

Aspectos de Filosofia Chinesa na Arte Contemporânea: apontamentos a partir da obra de Fang Lijun

Chinese Philosophy aspects in Contemporary Art:
an examination of Fang Lijun's Work

Flávio Tonnetti

RESUMO

Resultado da conferência proferida no III Congresso da Associação Latino-americana de Filosofia Intercultural, o ensaio apresenta o uso da arte como ferramenta mobilizadora do pensamento filosófico em perspectiva intercultural. O texto busca articular conceitos das matrizes taoísta, confucionista e budista a partir do contato com obras de arte de Fang Lijun, um dos expoentes do realismo cínico chinês, partindo da materialidade estética como vetor de uma discussão filosófica.

PALAVRAS-CHAVE

Filosofia Chinesa, Arte Contemporânea, Fang Lijun, Interculturalidade, Coletividade.

ABSTRACT

As result of a conference given at the 3rd Congress of the Latin American Association of Intercultural Philosophy, this essay presents the use of art as a tool for mobilizing philosophical thought from an intercultural perspective. The text seeks to articulate concepts from Taoist, Confucian and Buddhist sources based on works of art by Fang Lijun, one of the leading figures of Chinese cynical realism, using aesthetic materiality as a vector for philosophical discussion.

KEYWORDS

Chinese Philosophy, Contemporary Art, Fang Lijun, Interculturality, Collectivity

Considerando meu trabalho com ensino de filosofia, e tendo em vista o tema central do III Congresso da Associação Latino-americana de Filosofia Intercultural — cuja ênfase repousa, justamente, sobre o Ensino de Filosofia Intercultural — quero mostrar, através dessa apresentação, como podemos usar imagens e obras de arte como ferramentas articuladoras de um pensamento filosófico em perspectiva intercultural. Mais do que isso, desejo mostrar como tomar a materialidade estética como porta de acesso para que possamos articular conceitos originados em filosofias surgidas em contextos linguístico-culturais bastante diversos dos nossos. Isso contribui para que possamos exercitar formas de pensamento em um ambiente intelectual que nos permita explorar tais materiais para além de seus universos culturais, conversando sobre eles a partir dos repertórios culturais de que dispomos — obtendo, como efeito, a ampliação do nosso próprio repertório. Se no campo de estudos literários podemos falar em uma literatura comparada, podemos pensar, analogamente, no campo dos estudos filosóficos, em termos de filosofias comparadas. Assim, proponho o uso da imagem artística como ponte de acesso para uma experiência de filosofia intercultural que conecte diferentes universos de pensamento.

Ao longo do congresso, tivemos a oportunidade de escutar alguns relatos de experiências de ensino de filosofia que trouxeram a dança ou a música como elemento articulador. Agora, nessa mesa, estamos trazendo a imagem como dimensão disparadora de uma discussão filosófica. Ao longo

¹ Sobre a noção de cânone, ver o ensaio de Roberto Mibielli (2021).

dessa exposição, e para atingir esse objetivo, vamos comentar o trabalho de Fang Lijun, pontuando aspectos técnicos, estéticos e filosóficos que contribuam para vislumbrarmos uma espécie de cânone¹ a partir do qual essas problemáticas orbitam.

Quero discutir como, a partir de obras de arte, é possível operar conceitos filosóficos que considero centrais nesse imaginário que a cultura chinesa produz sobre si. São tramas conceituais assentadas, em grande medida, sobre uma formação taoísta, confucionista e budista, na sua tradição chinesa humanista, mas que possuem também relação com uma perspectiva de clã ou coletividade que dão à China uma qualidade própria no diálogo com a Modernidade Ocidental, muitas vezes traduzida pela ideia de um socialismo singular — que Elias Jabour e Alberto Gabriele (2021) apresentaram como um socialismo do século XXI, e que, no pensamento de Xi Jinping, aparece como um socialismo de características chinesas (2022).

Independentemente do rótulo, o que buscamos são os elementos para referenciar essa forte tendência dentro da cultura chinesa de pensar a sociedade a partir de um amplo engajamento, em que o todo manifesta o individual e o individual se ajusta — e se funde — a um coletivo.

Quero explorar essas nuances falando sobre o trabalho de Fang Lijun com o qual pude ter contato durante sua participação no Festival de Artes de Macau no período em que lá residi, podendo visitar por diversas vezes a exposição *A Luz Poeirenta*, uma mostra de grande porte

² Uma matéria sobre a mostra foi publicada no jornal Hoje Macau por Andreia Sofia Silva (2023).

inteiramente dedicada a diversas fases de seu trabalho.² O que nos interessa é observar como valores ético-políticos — talvez mesmo metafísicos — se expressam plasticamente em obras de arte contemporânea a partir da poética de um determinado artista.

Em relação à dimensão do coletivo, elaborado como questão filosófica, é o que vemos em quaisquer das obras de Fang Lijun em que o indivíduo multiplicado expressa o múltiplo e em que o *todo* configura-se como a variação de *um mesmo* (como nas figuras 1 e 2).

Figura 1. Obra 195.2017. Xilogravura.
488 x 854 cm.
Fang Lijun, 2017.





Figura 2.
Pintura da série Elemental.
Fang Lijun, 2017.

Na primeira obra, o que temos é a *repetição* da imagem de um rosto que, entretanto, *não é exatamente* o mesmo. Aqui há um jogo conceitual operado no nível da técnica: a gravura se faz a partir de uma matriz que, repetidamente entintada, permite a reprodução de inúmeras cópias. Nessa obra, entretanto, o aspecto técnico da repetição — que caracteriza a gravura — aparece como uma recusa, já que a matriz do rosto varia tanto em tamanho quanto na diversidade das cores entintadas. Aquilo que apareceria como repetição surge como novidade: o *uno* torna-se *múltiplo*.

Na segunda pintura, temos um procedimento inverso: o múltiplo torna-se uno, como resultado de um jogo obtido pelo acúmulo de rostos numa mesma massa. Criando, por efeito gestáltico, uma espécie de pirâmide orgânica, uma massa de rostos se dobra refletida numa superfície espelhada, revelando a fragmentação do todo como efeito ilusório. Todos os rostos estão conectados, e sua monumentalidade se reflete na superfície do espaço sobre o qual estes sujeitos se apoiam — e se imergem — produzindo visualmente um resultado que nos remete às imagens abstratas usadas como ferramenta projetiva nos testes de Rorschach. No que corresponderia ao plano frontal da obra, percebemos ângulos diferentes de um mesmo rosto, mas em virtude do gesto da pintura — muito mais orgânico e instável em comparação à mecânica da gravura — percebemos sua desconfiguração, como se o uno só fosse possível através do múltiplo ou como se *as variações de um mesmo* se transmutassem em *um variado outro*.

Dentre suas obras, formalmente muito diversas entre si, também é possível encontrar imagens aguadas, mais próximas a uma determinada tradição artística chinesa. Em algumas delas, o artista expõe composições em que uma figura humana participa de uma fluida espacialidade em transformação. Na imagem a seguir (figura 3), em que vemos o artista à frente de uma de suas pinturas, temos um exemplo desse tipo de obra, na qual observamos não apenas a fusão do indivíduo com a matéria — noção reforçada pelo uso técnico do nanquim, com a forma reafirmando o conteúdo — como, ainda, uma fusão do sujeito com o tempo, no qual se mostra um indivíduo em mutação. Considerando essa relação do ser com a realidade mutante

³ Essa aproximação nos permitiria discutir as semelhanças e diferenças entre cosmologias gregas e chinesas a partir de um exame dos fragmentos de Heráclito em contraste com trechos do Tao Te Ching e do I-Ching. Sobre a condição do ser que é e não é, na imagem do humano que entra no rio ou dos quatro elementos que se transmutam de um para outro, podemos pôr em diálogo diversas imagens e evocações presentes nos dois clássicos da filosofia chinesa. Uma discussão interessante sobre a diferença entre os sistemas filosóficos aparece na obra *Tecnodiversidade* de Yuk Hui, retomando Nishida (1998, p. 21): “se é verdade que o Ser constitui a questão principal do pensamento ocidental, então o pensamento oriental se preocupa sobretudo com o Nada; se a primazia da arte ocidental é a forma, então a arte oriental se dedica ao amorfo.” (HUI, 2020, p.136).

que o absorve, nos é permitido pensar tanto na concepção de cosmos presente no Tao Te Ching ou no I-Ching quanto na cosmologia heraclitiana³ — como se, de algum modo, Fang Lijun nos permitisse ver o tempo atuando sobre o ser. Nas camadas sobrepostas de uma mesma imagem, vemos, nessa pintura, a incorporação de um recurso cinematográfico: a partir da sobreposição de camadas — *layers* — percebemos a transição de uma forma à sua forma seguinte, como na edição de alguns filmes. Vemos um ser passar de um estado ao outro num mesmo plano de imanência. O ser tornando-se outro sem deixar de ser ele mesmo.

Figura 3. Fang Lijun à frente da pintura *Ritmo de natalão*. 364 x 580 cm. 2021. Fotografia de Denzel Calangi, 2021.



⁴ O instante decisivo como momento de captura que confere à fotografia sua singularidade, como arte que dá forma não apenas à imagem, mas ao tempo. Ver Cartier-Bresson (1998).

Outra forma de observar esse tempo em transição é pelo congelamento de um único *frame*, a partir do qual se pode retirar e suspender a existência transitória em seu momento de conexão. É como se a pintura emulasse o instante decisivo⁴ do gesto fotográfico. É o que acontece na pintura a seguir, em que vemos uma figura humana nadando suavemente de costas, quase boiando, dentro de uma grande superfície de água.



Figura 4. Obra nº 6. Óleo sobre tela. Fang Lijun, 1994.

Temos a dimensão de uma vida — o ser que nada — rodeada de uma totalidade — a imensidão da água circundante. O ser manifesta-se a partir dessa totalidade, dela emergindo e dela dependendo: somente relacionando-se ativamente com esse todo é que poderá sobreviver.

Além disso, no arranjo de uma figura que se desenha em meio a um plano quase único de cor, podemos perceber a expressão de uma cosmopercepção taoísta, em que o determinado surge do indeterminado. O ser vem de uma totalidade, dimensão maior que o ultrapassa, ao mesmo tempo em que, na condição de ente, se mistura com essa totalidade, participando e acontecendo nessa totalidade como um *devir*.

Estamos diante de algo organizado que se manifesta a partir de algo desorganizado. Novamente, em termos de uma filosofia comparada, podemos usar essa imagem para tecer um paralelo, por exemplo, com a filosofia afro-brasileira ou ameríndia. Pode-se pensar, por exemplo, na conceituação de Exu, a divindade do movimento, como uma determinação na indeterminação, ou como a indeterminação na determinação. A parte no todo e o todo na parte ou a imperfeição na perfeição e a perfeição na imperfeição — expressas na recusa de uma cosmologia binominal ou polar que caracteriza o orixá das religiões de matriz africana — também pode ser discutida à luz do conceito de *wabi-sabi*, aprofundando a abordagem intercultural na comparação, agora, com um conceito de origem japonesa.⁵

⁵ Sobre tradução, reexame e reinterpretação do conceito de *wabi-sabi* em contextos ocidentalizados, ver o artigo de Michiko Okano (2018).

Por quaisquer que sejam os percursos pelos quais enveredemos, o que quero ressaltar é como tais movimentos de pensamento podem ser disparados, como didática filosófica, através das imagens de Fang Lijun. Esse princípio de movimento contínuo em que uma coisa se transforma em outra sem deixar de ser ela mesma, tematizado na obra, vira, portanto, procedimento. O conteúdo tornado método.

⁶ No Tao Te Ching a noção de tao será muitas vezes traduzida por caminho. Além dessa acepção, vale considerar a noção de caminho — dō — no zen japonês, evocada logo em seguida.

⁷ Pensamos aqui na noção de que a arte falsifica a verdade última da ideia ou cria um obstáculo no acesso à verdade, presente na República: “a arte de imitar está bem longe da verdade” (PLATÃO, 2001, 598c).

Temos, aqui, novamente, algo filosoficamente significativo: a tentativa de expressar em termos plástico-visuais um conceito taoísta apresentado como um modo de existir, como um caminho⁶. Na contramão da posição platônica⁷, a obra de arte é um meio para se chegar à verdade última sobre a impermanência de todas as coisas. A arte não é um obstáculo ao conhecimento, mas uma via segura para acessá-lo. Mais do que um caminho, um dō de perspectiva japonesa, estamos diante de uma tentativa de comunicar uma *experiência* de contato com a verdade. Em que um conceito filosófico deve ser compreendido como um *sentido de mundo*. Não é, portanto, uma arte que se manifesta em nós como filosofia a partir de um único sentido mental — considerando a acepção normalmente atribuída à filosofia de ser um engenho lógico-argumentativo — mas uma experiência de realidade despertada a partir de um contato estético com a obra de arte, nesse jogo de contemplação que captura o contemplador e o faz mergulhar naquilo que é contemplado. Não se trata de pensar em uma ideia, mas de experienciar uma ideia, de viver uma ideia — no sentido antigo de ἰδέα. Trata-se de deixar fazer com que essa obra nos atravessasse, produzindo em nós a sensação de um contato com esse todo que nos ultrapassa e do qual somos parte.

Podemos pensar, ainda, no simbolismo que a água carrega, como metáfora elementar que nos permite facilmente disparar esse sentido oceânico. Porque a água, como substância, como elemento de *arché*, nos circunda de uma forma bastante contundente. Sobretudo se

comparamos a água com o ar, também um meio fluído que nos circunda, embora quase sempre o ignoremos. No inverno da cidade de São Paulo, entretanto, por conta da grande variação de temperatura, percebemos o ar com mais clareza: podemos sentir que fazemos parte desse algo que nos esfria — também evocando a dimensão oceânica anunciada em muitas das correntes budistas. Estamos lidando com a experiência de se sentir dissolvido em algo, não na forma de um espectador que vê de fora, mas como quem participa experienciando em si a realidade dessa dissolução, buscando o apagamento do ego nessa superfície tensa, que é a manifestação da própria vida. Essa pessoa, que boia ou nada no fluxo infinito do rio, habita um limite fronteiriço. Aqui, podemos retomar, na dialética pedagógica da filosofia intercultural, a possibilidade de fazer uma comparação com a acepção heraclitiana. Não se trata de entrar ou não entrar no mesmo rio duas vezes, mas de se confundir com o rio. Entrando em contato com o desconhecimento do ego, na impossibilidade de saber se somos *um si mesmo* ou se somos o *outro*, habitamos a tensão entre o *ser um* e o *ser todo* — no fio da navalha entre a individuação do ser e a anulação da vida na dissolução do que a ultrapassa.

Didaticamente, estamos defendendo que a contemplação de uma obra de arte possa ser um meio de acesso para ativar uma experiência no corpo. Se a experiência é matéria do pensamento, o pensamento também pode ser matéria da experiência.

Vale ressaltar que escolho tratar diretamente dessa imagem de Fang Lijun porque nado e realizo mergulho em profundidade, o que me permite *sentir* essas concepções

filosóficas de forma incorporada — materialmente, em ato. A maneira pela qual posso viver a filosofia, como afirmação de um modo de vida, passa por essa incorporação, por essa busca de uma experiência expandida no corpo de tudo aquilo que a mente pode pensar. Trata-se, portanto, de pensar com o corpo — revelando, inclusive, essa experiência no gesto do artista, que pinta com o corpo ou que materializa ou individualiza uma obra a partir do confronto do corpo com a própria matéria.

Essa continuidade do ser do artista na matéria da obra parece revelar também uma outra dimensão: a possibilidade de que uma vida continue em outra. O que implica ultrapassar a noção de ego para além da materialidade da própria espécie, como se participássemos de uma dança cósmica — que guarda relações com as preleções de Ailton Krenak (2019) sobre o sentido do ser no mundo e sua relação com outras espécies. O quadro que trazemos a seguir (figura 5) reforça um entendimento de mundo

Figura 5. Pintura à óleo.
140 x 180 cm.
Fang Lijun, 2007.



— um cosmosentido — fortemente presente na cultura a partir da qual Fang Lijun produz seus trabalhos. A noção de que a vida é um fluxo nos permite pensar no tempo expandido da vida, que não começa e não termina no individual, agora compreendido como espécie, mas que transiciona — melhor seria dizer transmuta — de um ente a outro dentro de um grande fluxo existencial.

Peixes e aves, inteiramente adaptados em suas substâncias, a água e o ar, correspondem a uma continuidade em que o humano, representado por bebês que nadam, constitui um elemento de ligação entre mundos — o aquático e o aéreo. Ainda que distintos, participam de um mesmo *continuum*: são diferentes e são o mesmo, e nos parece ser possível passar por entre eles. Uma visão do mundo encantado como lócus do diverso. Na condição de humanos, participamos de modo privilegiado dessa dança entre céu e mar, entre céu e terra. Um tipo de transição existencial que também se expressará na imagem a seguir (figura 6).

Nela, temos figuras que cruzam o céu em um túnel de nuvens, transicionando, portanto, de um plano a outro. Tais figuras nos remetem a um universo infantil, ainda que tenhamos dúvidas em relação ao fato de que possam ser crianças. Essa ambiguidade geracional — se observarmos atentamente, há também ambiguidade de gênero — cria propositalmente um efeito de transitoriedade, que reforça no micro o conteúdo daquilo que se manifesta no macro. Como se a mutação que se expressa claramente no ambiente, representado pelas formas indefinidas das nuvens, também operasse na configuração indefinida dos sujeitos. Do ponto de vista plástico, é essa opção afirmativa por uma dada perspectiva que irá produzir em nós essa sensação de

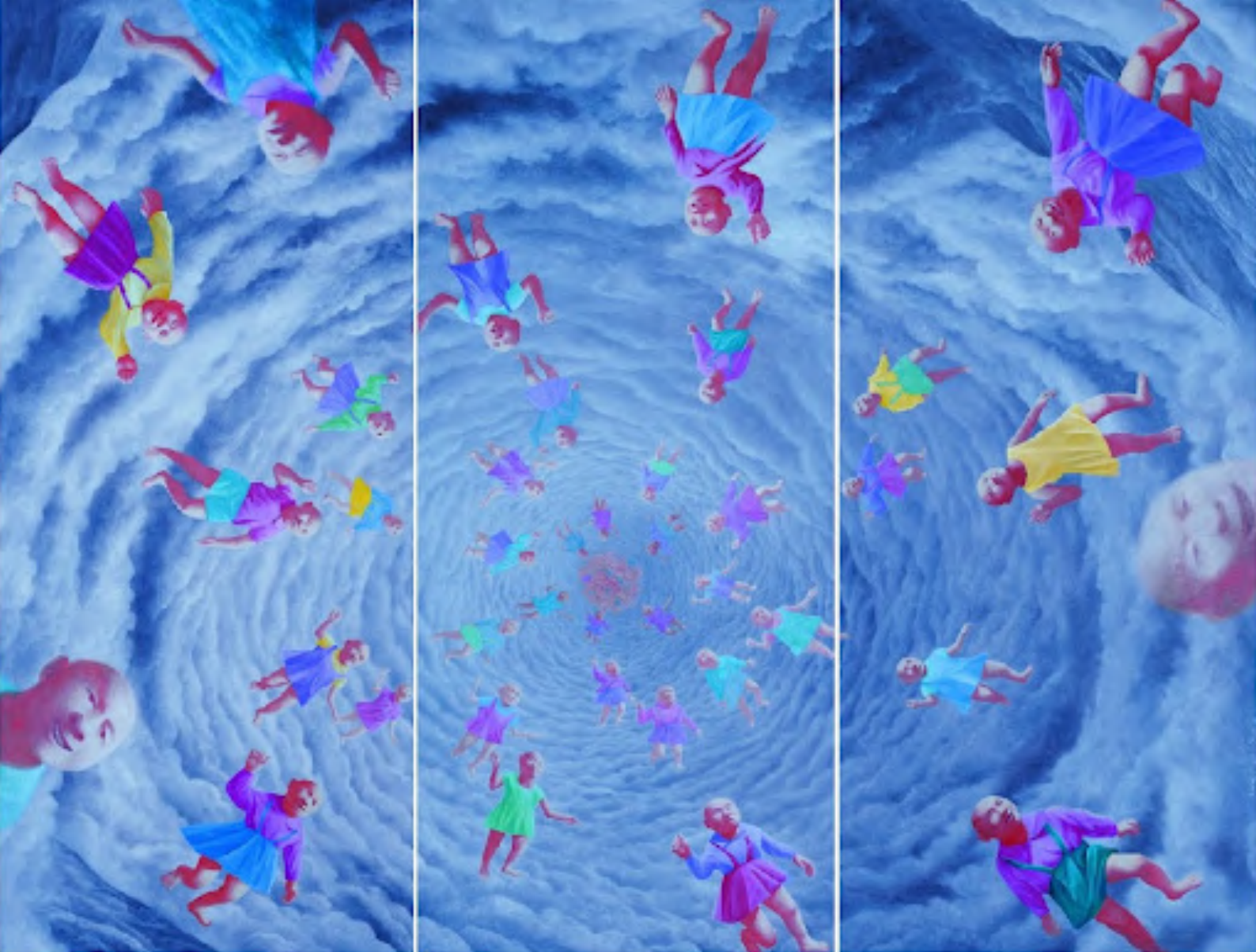


Figura 6.
Pintura 2006.5.30.
Óleo sobre tela.
Fang Lijun, 2006.

passagem ou movimento entre uma dimensão e outra — entre inferior e superior, entre céu e terra. Como espectadores, vemos a partir de uma perspectiva rebaixada, olhando de baixo para cima, como se estivéssemos na terra e tais criaturas humanas flutuassem pelo céu — sem sabermos ao certo se subindo ou caindo.

A partir dessa imagem, podemos pensar na continuidade da vida através da noção de natalidade, de um nascer visto como um atravessamento de um tempo indeterminado para um outro tempo indeterminado — de uma não existência até a morte. Mais ou menos como na concepção derivada de Samuel Beckett de que a vida é o caminho entre

um útero e uma cova, sendo o tempo de existência marcado pelo valor de intervalo dessa queda.

Mas e se não existissem polos opostos na existência? E se não houvesse um ponto de partida ou um ponto de chegada? E se o intervalo entre uma coisa e outra se dissolvesse e, entre o útero e a cova, a vida acontecesse em um processo de transformação ininterrupto que não se encerra no indivíduo?

⁸ “Repetir repetir — até ficar diferente” é o verso do terceiro poema de *Uma dática da invenção*, reunido no *Livro das ignoranças* de Manoel de Barros (2016).

Talvez pudéssemos pensar a vida como um fenômeno total, uma Vida com V maiúsculo, como acontecimento que ultrapassa a experiência humana. E quando pensamos a vida como *repetição do mesmo*, como transformação do que se reitera — lembrando os versos do poeta que nos convidava a “repetir, repetir; até ficar diferente”⁸ — podemos investigar como o mesmo pode se manifestar de diferentes formas.

Se refletirmos sobre uma subjetividade que acontece a partir de uma experiência coletivista sem que a ênfase recaia no reforço de uma individualidade — como sugere-se ser a chinesa, pela via da experiência das massas ou da grande imagem — podemos encontrar uma chave ético-política de interpretação para além da dimensão existencial-ontológica, que conversa tanto com tradições culturais antigas, de matriz confucionista, como com a experiência de governança socialista contemporânea.

Muitas representações de Fang Lijun apresentam figuras em situações de coletividade, num conjunto de obras que o situam como um dos expoentes do *realismo clínico* — nome atribuído a uma das correntes artísticas

contemporâneas da China. Nessa perspectiva, temos uma noção de realismo que conversa tanto com o realismo fantástico latino-americano quanto com o realismo socialista russo. Em vez de fabular a realidade ou enaltecê-la, representa-se essa realidade falseando-a, produzindo uma crítica sutil, de modo não diretamente acintoso, funcionando como uma espécie de caricatura ambígua. Essa elaboração é o que permitirá que a crítica social possa ser aceita — salvaguardando o artista de uma perseguição do Estado. Trata-se de um jogo discursivo muito engenhoso, mais próximo à ironia do que propriamente ao cinismo. Existe uma materialidade que pode ser interpretada tanto de modo elogioso quanto crítico, sendo impossível decidir entre um e outro. Essa crítica não é imperceptível, mas ambígua, e é preciso aceitá-la por sua engenhosidade, dada a forma matreiramente elegante de formulá-la. Além disso, é importante sublinhar, essa crítica, mesmo em sua ambiguidade, parece apontar para o caminho de sua superação: critica-se com a intenção de melhorar o objeto da crítica. A motivação de quem critica, portanto, importa.

Isso talvez ajude a compreender o porquê de Fang Lijun ser um autor consagrado na China, ao passo que Ai Weiwei, embora seja o artista chinês de maior reconhecimento internacional, seja considerado um pária pela cultura oficial de seu país de origem, completamente desconhecido no território chinês, mesmo dentro das universidades. Banido e sistematicamente apagado, Ai Weiwei faz uma crítica contra o sistema, colocando-se alheio e contrário a uma coletividade da qual se recusa a participar. Essa crítica, a partir de uma exterioridade, não é feita para melhorar um sistema, mas

para derrubá-lo. É nestes termos que a motivação da crítica precisa ser considerada a fim de que seja aceita.

Ambos os autores estão observando o mesmo sistema social, pensando em relações de produção e de acúmulo a partir de indivíduos que compõem densidades populacionais gigantescas inseridas em um processo econômico global. Pensando nessa relação entre individual e coletivo, aquilo que se repete ganha força. As figuras repetidas são e não são a mesma figura. Representam, portanto, uma potência que se atualiza de diversas formas. Em termos políticos, essa repetição nos permite pensar a relação indivíduo-coletividade a partir de uma experiência plástica, com um indivíduo manifestando-se de diferentes formas. Essa pedagogia da imagem, tomada filosoficamente, é o que nos permitirá, pela via das artes plásticas, refletir sobre a própria condição humana em termos estéticos: a de sermos seres refletidos em outros seres, partes de um todo que, em múltiplos sentidos, nos ultrapassa.

Não apenas no interior social de uma coletividade humana, mas como ente dentro de um ecossistema que supera a dimensão da espécie, permitindo a concepção de uma ética ecológica a partir dessa matriz cultural milenar que se atualiza em tempos contemporâneos. Vale ressaltar que a China atualmente é um dos países que mais tem investido em economias verdes, inclusive em sistemas agroflorestais, desenvolvendo uma enorme cadeia de negócios em torno da restauração e recuperação de biomas devastados ou poluídos no contexto do desenvolvimento econômico industrial chinês que se intensificou a partir da década de 1990. Numa *aparente* virada de perspectiva, hoje desenvolvem uma frente econômica para limpar aquilo que foi

poluído e restaurar o que foi degradado, aprimorando tecnologias com o intuito de futuramente exportá-las. Sublinhamos o “aparente” porque, em termos de desenvolvimento chinês, nada é concebido repentinamente, pois a política também está inserida nesse tempo ampliado em que uma geração consegue vislumbrar os caminhos e desafios a serem trilhados pela próxima. Há, portanto, uma perspectiva filosófica, culturalmente arraigada, que dá sustentação a esses negócios e a essa experiência coletiva de vida — e, porque não dizer, de trabalho, compreendido como base material de uma vida socialmente organizada em termos de coletividade — em um agrupamento humano que se expressa em pinturas como a seguinte (figura 7).



Figura 7. Obra 2003.2.1.
Gravura. 400 x 852 cm.
Fang Lijun, 2003.

É impossível — nos parece irresistível! — não associar uma imagem como esta, em que se concentram uma grande diversidade de rostos, ao quadro *Operários* de Tarsila do Amaral, que a seu modo tangencia justamente o mesmo tipo de problemática. Fosse chinesa, talvez Tarsila se reconhecesse como uma realista cínica!

A questão do trabalho operário, conforme o modernismo brasileiro o trata, é vista a partir da concepção de classe — e a contribuição ideológica que o artista pode dar vai no sentido de fazer aflorar essa consciência de classe entre os trabalhadores. Preocupação de algum modo presente entre os modernistas brasileiros, essa era, sobretudo, a tarefa a ser assumida pelos artistas na perspectiva do realismo socialista, a mesma assumida também pelos muralistas mexicanos.

Não parece que a questão em Fang Lijun seja exatamente a mesma, pois não se trata de reivindicar uma consciência em torno daquilo que todos já sabem: nenhum chinês trabalhador tem dúvida de que seja um trabalhador. A questão parece ser antes a de revelar uma base cultural ancestral que sustenta essa coesão social em torno de uma função laboral encarando seu desconforto. A crítica não é direcionada diretamente à exterioridade do Estado ou ao sistema produtivo e seus mecanismos, mas à subjetividade do indivíduo que se alegra — ou se conforma — com o exercício de uma função reificante no interior desse todo. A questão também parece passar longe da problemática anunciada por Popper em *Cidade aberta e seus inimigos*, para quem uma história teleológica⁹ ou a noção de classe ameaçariam a dimensão da liberdade individual, já que a própria noção de liberdade não pode ser considerada, dentro de uma sociedade organizada sobre valores de base confucionista, nos mesmos termos em que a tratamos em uma democracia liberal.

Por considerações como essa é que devemos tomar com máxima atenção as obras de Fang Lijun como objetos de reflexão filosófica, em que discussões conceituais se

⁹ Vale sublinhar que Popper dedica, justamente, um capítulo a Heráclito para inserir o tema da mudança como marca de um modelo de historicidade importante para o tipo de crítica política que pretende realizar, ressaltando, inclusive, o intercâmbio de ideias entre orientais e gregos que influenciariam diversas das concepções filosóficas da Antiguidade. (POPPER, 1974, p. 25 e segs.).

expressam em termos plásticos-formais, permitindo uma discussão sobre aspectos da filosofia chinesa com os quais possamos estabelecer contrapontos e analogias operadas a partir de nosso próprio repertório. Parece termos aí uma excelente ferramenta disparadora para o ensino de filosofia em perspectiva intercultural.

Flávio Tonnetti

Doutor em Educação e mestre em Filosofia pela USP. Professor do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

<https://orcid.org/0000-0002-9279-1852>

Referências

- SILVA, Andreia Sofia. MAM: mostra de Fang Lijun, nome de vulto da arte contemporânea chinesa. Hoje Macau. 01 de março de 2023.
- BARROS, Manoel de. O livro das ignorâncias. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- CARTIER-BRESSON, Henri. The Mind's eye: writings on photography and photographers. New York: Aperture Foundation, 1998.
- QINGXIANG, Han. The Philosophical Basis of Xi Jinping Thought on Socialism with Chinese Characteristics for a New Era. Teaching and Research, 56(5): 35-43, 2022.
- HERÁCLITO. Fragmentos. Origens do Pensamento. Tradução, edição e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- HUI, Yuk. Tecnodiversidade. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- JABBOUR, Elias; GABRIELE, Alberto. China: o socialismo do século XXI. Boitempo Editorial, 2021.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MIBIELLI, Roberto. Cânone. In: JOBIM, José Luís Jobim; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Org.). (Novas) Palavras da Crítica. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.
- NISHIDA, Kitaro. Form of Culture of the Classical Periods of East and West Seen from a Metaphysical Perspective. In D. A. Dilworth et al. (org. e trad.). Sourcebook for Modern Japanese Philosophy. London: Greenwood Press, 1998.
- OKANO, Michiko. A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. ARS (São Paulo), v. 16, n. 32, p. 133-155, 2018.
- PLATÃO. A República. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- POPPER, Karl Raimund. A sociedade aberta e seus inimigos. Tradução de Milton Amado. São Paulo: EDUSP, 1974.