito cosmopolita são propensões individuais de abertura ao outro, proporcionado por um mundo diverso e conectado. A interconectividade não somente afetou a relação do indivíduo com o mundo, mas também modificou o mercado de produção musical. Veremos no próximo capítulo de que maneira o cosmopolitismo afetou a indústria musical e proporcionou uma maior autonomia de escolha para os ouvintes de música e como essas mudanças lançaram um novo olhar para a música localmente situada e fundaram formas alternativas de construção da identidade.

2.2. Novas formas de Ouvir Música: o Local como índice de diferenciação

O espírito cosmopolita também é manifesto através do consumo musical e estão presentes nas orientações “cosmoestética” e “cosmocultura”. A interconectividade global intensificou o consumo musical para além das tradições e territórios dos ouvintes de música. As mídias digitais multiplicaram as possibilidades de escuta, favorecendo um desenvolvimento da autonomia de escolha do ouvinte e descentrando o poder da indústria fonográfica, que anteriormente mediava a relação entre o ouvinte e a música. O desenvolvimento de tecnologias de gravação permitiu a mudança da escuta, de uma apreciação restrita a ocasiões extraordinárias da música ao vivo (concertos, performances, rituais) para uma escuta privada e do cotidiano, no entanto, as gravações dependiam do lucro que as gravadoras poderiam obter com a vendas de seus discos.

A escuta da música gravada se popularizou a partir da década de 30 e a indústria tornou-se responsável pela comercialização, registro e produção da música, e se mantém em franco crescimento até a década de 90. Nesse período, a indústria fonográfica concentra as operações do mercado da música, intermediando as relações de produção e recepção musical, exercendo forte influência sobre outros setores de apreciação em música. Segundo Nicolau Neto:

De fato, a partir da década de 1930 a venda de um software (cilindro, disco, LP, cassete, CD etc) impresso de música organizava todas as relações de uma indústria, determinando o comércio da música ao vivo, o marketing e a operação das empresas de tecnologia responsáveis pela criação dos tocadores do software, nomeados de hardware. (NICOLAU NETTO, 2012 p. 181)

A música, nesse cenário, é consumida por um suporte físico (software) que depende de um equipamento para a sua leitura (hardware) e que, necessariamente, passa por uma seleção da indústria fonográfica, incluindo sua difusão via rádio e, posteriormente, via TV. Nessa configuração, todos os outros setores da música tornam-se secundários e dependentes dessa máquina industrial, “incluindo as apresentações ao vivo que, em geral, ocorriam para a própria promoção do software, e os provedores de tecnologia” (NICOLAU NETTO, 2012 p. 183). No entanto, nos anos finais do século XX e início do século XXI a centralidade da indústria começa enfraquecer diante do avanço das mídias digitais. O acesso à internet proporciona a criação de novas maneiras de compartilhamento de música gravada e a relação produtor-receptor começa a ganhar autonomia da indústria. Os artistas também ganham autonomia e passam a ter um lucro maior com as apresentações, desvinculando seus ganhos com a venda de discos.

As mídias digitais em conexão com a rede proporcionaram um aumento na oferta de música gravada. Artistas, tanto profissionais quanto amadores, podem produzir e disponibilizar suas gravações na internet, independentemente de uma indústria de gravação. Músicas que não interessavam à indústria por seu baixo apelo comercial, agora podem ser compartilhadas na rede. Produções musicais marginalizadas conquistam espaço no mercado global, modificando as relações do consumo musical na contemporaneidade. Jorge de La Barre enfatiza em seus escritos o caráter ultrapassado do modelo musical industrial. Segundo o autor:

É esse poder de definição, de inclusão das cenas consideradas legítimas, ou pelo contrário, de exclusão das cenas consideradas bárbaras, que se está

tornando obsoleto, à medida que as próprias cenas marginalizadas vão ganhando visibilidade graças às suas capacidades de organização endógena (LA BARRE, 2010 p. 162).

As plataformas de execução musical também se multiplicaram. Podemos na atualidade ouvir música em diversos aparelhos conectados a uma infinidade de aplicativos. O ouvinte de música conquistou uma maior autonomia de escolha e controle sobre o seu próprio consumo, sem a necessidade de uma indústria na intermediação entre o artista e ele, ou seja, o descentramento da indústria “permitiria o concomitante fim de uma suposta imposição de gostos e ofertas musicais às pessoas” (NICOLAU NETTO, 2012, p. 194).

Neste novo cenário, práticas musicais restritas a uma localidade específica, tornam-se acessíveis para um número maior de consumidores. As mídias eletrônicas possibilitaram uma conexão sem necessidade de intermediação e imposições mercadológicas, abrindo possibilidade de escolhas jamais vivenciadas em outras épocas. O local, agora com potencial de alcance global, torna-se valorizado e se constitui como um índice de diferenciação, contrapondo-se à tendência homogeneizadora do imperialismo cultural, ou seja, “o local se colocaria contra o global, assim como o particular se colocaria contra o universal, o que é dizer que o particular seria encontrado nos locais” (NICOLAU NETTO, 2012, p. 246). Nesse sentido, a localidade de origem de determinada produção musical torna-se um índice privilegiado de diferenciação.

A produção musical local – como índice privilegiado de diferença – tornou-se uma importante ferramenta para a construção de uma identidade pautada na diversidade. A multiplicidade de registros fonográficos e valorização local ampliaram as possibilidades de identificações estéticas e de afiliações a uma cultura distante das ancoragens locais do indivíduo, fazendo surgir uma nova demanda musical: a *world music*⁷. De acordo com La Barre, a *world music*, “representa a circulação quase permanente de pessoas e de sons, num mundo hiper-conectado, aberto e sem fronteiras: um mundo que corresponde aliás ao nosso mundo globalizado...” (LA BARRE, 2010, p. 148). A interconectividade global tornou culturas musicais distantes acessíveis a um maior número de pessoas; assim, experiências musicais locais alcançaram projeção mundial, gerando um mercado musical pautado em culturas regionais. Essa é uma tendência identificada por Kevin Robins (p.30); segundo sua

⁷ Termo adotada por pesquisas etnomusicológicas e pela indústria fonográfica para designar a música produzida por culturais tradicionais, principalmente, não ocidentais.

observação, os efeitos da globalização fizeram surgir uma fascinação pela diferença, tornando culturas locais em produtos globais em um mercado cosmopolita. Para ele:

Produtos culturais são reunidos de todo o mundo e transformados em mercadorias para um novo mercado "cosmopolita": música e turismo mundiais; artes étnicas, moda e culinária; escrita e cinema do Terceiro Mundo. O local e o 'exótico' são arrancados do lugar e do tempo para serem reembalados no mercado mundial. A chamada cultura mundial pode refletir uma nova avaliação da diferença e da particularidade, mas também se trata de lucrar com isso. ... Agora é a vez da música africana, da culinária tailandesa, da pintura aborígine e assim por diante, serem absorvidas pelo mercado mundial e se tornarem especialidades cosmopolitas (ROBINS, 1991, p.30).

2.3. Construções identitárias e formações de comunidades de prática

Os indivíduos imersos em uma vida social global, que se conectam a realidades sociais distantes, desenvolvem uma maior intensificação de suas dimensões subjetivas e suas capacidades imaginativas e de socialização. As identidades desses sujeitos se desvinculam de localidades específicas e as tradições de origem se tornam limitadas diante da grande variedade de identificações possíveis. Nessa atual conjuntura, os indivíduos são capazes de fazer escolhas, desvinculando-se de determinadas culturas e vinculando-se a outras. Este aspecto é ressaltado por Stuart Hall. Segundo ele:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha (HALL, 2006, p.75).

Não somente somos impelidos a fazer escolhas, como há uma necessidade de afirmar-se diante do contanto com a alteridade. A convivência com o outro provocou uma postura de autodefinição de si. Neste sentido, acompanhamos na atualidade uma difusão de um discurso da valorização da diferenciação e observamos um processo no qual buscamos uma identificação e, simultaneamente, uma distinção em relação ao outro.

Essa necessidade de autodefinição e a valorização das diferenças individuais provocadas pelos fenômenos globais corroboram uma cultura de autorrealização centrada no *self*. Essa busca por uma realização pessoal foi nomeada por Charles Taylor como uma

“cultura da autenticidade”, ou seja, uma cultura pautada por decisões individuais. Para o autor, a contemporaneidade intensificou o caráter individualista da sociedade, prevalecendo a particularidade pessoal (interna) sobre as imposições das instituições coletivas tradicionais (externas). Dessa maneira, o indivíduo contemporâneo se vê diante da construção e busca por modos de vida apoiados por tomadas de posições individuais, estabelecendo uma cultura de autorrealização. O autor aponta que, muito embora existam críticas ao caráter individualista da sociedade atual, esse fenômeno contribuiu para formação de um ideal moral, onde cada indivíduo busca por um modo de vida mais elevado, “...não em relação ao que possamos desejar ou precisar, mas sim oferecer um padrão do que devemos desejar” (TAYLOR, 2011, p.25). Neste sentido, esse aspecto da sociedade contemporânea é encarado pelo autor de maneira positiva, oferecendo ao indivíduo a possibilidade de definições de valores e construindo a identidade através da busca de uma vida com sentido. Em resposta à questão “quem sou eu?” o autor observa:

O que nos responde de fato essa interrogação é uma compreensão daquilo que tem importância crucial para nós. Saber quem sou é uma espécie de saber em que posição me coloco. Minha identidade é definida pelos compromissos e identificações que proporcionam a estrutura ou o horizonte em cujo o âmbito posso tentar determinar caso a caso o que é bom, ou valioso, ou o que deveria fazer ou aquilo que endosso ou a que me oponho. Em outros termos, trata-se do horizonte dentro do qual sou capaz de tomar posição. (TAYLOR, 2013, p. 43-44)

Quando a experiência social local é limitada diante do horizonte de significados do indivíduo, uma tomada de posição é instaurada, e se inicia uma busca por pertencimento. Em meio à multiplicidade de experiências sociais disponíveis, fazemos escolhas seguindo nossos ideais morais. Embora o caráter individualista da sociedade contemporânea pareça enfraquecer os valores sociais em comum, pois estamos construindo identidades livres de imposições externas, a formação identitária possui um caráter fundamentalmente dialógico, ou seja, há uma necessidade de interação social, de um sentido de socialidade. As escolhas que fazemos, embora realizadas por uma reflexão individual, são formadas através de uma relação com o outro. Definimos nossas identidades através da aquisição de linguagens que nos são apresentadas por indivíduos significativos em nossas vidas, ou como George Hebert Mead nomeou, por ‘outros significativos’.

A cultura da autenticidade emancipou o indivíduo em relação à construção de sua própria identidade, que já não é mais predeterminada por vínculos locais ou parentais. A

possibilidade de formação identitária, no entanto, provocou um desenraizamento do indivíduo de estruturas convencionalizadas, estruturas essas que garantiam segurança e conforto de uma vida estável e instituída previamente. A instabilidade e as incertezas provocadas pelas liberdades individuais geram inseguranças que tendem a ser reestabelecidas por associações a pessoas com os mesmos interesses e pretensões. Uma comunidade de partilha é instituída, permitindo-nos “saber que não estamos sós e que nossas aspirações pessoais são compartilhadas por outros” (BAUMAN, 2003, p. 60), conferindo segurança aos seus membros.

Esses espaços de interação em torno de um interesse comum permitem que as expressões individuais encontrem significado e aceitação social. Os membros dessas comunidades, com suas seguranças reestabelecidas, formam uma rede de apoio onde suas vozes poderão ser ouvidas e sua representação individual valorizada. Esse fenômeno aglutinador também é observável em atividades musicais onde a música é utilizada para articular identidades. Os indivíduos reunidos em torno de um ideal estético musical, que são engajados em relação a esse interesse e desenvolvem um repertório através das experiências compartilhadas constituem uma “comunidade de prática”. Esse conceito foi desenvolvido pelo pesquisador e teórico organizacional Etienne Wenger e integra a sua teoria social de aprendizagem. Segundo o autor, as comunidades de prática são grupos que compartilham um interesse ou uma paixão por algo que “fazem e aprendem como fazê-lo ainda melhor à medida que interagem regularmente” (WENGER-TRAYNER, 2007, p. 1). Uma comunidade de prática engendra em seu interior três elementos fundamentais: (1) conhecimentos mobilizados pelo interesse individual (domínio); (2) engajamento dos membros em torno desse domínio; e (3) a prática da qual resulta um repertório comum. Ao utilizar o conceito de comunidade de prática em um contexto musical, Russel descreve a teoria de Wenger como um compartilhamento de uma visão de mundo e um engajamento nessa visão de forma significativa. Para o autor, aprendemos “na comunidade com os outros quando estamos engajados em atividades significativas que são valorizadas pelas pessoas que nos são importantes (RUSSEL, 2006, p. 09)”.

A música vivenciada em comunidades de prática é entendida como ação, ela transcende o seu significado como objeto para representar os valores extramusicais envolvidos. Nesse contexto, a música é encarada segundo a perspectiva de Christopher Small, na qual a palavra música perde sua função substantiva e passa a ser encarada como um verbo, ainda que substantivado: *musicking*, o musicar. Segundo o autor, a música “não é

de modo algum uma coisa e sim uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente “música [*enquanto substantivo*] é uma invenção, uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto” (SMALL, 1998 p. 2). A música em comunidades de prática é considerada por seu aspecto comunitário e vivencial e atua como formadora de identidades, ela é uma ação que institui maneiras de pensar, valores em comum e uma rede de apoio mútuo.

2.4. Pós-etnicidade e música

Um dos fenômenos provenientes da interconectividade global foi a mudança na paisagem dos grandes centros urbanos. A grande circulação de pessoas através da imigração e do turismo concentrou sob um mesmo território uma grande variedade de culturas e etnias. Essa característica presente em diversas metrópoles no mundo foi nomeada por Arjun Appadurai como “entnopaisagem”:

Por *entnopaisagem* designo a paisagem de pessoas que constituem o mundo em trabalhadores convidados e outros grupos de indivíduos em movimento constituem um aspecto essencial do mundo e parece afetar a política das nações (e entre nações) a um grau sem precedentes (APPADURAI, 2004, p. 51).

Esse fenômeno mudou a perspectiva dos estudos culturais, pois muitas culturas já não são mais localizadas geograficamente e estão em circulação ao redor do mundo. A “reprodução cultural”⁸ encontra-se desterritorializada e a etnografia tradicional em sua estratégia de localização não traduzem a complexidade da cultura globalizada, o “etno de etnografia assume um caráter esquivo e não localizado...” (APPADURAI, 2004, p. 51). A base da reprodução cultural se modificou produzindo novas formas de experiências com o local. A etnicidade não pode mais representar uma origem local em absoluto, uma vez que a mobilidade e a imigração provocaram uma ruptura com a origem das representações culturais. A mobilidade também modificou os parâmetros étnicos-raciais, cidades cosmopolitas abrigam indivíduos que descendem de mais de uma etnia. Esses indivíduos podem escolher a qual grupo étnico e qual elemento da cultura se filiar.

⁸ A reprodução cultural é entendida por Appadurai não somente como transmissão geracional estável de cultura, mas, nas condições globais, transmitem a negociação dos conflitos gerados em uma perspectiva desterritorializada. (APPADURAI, 2004, p. 65).

O fenômeno da adesão e pertença a grupos étnicos por afiliações voluntárias é observado por David A. Hollinger em suas pesquisas sobre o multiculturalismo nos estados Unidos. O autor desenvolveu o conceito de ‘Pós-Etnicidade’, no qual o mosaico cultural formado pela presença de grupos étnicos e raciais distintos, a partir do século XX, resultou em possibilidade de escolhas de afiliações culturais. O autor defende que em uma perspectiva pós-étnica o vínculo social não deveria ser determinado por um vínculo genético, os indivíduos “devem ter permissão para afiliar-se ou desfazer-se de suas próprias comunidades de descendência na medida que escolherem, enquanto se afiliam a quaisquer comunidades não-descendentes disponíveis e atraentes para eles.” (HOLLINGER, 2005, p. 79)

Philip Vilas Bohlman utilizou o conceito de Hollinger para avaliar a cultura musical americana, e em seu entendimento, a chave do “conceito de pós-etnia é a escolha, de fato, a escolha que resulta de uma infinidade de alternativas” (BOHLMAN, 1998, p.284). Para ilustrar o caráter pós-étnico da música americana, Philip Bohlman estudou grupos asiáticos de performance musical nos Estados Unidos e constatou que a associação a esses grupos está relacionada a aquisição de uma identidade. Em grupos de Taiko japoneses, os membros (a maioria de origem japonesa) buscam expressar uma identidade japonesa, escolhendo qual caráter da cultura podem melhor representá-los. Os grupos diferem entre si por estarem associados a determinadas religiões, templos e gerações. Já os grupos de Gamelão são majoritariamente compostos por não indonésios, que buscam expressar o seu interesse étnico através da música javanesa. Para o autor, os grupos asiáticos-americanos demonstram bem o processo associativo entre música e pós-etnicidade. Para ele:

Quando alguém se junta a um conjunto instrumental asiático-americano, faz muitas escolhas sobre identidades e, além disso, cada indivíduo tem escolhas a fazer que são diferentes de qualquer outra pessoa. Na América pós-étnica, a música oferece uma incrível variedade de maneiras de escolher e depois expressar as identidades étnicas e culturais, e essa liberdade é certamente um dos marcadores mais convincentes da americanidade da música pós-étnica (BOHLMAN, 1998, p.285).

A liberdade de escolha é um marcador não somente da americanidade, mas um fenômeno de um mundo hiperconectado, vivenciado em outras cidades cosmopolitas ao redor do globo. A mobilidade e a imigração propiciaram a presença e a manifestação de diversas etnias e culturas sob um mesmo território. O contato com a alteridade fornece as condições pelas quais podemos construir identidades musicais e torná-las o meio de expressar e celebrar as diferenças individuais. Ao definirmos valores através da adoção de

uma linguagem musical significativa, construímos novas formas de pertencer e estar no mundo.

Embora a conectividade global influencie a tendência a uma homogeneização cultural, ela também instaura esse encantamento pela diversidade. O próprio processo homogeneizador pode desencadear uma reação defensiva de comunidades étnicas; essa reação se manifesta em movimentos de preservação e re-identificação com as culturas de origem e culturas minoritárias. Além disso, os processos de globalização instauraram uma cultura da alteridade na sociedade atual, em que a diferenciação é um fator valorizado. Cooptado pelo mercado, a cultura da alteridade se transformou em produtos associados a etnias e culturas diversas, produzindo uma forma de “nichos” de mercado – a world music é resultado desse fascínio com a diferença. Dessa forma, concomitantemente ao processo homogeneizador, foi desenvolvido um interesse pela diversidade cultural através da exploração das diferenças locais. “Há, juntamente com o impacto ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’” (HALL, 2006, p. 77).

A música localmente situada possui um alto índice de diferenciação. Ela pode ser utilizada para articular identidades e manifestar visões de mundo. A massificação da capacidade de imaginação na contemporaneidade e a necessidade de afirmações identitárias mobilizaram os indivíduos a se afiliarem a estéticas musicais de diferentes partes do mundo. Grupos musicais reconstroem práticas originadas em outros territórios, ultrapassando a fronteira regional e atingindo um público que não possui qualquer relação de origem ou parentesco com a localidade de origem da música. Na atualidade não é incomum encontrar grupos de samba formados por asiáticos, ou grupos de música asiática formado por músicos ocidentais. Esse tipo de afiliação cultural evidencia o caráter pós-étnico da sociedade contemporânea.

Embora o contato com grupos culturais minoritários tenha sido facilitado pelas conexões cosmopolitas, o poder cultural não é equilibrado. Há uma desigualdade em relação ao acesso aos bens culturais, prevalecendo sob o globo manifestações culturais de sociedades com maior poder. A arte pode, contudo, assumir uma postura de oposição à homogeneização e à hegemonia cultural através do engajamento entre o local e o global em uma perspectiva crítica. Assumindo um importante papel de abertura à alteridade e instaurando formas mais equilibradas de poder cultural.

O potencial da arte como mediador da alteridade é discutido nos escritos de Nikos Papastergiad, segundo o qual a arte é a materialização dos ideais cosmopolitas pois pode inaugurar novos modos de interação social, pautados em modos éticos de cidadania global. As transformações globais modificaram a produção cultural inaugurando novas formas artísticas híbridas, traduzidas e desterritorializadas, requerendo da arte na contemporaneidade uma mediação entre as diferenças e a busca por estratégias para o entendimento mútuo. O encontro com a alteridade cultural proporcionou o contato com outras visões de mundo e a realidade vista através do olhar do outro provocou uma reavaliação e relativização cultural. A arte, nesse contexto, “dá forma a imaginações alternativas e sistemas emergentes para dar sentido ao nosso lugar no mundo” (PAPASTERGIAD, 2012, p.15), onde os nossos ideais de responsabilidade ética transcendem territórios, compreendendo o mundo de maneira integral. Nesse sentido, as afiliações às práticas artísticas regionais que transcendem a cultura de origem do indivíduo, não somente instauram novas formas de estar no mundo, como também mediam a relação com o outro, agenciando situações de diálogo e responsabilidade ética com a alteridade. Contribuem para uma valorização e entendimento da diversidade étnica, vitalizando o conceito de cosmopolitismo, ou seja, a noção de pertencimento a uma humanidade global.

2.5. São Paulo, Território Cosmopolita

A cidade de São Paulo possui uma população significativa de imigrantes e descendentes oriundos de vários países (sem mencionar aqueles vindos de outras regiões do próprio território brasileiro, inclusive povos indígenas). Desde o século XIX, a cidade tem sido um importante destino para estrangeiros. Em finais do século XIX e início do século XX, o desenvolvimento da economia cafeeira no Estado de São Paulo proporcionou grande desenvolvimento econômico em suas cidades, gerando uma necessidade cada vez maior de mão-de-obra – consequentemente se tornando um polo altamente atrativo para imigração estrangeira desde então.

Na atualidade, mais de 190 nacionalidades convivem no território da metrópole paulistana. Segundo o SINCRE (Sistema Nacional de Cadastro e Registro de Estrangeiros), até 2016 haviam 380.120 imigrantes com cadastro ativo residentes na cidade de São Paulo. Dentre as nacionalidades mais populosas estão: Portugal (18,6%), Bolívia (16,9%), Japão (8,8%), China (6,5%), Itália (6,1%), Espanha (4,9%), Coreia do Sul (4,2%), Argentina

(3,6%), República do Haiti (3,1%) e Peru (2,4%) (apud VENTURA et al, 2017, p.58-60). No entanto, os registros da Polícia Federal tendem a subdimensionar algumas dinâmicas migratórias e também não contabilizam os naturalizados e descendentes. Além dos residentes, São Paulo é um importante destino turístico. Em 2016, a cidade recebeu 14,5 milhões de turistas, destes, 2,5 milhões eram de origem estrangeira.

A cidade de São Paulo abriga bairros conhecidos por concentrar imigrantes de determinadas nacionalidades. Esse é o caso da Liberdade, que é o bairro associado à comunidade de japoneses, e que, mais recentemente, tem recebido também a comunidade chinesa. A Mooca é conhecida como o bairro dos italianos em São Paulo e o Bom Retiro abriga grande parte da comunidade coreana. Muitas são as festas que reúnem comunidades imigrantes, um exemplo é a Brooklinfest que é relacionada a comunidade alemã. A praça Kantuta no bairro do Pari é uma feira destinada a comunidade boliviana, lá são celebradas festas tradicionais, com a presença de grupos folclóricos. Instituições culturais e religiosa foram criadas para atender ao público imigrante e difundir a cultura da comunidade.

Estes dados demonstram uma presença significativa de pessoas de várias nacionalidades e origens diferentes convivendo sob o mesmo território. A coexistência de diversas comunidades em São Paulo possibilitou aos nativos um contato próximo com culturas diversas, contribuindo para a afiliações identitárias a grupos étnicos de origens bastante distantes do território da cidade. Este é o caso da comunidade chinesa e taiwanesa em São Paulo, responsável pela difusão da cultura musical chinesa na cidade, objeto de estudo desta pesquisa. Instituições culturais, religiosas e o contato com imigrantes e seus descendentes possibilitaram que nativos, sem qualquer vínculo parental com a comunidade, se unissem para fazer e apreciar música tradicional chinesa. Para entender melhor as influências da cultura chinesa para os brasileiros, realizaremos um breve histórico da relação do Brasil com a China no próximo capítulo.

3. Aspectos da Relação Brasil-China

Muito antes da chegada dos primeiros imigrantes chineses ao Brasil, o brasileiro já havia estabelecido relações comerciais com a China. Muitos produtos de origem chinesa eram consumidos por aqui no período Colonial, inclusive influenciando os costumes nacionais. No entanto, uma crescente valorização da cultura europeia ao longo do século

XIX fez com que a opinião pública passasse a rejeitar valores orientais e a difundir preconceitos em relação ao chinês, sua língua e sua cultura, ainda que, por trás dessa capa de desprezo e racismo, elementos da cultura chinesa resistissem e mantivessem alguma influência ao longo dos anos. A fim de termos uma visão mais clara e ampla deste cenário e como ele se desenvolve, abordaremos a seguir o histórico da relação do Brasil com a China e as influências deste contato na sociedade brasileira.

3.1. O Histórico da Imigração Chinesa no Brasil

A diáspora chinesa ocupa um papel central na ordem global dos movimentos migratórios. A maioria dos indivíduos que residem fora de seus países de origem são provenientes da China e, atualmente, cidadãos chineses estão presentes em mais de 150 países (WEI, 2010). No Brasil, a presença chinesa é bastante expressiva e o primórdio deste movimento migratório remonta ao século XIX.

O primeiro pequeno grupo de chineses chegou ao Brasil em 1814, trazidos por D. João VI para trabalhar no plantio e produção de Chá. Cerca de 300 chineses iniciaram a plantação de seis mil arbustos no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Posteriormente, o plantio se estendeu para a Fazenda Santa Cruz e Ilha do Governador (TEIXEIRA LEITE, 1999, p.29). O empreendimento com o chá, no entanto, não obteve sucesso. Com as péssimas condições de trabalho, muitos chineses fugiram e se tornaram mercadores enquanto outros chegaram a cometer suicídio, segundo relatos trazidos por Vêras (2008, p.131).

Figura 1: Charges de 1879 retratando trabalhadores imigrantes da China.

Fonte: *Revista Illustrada* (AGOSTINI, 1879, p.04).⁹

A discussão sobre a imigração e contratação de mão de obra chinesa só seria retomada na segunda metade do século XIX. Com a proibição do tráfico negreiro em 1850, a lei do ventre livre de 1871 (que estabelecia que os filhos de escravas nascidos após esta data ganhariam a liberdade) e a expansão na produção das lavouras brasileiras tornaram necessária uma alternativa para além da escravidão africana. Considerada mão de obra barata e solução para os entraves na imigração de trabalhadores europeus, os chineses foram cotados como uma opção para a substituição à escravidão. Debates acerca da implantação de políticas de incentivo a imigração chinesa foram realizados na câmara e no senado brasileiro. A ala favorável à imigração centrava suas argumentações no possível desenvolvimento econômico que os trabalhadores chineses trariam. No entanto, o grupo contrário demonstrava preocupação com os possíveis impactos na construção de uma identidade nacional e acreditavam que uma miscigenação ideal para o projeto de nação seria a acolhida de imigração branca europeia, pois, consideravam os chineses uma raça inferior e degenerada. Os debates sobre a viabilidade de imigração de trabalhadores chineses repercutiram nos jornais do final do século XIX, contribuindo para a construção de uma imagem negativa da população chinesa, como aponta Czepula:

No entanto, outros elementos foram sendo agregados ao trabalhador chinês, conforme os debates foram se acirrando nas páginas do periódico, tais como: viciados em ópio, ladrões de galinhas, inábeis e fracos para o trabalho na lavoura, indolentes, indisciplinados, amantes do jogo,

⁹ Excerto de charge publicado em 1879 por Angelo Agostini. Na legenda da primeira imagem, lê-se: “Grande discussão na câmara sobre os negócios da China. S[enhor] Ex[celentíssimo] dos estrangeiros defende essa colonização amarela, contra os ataques do ill[ustríssimo] deputado João Nabuco”. Na legenda da segunda imagem, lê-se: “Pobre Lavoura! Já não bastava o preto, vaes ter o amarelo! Com o auxílio de duas raças tão inteligentes, ella hade progredir de um modo espantoso”.

anticristãos, indivíduos pertencentes a uma cultura atrasada, de raça inferior e de natureza moral pervertida. (CZEPULA, 2016, p. 9-10).

Diante da rejeição, a opção asiática recaiu sobre os japoneses, considerados mais “civilizados” em relação aos chineses. Como descreve João Gilberto da Silva Carvalho:

Descartados como solução para o problema da mão de obra brasileira, já que haveria povos mais civilizados, mesmo no Oriente, os chineses perderiam espaço notadamente para os japoneses, que não usavam rabichos ou túnicas de seda (CARVALHO, 2010, p.240).

Com a escolha preferencial de mão-de-obra japonesa, a primeira metade do século XX presenciou uma quantidade muito pequena de imigração chinesa ao Brasil. O grande fluxo migratório se deu somente a partir 1949 em decorrência da implantação do socialismo na China e a consequente fundação da China Nacionalista em Taiwan. A imigração deste período se fazia via Hong Kong¹⁰ ou Taiwan, portanto, chineses que desembarcaram no Brasil entre o fim da década de 40 até começo da década de 70 eram majoritariamente destas regiões, ou migravam para Taiwan e Hong Kong antes de desembarcarem por aqui. Com o estabelecimento de relações diplomáticas da China com o Brasil em 1974 e a abertura econômica do governo chinês em 1979, houve uma intensificação das imigrações de chineses para o Brasil.

Em 2016 os dados do Sistema Nacional de Cadastro e Registro de Estrangeiros (SINCRe) do Departamento de Polícia Federal indicavam que 48.847 chineses viviam no território brasileiro. A maior concentração foi registrada na cidade de São Paulo, onde 50,9% do total de imigrantes residiam, ou seja, 24.847 chineses (apud VENTURA et al, 2017, p.58-60). Contabilizando os naturalizados e descendentes de chineses, estima-se uma população de 250 mil pessoas, sendo 180 mil somente na cidade de São Paulo (FREIRE DA SILVA, 2018, p.224).

A partir desses dados, podemos concluir que se trata de uma população significativa, com uma concentração intensa na cidade de São Paulo. Considerando a importância desta comunidade como habitantes da cidade, cabe-nos analisar a influência desta cultura exercida na sociedade brasileira.

¹⁰ Neste período, Hong Kong estava sob domínio da Inglaterra, o que facilitava o processo de obtenção de visto para o Brasil.

3.2. Influências chinesas na construção social brasileira

As relações comerciais estabelecidas entre os portugueses e o Oriente durante o período colonial brasileiro, contribuíram para que alguns costumes e valores orientais fossem absorvidos na sociedade brasileira daquele período. Gilberto Freyre, publicou em 1936 o livro *Sobrados e Mucambos*, que em 1951 foi revisado e ampliado. Em sua segunda edição ampliada, o autor insere o capítulo “O Oriente e Ocidente”, dedicado à influência do oriente na formação cultural nacional. Neste pioneiro trabalho, Freyre destaca padrões de comportamento e formas de sentir e pensar orientais ao analisar a sociedade brasileira. O autor observa que:

A verdade é que o Oriente chegou a dar considerável substância, e não apenas alguns dos seus brilhos mais vistosos de cor [...], o Oriente concorreu para avivar as formas senhoris e servis dessa convivência entre nós: os modos hierárquicos de viver o homem em família e em sociedade. Modos de viver, de trajar e de transportar-se que não podem ter deixado de afetar os modos de pensar (FREYRE, 2003, p.551).

A grande mobilidade dos colonizadores possibilitou um tráfego intenso entre a América e Ásia. As navegações portuguesas atingiram o Brasil no mesmo período da chegada à China, acarretando trocas e assimilações de costumes entre os dois países. Muitos funcionários da administração colonial portuguesa exerciam cargos na Índia, na China, nas Molucas e no Timor antes de trabalharem no Brasil.

Além dos rodízios de funcionários portugueses entre os dois continentes, as embarcações costumavam empregar mão de obra local nos casos de baixas por doenças ou mortes. Diferentes navios da Companhia das Índias Orientais possuíam uma tripulação majoritariamente asiática, tendo marinheiros chineses, árabes, indianos, malaio, cingaleses e javaneses.

As influências chegaram no Brasil não somente pelo contato interpessoal, mas também pelas mercadorias de origem chinesa por aqui comercializadas. Embora houvesse uma estrita regulamentação na qual as mercadorias de origem asiáticas deveriam ser destinadas diretamente ao porto de Lisboa, muitos navios atracavam antes nos portos do Brasil, efetuando-se um mercado à margem da lei. José Roberto Teixeira Leite, importante pesquisador da influência chinesa no Brasil, observa:

[...] não pouco foram os capitães que burlavam as proibições régias para, nas viagens de regresso do Oriente rumo a Lisboa, e alegando avaria,

doença a bordo, escassez de víveres ou outro pretexto, escalarem em Salvador, deixando na cidade a melhor parte de suas preciosidades asiáticas, disputadas com avidez pelos compradores locais – que seu turno se incumbiam, no devido tempo, de as revender para outros destinos. Isso é que explica a considerável quantidade de produtos asiáticos, como porcelana e seda. Em diversas regiões do Brasil ainda quinhentista e já dos princípios dos Seiscentos (TEIXEIRA LEITE, 1999, p.81-82).

Figura. 2: Telhados em estilo oriental nas ruas do Rio de Janeiro do início do século XIX

Fonte: TEIXEIRA LEITE (1999, p.13).

O trânsito intenso de pessoas e o comércio abundante entre o Oriente e a América influenciaram a sociedade brasileira nos seus costumes, técnicas e valores. Podemos notar suas marcas, por exemplo: na construção dos telhados; na urbanização com ruas estreitas; na jardinagem; no uso de sombrinhas e leques para amenizar o calor; nos moinhos de farinha; nas caixas de costuras das senhoras; nos temperos dos alimentos; nas navalhas e pentes; nas sedas e estampas do vestuário; nas porcelanas; e em outros inúmeros artigos produzidos no Oriente e comercializados aqui. No entanto, com a chegada da família real ao Brasil e a crescente industrialização inglesa no século XIX, o país passou por um processo de rejeição do Oriente e valorização da cultura europeia, principalmente francesa e inglesa. Embora algumas medidas tenham sido tomadas em prol de uma ocidentalização (como alargamento das ruas, pinturas das fachadas das casas e adoção de produtos industrializados ingleses), considera-se que alguns valores orientais foram intensamente assimilados na nossa cultura. Segundo Leite:

[...] [a] ponderável influência chinesa atingiu o Brasil, assumindo entre nós formas específicas e conotações inconfundíveis, que se traduziram no

devido tempo em hábitos, modos de viver e fazer que mesmo hoje longe estão de serem esgotados, fundamente arraigados como se acham na alma nacional (TEIXEIRA LEITE, 1999, p.11).

4. Imigração e Integração: os chineses e sua cultura em São Paulo

Embora o histórico de imigração de chineses para o Brasil remonte à primeira década do século XIX, o maior fluxo se deu somente nas últimas décadas do século XX. Segundo o Censo de 2010, 60% dos imigrantes chineses na região metropolitana de São Paulo chegaram por aqui depois de 1995 (FREIRE DA SILVA, 2018, p. 224). Portanto, trata-se de uma população numerosa e recente, que enfrentou e ainda enfrenta enormes dificuldades na integração e miscigenação com a cultura brasileira. Neste capítulo, veremos algumas dessas características dos imigrantes chineses em São Paulo, incluindo aspectos de presença geográfica na cidade, os campos de atuação e a visão dos brasileiros sobre os chineses.

4.1. Imigração Chinesa em São Paulo

Como vimos anteriormente, a maior concentração da comunidade chinesa no Brasil ocorre na cidade de São Paulo. O campo de atuação dos imigrantes e seus descendentes na cidade é bastante extenso e, apesar da grande concentração na área comercial, há uma participação em diversos campos profissionais. Entre as mais variadas áreas, constam: “médicos, advogados, professores universitários, profissionais liberais em geral, donos de mercadinhos e restaurantes, entre outros”, além de profissionais e técnicos provenientes de empresas chinesas, que chegaram nos últimos anos no intuito de investir no país (FREIRE DA SILVA, 2018, p. 225). Além de um diversificado campo de atuação, os chineses imigrantes são de origens diversas. Assim como afirma David Jye Yuan Shyu, a comunidade de chineses de São Paulo constitui-se de pessoas provenientes de “Guangdong (Cantão), Taiwan, Shandong, Shanghai, Zhejiang, Fujian, Beijing (Pequim), Henan, Anhui, Hunan, Hubei, Jiangxi e outras regiões.” (SHYU, 2008, p. 221)

Diferentemente dos japoneses (que possuem um marco geográfico na cidade, o bairro da Liberdade) e dos chineses no Canadá e Estados Unidos (que possuem sua Chinatown), os chineses em São Paulo não têm seu próprio bairro. Embora haja uma concentração nos bairros da Liberdade e do Brás, os imigrantes chineses estabeleceram moradas em diferentes

regiões da cidade. Segundo Vêras, alguns dos destinos foram escolhidos, por exemplo, os bairros da “Aclimação, Cambuci, Santa Cecília, Centro, Bom Retiro, Pinheiros, Santo Amaro e Brooklin” (2008, p. 129).

As colônias de imigrações mais antigas, principalmente europeias, que se estabeleceram em São Paulo a partir do século XIX, encontram-se hoje integradas à sociedade brasileira. Com relação a este aspecto, Setti afirma que essas comunidades imigrantes, como as colônias italiana e portuguesa, embora ainda conservem festas e músicas típicas de sua cultura, encontram-se “diluídas e miscigenadas com a sociedade brasileira” (SETTI, 1989, p. 21 apud SATOMI, 2004, p. 7). No entanto, a comunidade chinesa não está totalmente integrada à cultura do país para o qual imigrou, enfrentando grande dificuldade na adaptação à cultura local. As diferenças sociais e culturais provocam, por vezes, um afastamento dos chineses da sociedade local e uma vinculação aos demais imigrantes de mesma origem. Contudo, observa-se que este não é um fato exclusivamente do contexto brasileiro. Para Shyu, os chineses no mundo inteiro enfrentam dificuldades em integrar-se aos países anfitriões. Para o autor, os fatores pessoais e a distância cultural levam os chineses a se isolarem dos nativos prejudicando suas ações cotidianas como imigrantes.

Esse modo de vida traz muitas dificuldades para o próprio imigrante e seus descendentes, não somente influenciando a sua carreira e vida cotidiana, mas, muitas vezes, causando até problemas sérios com a comunidade local, como, por exemplo, nos graves conflitos entre imigrantes, na Indonésia e nas Filipinas (SHYU, 2008 p. 217).

O isolamento da comunidade dificulta a difusão de aspectos próprios da cultura chinesa, contribuindo para que os nativos acabem por associar a cultura chinesa às culturas de imigrações asiáticas mais antigas. Bi Meng Yin considera a comunidade chinesa no Brasil como um “grupo altamente invisível”, a tal ponto que “não é incomum que não se faça distinção entre chineses, coreanos e japoneses. Os traços orientais comuns opacizam as diferenças culturais e mesmo as motivações das migrações” (YIN, 2013, p. 35). Em entrevista concedida a Daniel Bicudo Vêras, o padre Pedro Jing Ming Siao¹¹ afirma que os chineses, por vezes, são chamados de japoneses. Segundo Ming Siao, o importante para eles são as relações comerciais: “O que quer é fazer negócio. Se quiser chamar japonês, pode chamar, não tem problema” (VÉRAS, 2008, p.153).

¹¹ Nascido em 1924 na província Hebei, padre Pedro é um importante líder da comunidade chinesa em São Paulo. Chegou ao Brasil em 1957 para auxiliar a crescente comunidade chinesa em São Paulo.

Véras observa que a classe social do imigrante é um fator preponderante em sua aceitação. Para ele, “à medida que certos grupos ascenderam socialmente no Brasil, [estes] foram mais aceitos” (VÉRAS, 2018, p.167). No entanto, a ascensão econômica e educacional dos imigrantes chineses contribui para a formação de novos preconceitos. Se no final do século XIX e início do XX os chineses eram considerados de raça inferior e sua miscigenação com o brasileiro uma causa de degeneração nacional, agora são vistos também como ameaças no ambiente universitário. Segundo Véras:

Orientais e brasileiros de origem oriental ainda sofrem hostilidade por parte dos de origem não-oriental. Como já visto, nos meios universitários, são tidos como ameaça, como se fossem “tirar as vagas dos brasileiros” (apud JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO, 2004i). Aqueles mesmos desvalorizados que são vistos como pasteleiros ou classe baixa conseguem garantir os estudos dos filhos. À medida que os imigrantes coreanos e chineses ascendem na escala social, e impulsionam a integração de seus filhos por meio de educação universitária, uma feia anedota começa a circular entre a elite de São Paulo: ‘Para conseguir uma vaga na Universidade de São Paulo, você tem que, primeiro, matar um japonês’ (apud LESSER, 2001: 295). Quando da morte do estudante Edison Hsueh na piscina da USP devido a um trote violento em 1999, um estudante veterano gabava-se em um vídeo: “Eu matei o japonês” (apud BRUM, 2001). Edison era brasileiro como ele” (VÉRAS, 2008, p.183).

Recentemente, com os avanços do contágio da Covid-19 pelo mundo, antigas formas de preconceito contra chineses e seus descendentes ressurgiram. Com os primeiros casos da doença identificados na China, uma nova onda de xenofobia e racismo contra orientais se espalhou, muitos orientais começaram a ser insultados em lugares públicos ao redor do globo e muitas notícias falsas sobre hábitos culturais chineses foram disseminados. No Brasil, uma estudante de direito de origem japonesa foi verbalmente agredida no metrô do Rio de Janeiro por suas características físicas. A estudante gravou um vídeo que foi amplamente divulgado pela imprensa nacional, onde a agressora grita: ‘chinesa porca’, ‘nojenta’, ‘invadem nosso país, roubam os empregos do nosso povo, espalham doenças’ (MOREIRA, 2020). Muitos relatos semelhantes foram reunidos na França e divulgados na internet através da *hashtag* ‘#JeNeSuisPasUnVirus’ (“Eu não sou um vírus”, em tradução literal). Chefes de estado começaram a nomear o vírus como ‘vírus chinês’, contribuindo ainda mais para a disseminação de velhos preconceitos.

Embora representações negativas ainda povoem o imaginário brasileiro e indiferenciações dentre outros asiáticos ainda ocorram, observa-se um interesse crescente a determinados aspectos da cultura chinesa, que se expressam como: intensificação de

comércio da culinária de alta qualidade; popularização da prática do Kung-Fu e do Tai-chi-chuan; aumento considerável no oferecimento de cursos de língua chinesa e a procura cada vez maior da medicina tradicional deste país. O interesse na produção artística também se intensificou, motivado pelo exotismo que uma cultura tão distante provoca diante da cultura local. Além disso, a comunidade passou a se organizar coletivamente e a fomentar no interior de sua estrutura social, manifestações culturais de sua própria tradição, difundindo a cultura musical tradicional.

4.2. Construção de espaços de pertencimento

A fixação de residência em uma região geográfica e culturalmente distante de sua nação, cria inúmeras dificuldades de integração do imigrante ao novo território. Na tentativa de amenizar as diferenças encontradas, os indivíduos tendem a transformar o ambiente encontrado para torná-lo mais familiar. Esse aspecto do imigrante é ressaltado por Roger Bastide em seu livro *Brasil Terra de Contrastes*. Segundo ele:

O primeiro desejo do imigrante é reconstruir em torno de si o meio em que vivia, a cultura de que se apartou; dá aos regatos, aos rochedos, nomes da terra abandonou, cultiva legumes e flores do seu país. O norte-americano, quando deixou o Sul dos Estados Unidos ensanguentado pela Guerra de Secessão, trouxe para o Brasil a melancia que não podia dispensar. O italiano cultivou a vinha no Rio Grande do Sul, nos arredores da cidade de São Paulo. O japonês veio plantar chá na região de Registro. (BASTIDE, 1971, p.189)

Há uma necessidade não somente de reconstrução ambiental, mas também uma necessidade de interação social entre seus pares. A transferência territorial provocou no imigrante chinês um distanciamento de estruturas sociais importantes para o compartilhamento de sua cultura de origem. As dificuldades de integração, somadas à necessidade de fazer parte de um grupo, contribuíram para a formação de núcleos de convivência formados por pessoas de mesma origem e tradição. Nesses espaços, seus costumes são lembrados e partilhados, permitindo ao indivíduo uma interação social em língua nativa e proporcionado um ambiente onde seu comportamento é acolhido por um número maior de pessoas do que somente o grupo familiar. Para Roger Scruton, há uma necessidade humana em reconhecer-se como membro de estruturas sociais amplas:

A condição de homem exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo - como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar (SCRUTON, 1986, p.156, apud HALL, 2006, p.48).

Na medida em que se tornaram mais numerosos os imigrantes passaram a se organizar em núcleos de convivência. Através do contato com pessoas que partilham de uma mesma cultura, o sentimento de identificação é reestabelecido, pois o indivíduo se reconhece socialmente e é reconhecido pelo outro em um processo de aceitação e legitimação recíproco dos seus costumes. Segundo Pollak, “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros” (POLLAK, 1992, p.5). A identidade é a imagem que construímos de nós mesmos e a imagem de como nos apresentamos ao outro. Ela é construída socialmente e individualmente através das experiências vividas e das memórias individuais e herdadas.

Durante os últimos anos, mais de uma centena de instituições chinesas foram criadas em São Paulo. Nelas, a presença de práticas artísticas é bastante comum. São oferecidas aulas de pintura, língua e caligrafia. Muitas festas comemorativas são realizadas com a presença de danças e músicas tradicionais, além de artes marciais e culinária típica. Reconstruir sua tradição na nova terra permite ao imigrado rememorar as experiências vividas em sua terra natal, além de contribuir para a difusão de práticas culturais originadas na China. Como cita Freitas:

Com aqueles homens do outro lado do mundo, desembarcou no Brasil uma cultura milenar que indiscutivelmente contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento das medicinas alternativas, com as técnicas de utilização das ervas, da massagem e da acupuntura. Com eles chegaram as artes marciais através da popularização do Kung Fu e do Tai Chi Chuan. Na cidade de São Paulo encontramos alguns verdadeiros mestres e centenas de academias e associações dessas modalidades (FREITAS, 2001, p.123-124).

David Jye Yuan Shyu realizou em 2008 um levantamento de instituições voltadas à comunidade chinesa no Brasil. Ao todo, foram listadas 150 instituições que desenvolvem atividades comerciais, culturais, educacionais, esportivas, religiosas, regionais, comunicacionais e médicas. Apesar do grande número de associações, Shyu alerta que

algumas permanecem inativas ou possuem somente um membro. O grande número de instituições se justifica pela variedade de origem dos imigrantes e pelo aspecto cultural da tradição chinesa. Conforme Shyu:

O pensamento tradicional chinês apregoa que “宁谓鸡头， 不为马后”¹²: “é preferível ser líder de um pequeno grupo a ser um seguidor de grupos maiores”. Assim, cada um quer ser líder de grupo. Alguns desses grupos são compostos por somente uma pessoa, como presidente, sendo os outros membros, fictícios (SHYU, 2008, p.222).

Shyu acredita que com a criação e participação da comunidade nestas associações “as atividades de muitos imigrantes chineses ficaram meio isoladas da sociedade brasileira, dificultando a integração” (SHYU, 2008, p.226). No entanto, embora as associações tenham surgido de uma demanda da comunidade, atualmente elas atendem a um público muito diversificado e não é incomum a presença de brasileiros nestes espaços. Os avanços econômicos da China também possibilitaram uma maior visibilidade internacional, despertando um interesse crescente entre os brasileiros.

Dentre essas instituições e associações, observa-se um número elevado de centros culturais e artísticos, e, dentre estes, instituições culturais de práticas musicais. No próximo capítulo, trataremos justamente da investigação dos múltiplos aspectos organizativos e musicais das práticas que ocorrem nestas instituições, procurando dar relevo ao feitiço dos processos musicais empregados e revelados nas instrumentações e harmonizações, nos arranjos e sonoridades, além de possíveis adaptações em território paulista.

5. A Música Chinesa

A civilização chinesa é considerada a sociedade viva mais antiga do mundo. Sua longa história se desenvolveu de maneira contínua e ininterrupta, e sua tradição mais do que conservar-se, foi “reiterando-se indefinidamente (BLUNDEN e ELVIN, 2008 p.12)”. Assim como sua civilização, a música da China possui uma longa trajetória que é constantemente recuperada e, através de documentações e artefatos arqueológicos, podemos remontar a 3000 a. C (MALM, 2019, p.1).

¹² “Eu prefiro ser uma cabeça de frango do que a rainha dos cavalos”, em tradução literal.

Para o musicólogo americano William P. Malm, a música chinesa “é um dos sistemas mais antigos e altamente desenvolvidos de todos os conhecidos” (MALM, 2019, p.18). Sua origem está associada ao mito no qual o ‘Imperador Amarelo’ Huangdi, no ano de 2697 a.C., enviou seu ministro Ling Lu para uma expedição nas montanhas das fronteiras oeste da China, no intuito de que este encontrasse um bambu capaz de reproduzir o som do pássaro imortal *fenghuang*, pois sua rara presença simbolizava um reinado harmonioso para um novo imperador (MALM, 2019, p.18). A busca pela reprodução do som do pássaro teria resultado no desenvolvimento da teoria dos 12 *lü*, doze tubos de bambu que produzem os sons do sistema musical chinês.

Cada tubo de *lü* tem uma das suas extremidades fechada na parte inferior pelo próprio nó do bambu. O tubo fundamental foi nomeado *huáng zhōng* 黃鐘 (sino amarelo), os outros tubos eram produzidos através de uma proporção matemática em relação ao primeiro tubo, formando uma sequência cromática (MA, 1960 p. 285). Embora a história de Ling Lu pareça tratar-se de um mito, sem que se possa comprovar a sua veracidade, descobertas arqueológicas de aproximadamente 2000 a.C. indicam a presença de um sistema de notas semelhante encontrado em um conjunto de sinos de pedra, o que sugere que o sistema de doze sons pode ser “tão antigo quanto afirmam as lendas.” (MALM, 2019 p.4).

A sequência de doze sons não tem um sentido musical se não forem selecionados entre eles um conjunto de notas que lhes deem sentido. A seleção das notas, ou a sua recusa, com a finalidade de formar um conjunto, está intimamente ligada ao contexto de onde ela se originou. Esse aspecto foi ressaltado por José Miguel Wisnik em seu livro ‘O som e o sentido’:

Para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros: já falamos sobre o caráter ordenador de que se investe essa triagem, na qual alguns sons são sacrificados (vale o termo, também nesse sentido), isto é, jogados para a grande reserva dos ruídos, em favor de outros que despontarão como sons musicais doadores de ordem (WISNIK, 1998 p. 59).

No caso da música chinesa, essa seleção foi baseada na escolha de cinco notas (*wu sheng*) chamadas: *gong*, *shang*, *jiao*, *zhi* e *yu* – para uma finalidade didática consideremos a escala de dó maior ocidental e as notas equivalentes seriam: dó, ré, mi, sol e lá. Durante a dinastia Zhou (1046 a.C. – 256 a.C.) foram acrescentadas mais duas notas *bien zhi* e *bien*

gong – o que seriam fá# e si na escala de dó maior, respectivamente¹³. Embora o sistema chinês seja baseado em uma escala de sete sons, as cinco notas primárias são consideradas como notas puras (*wu sheng*) e constituem o núcleo do sistema. As notas adicionais (*bian*), são consideradas notas de passagem e servem como ponto de acomodação para a transposição de um modo para outra afinação.

Figura 3. Escala de cinco notas e notas adicionais em equivalência didática em dó maior.

Fonte: Elaboração da própria autora

A escala de cinco notas iniciada a partir do sino amarelo (*huáng zhōng*)¹⁴, originou cinco diferentes modos¹⁵ a partir de cada grau do *wu sheng*. Se considerarmos hipoteticamente que o sino amarelo corresponde à nota dó, teremos os modos chineses da seguinte forma: modo *gong*: dó – ré – mi – sol – lá (fig. a) ; modo *shang*: ré – mi – sol – lá – dó (fig. b); modo *jiao*: mi – sol – lá – dó – ré (fig. c); modo *zhi*: sol – lá – dó – ré – mi (fig. d) e modo *yu*: lá – dó – ré – mi – sol (fig. 4). Considerando-se que o conjunto de cinco notas pode iniciar a partir de qualquer nota da sequência de doze sons e que essas doze variações podem se manifestar em cinco diferentes modos, teremos sessenta possibilidades modais.

¹³ O acréscimo de duas notas é supostamente atribuído ao rei Wen, fundador dos Zhou (GRANET, 1997, p.145).

¹⁴ A frequência correspondente ao primeiro tubo do sistema de 12 sons, ainda é um ponto controverso. Especula-se que ele estaria entre o dó# central e o fá acima dele. (MALM, 2019, p.03).

¹⁵ Por esse termo, entende-se uma determinada configuração intervalar em relação a um conjunto de notas.

Figura 4. Os cinco diferentes modos a partir de cada grau do *wu sheng*.

Modo *gong*:

Modo *shang*:

Modo *jiao*:

Modo *zhi*:

Modo *yu*:

Fonte: Elaboração da própria autora

Além de representarem um sistema sonoro, o conjunto de cinco notas (*wu sheng*), correspondem ao sistema político e cosmogônico da sociedade chinesa. Cada uma das notas corresponde a uma determinada função na sociedade, e a música deveria refletir a harmonia entre as diferentes esferas sociais. A nota *gong* (o palácio) representa o príncipe; a nota *shang* (a deliberação) representa os ministros; a nota *kiao* (a trompa) representa o povo; a nota *zhi* (a manifestação) representa os negócios e *yu* (as asas) representa os objetos. (MA, 1960, p. 285). Portanto, mudanças no sistema escalar deveriam ser evitados para evitar danos na realidade social, contribuindo assim, para manter o equilíbrio das relações humanas. Wisnik aponta que:

Cada uma das notas (ou cada parte integrante da realidade natural e social) deve contribuir para o bom funcionamento (perpetuamente mutável) de um todo imutável. “Se kong é perturbado, o som é desordenado; é que o príncipe é arrogante. Se Chang (sic) é perturbado, o som é pesado; é que os ministros se perverteram. Se kio é perturbado, o som é ansioso; é que as fortunas estão esgotadas. Se os cinco sons estão perturbados, as categorias interferem umas sobre as outras; e é o que se chama de insolência. Se assim for, a queda do reino intervirá em menos de um dia (WISNIK, 1998, p.75-76).

As notas do *wu sheng* representam metaforicamente não somente a estrutura social da civilização chinesa, mas estão também associadas aos elementos da natureza. O conjunto de cinco notas simbolizam os cinco elementos, ou *wuxing* (terra, madeira, metal, fogo e água) (MALM, 2019, p.18). Além disso, na literatura chinesa antiga são mencionadas, em numerosos escritos, a relação dos doze tubos sonoros com os meses do ano, horas do dia e as fases da lua (GRANET, 1997, p. 138). A escala de doze sons também está associada ao princípio *yin-yang*¹⁶, representado através da divisão dos doze tubos em dois pares de forças complementares de seis tubos cada. A música, portanto, consiste em um:

[...] exercício espiritual que visa entrar em comunhão com “o ritmo profundo do yin e yang vibrando no coração da ordem universal”, e englobando uma “sociedade única” os homens e a natureza. Estabelecendo-se relações analógicas entre as festas, as estações, as flautas, os sexos, o céu e a terra (COURT apud WISNIK, 1998, p. 227)

A conotação simbólica do sistema escalar pode ser ainda mais vasta. Willian Alves (2013, p. 288) desenvolveu uma tabela, a partir de diversas fontes históricas, das relações entre as cinco notas puras e seus possíveis significados cosmológicos, a qual reproduzirei a seguir:

Tabela 2. Relações cosmológicas.

Notas Musicais	<i>Gong</i>	<i>Chang</i>	<i>Kiao</i>	<i>Zhi</i>	<i>Yu</i>
Pontos Cardeais	Centro	Oeste	Leste	Sul	Norte
Estrutura Política	Rei	Ministros	Povo	Assuntos Nacionais	Mundo Natural
Virtudes	Fé	Justiça	Benevolência	Respeito	Conhecimento
Cores	Amarelo	Branco	Azul	Vermelho	Preto
Elementos	Terra	Metal	Madeira	Fogo	Água
Corpos Celestes	Constelações	Terra	Estrela	Sol	Lua
Planetas	Saturno	Vênus	Júpiter	Marte	Mercúrio
Sabores	Doce	Picante	Azedo	Amargo	Salgado
Emoções	Desejo	Melancolia	Raiva	Alegria	Medo
Som	Canção	Lacrimoso	Grito	Riso	Luto

Fonte: ALVES (2013 p. 288).

¹⁶ Par de princípios fundamentais que regem o universo através de forças ao mesmo tempo antagônicas e complementares.

Todas as simbologias atribuídas ao sistema escalar chinês evidenciam o caráter anímico e o valor moral envolvidos em sua prática musical. Em sociedades tradicionais, como a chinesa, a música não é encarada como representação poética puramente sonora, há uma significação atribuída e indissociável ao som. A persistência, até os dias atuais, da utilização da centralidade das notas *wu sheng*, mesmo após a influência da escala diatônica, é uma consequência dessa relação extramusical. Ao comentar o uso de modelos modais em sociedades tradicionais, Wisnik afirma:

Circulando ostensivamente, seja em torno da escala pentatônica, seja em torno de outros sistemas escalares fixos e inalteráveis, o mundo modal é em sua grande parte o mundo dessas formações sociais resistentes à mudança... (WISNIK, 1998, p. 77).

5.1. Bā yīn 八音

A simbologia atribuída à materialidade dos instrumentos complementa, ainda, o caráter espiritual envolvido na prática musical chinesa. Cada um entre os mais diversos instrumentos “encarnam morfologicamente este ciclo litúrgico onde se unem o cosmo e a ordem social” (COURT apud WISNIK, 1998, p. 227). A música, como expressão da harmonia entre o céu, a terra e o homem, encontra na materialidade dos instrumentos correspondência com o pensamento filosófico do *I Ching* e seus oito trigramas (*Kua*)¹⁷ e, conseqüentemente, encontra ressonâncias nas estações do ano e os pontos cardeais e colaterais.

Dessa maneira, para associar e classificar os instrumentos musicais segundo os princípios naturais, uma organologia musical foi criada no período *Zhou* do Oeste (1046 – 771 a.C.). Nomeada *bā yīn*, ou “oitos sons”, essa organização distribui os instrumentos em oito categorias segundo o material de que são constituídos. São elas: metal, pedra, seda, bambu, cabaça, argila, pele e madeira. Durante a dinastia *Han* (202 a.C. – 220 a.C.), dada a relevância cultural atribuída à diversidade de instrumentos musicais pelos chineses, um departamento governamental foi criado para classificá-los. Segundo André Ribeiro,

¹⁷ O *I Ching* (Livro das Mutações) é um texto de cerca do século IX a.C. A seção mais antigas desses escritos contém conceitos simbolizados através de um conjunto de linhas contínuas (—) e tracejadas (—) que são combinadas em oito trigramas. As linhas contínuas representam o conceito *yin* e as linhas tracejadas *yang*. As teorias sobre os trigramas são mais antigas do que sua compilação em texto e é atribuída ao rei Wen de Zhou (1099-1050 a.C.). O conceito dos oito trigramas exerceu grande influência cultural e filosófica na China.

comparando-se aos dias atuais, a quantidade de instrumentos catalogados no período era pequena. O autor comenta que na “época, os tipos de instrumento não passavam de 70. Já hoje em dia, estima-se que haja no país mais de 600 mil variedades de instrumentos musicais étnicos, muitos deles absorvidos de outras culturas” (RIBEIRO, 2020, p. 49).

Para a compreensão das correlações entre o sistema *bā yīn* (“oito sons”) e as oito trigramas do *I Ching* e suas ressonâncias nas estações do ano e nos pontos cardeais e colaterais, utilizarei a tabela desenvolvida por Jules A. Van Aalst (1884, p.47) de maneira traduzida e ampliada como exemplo:

Tabela 3. Correspondência entre os materiais e os oito trigramas, pontos cardeais e colaterais, estações do ano e instrumentos musicais.

Nº	Corpos Sonoros	Trigramas (<i>kua</i>)	Pontos cardeais e colaterais	Estações do ano	Instrumentos Musicais (exemplos mais representativos de cada categoria)	Categoria
1	Pedra	乾 Qián ☰	Noroeste	Outono-inverno	Carrilhão de pedra (<i>bianqing</i>)	Idiofones
2	Metal	兌 Dui ☱	Oeste	Outono	Carrilhão de sinos (<i>bianzhong</i>), gongos e prato	Idiofones
3	Seda	離 Lì ☲	Sul	Verão	Instrumentos de corda (<i>gǔqín</i> , <i>guzheng</i> , <i>pipá</i> , <i>húqín</i> , <i>èrhu</i> , <i>yángqín</i>)	Cordofones
4	Bambu	震 Zhèn ☳	Leste	Primavera	Instrumentos de sopro (<i>dízi</i> , <i>xiāo</i> , <i>bangdi</i>)	Aerofones
5	Madeira	巽 Xùn ☴	Sudeste	Primavera-verão	Instrumentos de percussão (<i>paibǎn</i> , <i>muyu</i> , <i>yu</i> , <i>zhù</i>)	Idiofones
6	Pele	坎 Kan ☵	Norte	Inverno	Tambores (<i>bolang</i> , <i>gu</i> , <i>dàgu</i>)	Membranofones
7	Cabaça	艮 Gén ☶	Nordeste	Inverno-primavera	Instrumentos de sopro com palheta (<i>Sheng</i> , <i>hulusi</i>)	Aerofones
8	Argila (Terra)	坤 Kun ☷	Sudoeste	Verão-outono	Ocarinas e percussão (<i>xun</i> , <i>fou</i>)	Aerofones, idiofones

Fonte: Aalst (1884, p.47)

As associações simbólicas atribuídas ao sistema musical chinês são mais evidentes na prática exercida pelos literatos chineses, como é o caso do estudo do *gǔqín*. Em práticas populares, como a música *jiāngnán sīzhú*, o sistema de valores simbólicos é relegado a um segundo plano, pois o objetivo principal é a “exuberância” de seu ideal sonoro (THRASHER, 2008, p. 170). No entanto, os valores de harmonia social e o equilíbrio entre pares complementares são amplamente difundidos na cultura chinesa e influenciaram a maneira de tocar coletivamente e equilibrar as improvisações *jiāhuā* 加花 e *jianzi* 減字. No capítulo destinado à música *jiāngnán sīzhú*, abordaremos de maneira mais completa esse assunto.

5.2. O sistema de notação musical

O sistema de notação predominantemente adotado na música tradicional chinesa atualmente é o sistema numérico chamado *jiǎn pǔ* 簡譜 (notação simplificada). Amplamente difundido na China a partir do século XX, esse modelo de escritura foi desenvolvido pelo filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), no trabalho *Project concernant de nouveaux signes pour la musique*, com o intuito de simplificar a notação ocidental tradicional daquele momento, que ele considerava por demais complexa. Com pretensões pedagógicas, Rousseau criou um sistema de fácil aprendizado, pois caracterizava-se por um número reduzido de signos de representação sonora em comparação com o sistema tradicional:

Este projeto tenta tornar a música mais cômoda de se notar, mais fácil de se aprender e muito menos difusa. Parece surpreendente que os sinais da música tenham ficado tanto tempo no estado de imperfeição em que ainda os vemos hoje; a dificuldade de compreendê-los não alertou o público de que era culpa dos caracteres, e não da arte. (ROUSSEAU, 1909, p. 253 – tradução nossa)

Seu sistema foi posteriormente modificado por Pierre Galin (1786-1821), Aimé Paris (1798-1866), Nanine Paris (m. 1868) e Émile JM Chevé (1804-1864), sendo nomeado sistema Galin-Paris-Chevé. Embora tenha sido utilizado por instituições de ensino europeias e americanas durante o século XIX, não sobreviveu à hegemonia do sistema tradicional no Ocidente, porém é bastante utilizada na música tradicional chinesa. Em referência ao trabalho de Dauphin (2012), Fabrício Fortes aponta:

[...] embora tenha sido prontamente rejeitada pela *Académie des Sciences* de Paris, esse sistema teve influência sobre o ensino de música na Inglaterra, na Alemanha e nos Estados Unidos a partir do séc. XIX e, no século XX, foi amplamente difundido pela Ásia, sendo até hoje utilizado como método de iniciação musical na China. (DAUPHIN apud FORTES, 2019, p. 244).

A notação por números consiste na atribuição de numerais arábicos, de 1 a 7, a cada nota de uma determinada escala e atribuição do número 0 para as pausas, como vemos abaixo, na escala de dó maior:

Figura 5. Exemplo de representação numérica a partir da escala de dó maior

Fonte: Elaboração da própria autora

Os números não representam uma altura de som fixo, referem-se ao grau da nota na escala a partir de uma referência tonal, ou seja, é uma notação relativa. A tonalidade é descrita no início de cada peça dando o indicativo de qual nota deverá representar o grau 1. Dessa forma, trata-se de um modelo de transposição integrada, onde o numeral poderá variar o seu significado de acordo com modelo escalar adotado. A limitação de amplitude de apenas uma oitava é ajustada através da utilização de pontos acima ou abaixo do número. A indicação de um ponto acima de um número, representa uma oitava acima; dois pontos, duas oitavas acima. O mesmo procedimento é adotado com relação aos intervalos descendentes: um ponto abaixo do número, uma oitava abaixo; dois pontos, duas oitavas.

Figura 6. Transposição de oitavas no sistema numérico.

Fonte: Elaboração da própria autora

A fórmula de compasso é apresentada como no sistema tradicional ocidental, onde dois números são sobrepostos verticalmente. O número superior indica a quantidade de tempos por compasso e o inferior representa a figura equivalente a um tempo de marcação do pulso. A divisão rítmica é representada por traços abaixo dos números. Um único traço representa uma colcheia, dois traços são o equivalente a uma semicolcheia e três traços indicam uma fusa. Quando uma nota perdura por mais de um tempo no espaço em que deveria conter um número é grafado um traço (fig. 7 compasso 6).

Figura 7. Canção “Yi Yue Si Nian” - 一月思念 - excerto de partitura utilizada pelo Ensemble Gaoshan Liushui

1 = F $\frac{2}{4}$ 俏皮地 中板 一月思念 (《龙女》珍姑唱) 丁式平、朱士贵、许成章词 方绍群曲 金色风铃网制谱

(6666 36 | 1̣ 3 2 | 1.3 2312 | 6̣ 6̣) | 55 6̣1̣ | 5 - | 5.6 6̣53 |

一月思 念 如 痴 如

2 - | 2 2 1̣6 | 5.6 53 | 212 532 | 1̣ - | (2̣1̣6̣1̣ 55 |

醉, 相 爷 带 得 佳 音 归。

6532 1)6 | 553 5 | (1̣653 55) | 6̣535 2 | (1̣653 22) | 223 55 |

他 才也 高 貌 也 美, 新点的 状元

1̣ 3 2 | 1.3 2312 | 6̣ - | (6666 36 | 1̣ 3 2 | 1.3 2312 | 6̣ 6̣) |

他 是 谁?

Fonte: Material cedido pelo Ensemble Gaoshan Liushui.

Figura 8. Oito primeiros compassos da canção “Yi Yue Si Nian” - 一月思念, transcritos no sistema ocidental tradicional

Fonte: Elaboração da própria autora

Tanto o sistema numérico quanto o sistema ocidental tradicional são adotados nas práticas musicais do Gaoshan Liushui. Os músicos estão familiarizados com as duas formas de escrita; as melodias são recebidas com notação numérica, no entanto, para a produção dos arranjos, a notação tradicional ocidental é o modelo mais utilizado, por estar contemplado em ferramentas digitais de edição de partituras que agilizam o registro musical. Partituras que não são arranjadas, ou sofrem pequenas adaptações, são mantidas no sistema numérico.

Para a prática do *gǔqín*, o sistema adotado é o *jiǎn zì pǔ* 減字譜 (notação reduzida para caracteres). Trata-se de uma espécie de tablatura composta por caracteres dispostos verticalmente e em fileiras da direita para a esquerda, como na escrita clássica chinesa. Essa notação indica qual das cordas tocar, de que maneira as tocar, a posição onde pressionar a corda, qual técnica utilizar para pressionar a corda e qual ornamentação utilizar. De uma maneira geral, a mão direita é responsável por pinçar a corda (com o dedo, a unha ou ambos) e ela é posicionada próxima à ponte. A mão esquerda é utilizada para pressionar ou deslizar as cordas alterando sua afinação, ela é responsável também pelos vibratos. A notação *jiǎn zì pǔ* não possui uma indicação clara de duração rítmica, essa temporalidade é construída através da relação entre aprendiz e mestre; o fato de não haver um apontamento de durações precisas contribui para a grande variedade de interpretação entre as diversas escolas existentes. A relação aprendiz-mestre é fundamental para o aprendizado do *gǔqín*, pois, através de uma prática imitativa, o aluno compreende a leitura do *jiǎn zì pǔ* e gradualmente transforma a versão do mestre em uma versão mais pessoal. A notação *jiǎn zì pǔ* deriva de uma escrita mais antiga e mais complexa, a notação *wen zì pǔ*, que além de indicar em que altura tocar e de que maneira, ainda evocava imagens pictóricas. Na atualidade, há apenas um registro sobrevivente no sistema *wen zì pǔ* – a peça “*Youlan*” (A Orquídea Solitária).

Figura 9. Exemplo de leitura de ideograma *jiǎn zì pǔ*.

Fonte: YEUNG (2018, p.20)

Figura 10. Sistema de notação adotada pela Associação Guqin Brasil.

定调: 1=F

定弦：5612356

梅庵琴譜

製譜: Peiyou Chang

$$||: \underline{5} \quad \underline{6} \quad 1 \quad | \quad 1 \quad \cdot \quad \underline{2} \quad | \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{555}} \quad \underline{6} \quad | \quad 2 \quad \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{5} - \quad |$$
[illegible]

Sīzhú (Seda e Bambu) é um gênero de música instrumental chinesa bastante difundido por toda a China atual. Esse gênero de organização instrumental teve origem na região de *Jiāngnán*¹⁸ no período entre as dinastias Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911/12)¹⁹. A falta de exatidão para a datação de sua formação se deve ao fato de se tratar de uma formação de caráter popular, com pouco status social, fator que contribuiu para a

¹⁹ <https://www.britannica.com/art/sizhu#ref940893>, acessado em 20/05/2019.

ausência de registros oficiais e para que esse gênero fosse considerado de pouca importância pelos literatos chineses. O que se sabe ao certo é que, em 1910, já era uma prática popularmente conhecida e que durante o período entre 1920 e 1940 o conjunto instrumental *sīzhú* que se estabeleceu em Xangai, anteriormente consistia em uma prática restrita ao território de Suzhou, Yangzhou e Hangzhou (CHOW-MORRIS, 2004 p. 36). A partir de 1950, com intuito de localizar geograficamente a música *sīzhú*, o nome da região cultural de sua origem foi adicionado ao termo e passou a se chamar *Jiāngnán sīzhú*. A região é conhecida pelos campos arroz e pela alta cultura, suas paisagens costumam ser mencionadas na literatura clássica, poesias e letras de músicas. Para Han Kuo-Huang e Judith Gray, as músicas de *Jiāngnán* tendem a ser “ternas e de natureza lírica” e adotam instrumentos muito difundidos em outras regiões. Segundo os autores:

O conjunto *Jiāngnán sīzhú* representa as qualidades líricas da região e, ao mesmo tempo, instrumentação menos especializada em comparação com outros conjuntos. Este é provavelmente um dos principais motivos por ser adotado como o modelo das modernas orquestras chinesas (KUO-HUANG e GRAY, 1979 p. 9 – tradução nossa).

Juntamente com as óperas Cantonesa e de Pequim, a instrumentação *sīzhú* é um dos gêneros mais popularmente conhecido na China e é a prática musical de origem chinesa mais difundida no Ocidente. Ainda que sua formação contemple instrumentos de sopro, de corda e percussão, cada região adota uma instrumentação diferente, variando bastante em número de integrantes e de timbres utilizados. Assim como em outros conjuntos instrumentais chineses, a música do gênero *sīzhú* é caracterizada por uma melodia tocada em uníssono, porém, as diferenças idiomática e livre interpretação dos músicos proporcionam uma textura heterofônica singular com grande variedade tímbrica. Gao Ziming, célebre músico chinês da segunda metade do século XX, afirma que a música da China, antes da influência do Ocidente, não fazia distinção entre monofonia e polifonia; tocar em conjunto significava tocar em uníssono. Todos tocavam a mesma melodia e, segundo ele, quando “havia uma pessoa tocando, era chamado solo, várias pessoas, um conjunto (ZIMING *apud* KUO-HUANG e GRAY, 1979 p. 13).

Além de seu caráter homofônico, as melodias *sīzhú*, utilizam um sistema modal sem grandes tensões intervalares. A subdivisão rítmica é regular, com predominância do uso de colcheia e semicolcheia. O material temático é correlato, ou seja, um único tema é sempre retomado ao longo de toda música, sem que haja grandes contrastes. Essas características

reforçam aspectos da cultura e da sociedade chinesa; a música, como extensão do sistema político, deveria refletir os valores de uma harmonia social. A estética do gênero *sīzhú* representa os valores de “Expressão coletiva de uma comunidade, ao invés de realização individual sobre outras...” (THRASHER, 1985 p. 240). As melodias do conjunto instrumental *sīzhú* são provenientes de modelos vocais, tais como as canções literárias, o drama tradicional e a música folclórica. O fato de não haver uma tradição forte em danças sociais e também a lenta introdução (ao longo de 1500 anos) dos instrumentos estrangeiros que deram forma ao conjunto são as causas prováveis para a herança vocal da música instrumental. A utilização de modelos vocais para a uma versão instrumental *sīzhú* ainda influenciou a métrica das melodias; embora internamente o ritmo seja regular, a frases costumam variar a acentuação e não é incomum o uso de compassos irregulares (como por exemplo uma sequência com um compasso ternário seguido de um binário e retornando ao ternário).

Figura 11. Áreas Culturais do Sudeste da China.

Fonte: THRASHER (2008, p. 3).

5.3.1. Repertório *Jiāngnán sīzhú*

A música *sīzhú*, assim como a cultura chinesa tradicional em geral, é formada por processos relacionais e derivativos, ou seja, novas composições são geradas a partir de elementos oriundos de repertório já existente (THRASHER, 1985 p. 240). Embora seja dada importância à manutenção do repertório tradicionalmente constituído, o carácter oral do conjunto *sīzhú* permitiu que intérpretes-compositores expandissem o repertório a partir da manipulação de antigas melodias. As ornamentações idiomáticas dos intérpretes em performances geraram variações de velhas melodias e contribuíram para a criação de novas composições. Dessa maneira, a música de *Jiangnan* apresenta uma continuidade com o passado, uma vez que as melodias são originadas de material de composições mais antigas. Alan R. Thrasher, em seu interessante trabalho sobre a estrutura melódica do conjunto *Jiāngnán sīzhú*, observou as possíveis derivações entre melodias que constituem o repertório tradicional dessa região, e concluiu que:

Na maioria do repertório *sīzhú*, este elemento de continuidade existe em duas camadas texturais. Há uma profunda unidade estrutural entre as próprias melodias básicas ... Em um nível mais imediato, durante o processo de "dar corpo" a essas melodias esqueléticas, os intérpretes utilizam voltas melódicas semelhantes e ornamentos idiomáticos, todos limitados dentro da estreita faixa de estruturas modais e rítmicas estabelecidas. Portanto, há continuidade melódica profunda porque as melodias são semelhantes e continuidade estilística de superfície porque a prática da ornamentação é idiomática (THRASHER, 1985 p. 241 – tradução nossa).

Em contextos orais, os músicos atuam tanto como preservadores da cultura como agentes de mudanças. Segundo Thrasher, isso se deve à natureza prática da performance, na qual não se utiliza suporte de notação, e cuja execução está sujeita a uma interpretação e variações das melodias convencionalizadas. Ao longo do tempo, as variações são estabelecidas no repertório pela prática, dando origem a novas composições. No entanto, o alto valor atribuído na cultura chinesa à tradição e sua continuidade, contribuiu para que as melodias *sīzhú*, em geral, não sofressem grandes alterações.

O repertório tradicional comumente utilizado em performances dos grupos de *sīzhú* é constituído por doze a vinte e seis peças, das quais oito pertencem ao repertório *ba dàqǔ* 八大曲 ("Oito Grandes Canções"). São elas: “*Man Liubǎn* 慢六板 (“Seis Batidas Lentas”); “*Zhonghua Liubǎn* 中花六板 (“Seis Batidas’ Moderadamente Ornamentado”); “*Sanliu* 三

六” (“Três Seis”); “*Man Sanliu* 慢三六” (“‘Três Seis’ Lento”); “*Huanle Ge* 欢乐歌” (“Canção da Alegria”); “*Sihe Ruyi* 四合如意” (“Quatro Juntos Como Desejar”); “*Xingjie* 行街” (“Caminhando na rua”) e “*Yunqing* 云庆” (“Celebração da Nuvem”). O *ba dàqǔ* é considerado o repertório central de um conjunto *Jiāngnán sīzhú*, embora as melodias sejam de tradições orais muito antigas. A formalização das oito grandes canções foi desenvolvida entre as décadas de 1920 e 1940, justamente em um período de grande valorização do gênero *sīzhú* (CHOW-MORRIS, 2004 p. 141).

Posteriormente, novas peças foram acrescentadas ao repertório. Essas adições são, geralmente, adaptações de solos de instrumentos, adaptações de melodias de dramatizações tradicionais, melodias de outras regiões geográficas da China ou variações de antigas melodias. Thrasher menciona “*Chunjiang Hua Yueye* 春江花月夜” (“Luar Noturno Sobre a Flor do Rio Primavera”), “*Nishang Qu* 霓裳曲” (“Vestimenta de Arco-Íris), “*Zhegu Fei* 鹧鸪飞” (“Perdizes Voando”) e “*Pinghu Qiuyue* 平湖秋月” (“Luar de Outono Sobre a Lagoa Tranquila”) como repertório adicional da tradição *Jiangnan sīzhú* (THRASHER, 1985 p. 238). Chow-Morris, acrescenta mais as seguintes canções como populares do repertório *sīzhú*: “*Xunfeng Qu* 薰风曲” (“Melodia da Brisa Perfumada”)²⁰; “*Dengyue* 灯月交辉” (“Luzes e Lanternas”); “*Fan Wan Gong* 梵王宫” (“A Nota *Fan* Substitui a Nota *Gong*”)²¹; “*JinShe KuangWu* 金蛇狂舞” (Dança da Serpente Dourada Selvagem)²².

Embora novas peças sejam acrescentadas, o *ba dàqǔ* ainda é comumente tocado e valorizado dentro dos grupos *Jiāngnán sīzhú*.

5.3.2. Improvisação *jiāhuā* 加花 e *jianzi* 減字

O processo de expansão de repertório através de variações idiomática de antigas melodias teve grande influência de duas técnicas de improvisação: a *jiāhuā* “floreio” e *jianzi* “simplificação”. A *jiāhuā* é uma ornamentação geralmente utilizada em seções mais rápidas

²⁰ Originada a partir da melodia “*Zhonghua Liubǎn* 中花六板” (CHOW-MORRIS, 2010, p.71).

²¹ Conhecida também como “*YangBa Qu* 阳八曲” ou “*DaoBabǎn* 倒八板”.

²² Adaptação realizada por Nie Er (聂耳, 1912-1935) em 1934 a partir da melodia “*Fan Wan Gong* 梵王宫”.

ou uma maneira de compensar a frequência de algumas notas em seções mais lentas, já a simplificação *jianzi* é utilizada para omitir notas da melodia ou partes da estrutura da música. Uma performance considerada adequada no estilo *sīzhú* deverá respeitar o equilíbrio entre o uso do *jiāhuā* e *jianzi*, quando um músico executa o *jiāhuā* em passagens rápidas os outros instrumentistas simplificam suas partes utilizando o *jianzi* e vice-versa. As condições da própria execução musical podem desencadear o uso do *jiāhuā* e do *jianzi*, lapsos de memória e cansaço físico são facilmente equilibrados com o uso das duas técnicas. Esse aspecto é ressaltado por Kim Lisa Chow-Morris em sua tese de doutorado sobre a música de *Jiāngnán sīzhú*:

Como na maioria das outras formas de improvisação, o músico de Jiāngnán sīzhú responde às condições ao seu redor. Se os outros músicos avançam na textura e executam passagens ornamentadas rápidas, ele deve recuar e simplificar suas partes. Assim, ele tocará notas finais e semínimas, em vez de semicolcheias e fusas. Ele também responde às demandas de seu próprio corpo físico em qualquer ponto da apresentação. A fadiga geralmente resulta em mudanças mais lentas entre as notas, enquanto uma energia maior produz filigranas mais rápidas. A improvisação tradicional em seda e bambu é executada "em tempo real", em resposta às condições do conjunto em um determinado momento. Como era de se esperar, às vezes questões práticas, como lapsos de memória, tédio e fadiga, afetam o desempenho de *jiāhuā* e *jianzi* (CHOW-MORRIS, 2004 p. 220 – tradução nossa).

Chow-Morris descreve dois exemplos de improvisação *jiāhuā* para três passagens distintas da música "*Xingjie*" do repertório *ba dàqǔ* ("Oito Grandes Canções"), sugeridas pelo instrumentista de *dízi* Lu Chun Ling, os quais transcrevo a seguir em notação ocidental moderna:

Figura 12. Transcrição a partir de notação numérica de possibilidades de ornamentação improvisada *jiāhuā* sugeridas por Lu Chun Ling à Kim Lisa Chow-Moris ²³.

Fonte: Elaboração da própria autora a partir de exemplos numéricos de Kim Lisa Chow-Moris (CHOW-MORRIS, 2004, p.222-223)

As variações, sugeridas por Lu Chun Ling, são versões simples destinadas a um aprendiz. Ele ressalta, no entanto, que cada intérprete deverá encontrar sua própria maneira de improvisar: "Primeiro aprenda comigo, e depois desenvolva o seu próprio estilo (LING apud CHOW-MORRIS, 2004, p.223) ". Além do *jiāhuā* através de adição de notas nas melodias, também são amplamente utilizadas o *jiāhuā*s rítmicos através de prolongamentos e diminuições das durações das notas, como nos exemplos sugeridos por Chow-Morris:

Figura 13. Transcrição a partir de notação numérica de possibilidades de ornamentação improvisada *jiāhuā* rítmico sugeridas por Chow-Morris.

Fonte: Elaboração da própria autora a partir de exemplos numéricos de Kim Lisa Chow-Moris (CHOW-MORRIS, 2004, p.229-230)

²³ As sugestões de *jiāhuā* e *jianzi* descritas no texto de Chow-Morris, estão em partitura numérica e não possuem indicativo de tonalidade. Optamos por transcreve-la em Sol para facilitar a visualização das passagens sem o uso de linhas suplementares.

Ao contrário do *jiāhuā*, que torna as melodias mais complexas, o *jianzi* é uma técnica de simplificação na qual determinadas notas da melodia são suprimidas. Geralmente, utiliza-se o *jianzi* para equilibrar uma passagem em que outro músico está utilizando o *jiāhuā* ou como forma de descanso após uma seção muito intrincada e que exigiu muito esforço físico do intérprete. A seguir, transcrevo, como exemplo, duas possibilidades de *jianzi* e duas passagens distintas:

Figura 14: Transcrição a partir de notação numérica de possibilidades de ornamentação improvisada *Jianzi* rítmico sugeridas por Chow-Morris.

Fonte: Elaboração da própria autora a partir de exemplos numéricos de Kim Lisa Chow-Morris (CHOW-MORRIS, 2004, p.250-251)

No conjunto *Jiāngnán sīzhú* a criatividade individual é bastante valorizada, fazendo com que cada intérprete busque se diferenciar dos demais através da improvisação. O *jiāhuā* e o *jianzi* tornam-se, portanto, formas de assinatura musical. Ouvidos acostumados com performances *sīzhú* poderão identificar o intérprete através do seu estilo peculiar de improvisação.

5.3.4. Harmonia *Jiāngnán sīzhú*

Embora a música *sīzhú* e a música chinesa como um todo seja predominantemente monofônica, os instrumentos que são, na sua essência, harmônicos como o *sheng* e o *yángqín*, comumente utilizam notas simultâneas a uma distância de um intervalo de quinta e/ou oitava. Esse aspecto da harmonia pode, no entanto, ter influência do Ocidente e ser uma adaptação do estilo conservatorial da música *Jiāngnán sīzhú*, uma vez que instrumentistas com tendências tradicionalistas tendem a afirmar que a música *sīzhú* originalmente utilizava-se de quartas e não quintas. Em entrevista para Chow-Morris, a especialista da música *sīzhú* Ruan Hong afirma: “O ocidente utiliza a harmonia I-IV-V. A música chinesa é diferente.

Chinês [usa] quarta [quarta justa], não terças e quintas, para a harmonia” (HONG apud CHOW-MORRIS, 2004, p.82).

A influência do Ocidente se deu, principalmente, com a institucionalização do conjunto *Jiāngnán sīzhú* nos conservatórios de música ao estilo ocidental a partir de 1930. Os conjuntos *sīzhú* nos conservatórios da China progressivamente assimilaram parâmetros ocidentais da música, adotando o temperamento, o contraste na dinâmica e a apresentação em forma de concerto. Além disso, mudanças na estrutura e nas técnicas dos instrumentos foram realizadas com a finalidade de amplificar o som. Anteriormente aos conservatórios, as práticas musicais *Jiāngnán sīzhú* possuíam um caráter popular e ocorriam geralmente em casas de chás, para um público pequeno e onde não havia distanciamento ou qualquer hierarquia entre público e plateia. Embora as duas práticas coexistam (casas de chá e modelo conservatorial) atualmente, elas divergem em sua dinâmica de apresentação. As casas de chá mantêm a tradição de uma prática memorizada, sem auxílio de partituras, com maior liberdade de improvisação e em um ambiente informal. A forma conservatorial, por outro lado, adota uma prática de leitura de partitura, com pouco espaço para improvisação e é destinada a um público mais amplo e com clara divisão entre intérprete e plateia. Além disso, as melodias tradicionais costumam ser apresentadas de maneira abreviada nas exibições em forma de concerto, com a finalidade de torná-las menos monótonas aos ouvidos ocidentais.

Figura 15. Prática musical *sīzhú* em uma casa de chá em Xangai.

Fonte: STOCK (2009, p. 376)

5.3.5. Instrumentação *Jiāngnán sīzhú*

De acordo com a classificação dos instrumentos no sistema *bā yīn*, o gênero *sīzhú* é constituído das categorias de instrumentos feitos com seda (*si*) e bambu (*zhu*). Embora não haja nenhuma menção em sua nomenclatura, o conjunto *sīzhú* também costuma ser acompanhado de pequenos instrumentos de percussão. Os instrumentos na categoria seda representam os instrumentos cujas cordas originalmente utilizavam a seda. Na atualidade, a seda foi substituída por náilon ou metal. Os instrumentos de corda mais comumente utilizados em conjunto *Jiāngnán sīzhú* são: *èrhú* (二胡), *yángqín* (揚琴), *pípá* (琵琶), *sān xián* (三弦), *qínqín* (秦琴) e, ocasionalmente, o *zhōnggruǎn* (中阮). Os instrumentos de sopro feitos de bambu utilizados do conjunto *sīzhú* são: o *dízi* (笛子), o *xiāo* (簫) e o *sheng* (笙). O conjunto também é acompanhado por instrumentos de percussão, e os mais comumente utilizados são: *diǎngǔ*, *nánbāngzi*, *pèngling* e o *bǎn*.

Dos instrumentos mencionados, o *èrhú*, a *pípá*, o *yángqín* e o *dízi* ou o *xiāo* costumam formar a instrumentação básica de um conjunto *sīzhú* (WITZLEBEN, 1987 p. 243).]

Assimilação Estrangeira: *èrhú* 二胡 e *yángqín* 揚琴

Ao longo de sua extensa história, a China sofreu influências estrangeiras em sua formação cultural. As trocas culturais, no entanto, não modificaram a estrutura fundamental da estética chinesa, que permaneceu revelando seus valores singulares. Em contato com outras culturas, os chineses assimilaram aspectos culturais externos e os adaptaram para que se tornassem sua própria cultura, como afirma Adrian Tien a respeito das influências estrangeiras na música:

...embora seja importante reconhecer as influências musicais estrangeiras sobre a música chinesa, ainda é seguro afirmar que a música chinesa permaneceu fundamentalmente "chinesa" e que os conceitos musicais chineses ainda refletem o que é culturalmente significativo e único. (TIEN, 2015 p. 267– tradução nossa).

Para ressaltar esse aspecto da cultura chinesa e para se referir ao processo de assimilação de culturas estrangeiras na China, Tien emprega o termo “domesticação” (termo emprestado dos estudos de tradução). Elementos de uma cultura diversa são assimilados e

integrados ao ponto de perder suas características relacionadas à cultura original, ou seja, são “domesticados”. Na música chinesa, o processo de domesticação pode ser observado na assimilação de instrumentos estrangeiros e que são, hoje, considerados chineses. Esses instrumentos sofrem alterações em sua estrutura e forma, e seus usos e funções são adaptados para se enquadrarem ao pensamento chinês. Segundo Tien:

Além de alterar vários aspectos da estrutura e do design desses instrumentos musicais, sua “domesticação” na música tradicional chinesa também é evidente na variedade de funções socioculturais que eles servem, bem como na maneira como a música é tocada nesses instrumentos, que abrangem elementos estéticos, filosóficos e culturais chineses significativos, conforme capturados pelos conceitos musicais chineses (TIEN, 2015, p. 268 – tradução nossa).

Dois exemplos de assimilação estrangeira são os instrumentos *èrhú*, ou *huqin* e o *yángqín*. Embora sejam reconhecidos como instrumentos chineses, sua origem é estrangeira. Na própria origem das palavras *èrhú* e *yángqín*, está presente a sua raiz estrangeira. A etimologia chinesa sugere que o *èrhú* é um instrumento introduzido na China pelo povo ‘Hu’, os ‘bárbaros do Norte e do Oeste’, e deriva de uma nomenclatura mais antiga, o *huqin*, que pode ser traduzido como instrumento de corda (*qin*) dos bárbaros (*hu*). *Er* significa “dois”, em menção a suas duas cordas. O *yángqín* pode ser traduzido como instrumento de corda (*qin*) estrangeiro (*yan*).

O *èrhú* é um cordofone friccionado de duas cordas, cujo o arco, constituído de crina e madeira, é fixado entre elas. Possui uma caixa de ressonância em formato hexagonal coberto por uma pele de cobra, e suas cordas são geralmente afinadas em uma relação de quinta (ré e lá), atingindo uma extensão de duas oitavas e meia.

A referência mais antiga sobre o instrumento, ainda sob a nomenclatura *huqin*, foi encontrada em poemas de Cen Shen escritos entre 754-757 d. C. Sua popularização por todo o território chinês se deu em meados do século XVII após sua adoção no corpo de instrumentistas das óperas chinesas, e no século XIX alcança um grande prestígio na música chinesa, destacando-se como principal instrumento em diferentes estilos de ópera. O profundo contato com o Ocidente no século XX proporcionou mudanças significativas nas técnicas de execução do *èrhú*. Os instrumentistas passaram a adotar as pontas dos dedos para pressionar a corda, ao invés das falanges, e um vibrato semelhante ao usado no violino se popularizou (STOCK, 1993).

Figura 16. Alfredo Rezende tocando *èrhú*.

Fonte: Adriana Lin (2015)

Figura 17: Esboço de um típico *èrhú* moderno.

Fonte: STOCK (1993, p. 84).

O *yángqín* é um cordofone da família das cítaras, dotado de uma caixa de ressonância em formato trapezoidal. Suas cordas são marteladas com um par de baquetas de bambu com pontas de borracha. Foi introduzido na China no século XVII pelos persas por meio das rotas comerciais que ligavam a China ao Oriente Médio. Bastante popular em orquestras e música

de câmara na China, entre elas o gênero “seda e bambu”, possui de sete a dezoito grupos de cordas divididos por 5 pontes. É um instrumento cromático com uma ampla extensão, podendo alcançar até cinco oitavas. Ele é considerado um importante instrumento de acompanhamento devido à sua capacidade harmônica e suas qualidades tímbricas. Além de sua importante função dentro do conjunto *sīzhú*, o *yángqín* é bastante valorizado como instrumento solista. Tradicionalmente, os *yángqín* eram tocados com cordas de seda e sua forma era menor e mais leve. A versão de seda é conhecida pelo nome *yángqín* e produz um som suave. Modernamente, as cordas de seda foram adaptadas para metal, ampliando a sua capacidade de volume.

Figura 18. Nelson Lin tocando *yángqín*

Fonte: Arquivo pessoal. Autoria: Milton Gevertz (2017).

Figura 19. Extensão do *yángqín* moderno.

Fonte: KUO-HUANG e GRAY (1979 p.31).

Dízi 笛子

O *dízi* ou *dí* é um aerofone de bambu tocado em posição transversal. Possui seis orifícios equidistantes para digitação e de dois a quatro orifícios para inclusão de enfeite pendente em forma de nó, e em uma das extremidades ela é fechada. Os musicólogos chineses acreditam que sua origem se deu durante a dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.). O que diferencia o *dízi* de flautas de origem mais antiga é o seu orifício *muo kong*. Localizado entre o orifício da embocadura e o orifício do primeiro dedo, o *muo kong* é recoberto com uma fina membrana chamada *dimo*, que é fixada com uma cola solúvel em água. O *dimo* é feito através da extração de uma película interna de bambu. Esta membrana permite a produção do timbre característico da flauta *dízi*, com seu som zumbido e penetrante.

Figura 20. A pesquisadora tocando um *dízi*.

Fonte: Acervo pessoal.

O *dízi* é um instrumento de afinação diatônica e sua extensão pode chegar a duas oitavas. Existem três tipos básicos de *dízi*: o *qudi*, o *bangdi* e o mais recente, o grande *dízi*. O *qudi* mede cerca de 50cm e alcançou bastante popularidade através da ópera de Kunqu. O *bangdi* possui cerca de 40 cm e é bastante popular no norte da China. O grande *dízi* é utilizado na música chinesa contemporânea e pode ter um furo adicional para a mão direita. É o instrumento de sopro mais popular da china e de grande importância simbólica, pois trata-se de um instrumento de bambu. Como relatado anteriormente, todo o sistema musical

chinês foi desenvolvido a partir da divisão matemática do bambu, sendo o *dízi* um popular instrumento herdeiro do som primordial (sino amarelo), conforme consta nos mitos da cosmologia musical chinesa.

Figura 21. De baixo para cima: o *bangdi*, o *qudi* e o grande *dízi*

Fonte: CHARLES (2010 p. 39).

***Xiāo* 簫**

O *xiāo* é um aerofone de bambu vertical que durante a dinastia Zhou (1046 a.C. – 256 a.C.) era conhecida pelo nome *di*. Uma variação desse modelo de flauta surgiu durante a dinastia Tang (sec.VIII – IX) e foi intitulada *chiba*. Considerado como o mais nobre instrumento de sopro, o *xiāo*, foi adotado pela elite imperial chinesa como um instrumento de meditação e auto cultivo, podendo ser praticada em solo, ou em duo com um *gǔqín*. Originalmente com seis orifícios para os dedos, foi posteriormente adaptada com um ou dois furos adicionais para se adequar ao repertório dos modernos conservatórios ao estilo ocidental. O *xiāo* é o instrumento precursor do amplamente conhecido instrumento japonês *shakuhachi*. Ele é uma flauta diatônica e possui bocal aberto como a *quena* andina. Geralmente é afinado em Sol ou Fá e, atualmente, é adotado em uma ampla variedade de conjuntos musicais chineses, entre eles o *Jiāngnán sīzhú*.

Figura 22. Fotografia de um *xiāo*.

Fonte: ZICHU (n.d, p.52).

***Sheng* 笙**

O *sheng* é um aerofone constituído por diversos tubos de bambu com palheta livre de latão fixados em torno de uma base de cabaça e formando a figura de uma fênix, que na mitologia chinesa representa a energia criativa feminina. O som é produzido através do sopro ou aspiração de um bocal conectado à base da cabaça. Tradicionalmente constituído de dezessete tubos – sendo quatro deles silenciosos - foi modernizado a partir do século XX. Atualmente, sua base foi substituída por metal e existe uma variedade de tamanhos, podendo chegar até trinta e oito tubos²⁴. No repertório *Jiāngnán sīzhú* o modelo adotado é o de dezessete tubos e possui a seguinte afinação:

Figura 23. Afinação do *sheng* adotado no repertório *sīzhú*.

Fonte: WITZLEBEN (1995, p.42).

O *sheng* é um instrumento bastante antigo, com uma história contínua que remonta a três mil anos. Embora já existisse anteriormente, alcançou o formato atual no século XII d.C. (THRASHER, 2008, p. 57). Ele é utilizado em conjuntos instrumentais e também em

²⁴ Talvez em razão de sua constituição física, semelhante a um órgão de tubos portátil, o multi-instrumentista brasileiro Egberto Gismonti, que tocou *sheng* em um de seus álbuns, apelidou o instrumento de “catedral”.

diversas modalidades de ópera regional. Nos conjuntos *Jiāngnán sīzhú*, o *sheng* costuma realizar o acompanhamento harmônico, utilizando intervalos de quartas, oitavas e, eventualmente, quintas.

Figura 24. Fotografia de um *sheng*.

Fonte: Metropolitan Museum of Art (2009).

***Pípá* 琵琶;**

O *pípá* é um cordofone dedilhado com o formato semelhante a uma pera. Possui uma longa história e acredita-se que foi adaptado a partir de instrumentos de cordas da Ásia Central que foram introduzidos na China durante a dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.) através da rota da seda. Altamente valorizado pela elite imperial chinesa, a performance do *pípá* era frequentemente solicitada nos banquetes da corte. O *pípá* também esteve associado à propagação do budismo, pois costumava ser empregado como instrumento de acompanhamento de canções com narrativas da doutrina.

Suas quatro cordas costumam ser afinadas em lá 2, ré 3, mi 3 e lá 3, e ele possui uma técnica bastante sofisticada para se dedilhar as cordas. As duas técnicas mais empregadas

são a *tantiao* – alternância entre indicador e polegar- e a *lum* – um *trêmolo* criado pela rotação de todos os cinco dedos da mão direita.

Figura 25. Fotografia de um *pípá* do séc. 19.

Fonte: Metropolitan Museum of Art (2018).

***Sān xián* 三弦**

O *sān xián* é um cordofone da categoria seda. Muito utilizado nos conjuntos *sīzhú*, ele é comumente empregado como acompanhamento de canções narrativas ou em músicas das minorias étnicas provenientes de Yunnan e Xingjiang. É constituído por uma caixa de ressonância recoberta com uma membrana de pele da cobra python e possui um longo braço sem trastes. Como seu próprio nome revela, ele possui três (*san*) cordas (*xian*) que eram originalmente de seda, mas na atualidade foram substituídas por náilon. Pode ser tocado com unhas postiças ou palhetas plásticas. Descendente do *xianzi* – instrumento com origem aproximada de 214 a. C. –, consolidou-se no formato atual durante a dinastia Yuan (1279-1368 d.C.). Sua extensão tem um alcance de até três oitavas, suas duas cordas externas são afinadas a uma distância de oitava e a corda central se afina a uma quarta ou quinta.

Figura 26. *Sān xián* da Dinastia Qing (1644-1911).

Fonte: Metropolitan Museum of Art (2009).

***Qínqín* 秦琴**

Assim como o *sān xián*, o *qínqín* é um instrumento bastante presente na prática *Jiāngnán sīzhú* e pouco utilizado em outros tipos de música. Conhecido também pelo nome *meihuaqín* (instrumento de flor de ameixeira), ele é um cordofone dotado de uma caixa de ressonância em madeira com formato semelhante a uma flor de ameixeira – que na mitologia chinesa é considerada um símbolo de pureza e nobreza. Possui três cordas de náilon ou metal e, assim como no *zhōngguǎn*, seus trastes são altos, a fim de que os dedos não encostem em seu braço.

Figura 27. Ilustração de um *qínqín*

Fonte: THRASHER (2008, p. 102).

Zhōngruǎn 中阮

O *zhōngruǎn*, conhecido também como “guitarra da lua” ou somente *ruan*, é um cordofone dotado de uma caixa de ressonância em formato circular. Seu nome está associado ao nome de Ruan Xian, um literato e artisticamente habilidoso integrante dos “Sete sábios do bosque de bambu”²⁵. Atribui-se a ruan a adaptação de um *qín pí pá* (*pí pá* da dinastia Qin) para o formato circular. Seu nome passou a ser utilizado como referência ao instrumento durante a dinastia Tang (684-701 d.C.). Versões lendárias atribuem sua origem, em sua versão anterior (*qín pí pá*), como um presente do imperador Han Wu para sua noiva, a princesa Wu Shun, em 115 a.C. Originalmente com cordas de seda e constituído com apenas oito trastes, o *zhōngruǎn* passou por modificações na modernidade. Atualmente, o *ruan* possui vinte e quatro trastes e cordas metálicas. Emprega-se, geralmente, o uso de palhetas para pinçar suas cordas, porém não é incomum o uso das unhas. Possui uma técnica de execução bastante sofisticada, com mais de trinta diferentes formas de dedilhado na mão direita e dez variados dedilhados com a mão esquerda. Não é considerado um dos instrumentos pilares da formação *Jiāngnán sīzhú*, mas é adotado em muitos grupos desse gênero.

Figura 28. André Ribeiro tocando um *zhōngruǎn*.

Fonte: Acervo pessoal. Autoria: Adriana Lin.

²⁵ Grupo de literatos, escritores e músicos chineses que viveram durante a dinastia Jin (266-420 d.C.).

Nos últimos cinquenta anos, o *ruan* passou por grandes modificações e modernizações, tornando possível a criação de uma variedade de tamanhos. Na atualidade, existem variadas versões do instrumento, que incluem: o grande *ruan*; o pequeno *ruan*; o *ruan* baixo; o *ruan* soprano; o *ruan* de dupla ressonância; o *ruan* elétrico; o *ruan* de arco; com seis cordas e com oito cordas. Essa ampla variedade possibilitou a criação de sua própria seção dentro das grandes orquestras tradicionais chinesas (ZICHU, n.d., p.89).

Instrumentos de Percussão: *diǎngǔ* 点鼓, *nánbāngzi* 南梆子, *pèngling* 碰铃, e o *bǎn* 板

O ritmo e a métrica das músicas *sīzhú* são conduzidos pela percussão. Tradicionalmente utilizava-se o *piabǎn* ou *bǎn*, um idiofone confeccionado por pequenas tábuas de madeira que variam entre três a nove peças. Por ser tocado em intervalos regulares, a própria medida de tempo é chamada de *bǎn*, o número de “*bǎns*” indicando o tamanho da frase ou seção. Uma das canções que constituem o *ba dàqǔ* ("Oito Grandes Canções") é intitulada “*Lao Liubǎn*” (“Seis batidas antigas”) sugerindo que a frase teria a duração de seis batidas do *piabǎn*. A melodia *Lao Liubǎn* foi posteriormente ampliada para oito batidas e é conhecida também por *Babǎn* (“oito batidas”).

O *diǎngǔ* é um membranofone composto de pele e madeira. A sua estrutura de madeira é estreita e grossa. Possui aproximadamente dezoito centímetros de diâmetro e a pele é fixada sobre a estrutura por tachas de metal. Ele é utilizado desde o século dezesseis como acompanhamento da ópera clássica e outras tradições do Centro-leste da China. É tocado com uma baqueta fina de madeira e apoiado sobre o joelho ou um suporte de apoio. Em algumas ocasiões ele pode ser substituído pelo *nánbāngzi*, um idiofone constituído por um bloco de madeira retangular escavado (conhecido no Ocidente como *block*), que é percutido com uma baqueta de madeira. No repertório *sīzhú*, esses dois instrumentos são utilizados para marcar o tempo ou ritmos bastante simples.

Figura 29. *Nánbāngzi* (à esquerda) e três modelos de *piabǎn* (à direita).

Fontes: Metropolitan Museum of Art (2009) e ZICHU (n.d, p.43), respectivamente.

O *pèngling* é um idiofone composto por duas pequenas campanas de metal unidas por uma corda. Feitos de cobre ou latão, o instrumento é tocado através da colisão entre as duas peças. Costumam ser associados à meditação budista e são pouco frequentes no repertório *jiāngnán sīzhú*.

5.4. *Gǔqín* 古琴 e as vinte e quatro virtudes

O *gǔqín* (古琴) ou *qín*, é um cordofone da família das cítaras. O instrumento possui uma longa e ininterrupta história, e a mais antiga menção está presente na primeira antologia de poesia chinesa, o *Shijing* (cerca de 500 a. C.). No entanto, foi durante as seis dinastias (220- 589 d.C.) que a tradição do *qín* foi desenvolvida, alcançando relevância na vida social da elite intelectual chinesa. Passou por diversas alterações estruturais ao longo de sua história, consolidando-se no formato atual durante a dinastia Han (25-220 d.C.). Ganhou maior valorização durante as dinastias Tang (618-906 d.C.) e Sung (960–1127 d.C.), período e que foi produzido um grande número de poemas e ensaios exaltando a suas qualidades; e durante a dinastia Ming (1368-1644 d.C.), extensos manuais foram redigidos contendo instruções detalhadas de como tocar, compilações de peças e descrições de exercícios de preparação espiritual para se tocar o *qín*. (DE WOSKIN, 1982 p.110). Por ser altamente valorizado na cultura dos literatos, o *qín* possui uma extensa documentação que foi

preservada; contudo, sua datação não é totalmente precisa, uma vez que não é possível rastrear por completo a autoria dos textos e canções que foram posteriormente compilados.

O corpo do instrumento é constituído de uma comprida e plana caixa de madeira. São fixadas em suas extremidades as cordas que percorrem toda a estrutura do instrumento. Primordialmente com cinco cordas de seda, que foram ampliadas para sete no final da dinastia Han (206 a.C. 220 d.C.) (DE WOSKIN, 1982, p.115). As partes constituintes do *gǔqín* também representam um conteúdo simbólico. As duas cavidades de ressonância, por exemplo, recebem o nome de “piscina do dragão” e “lagoa da fênix”, representando a dualidade feminino-masculino. Possui treze marcações circulares para indicar a posição do dedilhado da mão esquerda representando as doze luas mais a lua intercalar. Da mesma maneira, os suportes de apoio do instrumento representam a conexão entre o céu e a terra, assim como o formato plano da superfície inferior representam a terra, e a superfície arredondada superior corresponde ao firmamento. As três maneiras de produzir som na corda também representam um conteúdo simbólico. O som produzido com a corda solta representa a força da terra, o som harmônico simboliza a força do céu e a corda quando pressionada representa o diálogo do homem com as outras duas forças (céu e terra). Na compilação do século XII do tratado sobre *qín*, intitulado “*T'ai Ku I Yin*”, uma passagem supostamente atribuída a Ts'ai Yung (que viveu no final do século II d.C.) e transcrita por T'ien Chih-weng, descreve a importância atribuída ao instrumento no estabelecimento da harmonia entre céu e a terra:

O som do *qín* é o verdadeiro som do céu e da terra. Se os materiais corretos forem encontrados, eles fornecerão um verdadeiro instrumento para harmonizar o céu e a terra. Se a pessoa certa for encontrada, isso pode fornecer a ela o Caminho correto para harmonizar o céu e a terra. Se a afinação exata for encontrada, ela produzirá sons corretos para harmonizar o céu e a terra. Fu -Hsi fez o *qín* para tornar perceptíveis os sistemas do céu e da terra e para harmonizar o poder das forças espirituais (CHIH-WENG apud DEWOSKIN, 1982, p. 111 – tradução nossa).

A música para *gǔqín* mudou pouco desde os tempos antigos, seu repertório é bastante limitado, contando com cerca de seiscentas músicas registradas em diversos manuais. Os mestres costumam restringir sua prática a um número pequeno de peças com as quais possuem maior afinidade, pois cada música necessita de muito tempo de preparação e aproximação com sua linguagem. Em entrevista concedida para essa pesquisa, André Ribeiro descreve esse aspecto da limitação de repertório a partir do pensamento do mestre ao qual ele está vinculado. Segundo ele:

...você escolhe poucas peças porque são aquelas que você sente como próximas de você, que batem com sua maneira de ser, sua personalidade, seu jeito e aí, com essas peças que você se relaciona a vida toda. Por exemplo, tem uma música que eu toco desde de 2012... e toco todos os dias e que agora ela está ganhando forma pra mim, agora estou entendendo mais... o que é a recriação da atmosfera, do tempo. Tempo é a parte mais difícil, porque não é uma rítmica subdividida no tempo, é um tempo de sensação... assim como em minhas composições, eu vou tocando e elas vão se acomodando na minha mão (entrevista concedida em 26 de junho de 2020).

Seu timbre é sutil, produzindo uma música intimista para uma plateia pequena ou para o deleite pessoal do intérprete, embora também seja utilizado em conjuntos de música ritual e para acompanhar canções. As composições evocam pinturas, sugerem estados de espírito e contam histórias. As histórias estão associadas à mitologia e a filosofia chinesa. As tablaturas preservadas geralmente são acompanhadas de um prefácio para esclarecer o conteúdo da música. Dado o seu conteúdo literário, manteve uma estreita ligação com as letras chinesas. Sua prática é “altamente convencionalizada” e sua transmissão – embora possua um sistema de notação e tratados de como se toca – é oral, pois depende de uma relação entre aprendiz e mestre. Praticada por uma elite letrada, sua música evoca a sofisticação e refinamento de uma arte das elites chinesas e integrava as quatro artes essenciais da formação de um literato, sendo elas: o *gǔqín* (古琴), o xadrez chinês (*qí* 棋), a caligrafia (*shu* 書) e a pintura (*hua* 畫). Para a nobreza intelectual chinesa, o “o ch'in era um instrumento ‘virtuoso’, cuja a prática era para ser cultivada como passatempo literário e para elevação espiritual” (LAI e MOK *apud* TIEN, 2015, p. 181).

A prática do *qín* também esteve associado às principais corrente filosóficas da China: o confucionismo e o taoísmo. Para os adeptos do confucionismo, a prática do *gǔqín* objetivava a construção moral própria e o desenvolvimento de virtudes pessoais para melhor servir a sociedade. Já na visão taoísta, a auto iluminação e a harmonização com a natureza representavam o propósito dessa prática (YUNG, 2017 p. 509). Dada a sua longa história e tradição, a arte do *gǔqín* foi declarada patrimônio imaterial da humanidade em 2003 pela UNESCO.

A afinação mais comumente encontrada é a pentatônica “*zheng diao* 正調” (Dó-Ré-Fá-Sol-Lá-Dó-Ré) e possui um alcance de até quatro oitavas (LAWERGREN, 2007, p.49).

Figura 30. Evolução do *gǔqín* ao longo da história.

Fonte: LAWERGREN (2007, p. 49).

Figura 31. André Ribeiro em performance realizada em 2016 na casa de chá Cha Yê.

Fonte: Acervo pessoal (2016).

Ao longo da história, mestres e praticantes da arte do *qin* produziram tratados sobre a sua estética. Essa extensa documentação contribuiu para que sua tradição não fosse interrompida e sua prática fosse continuamente restaurada. Esses textos preservados, oferecem uma valiosa contribuição para compreendermos aspectos teóricos musicais e os significados da música na sociedade chinesa. Um dos mais importantes e discutidos tratados sobre a arte do *gǔqín* é o livro *Xī shān qín kuàng* 谿山琴况 (1673) da coleção *Daguange qinpu*. Nele são descritas detalhadamente as “manifestações dos sons do *qin*” e foi avaliado pelo musicólogo e linguista Adrian Tien como “um dos, sem dúvida, maiores tratados sobre a estética musical chinesa na história” (TIEN, 2015, p. 187).

O tratado *Xī shān qín kuàng* é um dos poucos textos que discutem o som do *gǔqín* do ponto de vista artístico. O livro foi concluído antes de 1641, mas foi impresso pela primeira vez em 1673. Seu autor, o mestre *Xú Shàngyíng* 徐上瀛 (1582—1662), foi uns dos primeiros representantes da escola *Yushan*, uma das principais e mais influentes escolas dos último quatro séculos (YUNG, 2017, p. 519). Nesse tratado, Xu explora as 24 virtudes sonoras do *qin*. São elas: (1) harmoniosa, (2) silenciosa, (3) clara, (4) distante, (5) nostálgica, (6) simples, (7) serena, (8) transcendente, (9) elegante, (10) bonita, (11) brilhante, (12) luminosa, (13) úmida, (14) pura, (15) circular, (16) sólida, (17) grandiosa, (18) sutil, (19) escorregadia, (20) vigorosa, (21) leve, (22) pesada, (23) lenta e (24) rápida.

As virtudes descrevem, em termos técnicos e filosóficos, como alcançar os ideais estéticos defendidos pelo mestre *Xú Shàngyíng*. Através de uma escrita metafórica, evocando elementos naturais e sensoriais, *Shàngyíng* demonstra como o som deveria soar e quais atitudes deveriam ser adotadas para atingir a autoexpressão e o autocultivo. Em seu discurso, o autor também defende a ideia de manutenção e convencionalização da tradição musical, pois sua transgressão acarretaria em perda dos significados simbólicos envolvidos nessa prática. As 24 virtudes são um retrato do pensamento musical chinês e seus escritos são, ainda hoje, fonte para o desenvolvimento de estudos da estética musical. Juntas, cada uma das virtudes representa “parte do quadro geral de um aspecto importante da música chinesa para *gǔqín* e da música tradicional chinesa em geral” (TIEN, 2015, p. 257). Tien, assim como John Blacking, acredita que os conceitos estéticos da música refletem os aspectos da cultura como um todo e que são adquiridos através da experiência social de um contexto determinado. O livro *Xī shān qín kuàng*, na opinião de Tien, realça os ideais do pensamento filosófico da China e manifestam aspectos da tradição cultural. Assim, o *gǔqín* e sua arte revelam aspectos significativos para a compreensão da cultura e da música chinesa em geral.

O pensamento filosófico decorrente da prática desse emblemático instrumento influenciou toda uma cultura musical chinesa que é continuamente recuperada e mantida. Adrian Tien afirma:

Embora não haja como negar que a música *gǔqín* pertence ao domínio mais especializado de um "certo" grupo de pessoas, por exemplo, os músicos eruditos e treinados, seu lugar nos pensamentos musicais e estéticos chineses não é nada menos que monumental e sem paralelo. (...) Em outras palavras, o *gǔqín* e sua ideologia estética não se destacam culturalmente do resto da música chinesa e provavelmente dos aspectos importantes da estética chinesa em geral, apesar de seu status único e reverenciado. (TIEN, 2015, p. 185 – tradução nossa).

5.4.1 *Yaji* 雅集

A música para *qín* sempre esteve associada à elite letrada da China. Os literatos, como eram comumente chamados, eram funcionários da administração do governo imperial chinês. Os pilares da formação desses intelectuais se fundavam na prática das quatro artes essenciais (caligrafia, xadrez, pintura e a arte do *qín*). Para compartilhar essas práticas, os literatos se encontravam em reuniões chamadas *Yaji* ("encontro elegante"). Esses encontros se tornaram muito comuns a partir do século XIV e tiveram origem na famosa *Xiyuan yaji* "encontro elegante no jardim ocidental", uma reunião do século XI que supostamente teve a participação do poeta Sūshì 蘇軾 (1037-1101) e do artista Mǐ Fú 米芾 (1051-1107), além de outros intelectuais da época. A prática do *yaji* é mantida até os dias atuais, principalmente por praticantes de *gǔqín* que desejam compartilhar sua música com outros admiradores dessa arte.

Figura 32. Representação de um *Yaji* do século XVIII- acervo do Museu de Xangai²⁶ A pintura reproduz a prática das artes essenciais, incluindo a performance do *qin* (à direita entre dois ouvintes).

Fonte: RIEGEL (2010, p. 110-111).

²⁶ Encomendada pelo importante poeta do século XVIII Yuan Mei (1716-1798), a pintura intitulada “As Treze Discípulas de Suiyuan Solicitam Instruções na Torre do Lago” representa uma reunião que supostamente aconteceu em 1792 e foi posteriormente retratada em 1796. Considerada como a primeira pintura do gênero a retratar mulheres em um *yaji*. Até então as reuniões eram restritas aos intelectuais do gênero masculino. Na figura, estão representados Yuan Mei e suas discípulas. Para compreender essa rara participação feminina nos encontros elegantes, ver Jeffrey Riegel, “Yuan Mei 袁枚 (1716–1798) and a Different ‘Elegant Gathering’”(2010).

6. Prática musical chinesa em São Paulo

A presença de grupos de música chinesa em São Paulo ainda é proporcionalmente pequena. Alguns poucos interessados por essa prática se organizaram em grupos de performance e de estudo para compartilhar e difundir essa cultura musical. Os grupos que atuam na cidade de São Paulo são o Ensemble Gaoshan Liushui, a Associação Guqin Brasil e o grupo Rio Primavera. Há ainda aulas de *guzheng*, no colégio São Bento.

Em razão dos grupos Gaoshan Liushui e da Associação Guqin Brasil terem uma agenda regular de encontros e ensaios, essa pesquisa concentrou seus estudos em torno deles. Além disso, os grupos selecionados compartilham um mesmo membro, o compositor André Ribeiro, fundador do Gaoshan e cofundador da Associação, tornando mais acessível o diálogo com estes grupos.²⁷

Nos tópicos anteriores, ressaltamos como a comunidade chinesa, embora numericamente expressiva, sofre com uma representação simbólica negativa e com uma indistinção cultural entre outras comunidades asiáticas. Vimos também que a transferência cultural desestabiliza a identidade cultural e o sentimento de pertencimento; além disso, as diferenças culturais entre os imigrados e a comunidade local provocam uma dificuldade de integração e miscigenação, produzindo a necessidade de construir espaços de pertencimento. A construção de instituições ligadas à comunidade chinesa em São Paulo contribuiu para fomentar a prática musical dessa cultura. Dentre as instituições da comunidade, o Templo Tzong Kwan²⁸ se destaca como umas das principais entidades a acolher a música tradicional. O templo a abriga os ensaios do Ensemble Gaoshan Liushui e é onde foram realizados os primeiros encontros da Associação Guqin Brasil. André Ribeiro, fundador e diretor artístico do Gaoshan Liushui e um dos fundadores da Associação Guqin Brasil, possui orientação religiosa budista e é um frequentador do templo e conselheiro da Associação Budista Tzong Kwan América do Sul. Essa relação direta com a comunidade e a consequente proximidade possibilitaram o acolhimento do grupo Gaoshan e da Associação dentro do centro cultural do templo.

²⁷ Também estava prevista uma pesquisa em campo com o grupo Rio Primavera (grupo formado por imigrantes chineses) no início de 2020. No entanto, as apresentações e ensaios que seriam realizados em comemoração ao Ano Novo chinês foram cancelados, uma vez que, em decorrência da pandemia da Covid-19, a comunidade não participaria do evento, impossibilitando a inclusão de um estudo aprofundado sobre esse grupo na pesquisa.

²⁸ Templo budista localizado no bairro Vila Mariana, em São Paulo. Inaugurado em 1993, foi construído e é mantido pelo apoio da comunidade taiwanesa de São Paulo.

Figura 33. Salão interno e fachada do Templo Tzong Kwan.

Fonte: Acervo pessoal (2019)

6.1. Ensemble Gaoshan Liushui

André Ribeiro, fundou o grupo de maneira despretensiosa, para tocar música chinesa junto a dois amigos. A primeira formação contava com três integrantes, um *èrhú*, um *dízi* e André ao violão. Nelson Lin é pianista e, embora possua ascendência taiwanesa, somente começou a se interessar pela música chinesa por intermédio do grupo recém-formado por André, seu cunhado. Com o intuito de contribuir com o grupo, Nelson passou a praticar *yángqín*. Com a saída do primeiro instrumentista de *èrhú*, Alfredo foi convidado a substituí-lo. Eu também entrei para o grupo após a saída do primeiro flautista que estava realizando uma pós-graduação fora do país. Marília foi a última a ingressar no Gaoshan; ela já se interessava pela cultura da China e, ao saber sobre o grupo por intermédio de um amigo em comum com Nelson, veio completar o grupo com sua voz. Com cinco integrantes, a atual formação contempla, então, os seguintes instrumentos: voz, *zhōngguǎn*, *yángqín*, *dízi* e *èrhú*.

Fundado em 2010, o grupo é considerado por seus membros um conjunto *sīzhú* (seda e bambu) com inclinações à ‘cena cultural brasileira’. Na descrição encontrada no website do ensemble, as características da hibridização são enfatizadas. Segundo o site:

[...] nós do Ensemble Gaoshan Liushui criamos formas de expressar as culturas musicais da China, inclinando-as em contato às sensibilidades que perfazem nossa cena cultural brasileira, na qual estamos intimamente ligados, e que também somos nós (ENSEMBLE GAOSHAN LIUSHUI, 2015).

O grupo se descreve como o primeiro a se dedicar à performance da música chinesa no Brasil e, segundo o site, o principal propósito do grupo é difundir a cultura musical da China.

Já no início de sua formação, o Gaoshan passou a realizar ensaios e apresentações no templo Tzong Kwan. Portanto, o Ensemble foi recebido pela comunidade taiwanesa, que se constituiu como seu primeiro público. Os esforços do grupo em divulgar a música chinesa renderam frutos, e o Gaoshan Liushui passou também a ser convidado para eventos da comunidade da China continental, realizando apresentações no colégio de São Bento e em celebrações do instituto Confúcio de Campinas. Ao se institucionalizar dentro das comunidades, a música realizada pelo grupo passou a exercer um papel de preservação de um passado tradicional. A música nesse contexto contribuiu para a materialização de uma herança simbólica do imigrante, ativando uma memória coletiva no interior das comunidades e intensificando os laços afetivos entre seus membros. A experiência musical tornou-se, então, uma ‘experiência de pertencimento’, colaborando para o restabelecimento de um sentido identitário e uma forma de representação cultural.

Figura 34. Comunidade assiste à apresentação do Ensemble Gaoshan Liushui no Colégio São Bento.

Fonte: Acervo pessoal (29/06/2013).

Além de promover a preservação de uma herança cultural, o grupo também desenvolve ações visando à divulgação da música chinesa destinada a um público para além dos imigrantes chineses. As apresentações, que inicialmente se restringiam ao a eventos da comunidade, passaram a atingir um público mais amplo. O Ensemble começou a se apresentar em festivais e instituições culturais não ligadas diretamente às instituições de cultura chinesa, participando de apresentações em outros municípios e estados. O grupo ainda lançou um disco que contou com o apoio financeiro de taiwaneses no Brasil e em Taiwan e de interessados na música de origem chinesa.

Ao transcender sua prática para além da comunidade, conquistando novos espectadores, o grupo configura-se como uma ferramenta para amplificação do entendimento do material simbólico musical chinês. Sendo a música um veículo que transporta através de seus signos características da fundação da cultura, ao colocar um público maior em contato com esta manifestação, observa-se a atuação do grupo como um agente que promove o entendimento maior da cultura chinesa como um todo, difundindo-a e afirmando-a na cidade de São Paulo.

Figura 35. Gaoshan Liushui em performance realizada no instituto CPFL (da esquerda para direita: Cintia Harumi, Alfredo Rezende, Marília Varga, Nelson Lin e André Ribeiro).

Fonte: Grupo Sintonize (21 de setembro de 2019).

6.1.1 Repertório: Continuidades e Mudanças

Os integrantes do grupo possuem formação musical de orientação erudita-ocidental e se uniram pelo interesse comum na cultura chinesa. Os primeiros integrantes utilizavam instrumentos da cultura ocidental e aos poucos começaram a introduzir a instrumentação étnica chinesa, cujos instrumentos foram adquiridos através de importação. A formação técnica dos instrumentos tradicionais começou de maneira autodidata, realizada através da adaptação do conhecimento prévio de cada músico. Por exemplo, as técnicas violinísticas de Alfredo foram adaptadas ao *èrhú*; a formação em piano de Nelson contribuiu para o seu desenvolvimento no *yángqín*; a experiência de André com o violão foi transportada para *zhōngguǎn*; a minha formação em clarineta contribuiu para uma melhor adaptação ao *dízi*; e a experiência de Marília como cantora dialogava com as melodias chinesas e se adaptava a elas. Atualmente, dois integrantes realizam aulas *online* com professores nativos de Taiwan para uma maior compreensão das técnicas específicas que a prática dos instrumentos chineses exige.

De tal modo, a música praticada pelo Gaoshan estabelece uma relação de recepção da música tradicional em um contexto de orientação ocidental: um intercâmbio entre as duas culturas, um trânsito entre duas comunidades de prática. A associação entre as linguagens

ocidental e oriental pode ser observada no hibridismo expressivo adotado pelos instrumentistas, formado por elementos da música chinesa (ornamentação, instrumentação, material escalar, etc.) incorporados a uma construção tímbrica típica dos instrumentos ocidentais.

O repertório escolhido é, em sua maioria, constituído de músicas compostas a partir do século XX, oriundas de canções chinesas que foram adaptadas ao conjunto *jiāngnán sīzhú*. Embora realizem algumas músicas tradicionalmente conhecidas do repertório *sīzhú* – como por exemplo a canção “Melodia do Bambu Roxo” ou “Jasmim” – nenhuma música pertencente ao *ba dàqǔ* (“oito grandes canções”) foi incorporada ao repertório. Alguns estudos e ensaios preliminares foram realizados com a música *ba dàqǔ* “*Man Sanliu*” (“Três Seis’ Lento”), mas que não chegou a ser executada em nenhuma apresentação. O conhecimento do repertório *ba dàqǔ* é considerado fundamental para a prática *sīzhú*. O pesquisador da música chinesa, J. Lawrence Witzleben, afirma que “qualquer músico que alega ou deseja ser um especialista na tradição deve conhecer todas elas [oito grandes canções]” (WITZLEBEN, 1987, p. 253). Para o Ensemble Gaoshan Liushui, isso não parece ser tão imprescindível; a escolha do repertório é realizada através sugestões dos integrantes do grupo e, após uma leitura inicial, são selecionadas as músicas que mais agradaram ao coletivo. Outra característica que diferencia a prática do Gaoshan daquela dos conjuntos *sīzhú* tradicionais é a música vocal. Tradicionalmente, a música *Jiangnan sīzhú* é essencialmente instrumental; no entanto, o grupo possui uma cantora e o repertório das gravações e apresentações misturam música vocal e instrumental. A ausência de percussão também é um dos fatores de diferenciação do grupo brasileiro: enquanto na tradição *Jiāngnán sīzhú* utiliza instrumentos percussivos com maior frequência, no Gaoshan a percussão é presente em apenas duas músicas do repertório do grupo.

A linguagem musical híbrida pode ser notada também nos arranjos. Elaborados, em geral, pelos próprios integrantes, os arranjos são concebidos de maneira que se preserve a ênfase melódica presente na linguagem musical chinesa; para tanto, utilizam recursos texturais encontrados na heterofonia, de modo que a melodia pervague entre os instrumentistas sendo por vezes duplicada. Tal procedimento pode ser verificado na figura X: um excerto da ‘Canção das Pradarias’, canção chinesa composta por Wang Luo Bin e arranjada pelo diretor artístico do grupo, André Ribeiro.

Na análise aplicada ao trecho, observa-se a apresentação da melodia realizada pelo *èrhú* e o compartilhamento de parte de sua estrutura pelos outros instrumentos. Os elementos

melódicos, apresentados de maneira diluída, demonstram o caráter heterofônico do arranjo. Este processo textural contribui para uma intensificação da linearidade melódica. Na análise, os fragmentos grifados em vermelho se relacionam diretamente com a melodia, enquanto as linhas em azul, verde e laranja descrevem compartilhamentos de materiais adjacentes (ou secundárias), servindo para ornamentá-la e enfatizá-la. O caráter de continuidade linear percebido na música através da ênfase melódica é um elemento expressivo presente também em diversas manifestações da cultura chinesa de cunho simbólico e corporal.²⁹

²⁹ A fluidez da gestualidade empregada na caligrafia e no Tai Chi Chuan é exemplo disso.

Exemplo 1. Compassos de 10 a 24 de “Canção das Pradarias”, de Wang Luo Bin, em arranjo de André Ribeiro.

Andante ♩ = 60

Dizi

Erhu

Yangqin

Zhongruan

(solo)

mf

mp

17

Fonte: Transcrição elaborada pela autora (2021).

Uma característica presente no repertório do Gaoshan Liushui que é incomum na tradição do conjunto *Jiāngnán sīzhú*, é a pausa de um dos instrumentos do conjunto durante longos períodos de tempo (o silêncio relativo como linguagem). A tendência da tradição *sīzhú* é a manutenção da melodia por todos os instrumentistas sem pausas. As melodias *sīzhú* costumam ser ondulantes (com movimentos melódicos ascendentes e descendentes) e contínuas. Para Gao Houyong, uma boa melodia possui poucas interrupções e deve se assemelhar com o movimento de uma cobra: constante e sinuoso (GAO apud THRASHER, 1985 p. 250). A linha melódica da música de *Jiangnan* é comumente associada a um fio de seda, como observado por Chow-Morris na seguinte passagem:

Na estética tradicional, onde a melodia é comparada a um fio de seda ininterrupto, cada instrumento prolonga a melodia do início ao fim – silenciar-se por vários compassos seria algo inédito! (CHOW-MORRIS, 2004, p. 299– tradução nossa).

A interrupção na execução melódica de um dos instrumentos é um recurso recorrente nos arranjos do Gaoshan. No entanto, o sentido de continuidade linear é preservado, enquanto um dos instrumentos realiza um período de pausa, as outras vozes dão continuidade à melodia. Esse recurso é utilizado principalmente para enfatizar a voz no repertório vocal. Porém, também é possível observar sua presença no repertório instrumental. Em todo excerto apresentado acima (exemplo 1) o *dízi* faz apenas duas curtas aparições interpoladas por um longo período de espera: a primeira no compasso 11, e a segunda no compasso 21. Esse recurso também é adotado quando há repetição da melodia, criando uma variação no timbre e preservando a linearidade melódica, como demonstrado na seção instrumental de “Canção do Enterro das Flores”, a seguir:

Exemplo 2. Compassos 40 ao 55 da “Canção do Enterro das Flores” (compositor: Wang Li Ping).

Fonte: Transcrição elaborada pela autora (2021).

No excerto acima, podemos notar que o *èrhú* e o *dízi* iniciam a melodia juntos e monofonicamente. Em seguida, o *dízi* apresenta a melodia e o *èrhú* se ausenta; e quando a melodia é repetida, o *èrhú* e o *zhōngruǎn* são os responsáveis por sua condução e a voz do *dízi* é suprimida. Os elementos compartilhados heterofonicamente entre as vozes estão grifados em vermelho.

Como ressaltado no capítulo sobre o conjunto de *Jiāngnán sīzhú*, tradicionalmente a música dessa região tem um caráter ornamental improvisado. No ato da performance os artistas modificam as melodias memorizadas através das técnicas *jiāhuā* e *jianzi*. O grupo paulista, no entanto, adotou uma prática que se aproxima das características desenvolvidas pelos conservatórios chineses, com pouca improvisação e a utilização de um suporte escrito. Embora se distancie da performance adotada nas casas de chá, é possível perceber que as técnicas *jiāhuā* e *jianzi* não foram totalmente abandonadas. Elas estão presentes na

constituição dos arranjos que equilibram uma linha melódica mais ornamentada (*jiāhuā*) com outras mais simplificadas (*jianzi*). No trecho a seguir de “Luar de Outono Sobre a Lagoa Tranquila”, podemos notar que a linha do *dízi* é uma simplificação da linha bastante ornamentada do *èrhú*:

Exemplo 3. Primeiros 7 compassos de “Luar de Outono Sobre a Lagoa Tranquila”. Como nos exemplos anteriores, as marcações em vermelho indicam compartilhamento de material heterofônico entre as vozes.

The image displays a musical score for the piece "Luar de Outono Sobre a Lagoa Tranquila" (Moonlight on a Quiet Lake). The score is written for four instruments: Erhu, Dizi, Yangqin, and Zhongruan. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each containing four staves. Red boxes and circles are used to highlight shared heterophonic material between the instruments. In the first system, the Erhu staff has a red box around the first measure, and the Dizi, Yangqin, and Zhongruan staves have red circles around notes in the first measure. In the second system, the Erhu staff has a red box around the first measure, and the Dizi, Yangqin, and Zhongruan staves have red circles around notes in the first measure. In the third system, the Erhu staff has a red box around the first measure, and the Dizi, Yangqin, and Zhongruan staves have red circles around notes in the first measure.

Fonte: Transcrição elaborada pela autora (2021).

No entanto, apesar de ressaltar elementos marcantes da cultura chinesa, podemos constatar nos excertos apresentados, a presença da herança cultural europeia. O *zhōngruǎn*

e o *yángqín* exercem um papel de acompanhamento que, embora compartilhem material da melodia principal, acentuam o caráter de simultaneidade e direcionalidade da música ocidental, sem, no entanto, deixar de dialogar com os elementos heterofônicos.

Essas correspondências musicais entre culturas diversas possibilitam uma aproximação comunicativa entre tradições ocidentais e chinesas, assumindo um caráter híbrido e transcultural. Dessa forma, esta ação corrobora uma aceitação dentro e fora da comunidade de imigrantes e, conseqüentemente, uma amplificação do entendimento desta cultura específica; a música exerce um papel significativo para uma afirmação cultural chinesa, sem ignorar a cultura de origem dos músicos. Diante de tais aspectos, podemos dizer que os símbolos musicais transitam entre culturas, ensejando transformações, hibridismos e a assimilação recíproca entre a cultura local e a cultura imigrante.

6.2. Associação Guqin Brasil

A busca de uma identidade musical e proximidade com a comunidade taiwanesa mobilizaram André Ribeiro (praticante do budismo taiwanês e casado com uma nativa taiwanesa naturalizada brasileira) a se envolver em práticas musicais chinesas, e nelas encontrou uma linguagem significativa, tendo sua orientação cosmoestética evoluído para uma busca de conhecimento profundo cultural adotando uma orientação cosmocultural. No intuito de compreender a complexidade de uma linguagem que o afetava e que representava sua particularidade, André passou a realizar aulas de *gǔqín*, que, como vimos, é um instrumento de longa história e mantém em seu repertório a tradição da cultura chinesa. Desde 2013, através do Skype, ele faz aulas com uma professora taiwanesa radicada em Nova York. A prática era, no entanto, muito solitária e André sentia a necessidade de partilhar esse conhecimento com outras pessoas. Em entrevista, André relata: “...nesse processo todo de estudar *gǔqín*, eu sempre me queixava de não ter nenhum brasileiro que tocasse esse instrumento aqui no Brasil pra trocar ideia”. A necessidade de partilhar interesses comuns é uma característica das identidades construídas da contemporaneidade. O indivíduo necessita que suas ações sejam ratificadas por outros, ressentindo-se de um âmbito propício ao *encontro* diante da solidão. Essa necessidade de uma comunidade de partilha é ressaltada por Zygmunt Bauman, que entende que:

...a vulnerabilidade das identidades individuais e a precariedade da solitária construção da identidade levam os construtores da identidade a procurar

cabides em que possam, em conjunto, pendurar seus medos e ansiedades individualmente experimentados e, depois disso, realizar os ritos de exorcismo em companhia de outros indivíduos também assustados e ansiosos (BAUMAN, 2001, p.21).

Alguns anos depois, porém, André não se sentiria mais solitário. Em 2017, em uma conversa com sua professora, ele descobriu que outro aluno de São Paulo estava realizando aulas com ela. André marcou, então, um encontro com Victor Pádua em janeiro de 2018 a fim de partilhar suas experiências com a prática do *gǔqín*. No mês seguinte, em viagem à China, seu amigo Gil Rodrigues ganhou um *gǔqín* e demonstrou interesse em aprender a tocar. A ideia de formar a associação surgiu do primeiro encontro entre estes três integrantes iniciais. Um ano após o encontro do trio, mais duas pessoas demonstraram interesse em tocar *gǔqín*: Juliana Wu e Juliana Moreira, e com cinco integrantes a Associação começou a ganhar forma de uma comunidade. No entanto, embora já se encontrassem desde 2018, o grupo oficializou sua fundação somente em agosto de 2019. Essa data foi escolhida devido à vinda, articulada pela Associação, da instrumentista de *gǔqín* sino-canadense Diana Tang. Em visita a São Paulo, Diana realizou um workshop para estudantes na Universidade de São Paulo e encontrou os integrantes da Associação.

A formação da Associação Guqin Brasil é bastante recente; por esse motivo, não possui ainda uma linguagem própria. Sua estética está ainda em construção e abarca abordagens de diversas escolas. Seu objetivo é agregar pessoas no território nacional que possuem interesse na arte do *gǔqín* e difundir essa cultura milenar, estabelecendo um enraizamento dessa prática e, além disso, criar uma rede de apoio e informação sobre o *gǔqín*. O modelo da associação foi inspirado pela atividade de associações mais antigas espalhadas pelo mundo, e que estão em diálogo com essa versão brasileira. As atividades oferecidas pela Associação incluem formação técnica no instrumento, cursos sobre a história do *gǔqín* e reuniões no formato dos *yaji* (“encontro elegante”).

Figura 36. Fundadores da Associação Guqin Brasil. Da direita para esquerda: Victor Pádua, Juliana Moreira, André Ribeiro, Juliana Wu e Gil Rodrigues.

Fonte: Acervo pessoal (2019).

Dentre os integrantes da Associação, somente a Juliana Wu possui nacionalidade chinesa; todos os outros integrantes são brasileiros. A presença majoritária de brasileiros é uma constante também nos cursos oferecidos pela Associação; durante o curso sobre a história do *qin*, estavam presentes vinte e quatro alunos e somente a Juliana possuía vínculo de origem com a China.

Atualmente, a Associação mantém um grupo no aplicativo de mensagens WhatsApp. Com vinte cinco inscritos de diferentes estados do Brasil, a associação divulga e informa sobre a cultura do *qin* e da música chinesa. Pelo aplicativo são compartilhados conteúdos em forma de texto, vídeos, áudios e indicações de livros para estudos, e é por lá também que são organizadas os *yaji*. Os encontros no formato de *yaji* ocorreram de maneira remota através da plataforma zoom, uma vez que suas atividades iniciaram justamente durante o período de pandemia pela Covid-19. Novos encontros já estão programados para acontecer em 2021, ainda no formato remoto, mas seus integrantes demonstraram interesse em realizar um *yaji* presencial assim que a pandemia acabar.

Figura 37. 1º. Yaji online – 11 de julho de 2020.

Fonte: André Ribeiro (2020).

6.3. Sentidos Socioculturais

6.3.1. Ensemble Gaoshan Liushui

Embora tanto o Gaoshan quanto a Associação tenham por objetivo difundir a música chinesa no Brasil, a forma de atuação é bastante diferente nos dois grupos. O Ensemble Gaoshan Liushui é formado por músicos profissionais - dos cinco membros, quatro possuem formação superior em música e um possui formação técnica em piano. O objetivo principal do grupo consiste na performance. Já a Associação Guqin Brasil, por difundir um instrumento que também é voltado a uma prática individual e sem plateia, atua principalmente como uma rede de apoio e formação para seus membros, embora o grupo pretenda no futuro realizar apresentações públicas. Enquanto os membros da Associação atribuem sua filiação a um cultivo de si, os integrantes do Ensemble têm o prazer estético proporcionado pelas melodias tradicionais e a curiosidade teórica como fatores determinantes.

A curiosidade teórica é apontada por André e Alfredo como propulsores para um aprofundamento na música chinesa. Ao perceber que a história e a teoria da música chinesa tinham semelhanças com a origem e o desenvolvimento da música no Ocidente – como por exemplo a divisão das cordas por Pitágoras e a divisão dos bambus para a formação da escala

cromática chinesa –, Alfredo Rezende começou a se sentir motivado a pesquisar esse tipo de música e acabou se envolvendo afetivamente com ela. André, por sua vez, relata que durante toda a sua formação acadêmica em música o orientalismo na composição ocidental o atraiu e fez parte de suas pesquisas como objeto de estudo.

A identificação com a sonoridade característica da música chinesa é comumente relatada pelos integrantes do Gaoshan como um fator determinante para a inclusão desse gênero em seus estudos e performances. Ao ser questionado sobre o que o atrai na música chinesa, Nelson Lin descreve que “é a sonoridade, os timbres dos instrumentos, das melodias, esses *glissandos* que existem, de distorcer um pouco a nota, que é muito característico..., e que dá um certo tom de liberdade.” As viagens que Marília Vargas realiza todos os anos desde 2004 para a China, possibilitaram o seu acesso às canções tradicionais que a impactaram, e ela, assim como Nelson, atribui aos aspectos melódicos sua identificação e motivação para querer cantar esse tipo de música:

É uma identificação (com a música chinesa) pessoal mesmo. Aquele frisson que a gente sente, que vibra no corpo quando (se) ouve uma melodia e que diz alguma coisa pra gente. Que a gente, enquanto músico, não se contenta só em ouvir, mas quer fazer. (entrevista concedida em 12 de setembro de 2020).

Para os membros do Ensemble Gaoshan Liushui a relação de identificação com a música chinesa é estabelecida, principalmente através de seus aspectos puramente sonoros. Gosto pessoal, identificação e afetividade são palavras comumente utilizadas para descrever a razão para optar pela performance da música chinesa tradicional. Aspectos de caráter espiritual, como por exemplo o cultivo de si, tão presentes nos praticantes do *gǔqín*, não são mencionados verbalmente como fatores de motivação para a prática da música *sīzhú*.

6.3.2. Associação Guqin Brasil

Durante entrevista realizada com os integrantes da Associação Guqin Brasil um aspecto está presente no discurso de todos os praticantes: a prática do *gǔqín* propicia uma conexão com a própria individualidade. André Ribeiro ressalta que na prática do *gǔqín* a busca por um “florescimento de si” é muito presente entre seus praticantes, e contribui para uma “transformação identitária”. Leiamos seu relato:

Eu sinto que *gǔqín* pra mim é um espaço identitário, de relacionamento, de arranjo interno de mim mesmo. De organização afetiva imensa. Pra mim não é só uma questão só de tocar, pra mim na verdade o *qín* acaba me organizando na vida. Saber mais ou menos quem eu sou, o que eu faço. É uma identidade forte em mim, não é a única, mas acho que talvez é uma que fale muito alto e que me organiza. Então pra mim, faz todo o sentido que seja uma prática de cultivo interior, porque tem a ver com a minha estruturação identitária (entrevista concedida em 28 de abril de 2019).

Para Juliana Moreira, a música para o *gǔqín* cria uma conexão interior e dá o equilíbrio para uma vida mais focada; ela relata como foi a sensação ao entrar em contato com o *gǔqín* no templo frequentado por ela:

Entrei em um estado de conexão comigo mesmo, silenciou tudo... Parece que todo o entorno desaparece e eu fico focada na música... Escutar o instrumento foi uma coisa terapêutica, é como se o universo ficasse mais próximo. Como se a música estivesse no centro e eu tivesse conexão com algo... Esse instrumento me conecta tanto, queria aprender tocar... Eu chamo de instrumento do silencio porque são músicas que me silenciam e eu estou aqui e essa energia toda aqui, move muita coisa... (entrevista concedida em 28 de abril de 2019).

Gil Rodrigues, assim como Juliana Moreira, acredita que a música para *gǔqín* contribui para um estado de conexão e concentração; além disso, através dela ele consegue rememorar lembranças de sua infância quando assistia filmes de Kung-Fu que tinham como trilha esse tipo de música. O interesse da infância com as artes marciais chinesas fez com que ele buscasse formação no *Tai chi chuan*; dessa forma, Gil realizou diversas viagens à China para se aprofundar na técnica. Além de praticante de tai chi, ele é um dos fundadores da Shàoshèng Centro de Cultura Oriental. Esse centro oferece cursos de artes marciais, medicina chinesa, língua e cultura chinesa, difundindo a cultura da China na capital paulista. O centro é parceiro da associação Guqin Brasil e do Ensemble Gaoshan Liushui, tanto que os grupos já realizaram aulas e apresentações no espaço. Para ele, a relação com o *gǔqín* colabora para um estado de concentração necessária à prática do *tai chi*:

A minha sensação também é que esse instrumento, suas notas e a combinação das notas, dariam mais condição de chegar em um estado de concentração, um estado de mais presença porque o *taichi* pede muita presença ... você tem que ter presença para essa integração céu-terra, se você não tiver presença, você não consegue fazer isso e eu sinto que de alguma forma o *gǔqín* pede isso (entrevista concedida em 28 de abril de 2019).

A integração com o universo também é percebida por Victor Pádua em sua prática com o *gǔqín*:

O som dele [*gǔqín*] pra mim é algo meio etéreo... Eu sinto como se tivesse sendo transportado pra outro lugar e nesse momento é só ele que importa, não tem mais nada ao redor... Eu sinto como eu tivesse fazendo parte da natureza toda vez que eu escuto e ainda mais depois que eu aprendi a tocar (entrevista concedida em 28 de abril de 2019).

Os primeiros contatos de Victor com o Oriente foram através da cultura japonesa, imigração mais antiga que a chinesa em São Paulo e com maior difusão cultural na cidade, mais foi o contato com instituições de medicina chinesa da capital que despertou nele o interesse em conhecer e se aprofundar na cultura chinesa. Victor começou a estudar mandarim e também realizou um intercâmbio para China. Enquanto esteve lá, realizou aulas particulares de *gǔqín*. Para ele, a imersão proporcionada pela permanência no território chinês contribuiu para um desenvolvimento muito mais efetivo:

Nesse um ano na China eu tive uma curva de aprendizado muito superior. Em um ano na China a minha curva de aprendizado foi superior a dois anos no Brasil, porque eu acho que estava inserido em outro contexto. Lá eu tocava e eu sentia algo meio espiritual e foi muito legal mesmo e aqui, com o meu dia-a-dia mais corrido, não tenho tanto tempo assim para praticar, mas mesmo assim, pelo meu dia ser corrido aqui no Brasil, ele é ainda mais importante, porque ele que vai me trazer de volta para a realidade e vai me dar uma paz no momento em que estou mais precisando (entrevista concedida em 28 de abril de 2019).

A imersão no contexto chinês também é ressaltada por Gil Rodrigues como um aspecto importante para uma formação mais satisfatório. Segundo ele:

Quando você está imerso lá, você está imerso na arte, você está envolto da cultura, você envolto naquele caldeirão todo de coisas acontecendo e isso te dá de fato essa condição de sua curva de aprendizado ser muito acentuada. O mesmo paralelo eu faço com o *taichi*, é absolutamente diferente você poder estar no lugar como a China, ou mesmo lá em Taiwan e você conseguir fazer esse mergulho (entrevista concedida em 28 de abril de 2019).

As experiências vivenciadas no contexto chinês foram tão significativas, que o grupo tem pretensões de fazer intercâmbios na China e em Taiwan para um aprofundamento na música para *gǔqín*. A proximidade com a cultura em seu território nativo foi considerada fundamental para Gil, André e Victor; já para Juliana Wu, única integrante de nacionalidade

chinesa, foi justamente o distanciamento de sua terra natal que proporcionou sua aproximação com sua cultura tradicional. Embora sua família costumasse ouvir canções de ópera chinesa, ela desenvolveu maior interesse em estudar música ocidental. Juliana nos conta porque somente após sua saída da China (para realização de intercâmbio e trabalhar com ensino da língua chinesa) percebeu a riqueza da música tradicional e começou a se interessar em tocar instrumentos chineses:

Na China eu estava dentro da cultura chinesa. Quando fora do país eu senti maior atração da cultura chinesa, quando longe da terra mãe. Quando dentro, no país, parece ‘*take for granted*’ [dado como certo] (entrevista concedida em 27 de agosto de 2020).

Juliana Wu começou com *hulusi*³⁰, e posteriormente comprou um *gǔqín*. Ela é, também, integrante do grupo Rio Primavera, no qual se apresenta como cantora, tecladista e instrumentista de *hulusi*. O grupo se dedica ao repertório de música chinesa com uma formação instrumental híbrida, utilizando instrumentos ocidentais e chineses. Formado em 2017 por imigrantes chineses no Brasil, de formação amadora, o grupo se reúne quando é convidado para apresentações. Para Juliana, a música é uma maneira de se conectar e difundir a riqueza da cultura chinesa.

6.4. Aceitação no interior da comunidade imigrante

Embora sejam majoritariamente compostos por membros sem qualquer ascendência chinesa, a Associação Guqin Brasil e o Ensemble Gaoshan Liushiui conquistaram aceitação e respeito no interior da comunidade chinesa. Victor afirma que o fato dele tocar *gǔqín* contribuiu para abrir portas para participar de eventos da comunidade, “... foi uma porta de entrada muito tranquila. Depois que eles viram que eu sabia *gǔqín*, eles começaram a me chamar para todos os eventos.”

Para André Ribeiro, o fato de Gil Rodrigues ganhar um *gǔqín* de uma praticante chinesa representa a aceitação: “como se você (Gil) já tivesse um pertencimento lá dentro (comunidade) que é pleno.” Gil e Victor Pádua atribuem essa aceitação ao fato do *gǔqín*,

³⁰ O *hulusi* é um instrumento de sopro de palheta simples originário da China. Constitui-se de três cilindros de bambu unidos por uma cabaça.

embora tão significativo para a cultura chinesa, ser pouco praticado pelos chineses contemporâneos e o interesse de estrangeiros provoca admiração nos praticantes nativos.

A Associação, assim como o Ensemble Gaoshan Liushui, foi acolhida pelo Templo Tzong Kwan, o qual é frequentado e mantido pela comunidade taiwanesa em São Paulo. Lá foram realizados os primeiros encontros e ensaios e, além de oferecer um espaço para as atividades, o templo cede espaço em sua programação para a realização de apresentações musicais dos grupos. Recentemente a sede da Associação Guqin Brasil mudou-se para as dependências do centro de cultura oriental Shàoshèng, administrado por Gil Rodrigues, um dos fundadores da Associação. Neste centro são oferecidas aulas de Kung Fu, Tai Chi Chuan e Chi Kung, além da prática de medicina e o ensino de língua chinesa, e é lá que os ensaios e encontros passarão a acontecer.

A participação de André Ribeiro na Associação e no Gaoshan, além de uma intensa pesquisa pessoal, resultou no convite para ser colaborador da revista brasileira do Instituto Confúcio, principal revista de cultura chinesa do Brasil. O Instituto é uma iniciativa do governo da República Popular da China para “promover o ensino da língua e cultura chinesas” (INSTITUTO CONFÚCIO, 2021), e sua revista é destinada tanto ao público brasileiro, quanto à comunidade imigrante, pois sua edição é bilingue (chinês – português). Sem dúvida, o convite para colaboração em uma revista chinesa denota um reconhecimento de André como agente de difusão e conhecimento acerca da cultura musical chinesa.

Embora o Ensemble Gaoshan Liushui tenha atingido um público brasileiro, a comunidade chinesa ainda é bastante presente em suas apresentações. No último concerto realizado pelo grupo em setembro de 2019 no Instituto CPFL em Campinas, uma parcela considerável da plateia era composta por membros da comunidade chinesa. Além disso, boa parte dos recursos para a gravação do disco do Gaoshan foi doada pela comunidade taiwanesa. Para Alfredo Rezende, o apoio da comunidade de imigrantes é uma demonstração de que ela aceita e reconhece a música do Gaoshan como chinesa de fato “...isso é um ponto que autentica nosso grupo, é a aceitação da colônia,” Ele ainda atribui esse reconhecimento ao diálogo com os chineses, pois, segundo ele, a música é feita por um “grupo de brasileiros que ouve a colônia, ou ouve o que os ‘proprietários’ da música têm a dizer e aprendem com isso” (entrevista concedida em 30 de julho de 2020).

Figura 38. Público da apresentação do Ensemble Gaoshan Liushui, setembro de 2019.

Fonte: Grupo Sintonize.

Portanto, os grupos não somente conquistaram aceitação dos imigrantes chineses no Brasil, mas a comunidade também fomenta e reconhece que os integrantes dos grupos são agentes de difusão do conhecimento musical da China. Esse reconhecimento é percebido pelo público chinês que participa dos concertos, concretiza-se nos recursos que foram arrecadados para a conclusão do disco e se confirma pelos diversos convites para a participação em eventos das comunidades de etnia chinesa no Brasil.

6.5. Reverberações: Ampliação do Público

O empenho na difusão da música chinesa, por parte de André Ribeiro, resultou na formação do Ensemble Gaoshan Liushui e na Associação Guqin Brasil. Os grupos, aos poucos, alcançaram maior visibilidade atingindo um público que superou o âmbito da comunidade. O Gaoshan já realizou apresentações em importantes centros culturais e festivais (Sesc, Virada Cultural, Festival de Música Barroca, Instituto CPFL), suas músicas foram transmitidas pela rádio Cultura FM, rádio USP e um concerto do grupo foi veiculado pela TV Cultura. A Associação Guqin Brasil realizou cursos online sobre a história do *qin* que culminaram na criação de uma comunidade de difusão do instrumento no Brasil.

As pesquisas de André Ribeiro ainda resultaram na formação de um grupo de pesquisa interdisciplinar chamado “POEM – Poéticas Orientais em Música”, sediado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP. Em 2019, o Grupo de Pesquisa, o Ensemble Gaoshan Liushui e a Associação Guqin Brasil receberam a visita da instrumentista de *gǔqín*, a sino-canadense Diana Tang, que contribuiu para um intercâmbio de formação e a realização de uma palestra aberta ao público.

Recentemente, no centro de formação e pesquisa do Sesc SP, André realizou um curso sobre a música chinesa intitulado “Seda e Bambu: Poéticas Musicais Chinesas”, evento que contou com a participação dos membros do Gaoshan e da Associação Guqin Brasil. A Associação ainda tem planos de futuramente iniciar a fabricação do *gǔqín* no Brasil com o objetivo de facilitar o acesso do instrumento aos interessados, amplificando sua difusão no território nacional.

7. Considerações Finais

A interconectividade global mudou a formas pelas quais nos identificamos e relacionamos em sociedade. As sólidas instituições que forneciam as identidades dos indivíduos em sociedade se fragmentaram. Parentesco e localidade não são as nossas únicas referências para a construção cultural. As mídias digitais invadiram nosso imaginário despertando curiosidades, trazendo e levando culturas e amplificando a nossa visão de mundo; hoje talvez tenhamos a chance de enxergar a realidade sob a perspectiva do outro. Uma ampla gama de vidas alternativas surgiu no horizonte e podemos construir nossas próprias maneiras de estar no mundo. Maneiras que não são permanentes, mas flexíveis e mutáveis, formadas a partir do *encontro* significativo com o outro. A localidade como geradora de cultura já não é tão estável; a circulação de pessoas, sons e imagens dissociou a produção cultural de uma localização geográfica fixa, criando outras localidades, gerando trânsitos e entre-lugares. Enquanto há uma ameaça de uma globalização em direção a uma homogeneização cultural, também há a produção de um novo olhar (e uma nova escuta) para as produções culturais étnicas, para o outro. Consequentemente, a diversidade cultural passou a ser valorizada e fomentou a construção de um mercado cultural pautado na etnia. As conexões em rede aproximaram produções culturais minoritárias de consumidores ávidos pela diferença, enfraquecendo a centralidade da indústria cultural por meio dessas linhas de fuga.

As paisagens dos grandes centros urbanos também se modificaram. Imigração e turismo concentraram, em um único território, uma vasta diversidade de culturas e etnias. Imigrantes reconstruíram ao seu redor estruturas culturais de pertencimento, as quais amplificaram as trocas entre nativos e estrangeiros, resultando em formas culturais híbridas e processos de tradução cultural. As afiliações culturais se multiplicaram e adquiriram um caráter voluntário e não mais estatutário: as identidades tornaram-se construções históricas e não meramente definidas por fatores biológicos. Possibilidades de escolhas inauguraram uma perspectiva pós-étnica, na qual a etnia não é mais irrevogável e permanente, e nem os territórios.

As construções de identidades na contemporaneidade tornaram-se mais complexas diante dos constantes encontros com a alteridade. A multiplicidade de referenciais culminou em uma construção de identidades pautadas na cultura de autorrealização e inauguraram a formação de novos grupos de pertencimento. A possibilidade de construir a própria identidade tem permitido ao indivíduo afiliar-se a culturas distantes, engajando-se na defesa de seus valores morais, éticos e estéticos.

Na atualidade, fazemos escolhas que representam características da nossa personalidade. Quando escolhemos determinadas manifestações musicais, estamos externalizando nossas individualidades. Essas escolhas representam uma parcela das nossas identificações e, através delas, socializamos com outras pessoas que compartilham do mesmo interesse: pessoas que compreendem o motivo de se escolher uma estética em detrimento de outras.

Como ressaltado anteriormente, as imagens, sonoridades, expressões, produtos e os sabores da China estão em circulação no território brasileiro há muito tempo. As trocas culturais começaram ainda no período colonial, influenciando aspectos da cultura brasileira. A partir dos anos finais do século XX, a intensificação do fluxo migratório de chineses para o Brasil contribuiu para formação de instituições de identidade étnica chinesa em território nacional e especialmente em São Paulo, estado onde há uma concentração de imigrantes chineses. O contato local com essa comunidade vem se tornando mais acessível e cotidiano.

A comunidade imigrante foi essencial para que a maioria dos integrantes brasileiros dos grupos selecionados para essa pesquisa tivessem um encontro significativo com a cultura da China. Os entrevistados Victor Pádua, André Ribeiro e Juliana Moreira relataram que instituições da comunidade no Brasil foram importantes para o desenvolvimento de um

interesse na cultura musical chinesa e vitais para a construção de novas comunidades de prática. Já Alfredo e a autora dessa pesquisa foram apresentados ao universo cultural chinês através de imigrantes e seus descendentes residentes no Brasil. A importância da presença de imigrantes e Instituições transterritorializadas é ressaltada no próprio texto de descrição do Ensemble Gaoshan Liushui em sua página na internet, que reafirma que “é a expressão de cinco pessoas vivendo muito próximas à cultura chinesa, tal como esta se difundiu e se cristalizou na cidade de São Paulo” (ENSEMBLE GAOSHAN LIUSHUI, 2015).

As mídias eletrônicas também contribuíram para o contato com a música e o fortalecimento dessas práticas no Brasil, e foi através do cinema internacional que Gil Rodrigues conheceu a cultura chinesa e sua música. Já André Ribeiro relata, em uma matéria para o canal Senda, que ouviu pela primeira vez o *gǔqín* em um CD comprado em banca de jornal, e em seguida, foi procurar informações sobre o instrumento na internet (RIBEIRO, 2019). A escuta de mídias digitais por meio de plataformas eletrônicas é constantemente utilizada pelos membros dos grupos para selecionar e se familiarizar com o repertório musical chinês. Da mesma forma, a maioria das partituras utilizadas foram adquiridas através de sites chineses de compartilhamento de música escrita.

O turismo internacional, o intercâmbio de formação e o consumo de bens culturais também são relatados pelos membros do grupo como fatores que contribuíram para o contato e o aprofundamento cultural no contexto chinês. Marília Vargas relata que o seu interesse em turismo cultural a levou até a China e que essa experiência lhe proporcionou a descoberta da música chinesa. Gil Rodrigues e Victor Pádua realizaram intercâmbios de formação e relatam que esse contato foi fundamental para uma compreensão profunda da cultura chinesa. Tanto André Ribeiro como Marília Vargas relataram o consumo de bens culturais chineses no intuito de um aprofundamento cultural durante as viagens internacionais realizadas. Para Juliana Wu, foi o distanciamento provocado pela imigração que a reaproximou de sua cultura de origem. Já no caso de Nelson Lin, embora possua laços parentais com a cultura da China, foi através da mediação de seu cunhado brasileiro (André) que ele teve um encontro significativo com a música instrumental chinesa, resgatando os laços com suas origens parentais em um processo de re-identificação.

Portanto, a imigração, as mídias digitais e a mobilidade internacional configuram-se como manifestações do cosmopolitismo que viabilizaram a formação das comunidades de prática musical chinesa selecionadas para essa pesquisa. A estetização da experiência produzida através da prática musical chinesa fomentou e articulou parte das identidades dos

indivíduos envolvidos. A aquisição dessa linguagem musical mobilizou uma localização desses indivíduos perante o mundo, tornando-se um filtro para uma nova maneira de olhar a prática musical de origem. Nesse sentido, a relação com a música é encarada através de uma perspectiva cosmoestética, nas quais os indivíduos são capazes de apreender e apropriar-se de uma linguagem culturalmente distante e que é considerada por eles como estruturas de sentimento, afetos e emoções.

De acordo com os relatos obtidos em entrevista, o contato prolongado com aspectos da cultura chinesa instaurou um desejo de aprofundamento cultural, que foi concretizado através de imersões culturais, formação e pesquisa. O interesse em compreender profundamente os códigos de uma linguagem particular, relacionando-a à sua cultura de origem e orientando-se por ela em uma escala de pertencimento, perfaz um conjunto de comportamentos adotados por indivíduos guiados por um espírito ‘cosmocultural’ – nos termos de Cicchelli.

No capítulo 2 apresentamos as características dos indivíduos que possuem um espírito ‘cosmopolita’, as quais também estão presentes, de um modo ou de outro, nos membros dos grupos pesquisados. A curiosidade pelo ‘diferente’, a capacidade de visitar lugares, a abertura a outra cultura, o apreço a um elemento particular de determinada cultura, o prazer pela sonoridade do outro, a relativização da própria cultura em relação a cultura do outro, esses foram aspectos frequentes nos discursos dos entrevistados. Os integrantes compartilham de uma mesma atitude cosmopolita e a música é o principal vetor de uma relação de alteridade.

Concluimos, portanto, que as motivações para a prática da música chinesa entre os integrantes dos grupos pesquisados podem ser agrupadas em dois diferentes propósitos, manifestos de maneira sobreposta e/ou relacional; são eles a busca e a aquisição de uma identidade e o cultivo de si. No âmbito da aquisição da identidade, a música chinesa é a manifestação de uma particularidade, seja ela uma re-identificação com um aspecto da própria etnicidade ou a construção de uma identidade múltipla, pós-étnica, uma orientação cosmocultural. Esse aspecto é presente no comportamento de todos os entrevistados e é revelado não somente por meio da prática musical, mas também está presente na aproximação de outros aspectos da cultura chinesa, como por exemplo, os hábitos alimentares, as línguas, os esportes, a medicina tradicional, a filosofia e as religiões. No entanto, o propósito de cultivo de si, ou seja, a busca por uma vida mais elevada e de autorrealização, é mais evidenciado na prática do *gǔqín*. A ausência de modelos musicais na

cultura nativa que correspondessem aos valores pessoais de autorrealização levou-os a um encontro significativo com a cultura musical desse instrumento, que tem uma longa história centrada exatamente nesta finalidade.

As motivações individuais culminaram na formação de grupos com mesmos interesses, os quais se engajaram em construir conhecimentos sobre as particularidades da música chinesa. A partir de então, estabeleceram uma prática regular que contribuiu para a formação de valores comuns e ajuda mútua, configurando-se, portanto, como uma comunidade de prática (WENGER-TRAYNER, 2007). André Ribeiro desempenhou um papel fundamental como um agente aglutinador dos indivíduos interessados na música chinesa, centralizando ações de coordenação, promoção e pesquisa. Atualmente, ele é o principal organizador dos eventos e administrador dos grupos, sendo identificado pelos demais indivíduos envolvidos como o “outro significativo”, ou seja, aquele que representa uma figura importante na aquisição do conhecimento musical chinês.

Procuramos demonstrar através dessa pesquisa a influência dos mecanismos cosmopolitas para a formação de uma identidade pós-étnica na prática da música chinesa na cidade de São Paulo. Em busca da construção de suas identidades, os integrantes dos grupos pesquisados encontraram na cultura chinesa uma estética que expressasse seus ideais musicais e a germinação de uma vida moralmente mais elevada. Assumindo a música chinesa como parte importante de suas personalidades e de sua filosofia de vida, os indivíduos envolvidos nessa prática contribuíram para a sua difusão na cidade. A transposição da linguagem musical provocou alterações, transformando-se em uma forma híbrida, sem, no entanto, modificar os valores e a essência da música chinesa. Dessa forma, o entendimento sobre a China e sua cultura como um todo foi amplificado na metrópole paulistana, ensejando o rompimento de velhos preconceitos há muito estabelecidos.

Referências bibliográficas

AALST, Jules A. Van. *Chinese Music*. Shanghai: The Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, 1884.

ALVES, Willian. *Music of the Peoples of the World*. Boston: Schirmer, Cengage Learning, 2013.

AMORIM, Marcela Sampaio Magalhães Alves; FERNANDES, Durval Magalhães; OLIVEIRA, Natália Maria de. A imigração chinesa para a América Latina e Brasil: O perfil do imigrante chinês no sudeste brasileiro. In: Anais do XX Encontro Nacional de Estudos Populacionais. Foz do Iguaçu: Associação Brasileira de Estudos Populacionais, 2016, p. 1-16.

AGOSTINI, Ângelo. Revista Ilustrada. nº 175, p. 04. Rio de Janeiro: 1879. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pesq=chin&pagfis=1962>> Acesso em: 23/07/2019.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Trad. Telma Costa. Revisão científica: Conceição Moreira. Lisboa: Editora Teorema, 2004.

BASTIDE, Roger. *Brasil: terra de contrastes*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. 2 ed. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: 2019.

BLACKING, John. *¿Hay Música en El Hombre?* Trad. Francisco Cruces. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

BLUNDEN, Caroline; ELVIN, Mark. *China: ontem e hoje*. Tradução: Carlos Nougué et al. Barcelona: Ediciones Fólio, 2008.

BOHLMAN, Philip Vilas. Immigrant, folk, and regional musics in the twentieth century. In: NICHOLLS, D. (Org.). *American Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CARVALHO, João Gilberto da Silva. *Modernidade, identidade e representações sociais: chineses no Brasil do século XIX*. Tese de Doutorado em Psicologia. RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

CHARLES, Nicole Marie. *A Supplementary Book Of Chinese Music For The Suzuki Flute Student*. The Ohio State University 2010.

CHOW-MORRIS, Kim Lisa. *Improvising Hegemony, Exploring Disjuncture: the music and cultures of jiangnan sizhu*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia. Toronto: York University, 2004.

_____. Embracing the "Tao" of China's "Jiangnan Sizhu". In: *Asian Music*, Vol. 41, No. 2 (SUMMER/FALL 2010), pp. 59-87. University of Texas Press, 2010.

CICCHELLI, Vincenzo. *Plural e Comum: sociologia de um mundo cosmopolita*. Trad. Adriana Zavaglia. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

CZEPULA, K. 'Os indesejáveis chins': a imigração chinesa nas páginas do jornal a Gazeta de Notícias (1879). In: *XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP*, 2016, Assis. Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP. São Paulo: Anpuh-SP, 2016. p. 1-13.

DE WOSKIN, Kenneth J. *A Song for One or Two: a song for one or two*. Michigan: Center for Chinese Studies the University of Michigan, 1982.

ENSEMBLE GAOSHAN LIUSHUI. *Sobre o Ensemble*. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://gaoshan-liushui.com.br/>> Acesso em: 27/10/2020.

FORTES, Fabrício Pires. O Sistema de Notação Musical de Jean-Jacques Rousseau. *Doispontos*, Curitiba, São Carlos, volume 16, número 1, p. 236-247, agosto de 2019.

FREIRE DA SILVA, Carlos. *Conexões Brasil-China: a migração chinesa no centro de São Paulo*. In *Caderno Metropolitano*, São Paulo, v. 20, n. 41, pp. 223-243, 2018.

FREITAS, Sônia Maria de; MOTA, Carlos Guilherme. *Falam os imigrantes: Armênios, Chineses, Espanhóis, Húngaros, Italianos de Monte San Giacomo e Sanza, Lituanos, Okinawanos, Poloneses, Russos, Ucrânianos, memória e diversidade cultural em São Paulo*. 2001. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2003.

GRANET, Marcel. *O Pensamento Chinês*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2006.

HOLLINGER, David A. *Postethnic America: beyond multiculturalism*. 10 ed. New York: Basic Books, 2005.

INSTITUTO CONFÚCIO. *Sobre o Instituto Confúcio na Unesp*. 2021. Disponível em: <<https://www.institutoconfucio.com.br/sobre/>> Acesso em: 11/02/2021.

KUO-HUANG, Han; GRAY, Judith. *The Modern Chinese Orchestra*. Asian Music, Vol. 11, No. 1, pp. 1-43. Texas, University of Texas Press, 1979.

LA BARRE, Jorge de. Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa, in *CÔRTE-REAL*, Maria de São José (org.), Revista Migrações - Número Temático Música e Migração, Outubro 2010, n.º 7, Lisboa: ACIDI, pp. 147-166

LAWERGREN, Bo. *The Iconography and Decoration of the Ancient Chinese Qin-Zither* (500 BCE To 500 CE). Music in Art, Vol. 32, No. 1/2, Music in Art: Iconography as a Source for Music History Volume III (Spring–Fall 2007), pp. 47-62. Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York

MA, Hiao-tsiun. Musique Chinoise. In: Roland-Manuel (ed.), *Histoire de La Musique*. Paris, Gallimard, p. 283-304 (Encyclopédie de La Pléiade, vol. I), 1960.

MALM, William P. *Chinese music*. 19 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Chinese-music>>, Encyclopaedia Britannica, Inc. Acesso em: 26 de junho de 2020.

MEAD, G. H. Mind, self, and society: from the standpoint of a social behaviorist. Chicago: The University of Chicago, 1992 [1934].

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *A Gift of Sound: The Crosby Brown Collection of Musical Instruments*. Summer 2018. Journal., 2018 by The Metropolitan Museum of Art, New York. New York, 2018, pg. 26

_____. *Silk and Bamboo: Music and Art of China*. The Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/505403>> Acesso em: 05/07/2020.

MOREIRA, Matheus. Em Meio a Surto de Coronavírus, Orientais no Brasil Relatam Preconceito e Desconforto. Folha de São Paulo, São Paulo. 03 de fev. 2020. Saúde.

NICOLAU NETTO, Michel. *O Discurso da Diversidade: a definição da diferença a partir da world music*. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de Campinas, Campinas, 2012.

PAPASTERGIAD, Nikos. *Cosmopolitanism and Culture*. Cambridge: Polity Press, 2012.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In: *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010, p. 61-73.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Revista Estudos Históricos*, Vol. 5 nº10 – FGV, 1992, p. 200-215.

RIBEIRO, André. *Bā yīn*: Os Oito Sons da Música Chinesa. In: *Instituto Confúcio*, São Paulo, volume 37, número 2, p. 46-59, março de 2020.

_____. Sons do Dharma. *Canal Senda*. Disponível em: <<http://canalsenda.tv/sons-do-dharma/>> Acesso em: 13/11/2020.

RIEGEL, Jeffrey. Yuan Mei 袁枚 (1716–1798) and a Different 'Elegant Gathering'. In: *Chinese Literature: essays, articles, reviews (clear)*. Sydney, December 2010, Vol. 32, pp. 95-112.

ROBINS, Kevin. *Enterprise and Heritage: Enterprise and Heritage*. London: Routledge, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Project concernant de nouveaux signes pour la musique. In: Rousseau. *Ouvres Complètes*. Paris: Hachette, 1909.

RUSSELL, Joan. Perspectivas socioculturais na pesquisa em educação musical: experiência, interpretação e prática. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 14, p. 7-17, 2006.

SATOMI, Alice Lumi. *Dragão confabulando...: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil*. 2004. 350 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

SILVA, Jorge Tavares da. A condição internacional de Taiwan e a abertura de canais diplomáticos submersos como janela de oportunidade: o caso do CSCAP. *Universitas Relações Internacionais*, Brasília, v. 8, n. 2, p. 163-179, jul./dez. 2010.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.

SHYU, David Jye Yuan; CHEN, Tsung Jye. Integração cultural dos imigrantes chineses no Brasil. In: *Revista de Estudos Orientais*. n.6, 2008.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Pela Mão de Alice: O social e político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

STOCK, Jonathan. *A Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu*. The Galpin Society Journal, Vol. 46 (Mar., 1993), p. 83-113

_____. East Asia/China, Taiwan, Singapore, Overseas Chinese. In: *Worlds of Music: an introduction to the music of the world's peoples*. Ed. 5. Organização: Jeff Todd Titon. Belmont: Schirmer Cengage Learning, 2009, p.

THRASHER, Alan R. The Melodic Structure of Jiangnan Sizhu. In: *Ethnomusicology*, Spring - Summer, 1985, Vol. 29, No. 2, p. 237-263, . Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/852140>>, Acesso em: 26 de dezembro de 2020.

_____. *Sizhu Instrumental Music of South China: ethos, theory and practice*. Boston: Brill, 2008.

TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self: a construção da identidade moderna*. Trad. A.U. Sobral e D. A. Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. *A Ética da Autenticidade*. Trad. Talyta Carvalho. São Paulo: É Realizações, 2011.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *A China no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

TIEN, Adrian. *The Semantics of Chinese Music*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2015.

VELHO, Gilberto. MetrÓpole, Cosmopolitismo e Mediação. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 15-23, jan./jun. 2010

VENTURA, Deisy et al. *Imigrantes em São Paulo: diagnóstico do atendimento à população imigrante no município e perfil dos imigrantes usuários de serviços públicos*. São Paulo: IRI-USP 2017.

Véras, Daniel Bicudo. *As diásporas chinesas e o Brasil: a comunidade sino-brasileira em São Paulo*. 2008. 280 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

WEI, S. *China in the global migration order: historical perspectives and new trends*. Asia Europe Journal, vol. 8, issue 1, pp. 25-43, 2010.

WENGER-TRAYNER, Etienne; WENGER-TRAYNER, Beverly. *Communities of practice: a brief introduction*, 2015. Disponível em: <<https://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf>> Acesso em: 23/07/2020.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história de música*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

WITZLEBEN, J. Lawrence. Jiangnan Sizhu Music Clubs in Shanghai: Context, Concept and Identity. In: *Ethnomusicology*, Illinois, Spring - Summer, 1987, Vol. 31, No. 2 (Spring - Summer, 1987), pp. 240-260

_____. *"Silk and Bamboo" Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1995.

YEUNG, Juni L. *Standards of the Guqin: An English Language Introduction to the Chinese Seven-Stringed Zither*. Tirinto: Toronto Guqin society, 2018.

YIN, Bi Meng. *Imigração chinesa em São Paulo e seu português falado: Interlíngua e marcadores discursivos*. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

YUNG, Bell. (2017). An Audience of One: The Private Music of the Chinese Literati. *Ethnomusicology*, 61(3), 506-539. doi:10.5406/ethnomusicology.61.3.0506

ZICHU, Wang. *Los Instrumentos Musicales Chinos*. Trad. J. O. Fortuny Carreras. Ministério de Cultura de La República Popular China. N/D.