

Chen Zhongyi
Ren Haiyan
João Cezar de Castro Rocha
(ORGANIZADORES)



花竹讓雲村

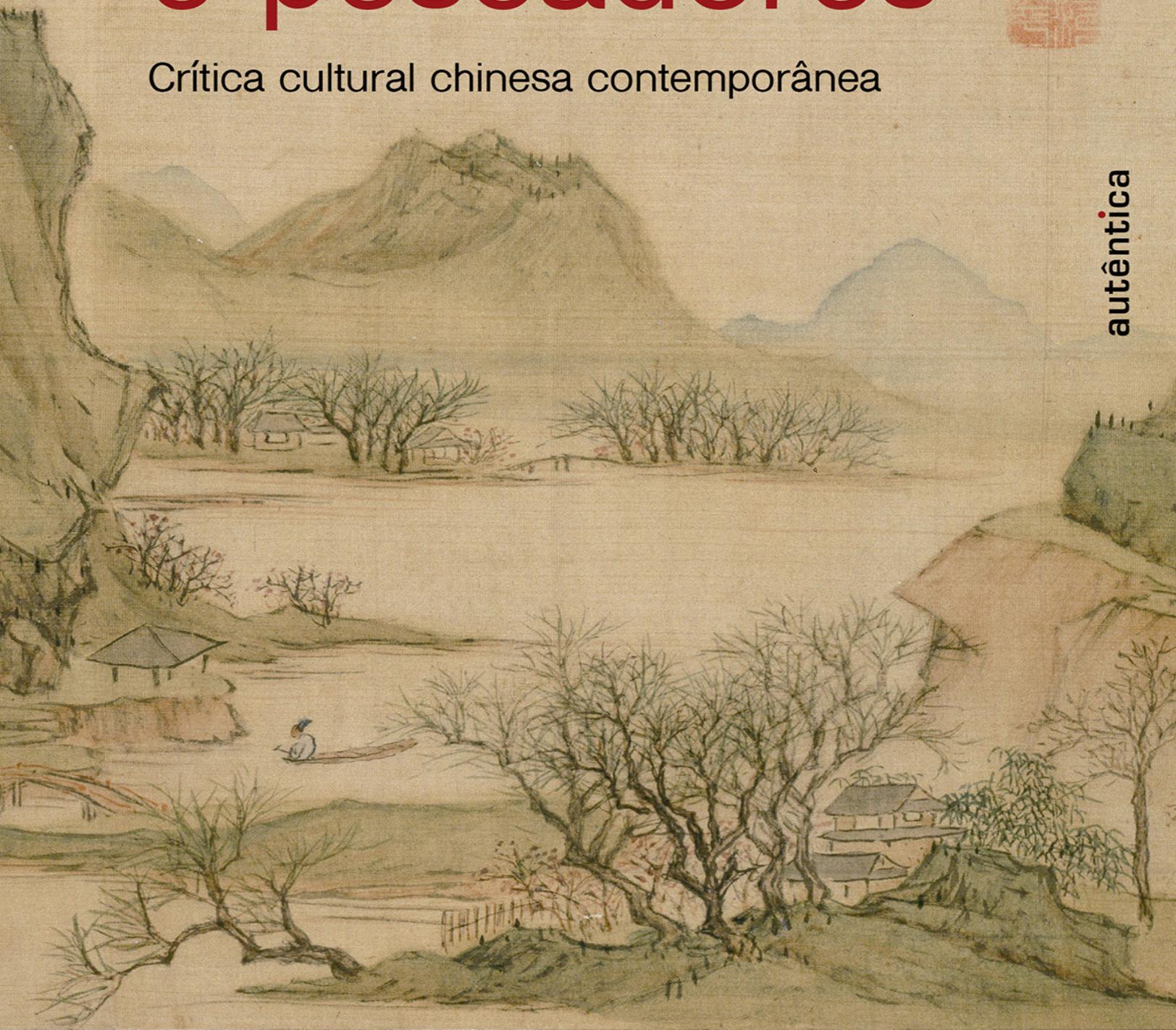
Montanhas e pescadores

Crítica cultural chinesa contemporânea



陸治

autêntica



Montanhas e pescadores

Crítica cultural chinesa contemporânea

Chen Zhongyi
Ren Haiyan
João Cezar de Castro Rocha
(ORGANIZADORES)

Montanhas e pescadores

Crítica cultural chinesa contemporânea

Coordenação da tradução e notas Fan Xing

autêntica



Copyright © 2024 Os organizadores

Copyright desta edição © 2024 Autêntica Editora

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora Ltda. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica, sem a autorização prévia da Editora.

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Rejane Dias

Cecília Martins

REVISÃO

Anna Izabella Miranda

Carolina Lins

Jacqueline Gutierrez

CAPA

Alberto Bittencourt (Sobre pintura de Lu Zhi/Museu do Palácio-Pequim)

DIAGRAMAÇÃO

Waldênia Alvarenga

CONVERSÃO PARA E-BOOK

Aline Nunes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Montanhas e pescadores [livro eletrônico] : crítica cultural chinesa contemporânea / Chen Zhongyi, Ren Haiyan, João Cezar de Castro Rocha (organizadores) ; coordenação da tradução Fan Xing. -- Belo Horizonte, MG : Autêntica Editora, 2024.

ePub

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5928-463-4

1. Crítica literária 2. Escritores - China 3. Literatura - História e crítica 4. Literatura chinesa - História e crítica I. Zhongyi, Chen. II. Haiyan, Ren. III. Rocha, João Cezar de Castro. IV. Xing, Fan.

24-219521

CDD-895.109

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura chinesa : História e crítica 895.109

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427



Belo Horizonte

Rua Carlos Turner, 420

Silveira . 31140-520

Belo Horizonte . MG

Tel.: (55 31) 3465 4500

São Paulo

Av. Paulista, 2.073 . Conjunto Nacional

Horsa I . Salas 404-406 . Bela Vista

01311-940 . São Paulo . SP

Tel.: (55 11) 3034 4468

www.grupoautentica.com.br

SAC: atendimentoleitor@grupoautentica.com.br

SUMÁRIO

Apresentação

[Antropologia do presente: ensaios chineses contemporâneos](#)

João Cezar de Castro Rocha

序

Introdução

[Análise dos estudos literários estrangeiros ao longo de cem anos 《百年外国文学研究评述》](#)

Chen Zhongyi (陈众议) | Universidade Normal de Hunan | Academia Chinesa de Ciências Sociais

里论

[teorias](#)

[História, montanhas e águas e pescadores e lenhadores](#)

[《历史、山水及渔樵》](#)

Zhao Tingyang (赵汀阳) | Academia Chinesa de Ciências Sociais

[Há uma narrativa sobre a civilização?](#)

[Os aspectos modernos inaugurados pela literatura chinesa dos últimos cem anos 《是否有一种关于文明的叙事?》](#)

Chen Xiaoming (陈晓明) | Universidade de Pequim

[O cinema na China: 100 anos](#)

[《百年之际的中国电影现象透视》](#)

Dai Jinhua (戴锦华) | Universidade de Pequim

[Crítica literária ética: a teoria das três fases da civilização humana 《文学伦理学批评：人类文明三阶段论》](#)

Nie Zhenzhao (聂珍) | Faculdade de Estudos Internacionais de Guangdong

[Weltliteratur: de uma imaginação utópica às formas diversificadas das literaturas mundiais](#)

Wang Ning (王宁) | Universidade de Shanghai Jiao Tong

[Ascensão do Leste e declínio do Oeste sob a perspectiva da Teoria do Sistema Mundial 《世界体系理论观照下的东升西落》](#)

Ruan Wei (阮炜) | Universidade Normal de Hunan

中国作家研究

Estudos sobre escritores chineses

[O papagaio que combate o fogo e a espada que busca vingança: o ideal de salvar o mundo de Hu Shi e Lu Xun](#)

[《鸚鵡救火与铸剑复仇: 胡适与鲁迅的济世情怀》](#)

Chen Pingyuan (陈平原) | Universidade de Pequim

[A gênese de *A fortaleza assediada*, de Qian Zhongshu](#)

[《钱钟书的<围城>》](#)

Jiang Hongxin (蒋洪新) | Universidade Normal de Hunan

[Sobre Mo Yan 《评莫言》](#)

Chen Zhongyi (陈众议) | Hunan Normal University/CASS

[Épico romântico como poesia e música, pranto e lamento: notas de leitura sobre o romance *Wen Cheng*, de Yu Hua](#)

[《如诗如歌、如泣如诉的浪漫史诗》](#)

Ding Fan (丁帆) | Universidade de Nanjing

[“No esqueleto reside uma postura eterna”: Conto de Yan Lianke e sua ética narrativa 《骨骼里树立着永恒的姿态: 阎连科的短篇小说及其叙事伦理》](#)

Zhang Xuexin (张学昕) | Universidade Normal de Liaoning

[A imagem do intelectual nos romances do século 21](#)

[《21世纪初长篇小说中的知识分子形象》](#)

Meng Fanhua (孟繁华) | Universidade Normal de Shenyang

中国的外国文学研究

Estudos de literatura estrangeira na China

[Carros e romances norte-americanos da década de 1950](#)

[《汽车与50年代美国小说》](#)

Wang Shouren (王守仁) | Universidade de Nanjing

[Biopoder e biopolítica: literatura de memórias dos Estados Unidos pós-11 de setembro](#)

[《生命权力与生命政治：911后的美国回忆录文学》](#)

Zeng Yanyu (曾艳钰) | Universidade Normal de Hunan

[Conjunto musical do Sul: intervenções no Fórum de Yan'an sobre Literatura e Arte e crítica literária argentina dos anos 1970](#)

[《南方的合奏：<在延安文艺座谈会上的讲话>与1970年代阿根廷文艺批评》](#)

Wei Ran (魏然) | Academia Chinesa de Ciências Sociais

[“É mestiça a face do povo brasileiro”: a representação da cultura mestiça em *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado](#)

[《“混血儿的面孔”：亚马多<奇迹之篷>中的混血文化书写》](#)

Fan Xing (樊星) | Universidade de Pequim

[Sobre vidas possíveis: as escolhas éticas dos Crusoes modernos 《何为可能生活》](#)

Ren Haiyan (任海燕) | Universidade Normal de Hunan

[Sobre os autores e as autoras](#)

Apresentação

Antropologia do presente: ensaios chineses contemporâneos

João Cezar de Castro Rocha

Uma data para o futuro

No dia 15 de agosto de 1974, no Palácio Itamaraty, em Brasília, o chanceler brasileiro Azeredo da Silveira e o vice-ministro do Comércio da China, Chen Chien, formalizaram o início de uma nova era das relações bilaterais. Dito de modo menos oblíquo, em 2024 comemoram-se 50 anos da retomada das relações diplomáticas entre os dois países. A publicação de *Montanhas e pescadores* participa desse espírito de celebração e pretende projetar um novo momento no diálogo transcultural Brasil-China.

Pedras e lenhadores: um projeto

O título deste livro foi inspirado em ensaio de Zhao Tingyang, um dos mais destacados filósofos contemporâneos, cuja reelaboração do conceito de *Tianxia* (天下), despertou atenção em todo o mundo, e seus livros foram traduzidos para diversos idiomas. Tal como repensado por Zhao, esse conceito permite imaginar uma ordem política que inclua, pacificamente, “tudo sob o céu” (Zhao, 2021). Ideia de efeito revolucionário, o “sistema *Tianxia*” não somente considerou de forma pioneira a natureza como parte da história e da cultura, como também a incluiu na noção de “mundo”, que deixou de ser limitada a seres humanos.

O par de ideias-força “montanhas-pedras e pescadores-lenhadores” fornece o passaporte para o início de nossa viagem ao redor dos capítulos deste livro.

(E, claro, o visto permite múltiplas entradas.)

Montanhas e pedras simbolizam o inamovível e imutável, sinalizam o transcendente e o universal. Pelo contrário, pescadores e lenhadores esclarecem a condição humana em sua precariedade e transitoriedade. Pescadores não cultivam o solo, não buscam disciplinar o tempo, dividindo-o em etapas – da sementeira à colheita. Contentam-se com o que a natureza lhes oferece abundantemente nos inúmeros rios que emolduram a paisagem chinesa. Mas não se negligencie o papel civilizador dos lenhadores, alquimistas da madeira transformada em lenha e logo em fogo. Na reconstrução ímpar de Alberto Mussa (2021), o fogo constitui o núcleo narrativo básico do *Homo sapiens*. Literal e metaforicamente, foi à volta do fogo que a espécie principiou a fabular – tratando de seu roubo mítico e sobretudo de sua preservação.

O segredo dessa inesperada reunião conceitual exige que se valorize o que salta aos olhos: a conjunção aditiva. Devemos ler: montanhas-pedras *e* pescadores-lenhadores. A noção de *Tianxia* permite que se redimensione o alcance do gesto: em lugar do autoritário “ou”, no caráter inflexível da conjunção adversativa, o generoso “e”, na utopia inclusiva da conjunção que abarca “tudo sob o céu”. Trata-se de uma utopia pragmática – se a mescla parecer razoável.

(Não se esqueça da importância do paradoxo na filosofia chinesa.)

Abarcar tudo sob o céu é um propósito sem dúvida desmesurado, autêntica *hybris*, tarefa sobre-humana. Porém, de um ponto de vista concreto, *tudo* já está de fato *sob o céu*! Buscar formas pacíficas de coexistência é uma missão tanto idealista quanto sensata. Considerar esse duplo impulso é muito importante para a leitura dos ensaios aqui reunidos.

O presente e seu fluxo

Nos últimos anos, iniciativas relevantes têm promovido a cultura chinesa no Brasil, com um número crescente de publicações de alto nível. Portanto, *Montanhas e pescadores* não pretende ser um ato inaugural. Ainda assim, há um traço que merece ser sublinhado, qual

seja, os capítulos deste livro apresentam o pensamento chinês contemporâneo, no fluxo das principais preocupações que moldam a universidade chinesa. No campo dos estudos literários e culturais, esta obra vale por uma fotografia panorâmica do estado da arte da pesquisa de ponta na área das Humanidades.

A surpresa não será pequena para o público brasileiro. De imediato, na superfície dos textos, vem à luz a diferença por vezes radical. O uso pouco parcimonioso dos adjetivos chama a atenção, mas é indispensável ter em conta que tal emprego envolve os rituais de convívio e de cortesia típicos de uma civilização de cinco mil anos e, ao mesmo tempo, revela a força de que a palavra se reveste no dia a dia. A precisão de um adjetivo bem escolhido rivaliza com a maestria com que se pratica a caligrafia: idêntica exatidão do traço, a reclamar o treinamento de toda uma vida.

De igual modo, destaca-se a dicção dialética da prosa ensaística, na permanência deliberada do ritmo da conversação, com seus vaivéns, altos e baixos, hesitações e retomadas. Sem alarde, a escrita se metamorfoseia na inscrição do paradoxo numa forma de pensamento. Daí as constantes restrições que se impõem ao texto e a seu escopo, que correm em paralelo com as relativizações do argumento, como se a escrita fosse por definição o lugar da dúvida metódica.

(Prepare-se para encontrar muitos emboras e talvezes. E outro tanto de verbos no subjuntivo.)

Sem embargo, além da pura aparência, um admirável mundo *nosso* se descortina.

Há obsessões estruturadoras da abordagem e da visão do mundo dos pesquisadores chineses que também constituem a nossa visão do mundo e abordagem. Aprofundar esse tópico é a forma mais produtiva de inaugurar uma nova era no diálogo transcultural Brasil-China.

A posição relativa da produção artística e intelectual chinesa no sistema-mundo é tema permanente nos textos aqui reunidos. Dada a assimetria nada sutil que organiza o mercado internacional de bens simbólicos, uma professora chinesa, uma escritora brasileira, um autor chinês e um pesquisador brasileiro somente adquirem plena existência

ao serem traduzidos para o inglês – passo incontornável para o reconhecimento na improvável República Mundial das Letras, na formulação célebre de Pascale Casanova (2002). Essa hierarquia intolerante, que naturalizamos como se fosse uma respiração artificial, forjou uma autêntica “angústia da traduzibilidade”, sintoma mais palpável do desejo nada obscuro de encontrar nosso rosto no espelho dos olhos do Outro, a quem conferimos autoridade suprema. Dilema tanto existencial quanto literário, expresso com potência insuperável no diálogo de dois personagens de *Júlio César*:

Cassius

Then, Brutus, I have much mistook your passion,
By means whereof this breast of mine hath buried
Thoughts of great value, worthy cogitations.
Tell me, good Brutus, can you see your face?

Brutus

No, Cassius; *for the eye sees not itself*
But by reflection, by some other things.
(Shakespeare, 2012, ato I, cena II, p. 81, grifos meus).¹

A definição da identidade depende estruturalmente do olhar alheio para sua afirmação. Também somos o que aprendemos sobre nós mesmos a partir da percepção dos outros. Só o que nos é externo, “*by reflection, by some other things*”, assegura plenamente nossa subjetividade. Machado de Assis já o havia intuído muito antes de Freud, Lacan e Girard: no conto “O espelho”, a “alma interior” torna-se invisível sem o concurso da “alma exterior” – o verdadeiro fiel da balança.

No caso das culturas chinesa e brasileira, face à assimetria intransigente do mercado internacional de bens simbólicos, o dilema assume uma proporção coletiva e se refere à identidade da nação. Nessa circunstância, o impasse antropológico converte-se em urgência histórica. As veredas que aqui se descortinam levam longe.

Como reagir à assimetria e à hierarquização das relações internacionais? Isolar-se, contrariando o emblemático poema de John Donne, “No Man is an Island”? Redesenhar o mapa do Brasil e da China como inesperadas ilhas-continente e dedicar ao forâneo o desinteresse

que há muito nos acompanha e assombra? Ora, no mapa da arte e do pensamento, essa peculiar Lei de Talião limitaria desnecessariamente nossa perspectiva. Seríamos como os franceses do século 19 ou os estadunidenses hoje em dia, ingenuamente convencidos de que o monolinguismo é um privilégio político, e não uma condenação existencial – projeção narcísica sem psicanálise à vista.

(“A golden cage” – como um campus da Ivy League?)

Essa alternativa nunca foi uma possibilidade real, pois enfrentamos diariamente a pergunta dura de Nikolai Tchernichevski, *Que fazer?*. É fascinante perceber que respostas vizinhas foram desenvolvidas nas culturas chinesa e brasileira, sem que o vínculo tenha sido identificado, ou pelo menos teorizado.

(Isto é, até a publicação de *Montanhas e pescadores*.)

Eis o caminho forjado como reação à assimetria das trocas culturais: ampliar ao máximo o fôlego de leitura, estudar idiomas, familiarizar-se com o estrangeiro, desrespeitar deliberadamente limites e fronteiras; numa nota bem-humorada, andar à roda de uma biblioteca com um número sempre crescente de estantes. Não se trata de uma questão meramente quantitativa, mas da elaboração de complexas sínteses críticas de um repertório formado com base no trânsito entre o próprio e o alheio, o local e o global.

Um autor como Mo Yan, laureado com o Prêmio Nobel em 2012, é famoso por ser um leitor voraz e um conhecedor profundo de diversas tradições: imagem perfeita do autor-leitor, que escreve com os olhos enquanto lê e cuja escrita também é a memória bem digerida de leituras prévias. Desenha-se uma linha de continuidade que associa Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Mo Yan – e nem mencionamos Gabriel García Márquez, nome fundamental para a literatura chinesa contemporânea.

Em idêntico diapasão, o cinema chinês preocupa-se com sua projeção internacional, tanto na busca de prêmios críticos consagradores da produção local quanto na tentativa de ingressar no circuito comercial

planetário da distribuição hollywoodiana de filmes. Descrição que bem poderia ser usada para definir as promessas e os impasses do cinema brasileiro no século 21.

Em mais de um momento, lemos os capítulos deste livro e nos damos conta de que estamos diante dos desafios que enfrentamos no Brasil – e desde sempre.

(No compasso das duas culturas, nosso “desde sempre” equivale ao “ontem, quase hoje” no calendário chinês.)

Surpreender esse vínculo é a primeira pedra da ponte cuja construção é a tarefa histórica decisiva dos dois países. Um futuro comum será tanto mais potente quanto mais sólida e rápida for a sua edificação.

Montanhas e pescadores é o fruto de uma colaboração com dois colegas: Chen Zhongyi e Ren Haiyan, destacados professores titulares e líderes de pesquisa. Ademais, Chen Zhongyi é autor de romances aclamados pela crítica e pelo público, além de grande especialista em literatura latino-americana. Nosso convívio ocorreu no âmbito da “Cátedra Xiaoxiang”, que tive a honra de receber na Universidade Normal de Hunan no período de 2021-2023. Demos então livre curso a um projeto utópico. Por que não imaginar uma série de livros numa via de mão dupla? O que nos impede de traduzir ensaios chineses para o português e textos brasileiros para o mandarim?

Fomos, contudo, mais ambiciosos: não basta promover a tradução, embora esse seja um passo incontornável. Por que não inventar um circuito inédito de diálogo, que inclua China e América Latina? Por que não sonhar com um futuro próximo no qual colegas chineses e brasileiros desenvolvam projetos de pesquisa e articulem, desde nossa particular residência na terra, um novo quadro teórico de alcance transnacional?

A tarefa não é fácil, muito menos óbvia, mas é exatamente por isso que não podemos mais perder tempo.

Referências

Casanova, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

- Mussa, Alberto. *A origem da espécie: o roubo do fogo e a noção de humanidade*. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- Shakespeare, William. *Júlio César*. Tradução e notas de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2018.
- Shakespeare, William. *Julius Caesar*. Spevack, Marvin (Ed.). The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Tingyang, Zhao. *All Under Heaven: The Tianxia System of a Possible World Order*. Berkeley: University of California Press, 2021.

Nota

¹ Em português: “CÁSSIO: Eu me enganei, então, completamente / Ao tentar decifrar o teu humor; / E, por isso, o meu peito soterrou / Altas cogitações, vastas ideias. / *Diz, podes ver teu rosto, amigo Bruto?* BRUTO: Não – *pois o olhar jamais vê a si mesmo*, / Exceto por reflexo, em outros seres” (Shakespeare, 2018, p. 48, grifos meus).

Introdução

Análise dos estudos literários estrangeiros ao longo de cem anos

Che Zhongyi

O ano de 2019 marcou o 70º aniversário da fundação da República Popular da China e o centenário do Movimento de Quatro de Maio. Ao longo de mais de cem anos de pesquisa em literaturas estrangeiras, não podemos deixar de reconhecer um fato fundamental: do ponto de vista acadêmico, as disciplinas de literatura estrangeira e literatura chinesa são duas faces da mesma moeda, e é difícil separá-las completamente.

1

Os líderes da Reforma dos Cem Dias, como Kang Youwei e Liang Qichao, propuseram a “reforma pela adoção de métodos estrangeiros”, herdaram o pensamento que defendia “a essência” e “a aplicação” dos “participantes do Movimento de Autofortalecimento” e se inspiraram no movimento de Renascimento da arte e literatura ocidental (que também propôs a “reforma pela adoção de métodos antigos”). Em 1898, Lin Shu traduziu *La dame aux camélias*, de Alexandre Dumas Filho, tornando-se a primeira apresentação independente da literatura estrangeira na China. Lin Shu, Yan Fu, Liang Qichao e Wang Guowei, entre outros, seguiram caminhos semelhantes. Durante a Reforma dos Cem Dias, Yan Fu e Liang Qichao defenderam que a reforma da literatura chinesa deveria ter como base as literaturas japonesa e ocidental. Yan Fu propôs os três princípios norteadores da tradução: “fidelidade”, “clareza” e “elegância”, e ele mesmo trabalhou como tradutor. “Fidelidade” e “clareza” são noções autoexplicativas em termos de tradução, ao passo que “elegância” não se refere apenas à linguagem, mas também aos critérios de seleção, ou seja, julgamento de valor e orientação estética. A teoria de Liang Qichao sobre a reforma da sociedade chinesa pela

criação de novas ficções foi surpreendente e renovadora para seus contemporâneos. Wang Guowei, por sua vez, usou diretamente a teoria de tragédia de Schopenhauer para escrever seu comentário sobre *O sonho da câmara vermelha* – um dos quatro grandes romances clássicos da China.

Em segundo lugar, destaque-se o Movimento de Quatro de Maio. Em relação a tal “movimento patriótico anti-imperialista e antifeudal”, a história do Partido Comunista da China o vê claramente como um marco na revolução democrática antiga e na revolução democrática nova, que influenciou diretamente o surgimento e desenvolvimento do Partido. Ao mesmo tempo, ele também é um marco na história do pensamento chinês. O Movimento de Quatro de Maio também é conhecido como Movimento da Nova Cultura. Se a Reforma dos Cem Dias foi inspirada em “aprendizado chinês como essência e aprendizado ocidental como aplicação”, o Movimento de Quatro de Maio é obviamente uma posição mais firme de “procurar nova voz em terra estrangeira” (palavras de Lu Xun). Além disso, o Movimento de Quatro de Maio assumiu a responsabilidade de “preocupar-se com o país e com a época”, em chave “anti-imperialista e antifeudal”, fortalecendo a natureza ideológica da literatura. Como um dos principais líderes do Movimento de Quatro de Maio, Hu Shi (1998, p. 192) afirmou, em sua crítica a Chen Duxiu, que este último fez três grandes contribuições para a “revolução literária” do referido movimento: primeiro, transformou “nossos jogos” em uma revolução literária, nas três principais doutrinas; segundo, conseguiu sintetizar a revolução ética, moral e política em um grande movimento; terceiro, sua determinação levou a uma grande colheita na revolução literária. Desde o Movimento de Quatro de Maio, a literatura estrangeira foi sistematicamente introduzida na China. Tal processo mudou rapidamente a ecologia cultural chinesa e a compreensão dos intelectuais chineses sobre a literatura, cumprindo a função de eliminar o velho e introduzir o novo, liderando essa tendência de abertura ao estrangeiro. Em seu ensaio “Como comecei a escrever romances”, Lu Xun (2005, v. IV, p. 525) escreveu: “Como o que eu procurava era provocar polêmica e rebelião, eu inevitavelmente tendia para a Europa do Leste, e por isso li muito sobre a Rússia, a Polônia e os pequenos países dos Bálcãs”.

La Jeunesse, revista mensal de ficção, e outras publicações usaram a literatura estrangeira para promover o pensamento científico, democrático e de independência nacional. Dessa forma, literaturas em inglês, francês, alemão, italiano e espanhol, assim como literaturas de nações oprimidas da Europa Oriental, foram apresentadas em edições especiais. Nos anos 1930, Lu Xun e Mao Dun criaram a revista *Translation Monthly*.¹ Além da literatura realista ocidental, a emergente literatura modernista também foi introduzida na China, dando início a uma onda de poesia modernista em lugares como Shanghai. Desde Lu Xun, Guo Moruo e Ba Jin, até os poetas líricos representados por Feng Zhi e a nova escola de poesia liderada por Bian Zhilin e Mu Shiyong, a literatura chinesa moderna foi amplamente influenciada pela literatura estrangeira e pela realidade chinesa. A maioria dos escritores chineses modernos também traduziu com frequência, pois como se diz sempre: “tradução e criação eram vistas como ‘duas armas à mão’”. Por isso, Lu Xun e Qu Qiubai debateram com Liang Shiqiu, Chen Yuan e outros sobre a tradução de literatura estrangeira. Em 1935, Lu Xun expôs seu ponto de vista em “O segundo esboço do ‘Sem Título’”, defendendo que “toda tradução deve levar em consideração dois aspectos: procurar torná-la fácil de entender, mantendo a riqueza original da obra” (2005, v. VI, p. 364-365).² Qu Qiubai propôs a teoria da “precisão e fluidez” (1954, p. 391). Essas teorias foram desenvolvidas a partir da prática de tradução, e levantaram questões sobre o equilíbrio entre a “assimilação” e o “estranhamento” na tradução literária. A tradução e o estudo da tradução, assim como a publicação e a crítica de literatura estrangeira, impulsionaram fortemente a nova literatura chinesa, assim como a disseminação do idioma coloquial e do marxismo.

Devido às necessidades da luta revolucionária e da iluminação do pensamento, a introdução da literatura estrangeira sempre enfatizou sua natureza ideológica. Lu Xun, em “Sobre a força da poesia diabólica”, inspirou os estudiosos da literatura estrangeira com sua perspicácia única e espírito combativo. Muitas das opiniões de Mao Dun sobre literatura estrangeira também se baseiam principalmente na função social e no valor ideológico. Os trabalhos temáticos – “Literatura ocidental”, de Mao Dun, “Literatura russa”, de Qu Qiubai e Jiang Guangci, “Características e breve história da literatura russa”, de Zheng

Zhenduo, “História da literatura europeia”, de Zhou Zuoren, e “História da literatura grega”, de Wu Mi – foram alguns dos mais influentes textos escritos naquela época.³ Embora essas obras não possam ser consideradas estudos muito aprofundados, sua publicação não foi uma tarefa fácil. A introdução da literatura soviética e da literatura das nações oprimidas da Europa Oriental foi inicialmente atacada pela “Escola da Revisão Crítica” e depois ridicularizada por pessoas como Lin Yutang. A literatura soviética e a teoria da arte marxista também foram proibidas e perseguidas pelo governo nacionalista. Até mesmo os intelectuais de esquerda da “Sociedade da Criação” e da “Sociedade do Sol” ridicularizaram Lu Xun como “o Dom Quixote da China”. Lu Xun elogiou os tradutores da literatura soviética como ladrões de fogo à moda de Prometeu. Zheng Zhenduo (1922, p. 11) acreditava que “introduzir a literatura estrangeira na China, enriquecendo a literatura nacional com conteúdo mais abrangente e forma mais refinada, é uma grande contribuição que não pode ser ignorada”. Desde *A fuga de Nora* até *Assim foi temperado o aço*, muitos jovens entusiasmados foram inspirados pela literatura estrangeira a se juntarem à revolução ou à luta contra o Japão para salvar a China.

2

Desde o Movimento de Quatro de Maio, além dos líderes dos movimentos Nova Cultura e Nova Literatura, como Chen Duxiu e Lu Xun, uma grande quantidade de tradutores e estudiosos da literatura estrangeira se envolveu na criação literária. Entre eles estavam Hu Shi, Mao Dun, Zhou Zuoren, Liu Bannong, Zheng Zhenduo, Zhao Yuanren, Zhang Wentian, Xia Mianzun, Chen Wangdao, Li Jieren, Wang Luyan, Li Jiye, Guo Moruo, Cheng Fangwu, Yu Dafu, Tian Han, Ba Jin, Zhou Libo, Shen Congwen, Mu Dan, Ding Ling, Bing Xin, Ai Wu, Xiao Jun, Xiao Hong, Duanmu Hongliang, Lu Ling, Feng Zhi, Zhou Yang, Fu Lei, Bian Zhilin, Li Jianwu, entre muitos outros. Essa lista poderia continuar indefinidamente. Vale a pena mencionar que Li Jianwu fez uma crítica séria à obra de seu amigo Ba Jin, a “Trilogia do Amor”, em que, apesar de reconhecer o significado social da obra, afirmou que a falta de estilo era lamentável (Liu Xiwei, 2005, p. 1-16).⁴ Em resposta, Ba Jin

respondeu ativamente. Essa disputa literária – que durou quase seis meses – chamou a atenção do mundo literário contemporâneo, mas não destruiu a amizade dos dois amigos. Da mesma forma, as críticas de Fu Lei a Zhang Ailing eram perspicazes e até mesmo elegantes. Ele usou Balzac e Tolstói como coordenadas críticas e acreditava que “Fechadura dourada”, de Zhang Ailing, não só narrou com astúcia como também tornou os personagens deslumbrantes sob o impulso do desejo. Por sua vez, “Amor na cidade decaída” só teria cores brilhantes, perdendo sua espinha dorsal. Quanto aos contos posteriores, como “Correntes interligadas”, seu conteúdo era pobre, restando apenas o talento do próprio autor (Xun Yu, 1944).⁵ Tais críticas, mesmo lidas hoje, ainda deixam um impacto duradouro e admirável. Isso porque uma grande literatura não apenas tem estilo e habilidade, mas também pensamento e espiritualidade. Em outras palavras, o escritor deve ser capaz de mergulhar profundamente na sua essência e observá-la além de seus limites, o que exige que os escritores tenham uma experiência profunda e uma visão afiada da vida e da sociedade da época. E, claro está, talento: tais fatores são indispensáveis.

Vale a pena destacar que, durante esse período, os tradutores, escritores e críticos frequentemente agiam como uma única entidade, criando assim um ambiente ativo de crítica na cena literária. Embora a antiga tradição ainda não tenha sido de todo superada, muitos críticos e escritores podem ser considerados amigos que debatiam sob a perspectiva da pluralidade das de pensamento, concretizada na ideia das “Cem Escolas de Pensamento”.

3

Após o estabelecimento da Nova China, a tradução e pesquisa de literatura estrangeira alcançaram um novo patamar. Especialmente no campo de pesquisa, a primeira década pode ser dividida em três fases. Os primeiros quatro ou cinco anos foram um período de preparação. Naquela época, os estudiosos de literatura estrangeira nem sempre estavam familiarizados com o marxismo-leninismo e o pensamento de Mao Zedong. Portanto, enquanto participavam do movimento de reforma ideológica inicial dos intelectuais em geral, foram obrigados a

estudar a visão marxista da arte e da literatura, começando com o discurso do presidente Mao Zedong, na Conferência Literária e Artística de Yan'an. Além disso, para trabalhar com literaturas estrangeiras, eles precisavam aprender com a experiência dos colegas soviéticos. Portanto, muitos deles aprenderam russo para ler diretamente as obras originais relevantes e até mesmo traduziram obras de história da literatura estrangeira de estudiosos soviéticos. Após esse período de preparação, entre 1955 e 1956, o Comitê Central do Partido propôs o chamado "avanço à ciência". A política dos "Dois Cem" (ou seja, "deixar cem flores florescerem e cem escolas de pensamento competirem") também foi lançada, e a pesquisa em literaturas estrangeiras entrou em uma fase de desenvolvimento, com um grande número de resultados de pesquisa publicados sucessivamente. No entanto, o trabalho acabou de adquirir alguma experiência e os resultados ainda não haviam sido revisados quando o Movimento de Retificação começou, em 1957. No ano seguinte, o Movimento de Crítica Acadêmica foi rapidamente lançado, e "algumas ideias acadêmicas remanescentes da classe capitalista" na pesquisa de literatura estrangeira foram criticadas. Ao mesmo tempo, contudo, Lu Dingyi, que era o ministro da propaganda do Partido Central, propôs a importação de um conjunto de obras clássicas de literatura estrangeira. Em seguida, começou o trabalho das três séries de coleções de livros: "Coleção de Livros de Literatura Estrangeira Clássica", "Coleção de Livros de Teoria Marxista da Arte e Literatura" e "Coleção de Livros de Teoria Clássica da Arte e Literatura do Ocidente". Com o passar do tempo, houve alguns ajustes nos títulos das séries, mas a pesquisa em literatura estrangeira em torno das três séries foi amplamente desenvolvida. Em 1964, de acordo com as instruções de Mao Zedong, o Instituto de Literatura Estrangeira foi estabelecido e assumiu o projeto dessas três séries de livros. Isso estabeleceu as bases para a construção do assunto de literatura estrangeira na Nova China e também para o desenvolvimento e a prosperidade da literatura chinesa.

Em geral, o movimento da nova literatura, liderado por Lu Xun, certamente prestou muita atenção à literatura estrangeira, mas, em termos de pesquisa, embora houvesse alguns pontos brilhantes nas décadas de 1920 a 1940, eles não foram sistemáticos.⁶ A necessidade especial da ideologia e da construção socialista levou a um recomeço da

pesquisa em literatura estrangeira na China no início da fundação da Nova China, e a União Soviética socialista naturalmente se tornou o modelo. Tratava-se de aprender do irmão mais velho soviético e seguir em frente pelo caminho do realismo socialista, sem dúvida foi a única maneira de pesquisar literatura estrangeira na China nos anos 50 do século 20. Além de rapidamente introduzir o pensamento artístico e literário de Marx, Engels, Lênin e Stalin, estudiosos chineses também traduziram e apresentaram uma série de teorias artísticas e literárias escritas ou traduzidas por estudiosos soviéticos, como Vissarión Belinsky, Nikolai Chernyshevsky e Nikolai Dobrolyubov, enquanto realizavam introduções e pesquisas sobre literatura russa e soviética, e também alguma literatura ocidental. Além de elogiar a literatura da União Soviética, também se condenou o Ocidente naquela época. A revisão e reflexão dos dez anos em 1959, enquanto se aprenderam as literaturas soviética, leste-europeia, bem como o espírito de luta na literatura revolucionária da Ásia, da África e da América Latina, criticou em diferentes graus outras literaturas e outros métodos de pesquisa. Em primeiro lugar, houve críticas à teoria humanista ocidental; em segundo lugar, houve uma ênfase excessiva na natureza política da literatura. No entanto, é digno de nota que, na época, a pesquisa em literatura estrangeira, embora tenha passado por dificuldades, acumulou muita experiência para a literatura e cultura da China, introduzindo muitos pontos de vista e métodos. Além disso, é importante notar que a pesquisa em literatura estrangeira não foi completamente dominada pelo pensamento de extrema esquerda. Um exemplo disso é a crítica a Yao Wenyuan, que em “A descrição do amor na literatura clássica ocidental vista a partir de *O vermelho e o negro*” (1958) generalizou precipitadamente e rejeitou completamente a literatura clássica ocidental. Alguns companheiros na comunidade literária estrangeira se levantaram firmemente contra essa crítica.

A partir de 1960, a divergência entre a China e a União Soviética se tornou pública. A literatura soviética foi então definida como revisionista, e a ideologia da extrema esquerda começou a se espalhar no campo de estudos de literatura estrangeira da China, com o núcleo da ideologia sendo a “luta de classes como o conceito-chave”. Foi também em 1960 que, ao mesmo tempo que criticava o revisionismo, a

comunidade chinesa de estudos de literatura estrangeira rotulou a literatura ocidental, em geral, como imperialista ou ideóloga da burguesia. O projeto Três Séries de Livros liderado diretamente pelo Departamento de Propaganda, entrou em um estado de estagnação.

Por razões históricas bem conhecidas, a pesquisa em literatura estrangeira entrou em declínio devido à deterioração das relações sino-soviéticas e à interferência da ideologia de extrema esquerda, até o fim da “Revolução Cultural”. Durante mais de uma década, a literatura estrangeira foi reduzida aos rótulos de “revisonismo” e “capitalismo”, com apenas algumas exceções que se tornaram ferramentas políticas simples. A pesquisa foi completamente paralisada e interrompida. Daquele período a 1977, a pesquisa em literatura estrangeira entrou em estado de paralisia, mas o notável é que, mesmo durante a década de turbulência, a literatura estrangeira tornou-se um fluxo vibrante de transmissões orais, manuscritos e edições não oficiais de “livros amarelos”.⁷

4

Em 1978, a Terceira Sessão Plenária do 13º Comitê Central do Partido Comunista da China trouxe um grande impulso ao país. O trabalho de pesquisa em literatura estrangeira foi novamente iniciado em larga escala. As Três Séries de Livros foram retomadas, e o estudo da literatura de diversos países e épocas floresceu como nunca, com resultados incontáveis em história da literatura estrangeira, história da literatura nacional e obras de escritores clássicos. Desde o realismo tradicional até as vanguardas, do modernismo ao pós-modernismo, várias correntes de pensamento em pesquisa em literatura estrangeira surgiram. Se a literatura estrangeira e a pesquisa em literatura estrangeira não tivessem surgido diante de nós como uma explosão, a literatura chinesa não teria sido capaz de deixar rapidamente a “literatura de cicatrizes” e rapidamente desenvolver-se em “literatura de busca de raízes” e “literatura de vanguarda”. Na verdade, a reforma chinesa da década de 1980 foi lenta e gradual, e por si só não foi suficiente para impulsionar um movimento literário semelhante. No entanto, naquela época, a presença da tradução, da pesquisa e da

ampliação do horizonte literário na China era muito maior do que em outros momentos de “reforma e abertura”, o que em certa medida promoveu o desenvolvimento da literatura chinesa no fim da década de 1980, permitindo sua rápida integração ao mundo. Aqui, o cinema desempenhou um importante papel mediador. E as definições dos estudiosos chineses sobre o modernismo ocidental (como a ideia de “parcialidade profunda” e “profundidade parcial”, entre outras) são consideradas clássicas. Ao mesmo tempo, se a teoria literária estrangeira não tivesse surgido de maneira significativa em nosso meio, a literatura chinesa não poderia ter se livrado rapidamente da transformação múltipla da política e estética, evoluindo para uma situação de pluralidade e tolerância mútua que vemos hoje. Deve-se dizer que, desde os anos 1990, a reforma em nosso país ainda é lenta e gradual, e seu sistema econômico de mercado não foi estabelecido de uma só vez. Mas nossa literatura e teoria literária já participaram da “globalização” e do “carnaval” do pós-modernismo. Essa conquista é muito maior do que em outras áreas. As críticas dos estudiosos chineses sobre a literatura e a cultura pós-modernas (como a ideia de “substituir a absolutidade relativa pela relatividade absoluta”, entre outras) são profundas.

Sem dúvida, nos últimos 40 anos de “reforma e abertura”, a grande quantidade de literatura estrangeira que entrou na China não apenas teve um impacto sem precedentes no cenário literário chinês como também desempenhou um papel pioneiro no rompimento de restrições, fornecendo referências e suporte para o movimento de libertação intelectual do país e exercendo um papel catalisador, direto ou indireto, na criação literária, na cultura e até mesmo na “reforma e abertura”. Além disso, as discussões em torno do humanismo, de certa maneira, lançaram as bases para a ideia de “colocar as pessoas em primeiro lugar”. Em 1978, Zhu Guangqian, um defensor da arte e da literatura estrangeira, escreveu “Introdução geral dos comentários sobre o humanismo e a natureza humana, escritos pelos literatos e artistas burgueses ocidentais, do Renascimento ao século 19”, publicado na revista *Linha de Frente das Ciências Sociais*. Isso iniciou as primeiras discussões. Embora no princípio o debate tenha sido limitado a questões de natureza humana e de classe, logo ele se expandiu para incluir a discussão sobre humanismo e alienação. Em 1983, o “Discurso sobre

humanismo”, de Zhou Yang, então vice-ministro do Departamento de Propaganda do Comitê Central, causou forte impacto na Escola Central do Partido. Naquele ano, foram publicados mais de 700 artigos de discussão sobre questões de humanidade, humanismo e alienação. Isso sem dúvida foi um acerto de contas sobre a traição aos direitos humanos e a vida durante a “Revolução Cultural”. Dois anos depois, a discussão esquentou novamente e incorporou múltiplos elementos, como o existencialismo e o modernismo. Embora a negação da luta de classes com o humanismo seja um pouco unilateral, discussões como essas aproximaram a China da comunidade internacional em questões de compreensão de essências humanas e direitos humanos, desempenhando um papel importante no fomento desses valores e conhecimentos. Tais debates também forneceram espelhos e referências indispensáveis à construção do sistema de valores essenciais do socialismo. Especialmente nos últimos 40 anos, a tradução e o estudo da literatura estrangeira enriqueceram muito a vida cultural e espiritual do povo chinês, promoveram o desenvolvimento e a prosperidade da própria literatura chinesa e criaram condições para que os escritores chineses alcancem novos patamares.

No entanto, ao olharmos para os 70 anos de estudo de literatura estrangeira, não podemos deixar de reconhecer dois fatos principais: preliminarmente, nos primeiros 30 anos, basicamente seguimos o modelo soviético e, portanto, negligenciamos a tradição literária e cultural do Ocidente; além disso, alguns anos foram ainda afetados por uma tendência de pensamento extremamente “esquerdista”. Nos últimos 40 anos, assimilamos o modelo ocidental e, portanto, em certa medida, abandonamos algumas das excelentes tradições e paradigmas acadêmicos que deveriam ter sido mantidos. Além disso, a situação de escolher qualquer coisa, digerir tudo sem discernimento e copiar cegamente resultou em uma mistura nada produtiva. Claro, trata-se de uma maneira de examinar as coisas de uma perspectiva ampla, mas a situação concreta é muito mais complexa. Como disse Feng Zhi, com a força de um provérbio, “parece que sempre vivemos na negação, mas há também afirmação na negação”. Posteriormente, a construção de um sistema disciplinar de literatura estrangeira com influência internacional ainda é uma tarefa árdua e longa. Pode-se dizer, sem exagero, que a

reflexão e a síntese ajudam não apenas a esclarecer as experiências e lições da disciplina em si mas também a construir uma escola de literatura estrangeira com base em nossas próprias necessidades e para o nosso uso. Isso será muito benéfico para avançar as ciências humanas chinesas com influência mundial, construir uma civilização espiritual socialista com características chinesas e criar uma comunidade humana com um futuro compartilhado, à maneira de círculos concêntricos.

É necessário destacar que o resultado da desconstrução pós-modernista é a substituição da absolutidade relativa pela relatividade absoluta. Assim, a verdade objetiva relativa é eliminada, e até mesmo desaparece a noção básica de certo e errado, bem e mal. “A cada milha um costume diferente, a cada dez milhas um dialeto diferente” torna-se a norma. Então, o clamor é constante e sempre se fala em carnavalização, multiplicidade e ficcionalidade. Quem se beneficia mais desses “três princípios de ausência” (ausência de centro, padrão e consenso)? Talvez seja o capital. Independentemente da intenção dos desconstrucionistas, o efeito prático da onda de desconstrução foi não só a dissolução dos limites entre o verdadeiro, o bom e o belo e o falso, o mau e o feio, mas também a ameaça às ideologias e à coesão nacional de alguns países. No entanto, o suposto “choque de civilizações” é, em última análise, um conflito de interesses, e a afirmação de que “os direitos humanos estão acima da soberania” só poderia ter surgido na era das empresas multinacionais.

Na era pós-moderna, as obras clássicas são as primeiras a serem atacadas e se tornarem objetos de desconstrução. Assim, são forçadas a “desaparecer” ou são desmembradas. A chamada “teoria do fim da literatura” também foi proposta nesse contexto. Em vez de se referir à criação literária em si, ela é usada para subverter a compreensão e os valores tradicionais. Portanto, a reconstrução dos clássicos tem algum significado nesse contexto.

É precisamente com base nessas razões que o Instituto de Literatura Estrangeira da Academia de Ciências Sociais da China iniciou, em 2004, o Plano de Pesquisa da História Acadêmica da Literatura Estrangeira e incluiu o projeto no 11º Plano Quinquenal da Academia de Ciências Sociais da China no ano seguinte, e mais tarde o listou como um projeto editorial muito relevante no 12º Plano Quinquenal e no 13º Plano

Quinquenal. Trata-se de uma série de livros de pesquisa voltada para a pesquisa acadêmica. Seu surgimento marca um novo passo além das Três Séries de Livros anteriores do Instituto de Literatura Estrangeira e significa que a pesquisa em literatura estrangeira em nosso país começou a realizar uma avaliação mais sistemática da fragmentação e do niilismo acadêmicos após a onda da desconstrução.

O Plano de Pesquisa da História Acadêmica da Literatura Estrangeira se baseia na realidade nacional e contemporânea, seguindo as ideias de “partir de mim e centrado em mim”, utilizando o materialismo histórico para investigar os autores e movimentos clássicos da literatura estrangeira, tanto na diacronia quanto na sincronia. A primeira e a segunda séries consistem em 16 monografias acadêmicas e 16 traduções correspondentes, respectivamente. A primeira série abrange Cervantes, Goethe, Hugo, Conrad, Pound, Gorki, Sholokhov e Hemingway, enquanto a segunda série inclui Pushkin, Tsvetaeva, Dickens, Hardy, Fitzgerald, Saul Bellow, Zola e Ryūnosuke Akutagawa. A terceira série é composta de monografias acadêmicas e coletâneas de pesquisa sobre Shakespeare, Balzac, Tolstói, Dostoiévski, Tagore, Chaucer, a *Bíblia* e *As mil e uma noites*.

A revisão e pesquisa da história acadêmica ou das disciplinas não só atende à necessidade de revisitar o passado para avançar no conhecimento como também é a maneira fundamental de aperfeiçoar o pensamento acadêmico e, finalmente, enfrentar o futuro: resumir a experiência, aprender com os erros e pavimentar o caminho para o desenvolvimento acadêmico do futuro. Nesse sentido, o projeto acadêmico promovido pela Academia de Ciências Sociais da China é necessário e oportuno, e terá um grande impacto no desenvolvimento acadêmico da China e na formação dos Três Grandes Sistemas.⁸

O secretário-geral Xi Jinping apontou que não devemos seguir o caminho fechado e rígido do passado, nem o caminho perigoso de mudança oportunista, e que devemos “não esquecer o *fundamento*, incluir o *forasteiro* e enfrentar o *futuro*” (ou “três princípios”). Essa é a direção do desenvolvimento da cultura socialista com características chinesas na nova era e, naturalmente, também é a direção do desenvolvimento da pesquisa em literatura estrangeira em nosso país.

Coda

Em resumo, embora tenha havido uma reviravolta no mundo, após a “reforma e abertura”, isso forneceu inspiração para a liberação de pensamento e para a retificação de equívocos. A tradução e a pesquisa da literatura estrangeira prosperaram como nunca antes, com uma quantidade incontável de traduções e resultados de pesquisa, até mesmo produzindo impressionante efeito-escala no mercado e impulsionando a transformação da literatura chinesa tanto em termos políticos quanto estéticos. Não se pode negar que a pesquisa da literatura estrangeira nesse período claramente seguiu o paradigma ocidental, abandonando em grande parte algumas das excelentes tradições e posições acadêmicas que deveriam ter sido mantidas. Vale a pena refletir, em particular, que o passo direto da comunidade de tradutores e pesquisadores de literatura estrangeira na China em direção à cena literária chinesa gradualmente diminuiu, e até mesmo apareceram fenômenos de abandono gradual da matriz literária chinesa e de tradução e pesquisa por si só. Isso claramente contraria o espírito do Movimento de Quatro de Maio e faz com que a pesquisa da literatura estrangeira se desvie da orientação básica de “partir de mim e centrado em mim”. Em segundo lugar, prevalece o que chamo de “textualismo”. Essa forma de crítica frequentemente negligencia o contexto histórico e social da obra, seguindo a metafísica pós-moderna de que “fora do texto, não há nada”. Em terceiro lugar, a crítica literária não mais usa a dialética e não leva em consideração os múltiplos aspectos. Assim, não recebem mais a devida atenção nem as questões mais genéricas, como o pensamento, nem as mais detalhadas, como o estilo do escritor. A mudança da obra para “texto” parece ser apenas uma pequena mudança de nomenclatura, mas na verdade tem grande impacto no pensamento acadêmico. Minha pergunta é: onde está o centro nesse círculo muito amplo?

Nos últimos anos, destacam-se a profunda incorporação dos conceitos de “Quatro Confianças”² e a preocupação com a “comunidade humana com um futuro compartilhado à maneira de círculos concêntricos”. Mencione-se ainda a ideia de “Dois Prós”,¹⁰ que se torna cada vez mais importante para o reconhecimento do setor de tradução e pesquisa de literatura estrangeira na China. Um grupo de obras de

qualidade, que se baseiam nos “Três Grandes Recursos”¹¹ e nos “Três Princípios” começaram a emergir, dedicados à reavaliação dos clássicos e à construção dos “Três Grandes Sistemas”.

Referências

- Shi, H. *Coletânea acadêmica de Hu Shi: movimento da nova literatura*. In: Yihua, J. (ed.). Hong Kong: Chung Hwa Book Company, 1998.
- Qiubai, Q. *Coletânea de ensaios de Qu Qiubai* (volume de literatura). Pequim: Editora de Literatura do Povo, 1954.
- Xiwei, L. Trilogia do amor. In: Jianwu, L. *Coleção de Juhua*. Shanghai: Fudan University Press, v. 2, 2005.
- Xun, L. *Coleção completa de Lu Xun*. Beijing: Editora de Literatura do Povo, 2005.
- Yu, X. Sobre os romances de Zhang Ailing. In: *Wanxiang*, 7 abr. 1944.
- Zhenduo, Z. A poesia russa. In: *Min Du*, v. 3, n. 2, 1 fev. 1922.

Notas

¹ No início do verão de 1934, Mao Dun chegou à residência de Lu Xun e mencionou que a revista *Literatura* havia publicado duas edições especiais sobre literatura estrangeira, o que estimulou o entusiasmo dos colegas para ensinar traduções. Lu Xun achou então que era necessário fundar uma revista de tradução. Mao Dun também tinha essa ideia. Mais tarde, quando discutiram sobre a publicação de *Tradução*, Lu Xun disse: “O editor deve ser Huang Yuan; coloque o nome dele para o público, mas na verdade eu serei o editor principal”. Em 16 de setembro, *Tradução* foi lançada em Shanghai. Seu conteúdo se concentrou na tradução da literatura realista estrangeira, dando também importância à criação e crítica. Em setembro de 1935, *Tradução*, contudo, foi interrompida. Em março do ano seguinte, a revista foi retomada (com nova numeração), e Lu Xun escreveu um ensaio intitulado “Palavras de retomada”. Em junho de 1937, devido às turbulências da época, *Tradução* teve que encerrar a publicação após a 4ª edição do terceiro volume, com um total de 29 edições publicadas. Durante a publicação de *Tradução*, o trabalho de Lu Xun foi fundamental. Xu Guangping mencionou, em “O último dia”, que o professor ainda se esforçou para ler os anúncios publicados sobre *Tradução* nos jornais no dia anterior à sua morte. Em 1953, com a forte promoção do governo central, *Tradução* foi retomada, com Mao Dun como editor-chefe. Em 1959, *Tradução* foi renomeada *Literatura Mundial*.

² Para aqueles que defendiam a ideia de “preferir fluidez à precisão”, Lu Xun propôs enfaticamente a teoria de “tradução direta”, ou seja, “preferir precisão à fluidez”.

³ Ao mesmo tempo, a literatura chinesa, que não tinha registro histórico, começou a ter história e consciência disciplinar, embora o primeiro registro de história da literatura chinesa tenha sido escrito por um russo.

⁴ “Liu Xiwei” é um pseudônimo de Li Jianwu.

⁵ “Xun Yu” é um pseudônimo de Fu Lei.

⁶ Talvez apenas os estudos literários da Rússia e da União Soviética sejam uma exceção. Nas décadas de 1930 e 1940, os estudiosos chineses atingiram um nível muito alto de estudos sobre escritores russos e soviéticos, como Belinsky, Chernyshevsky e Dobrolyubov, Tolstói, Gorki, entre outros.

⁷ Em 1963, a Editora de Escritores publicou uma série de livros “para referência interna e crítica”, especialmente obras literárias ocidentais. As capas desses livros eram quase sempre amarelas ou cinzentas, daí o nome “livros amarelos” ou “livros cinzentos”. Durante a Revolução Cultural, esses livros foram transmitidos clandestinamente.

⁸ Sistemas disciplinar, acadêmico e discursivo, com características e estilo chineses.

⁹ Confiança no caminho, na teoria, no sistema e na cultura do socialismo, com características chinesas.

¹⁰ A literatura e a arte devem estar “a serviço do povo, a serviço do socialismo”.

¹¹ Recursos do marxismo, recursos da excelente cultura tradicional chinesa e recursos das ciências filosóficas e sociais estrangeiras.

Teorias

História, montanhas e águas e pescadores e lenhadores

Zhao Tingyang

No artigo “A interpretação do simbolismo dos pescadores e lenhadores”, Zhang Wenjiang (2010, p. 184-195) utiliza pescadores e lenhadores como “símbolos” dos filósofos chineses. Isso implica uma questão filosófica profunda, que permite explorar outros conceitos importantes, especialmente “história” e “montanhas e águas”. Nesse texto, o autor se propõe a analisar a história, as montanhas e águas e os pescadores e lenhadores como conceitos filosóficos, a fim de compreender como um mundo espiritual enraizado na história constrói sua transcendência.

Um mundo espiritual enraizado na história

A história é a base do mundo espiritual chinês, e isso parece ser um consenso entre muitos estudiosos, além de ser uma compreensão representativa da tradição. Como diz o ditado, “os seis clássicos¹ são todos registros históricos”. A razão pela qual um mundo espiritual enraizado na história se torna uma questão que requer análise é que esse mundo espiritual lida com questões metafísicas de maneira única. Um mundo espiritual enraizado na história deve responder às questões metafísicas que o pensamento possa levantar além da historicidade com uma estrutura de pensamento ao mesmo tempo limitada pela historicidade. Deve, assim, responder à infinitude com seus próprios limites. Mais especificamente, a história é um mundo com um limite de tempo, ou seja, um mundo com uma “historicidade” específica, cujo escopo é claramente menor do que o escopo infinito, seja teórico ou lógico. Isso significa que um mundo espiritual enraizado na história, limitado pela visão histórica, deve ser capaz de compreender o infinito através do finito; caso contrário, não conseguirá responder às questões

inevitavelmente levantadas pelo pensamento que envolvem o infinito ou a infinitude. E, se não puder responder a questões finitas ou infinitas, o pensamento não pode estabelecer uma forma de metafísica e acabará se rendendo à religião devido às limitações de suas capacidades. O pensamento deve ser capaz de responder às questões de finitude e infinitude, ou ficará preso em situações efêmeras e contingentes, deixando as questões fundamentais para a religião. O mundo espiritual enraizado na história mantém com sucesso sua integridade intelectual sem precisar de outro mundo espiritual baseado em Deus para responder às questões de finitude e infinitude.

Basear-se na história não é comum para o mundo espiritual, mas sim uma estrutura de pensamento única. Para a maioria das civilizações, é a religião que serve como base para o infinito. No mundo do infinito e do ilimitado, aqueles que não conseguem encontrar respostas primeiro imaginam e recorrem à ajuda dos deuses imortais, pois, por sua imortalidade, devem saber a resposta para todas as perguntas. Estabelecer um mundo espiritual baseado na história é o maior ato de coragem do ser humano. Quando o mundo humano se torna o cerne das questões ontológicas, o mundo dos deuses se torna dispensável e, mesmo que exista, é um mundo alternativo que pode ser ignorado. Assim, o mundo histórico é o verdadeiro mundo duradouro, enquanto o mundo dos deuses e espíritos é apenas uma construção fictícia. Pode-se dizer que um mundo espiritual baseado na história é, estritamente falando, a única forma de humanismo. O pensamento baseado em conceitos ou lógica, como o pensamento da Grécia Antiga, embora tenha a infinitude metafísica, não pode estabelecer um mundo espiritual concreto em virtude da falta de substancialidade dos conceitos. Portanto, acaba cedendo ao mundo dos deuses. Em contraste, a história é um mundo concreto e, portanto, autossuficiente em termos de realidade. Pode-se dizer que a história é a única base do humanismo. Nesse sentido, enfrentar o infinito com uma existência limitada é um gesto corajoso e, ao mesmo tempo, um ato criativo. Sem dúvida, o tempo é infinito e a história é limitada, e a comparação entre os dois é impossível. O tempo pode até ser limitado (de acordo com teorias contemporâneas da física), mas ainda assim ele apresenta uma enorme vantagem assimétrica sobre a história. Então, qual é a razão que faz com

que as pessoas ousem responder ao tempo com a história? Ousam comparar os livros históricos com as montanhas eternas? Ousam usar a experiência humana para enfrentar questões transcendentais?

Desde Chen Mengjia, Zhang Guangzhi até Li Zehou, todos perceberam que, no processo de formação do mundo espiritual chinês, houve uma transformação do *wuísmo*² para o registro histórico. Foi essa transformação que estabeleceu o mundo espiritual com base na história; como resumiu Li Zehou, o mundo espiritual chinês é baseado na “tradição do *wu*-historiador”³ (Chen Mengjia; Zhang Guang, p. 85; Li Zehou, 2015, p. 13-21). Falar de tradição significa que, embora os assuntos abordados pelo *wu* e pelo historiador pertençam a domínios divinos e humanos distintos, deve haver uma coerência entre eles, caso contrário, não poderíamos falar de tradição. A chave aqui deve residir na confiança na *experiência direta*; pode-se dizer que é uma crença empirista: fora da experiência não há verdade.⁴ Desde o Neolítico até a dinastia Xia e Shang,⁵ embora tenha havido o “tabu da comunicação com o céu” durante esse período, apenas o *wuísmo* desregrado foi proibido; não se eliminou o *wuísmo* “oficial” regulamentado, e o *wuísmo* ainda era o método de responder a questões relacionadas ao futuro, à finitude ou à infinitude. Os antigos chineses valorizavam a síntese da experiência “eficaz” na prática do *wuísmo*, mas não estabeleceram uma fé transcendental em que acreditassem mesmo sem a eficácia – ainda não se sabe como essa forma de empirismo surgiu.

Há muitos registros de adivinhação nos fragmentos de escrita em ossos oraculares, o que é uma evidência da preservação e síntese da experiência de adivinhação. Além disso, é fato que, após milênios de práticas *wuísta*, não surgiu uma religião “madura”. Isso sugere que os antigos consideravam a experiência comprovada da prática *wuísta* uma evidência da fatalidade do destino, em vez de acreditar cegamente em uma fé absoluta que não pudesse ser questionada em princípio ou em teoria. Não havia princípios *a priori*, sendo a eficácia o princípio. Essa atitude racional empirista é o que Li Zehou chama de “racionalidade prática”. Embora não tenhamos material suficiente para explicar por que os antigos chineses tendiam à racionalidade prática “desde tempos imemoriais”, os fatos apontam nessa direção. Em resumo, com base na atitude da racionalidade prática, houve a possibilidade de transição da

síntese da experiência *wuísta* para a síntese da experiência humana, do *wuísmo* que domina a experiência de adivinhação para o registro histórico que domina a experiência dos assuntos humanos. No entanto, essa longa transformação ainda requer uma razão revolucionária.

Foi a conquista de Shang pelo rei Wu da dinastia Zhou que se tornou o evento decisivo para tornar a história a base do mundo espiritual. A dinastia Zhou agia com virtude e benevolência em relação ao povo, recebeu muita assistência e conseguiu derrotar Shang. Esse contraste forte abalou a credibilidade do *wuísmo* e estabeleceu o *status* da história como base. No entanto, a dinastia Zhou não aboliu a supremacia do destino celestial, mas enfatizou que o destino invisível deveria ter uma prova visível para ser eficaz. Falar palavras vazias, como “destino”, é apenas uma afirmação sem fundamento: a confirmação do apoio popular como prova visível do destino é essencial – isso é praticamente a única prova convincente, enquanto outras evidências, como fenômenos celestiais e terremotos, podem ser interpretadas subjetivamente: “Seguir o caminho do céu e se adequar às aspirações do povo” (*Clássico das mutações*, Ge, Tuan), “O que o povo deseja, o céu certamente seguirá” Ou: “O céu observa o que o povo observa, o céu ouve o que o povo ouve” (*Clássico de história*, Tai Shi). O princípio Zhou de “seguir o céu e responder ao povo” foi tanto uma revolução filosófica quanto teológica, inaugurando a tradição do pensamento da unidade entre o céu e o homem, ao mesmo tempo que estabeleceu a tradição humanista baseada na história. O pensamento da dinastia Zhou refletiu o caminho celestial como o caminho humano, a virtude superior sendo validada pela virtude humana, a consulta ao céu se transformando em consulta ao homem, e a experiência *wuísta* se voltou assim para a experiência histórica. Nesse sentido, pode-se dizer que o princípio da unidade entre o céu e o homem teve início na dinastia Zhou, embora sua explicação tenha ocorrido mais tarde, no período dos Estados Combatentes ou na dinastia Han.

Se não houvesse o princípio da unidade entre o céu e o homem, não seria possível que o homem se adequasse ao céu, nem seria possível que a história respondesse ao tempo. Isso é o maior mito sobre a natureza humana (assim como Deus é o maior mito divino), e esse mito da natureza humana estabeleceu a imortalidade da história na Terra,

brilhando ao lado da imortalidade da natureza. Embora a imortalidade da história – em um sentido metafísico ou em termos de fatos concretos – ainda seja limitada e finita, incapaz de se comparar com a imortalidade da natureza, o legado dos registros históricos não pode rivalizar com a permanência das montanhas eternas. No entanto, o mundo espiritual baseado na história abriu caminho para uma questão metafísica significativa: o mundo além do humano, mesmo que seja infinito e ilimitado, não é significativo, pois, sem a presença humana, não há palavras, e sem palavras, não há significado. A imortalidade da natureza é a imortalidade sem resposta e, embora seja eterna, não constitui uma questão intelectual. As montanhas eternas, além do legado dos registros históricos não têm significado: são apenas uma existência física. Não só as montanhas, mesmo Deus seria sem significado sem a presença humana. Aqui, podemos descobrir a essência do mundo espiritual baseado na história: embora a história seja limitada, ela é o fundamento de todo o existente em termos de significado espiritual. A finitude da história é suficiente para lidar com a infinitude do tempo, assim como um intervalo limitado de 1 a 2 pode corresponder aos números naturais infinitos.

A história, embora seja específica, não é um conceito puramente físico; pelo contrário, é um conceito que engloba tanto o físico quanto o metafísico: a história é mais fundamental que o tempo. Nesse sentido, a existência em si não constitui uma questão na ontologia, mas sim uma premissa dada, enquanto a história torna a existência uma questão significativa. Portanto, “ser” só se torna uma questão ontológica que requer reflexão quando é igual a “fazer”; caso contrário, é apenas uma tautologia da existência em si – a existência em si mesma é como é, tudo permanece igual, apenas quando o tempo se torna concretizado como história, a existência se torna uma questão extraordinária. Na metafísica da história, o registro histórico coexiste com as montanhas. Assim, a história não é apenas história, mas também filosofia e fé, com dimensões duplas de mundo intelectual e mundo espiritual, ou seja, a natureza dual de unificação entre o caminho celestial e o caminho humano.

As montanhas e águas são um lugar transcendente na terra

A natureza é originalmente una, mas para os seres humanos é dividida em céu e terra, sendo sua imagem primordial uma percepção natural de “coberto por cima e apoiado por baixo”. O ser humano entre o céu e a terra também é parte da natureza. Para o ser humano natural, o céu está além do alcance humano, é a parte transcendente da natureza. O caminho celestial em si é desconhecido, só pode ser intuído, e os seres humanos só podem compreendê-lo indiretamente por meio do caminho humano. O caminho humano está presente na história humana, então os seres humanos intuem a vontade celestial através da historicidade da história.

A natureza humana faz parte da natureza, mas ainda assim sua singularidade está no fato de que a natureza humana é contraditória, ou seja, é inconsistente consigo mesma e contém elementos autodestrutivos. A natureza humana pode negar a si mesma de forma “natural”. A questão-chave aqui é que os desejos egoístas naturais de um indivíduo são uma negação dos desejos egoístas naturais dos outros, e, conseqüentemente, o próprio indivíduo é inevitavelmente negado pelos outros. Se cada pessoa for negada enquanto nega os outros, então a humanidade como um todo é negada. Portanto, o problema primordial do ser humano não é como promover a natureza humana, mas sim como salvar o ser humano. A genialidade de Confúcio está em descobrir que “benevolência” é a questão fundamental do ser humano. A essência da “benevolência” não é uma emoção natural (a compreensão de Mencius estava um pouco desviada), mas sim a vontade de se tornar um ser humano, como diz: “Eu desejo a benevolência, é quando a benevolência é alcançada” (*Os analectos*, Shuer). “Benevolência” significa a vontade de corresponder reciprocamente, transcendendo a vontade pessoal, é a vontade geral do ser humano, construindo assim relações de respeito mútuo. Se a vontade pessoal não pode transcender os desejos egoístas, é apenas “Eu desejo o que eu desejo” em vez de “Eu desejo a benevolência”. Pode-se dizer que “Eu desejo a benevolência” é a qualificação para ser humano. No entanto, a maioria das pessoas parece teimosamente não ser benevolente, e o confucionismo não encontrou uma solução para o problema de “ser humano, mas não ser benevolente”. Não se trata de uma falha exclusiva do confucionismo; na verdade, até agora, nenhuma teoria ou sistema conseguiu resolver o

problema de “ser humano, mas não ser benevolente”. Aqueles que são benevolentes, se não “flutuassem no mar”,⁶ só podem experimentar a vontade firme das montanhas e a adaptabilidade fluente da água na sensação de “desfrutar das montanhas e das águas”.

A complexidade do ser humano é a complexidade da história. A vida e a história pertencem à terra. O mundo espiritual baseado na história direciona o olhar do pensamento do céu para a terra, e, assim, todos os problemas devem ser resolvidos na terra. Os seres humanos têm o direito a usar a terra, e a interferência humana transforma a terra em um lugar humano, onde a sociedade é construída. A experiência social tem vantagem em termos de realidade, mas também tem suas limitações em termos de transcendência. No entanto, por que é necessário ter transcendência? Qual é o significado da transcendência? Se ela faltar, o que de essencial e indispensável faltará para a vida? Uma coisa é evidente: para a vida ou para o pensamento, a falta de transcendência significa a falta de constantes, onde tudo se torna variável e incerto. A ausência de constantes significa a falta de qualquer base imutável e confiável, resultando apenas em um fluxo de consciência sem pensamento. Do mesmo modo, sem transcendência a vida se resume a instintos ou comportamentos cegos, perdendo sua essência. Portanto, o propósito do ceticismo não é duvidar de tudo, mas sim buscar fundamentos indubitáveis, e é nesse sentido que reside seu significado profundo.

Embora os assuntos no mundo e o pensamento estejam sujeitos a mudanças constantes, ambos requerem o chamado princípio da imutabilidade em meio às mudanças: a transcendência. Se a existência se limitasse à sobrevivência, tudo se resumiria a necessidades básicas, como comida e prazer e a transcendência não seria necessária. No entanto, uma existência carente de transcendência seria apenas uma sobrevivência vazia, sem se tornar uma verdadeira experiência de vida. Qual é o significado da transcendência? Ora, *a transcendência é o próprio significado*, onde reside o sentido da vida. Aqui, o termo “sentido” não se refere ao referente da análise filosófica ou ao significado do signo linguístico, mas sim a uma intencionalidade existencial, isto é, à razão fundamental pela qual algo existe como tal, como o ser humano enquanto ser humano, a vida enquanto vida, a

civilização enquanto civilização. No que diz respeito à existência humana, a transcendência é precisamente o significado pelo qual a vida se torna vida.

Embora a sociedade em si não possua transcendência, nem todas as pessoas na sociedade estão desprovidas de transcendência. Todas as ações heroicas que envolvem sacrifício pessoal têm uma dimensão transcendental, e até mesmo eventos cotidianos podem ter essa qualidade, como a promessa de Jibu.⁷ Apenas o funcionamento geral da sociedade não possui transcendência, conforme diz: “No mundo, todos se agitam em busca do próprio interesse, todos se empenham para alcançar benefícios” (*Registros do historiador*). É difícil encontrar transcendência na sociedade. A natureza, ainda não socializada ou não afetada pelos assuntos humanos, mantém sua transcendência. O *Tao*⁸ se manifesta na natureza, como se diz: “O *Tao* segue a natureza”. A natureza é uma forma de existência no sentido ontológico, não apenas uma paisagem, não apenas um objeto a ser observado, mas um local de procura e dedicação, um lugar não para conhecimento, mas para a existência. A natureza abrange o tempo no espaço e o espaço no tempo, é uma existência em constante evolução, uma existência infinita e ilimitada, portanto, contém todo o significado do *Tao*, mas é um significado que os seres humanos não conseguem compreender e captar completamente, tornando-a, por isso, transcendental. Então, além dos céus majestosos, onde podemos encontrar a natureza desprovida de assuntos humanos? Onde reside a transcendência da terra?

A natureza desprovida de assuntos humanos e dotada de transcendência é representada pelas montanhas e águas. No entanto, nem todas as montanhas e águas apresentam essa característica transcendental; enquanto socializadas, são chamadas de “rios e lagos”, ou “jianghu”.⁹ As pessoas costumam associar o “jianghu” como um espaço antissocial ou anti-institucional, mas, na realidade, o jianghu é outra forma de instituição fora do sistema oficial: uma forma de organização social, semelhante à máfia. Portanto, o jianghu não possui transcendência; pelo contrário, é um lugar perigoso. Além disso, a utopia do Jardim de Pêssego, imaginada por Tao Yuanming, embora seja um lugar isolado do mundo, também não é um lugar transcendental. As pessoas dentro da utopia do Jardim de Pêssego podem não conhecer a

história das dinastias Qin, Han, Wei e Jin, mas ainda assim é uma sociedade secular, talvez uma sociedade harmoniosa, onde a vida é simples, focada apenas em criar filhos e em suprir as necessidades básicas. Contudo, a simplicidade não é sinônimo de transcendência. Na realidade, somente aqueles que conhecem o mundo, o pensamento e a história mais complexos têm a capacidade de transcendência. Pode-se dizer que a transcendência da complexidade é a única transcendência significativa, enquanto a simplicidade quase vazia não tem nada para transcender. Um monge idoso levantando um dedo¹⁰ talvez seja transcendente (ou talvez não), mas um jovem noviço fazendo o mesmo certamente não transcende nada.

As montanhas e águas que não estão envolvidas com assuntos humanos e que podem ser usadas para observar a história são o lugar transcendente, que não são sociedade nem sistema, mas sim um espaço de pensamento que não pertence à história, mas está sempre junto com ela. Quando as pessoas vão para as montanhas e águas, são apenas visitantes; mesmo que sejam eremitas que lá residam por muito tempo, são apenas pessoas que residem temporariamente nas montanhas e águas: ninguém pode possuí-las. As montanhas e águas pertencem à natureza em sua essência, e apenas no aspecto do direito de uso pertencem aos visitantes afortunados. De acordo com a tradição real, montanhas famosas, rios, lagos e mares “não podem ser doados”, pois pertencem ao imperador. Essa forma de “propriedade” é apenas um tipo de direito de uso ou direito de administração, enquanto o direito de propriedade essencial das montanhas e águas pertence apenas à natureza. A natureza, por ser rica em tempo, transcende a história, e é por isso que as montanhas e águas são imortais, são um lugar capaz de observar o nascimento e a morte dos assuntos humanos com uma medida imortal.

Dentro do conceito das montanhas e águas, há outras duas formas de montanhas e águas surreais. Uma delas é o lendário paraíso dos imortais. De acordo com a descrição de Gan Chunsong (1998, p. 115-133), inclui 36 céus, três ilhas e dez continentes, dez grandes cavernas celestiais, 36 pequenas cavernas celestiais, 72 terras abençoadas e assim por diante, com destaque para a montanha Kunlun e as Três Montanhas Sagradas. A famosa montanha Kunlun é uma existência simbólica, não

correspondente à montanha Kunlun real, não devendo, pois, ser confundida. As montanhas e águas onde os imortais residem são lugares imaginários, assim como suas vidas são vidas imaginárias. Eles não apenas não são afetados pelos assuntos humanos como também geralmente não interferem nos assuntos humanos. Embora as montanhas e águas dos imortais sejam surrealistas, não são transcendentais, pois a vida surreal dos imortais surpreendentemente possui uma ordem semelhante ao mundo secular. Os imortais pertencem a um sistema hierárquico semelhante ao mundo humano e recebem tratamentos em diferentes níveis. O significado de ser imortal e viver eternamente reside apenas no desfrute eterno dos prazeres mundanos. Os imortais são apenas uma forma diferente de existência mundana, sem relação com a transcendência.

Por outro lado, as montanhas e águas na poesia e na pintura se aproximam um pouco mais da transcendência, sendo uma outra forma conceitual pertencente aos poetas e artistas. As montanhas e águas criadas por poetas e artistas muitas vezes têm protótipos reais, mas são dotadas de surrealismo por meio da imaginação. Os poetas e artistas não são os pescadores e lenhadores que se preocupam com a história; pelo contrário, eles usam as montanhas e águas para se distanciarem do mundano, a fim de se aproximar da transcendência. Se as montanhas eternas não são contrastadas com o registro histórico, as montanhas e águas perdem seu conteúdo transcendente, tornando-se apenas uma paisagem ou uma expressão de estado mental, pura estética sentimental. Os jardins que recriam as montanhas e águas diretamente expressam de maneira mais evidente o sentimento pela natureza. Em resumo, tanto as montanhas e águas dos imortais quanto as paisagens artísticas tentam se aproximar da transcendência de uma maneira surrealista, mas o surrealismo não é, em última análise, a transcendência.

As verdadeiras montanhas e águas, aquelas que podem ser livremente acessadas e não são de propriedade exclusiva, não requerem isolamento nem ilusões, mas possuem diretamente a transcendência. Elas supõem uma existência imutável perante as turbulências da história. O florescer e o declínio de dinastias, o sucesso e fracasso das famílias, a substituição de talentos, a acumulação e dispersão da riqueza, a transformação dos rostos jovens em cabelos brancos, a conquista e a perda de glórias, se

forem medidos pelas montanhas eternas, são todos eventos efêmeros. Daí, as montanhas permanecem imutáveis, enquanto a história é a mudança dos assuntos humanos. As montanhas e águas são a liberdade da natureza e são a manifestação do *Tao*. Os assuntos humanos surgem do *Tao* e têm como objetivos engrandecer o *Tao*, tal como diz o ditado “o homem pode engrandecer o *Tao*” (*Os Analectos*, de Confúcio, Duque Ling de Wei). A natureza é o *Tao* original, e transcender os assuntos humanos é retornar ao *Tao*. Somente quando ao se reconhece que o *Tao* é a essência de todas as coisas pode-se retornar ao *Tao*. As montanhas eternas antes da história não têm significado: testemunhar a história é o que confere transcendência.

Uma vez que as montanhas e águas se separam da sociedade e se tornam lugares de transcendência, a terra adquire uma riqueza mundial devido à sua divisão, onde existem territórios de luta e também territórios de transcendência. Essa terra pertence tanto aos heróis quanto aos estrangeiros não relacionados aos heróis (estudiosos, monges, eremitas, pescadores, artistas), também conhecidos como pessoas de fora do mundo (embora hoje sejam todas pessoas comuns). Os heróis agem nos territórios de ação, enquanto os não heróis narram nos territórios de não ação, e essa distinção. Hoje, as montanhas permanecem inabaláveis como rochas, e a história também permanece, mas aqueles que entram e saem das montanhas e águas são apenas turistas, assim elas se tornaram sociedade, perdendo sua transcendência, e não há mais estrangeiros como pescadores ou lenhadores entre as montanhas e águas. No entanto, Zhang Wenjiang acredita que os pescadores e lenhadores como “símbolos” sempre coexistem com a civilização.

Recordamos as montanhas e águas, mas descobrimos que, como lugares de transcendência, têm seu próprio processo de formação, não sendo assim desde tempos imemoriais. No início, a sociedade era pequena, e a construção social era a questão central da civilização, enquanto as montanhas e águas eram vastas, pertencendo a terras selvagens a serem exploradas, ainda não se tornando lugares de transcendência espiritual, mas simplesmente locais de subsistência. Os elogios às montanhas e águas encontrados no *Clássico da poesia* mostram que, antes de serem atribuídas a um significado metafísico, sua

importância residia apenas nos recursos naturais, como frutas silvestres, vegetais, animais selvagens e peixes, como em “Que há na montanha Zhongnan? Há catalpas e ameixas” (*Clássico da poesia*, Ares Qin, Zhongnan) ou “Subindo aquela montanha ao sul, colhi samambaias... Subindo aquela montanha ao sul, colhi cigerões” (*Clássico da poesia*, Zhaonan) ou “Belas águas Qi e Ju, onde vivem muitas espécies de peixe, kaluga, esturjão, bagres e carpa-comum” (*Clássico da poesia: Elogios Zhou, Qian*). Os pensadores do período das primaveras e outonos começaram a usar metáforas de montanhas e águas para expressar suas metodologias de pensamento. Confúcio disse (*Os Analectos*, Yong Ye): “Os sábios se alegram com as águas, os benevolentes se alegram com as montanhas; os sábios estão em movimento, os benevolentes estão em repouso”. A água representa a lógica: todas as coisas estão sujeitas a mudanças semelhantes à água, portanto, uma metáfora para a lógica das mudanças. Já as montanhas representam a moralidade: as montanhas permanecem inabaláveis ao longo das eras, assim, são uma metáfora para os princípios imutáveis diante de todas as mudanças. Zhu Xi explicou: “Os sábios que compreendem a lógica fluem sem obstáculos, assim como a água, por isso apreciam a água; os benevolentes que se estabelecem na moralidade permanecem firmes e inabaláveis, assim como as montanhas, por isso apreciam as montanhas” (*Coleção de comentários dos quatro livros: comentários sobre os Analectos.*) Aqueles que compreendem a lógica das inúmeras mudanças são como a água, portanto, “os sábios não têm dúvidas”; aqueles que compreendem a imutabilidade dos princípios são como as montanhas, portanto, “os benevolentes não se preocupam” (veja *Os Analectos*, de Confúcio, Zi Han). Lao Zi valorizou especialmente a metodologia da água, afirmando “o maior bem se assemelha à água” (*Tao Te Ching*), cujo significado é semelhante ao de Confúcio. As montanhas e as águas são inseparáveis, pois contêm os princípios de mudança e imutabilidade, estando em harmonia com a metodologia do *Clássico das mutações* (Yi Jing). Portanto, as montanhas e águas são símbolos da metodologia.

Por que as inúmeras mudanças devem se unir com o que é imutável? A razão é que, se houver apenas mudança, não haverá nada para ser reconhecido. A mudança absoluta é equivalente à inexistência, pois só há o processo – talvez no nível final da física, a matéria seja apenas um

processo, mas isso não pode explicar o mundo humano. Por outro lado, se houver apenas o imutável, embora seja eterno, não há tempo nem história, não deixará vestígios. Assim também não pode explicar o mundo humano. O tempo é a chave da vida e da morte: aqueles que nascem e têm a morte existem no tempo, portanto têm seu fim. Ou seja, embora a existência eterna seja sempre presente, ela também é eternamente morta, porque a existência absoluta além do tempo transcende o conceito de vida e morte, não há nem vida nem morte. Se considerarmos pelo conceito de tempo, é estar sempre presente e, ao mesmo tempo, estar sempre morto. A imortalidade significativa não é absolutamente eterna, mas sim uma imortalidade dentro do tempo, é a união do que é mutável e do que é imutável. Na perspectiva humana, apenas a presença eterna que é tanto mutável quanto imutável tem significado. Portanto, as montanhas e águas sempre estão unidas e devem estar unidas, as montanhas com água são montanhas com alma, são montanhas vivas; a água com montanhas tem variações sinuosas, é água com histórias. É porque as montanhas são vivas que podem testemunhar a história.

Desde a dinastia Zhou, quando foi estabelecido o mundo espiritual baseado na história, até a era do período das Primaveras e Outonos, dos Estados Combatentes e das dinastias Han, que foi o apogeu do pensamento histórico, as pessoas testemunharam revoluções institucionais, transformações sociais e legislação, e a linha histórica da China foi basicamente estabelecida. Após os Três Reinos e as dinastias Wei e Jin, passaram por períodos de caos e desordem, destruição e reorganização da estrutura social, guerras de poder entre diferentes etnias, ascensão e queda; em suma, a experiência de vida deixou de ser estável. A sociedade mergulhou em agitação e perigo, então as montanhas e águas tornaram-se terras preservadas de experiência confiável e valores autênticos, um lugar transcendente além da sociedade e da história. A poesia e a pintura de montanhas e águas floresceram nesse período: tornaram-se metáforas concretas de infinitude e permanência, uma materialização do caminho metafísico e, ao mesmo tempo, uma sublimação emocional. As pessoas conseguiram, por meio do tempo infinito e interminável da metafísica, transcender a história passageira. A realidade e o futuro deixaram de ser um fardo da

existência – tanto a realidade quanto o futuro são considerados tempos passados no fluxo infinito do tempo (metáfora da água) e são tempos completos diante da existência eterna (metáfora da montanha).

Como os pescadores e lenhadores falam sobre a história?

A compreensão da paisagem como um mundo além da sociedade pode variar em profundidade. Para as pessoas que se encantam com as montanhas e águas, a consciência superficial é a de fugir da vida ordinária, mas, no nível mais profundo, é uma compreensão da transcendência. Aqueles que estão insatisfeitos com o mundo, ou se sentem frustrados por não terem a oportunidade de mostrar seu talento, não podem se livrar da mundanidade em um ambiente mundano, por isso precisam se retirar para um lugar de fuga para se consolarem. A pureza só pode ser definida em relação à mácula. A pureza é, na verdade, outra forma de mundanidade. No entanto, enquanto houver um conflito interno, o critério de significado é ainda mundano, e o enfoque na pureza significa que não se esqueceu do mundo. As montanhas e águas como um lugar transcendente não fazem distinção entre dentro e fora do mundo, mas está acima dele, portanto, é transcendente, e o caminho metafísico é acessível por esse lugar transcendente. A história de Qu Yuan encontrando o pescador sugere a diferença entre a fuga do mundo e a transcendência. Qu Yuan foi eLivros, sentindo-se insatisfeito, e declarou ao pescador: “Todos estão impuros, apenas eu sou puro; todos estão embriagados, apenas eu estou desperto”. Contudo, o pescador não concordou e considerou que Qu Yuan não conseguia lidar com o mundo impuro porque não entendia o caminho da transcendência: “O sábio não se apega às coisas e consegue se adaptar ao mundo”. Qu Yuan não aceitou e continuou a falar sobre sua pureza, mas o pescador “não respondeu mais” e o ignorou, “sorriu levemente, bateu em seu barco e partiu, cantando: ‘A água do rio Canglang é clara, posso enxaguar as borlas de meu chapéu; a água do rio Canglang é turva, posso enxaguar meus pés’” (*Canções de Chu*, Pescador). Embora Qu Yuan seja “puro e desperto”, ele não alcançou a transcendência do pescador, e é por isso que Ruan Ji disse: “O pescador conhece os males

do mundo, flutua em seu barco leve seguindo o fluxo”. Aqui, os “males do mundo” incluem todos os sintomas da natureza social, tanto dentro quanto fora do mundo. Em ambos os casos, não alcançaram o caminho, ou *Tao*, e ainda pertencem à mundanidade.

Aqueles que têm uma conexão pura e pessoal com as montanhas e águas são os pescadores e lenhadores. Wang Wei compreendia a relação íntima entre as montanhas e águas e os pescadores e lenhadores, como expresso em seus poemas: “Chego ao fim das águas, sento-me e vejo as nuvens se erguerem. Por acaso, encontro um idoso na floresta, conversamos e rimos sem limite de tempo”. Ainda: “O pico central separou as montanhas, o clima varia em diferentes vales. Quando quero encontrar um lugar para descansar, pergunto ao lenhador do outro lado da água”. Por fim: “Se você quiser conhecer os princípios de prosperidade e declínio, ouça a canção do pescador enquanto ele entra no porto longínquo”. Os pescadores e lenhadores percorrem as montanhas e águas não em busca da fuga do mundo, mas principalmente para suas necessidades de subsistência. No entanto, a simplicidade e a sabedoria das “montanhas e águas” dos pescadores e lenhadores quase alcançam o *Tao*.

Então, quem são os pescadores e lenhadores? Embora eles se afastem dos círculos de fama e riqueza e percorram as montanhas, florestas e rios, eles não são como Fan Li e Zhang Liang, que se retiraram após alcançar sucesso; não são como Zhuge Liang e Xie An, que se escondem à espera de oportunidades; também não são como os eremitas do bosque de bambu, que fingem loucura e agem de forma extravagante; e definitivamente não são como os bandidos que se escondem nas montanhas. Eles estão longe de serem os verdadeiros sábios mencionados por Zhuangzi, nem mesmo são imortais que alcançaram o céu. Eles são apenas pessoas que dependem das montanhas e águas para sua subsistência, pessoas muito conectadas à terra, com uma rica experiência e uma visão conformada da natureza e da vida. Li Zehou (1981, p. 168) os identificou como “pessoas trabalhadoras”, no sentido de sua subsistência. Os pescadores e lenhadores, que dependem das montanhas e águas para sua subsistência, são, sem dúvida, trabalhadores, mas também podem ser identificados como uma minoria dentro da classe trabalhadora, com uma sabedoria simples e intuitiva,

que permanece serena diante de elogios e decepções. Zhang Wenjiang (2010, p. 186) oferece uma explicação interessante: “Os pescadores e lenhadores são os filósofos da China”. Isso define os pescadores e lenhadores em termos de profundidade de sabedoria.

A razão pela qual os pescadores e lenhadores têm profundidade filosófica é porque simbolizam secretamente os fundamentos da civilização humana, o que significa que os pescadores e lenhadores têm a capacidade de compreender todas as coisas feitas pelos seres humanos a partir de suas raízes. Por que os pescadores e lenhadores podem representar a base da civilização? Zhang Wenjiang acredita que há um segredo oculto: Fu Xi, que inventou o uso de cordas para fazer redes para capturar animais e peixes, é o “pescador” original, enquanto Suiren, que inventou a perfuração de madeira para fazer fogo, é o “lenhador” original. O pescador e o lenhador são os dois primeiros criadores da civilização, e suas criações estabelecem as condições mais básicas da civilização, ou seja, os meios pelos quais os seres humanos obtêm alimentos e energia para sobreviver. Pescadores e lenhadores são os mais capazes de entender os esforços fundamentais da humanidade. Portanto, uma vez que “o símbolo dos pescadores e lenhadores pode ser rastreado até as raízes da sobrevivência, enquanto a humanidade não for extinta os pescadores e lenhadores continuarão a existir” (Wenjiang, 2010, p. 193), eles abrangem toda a história da humanidade. Os pescadores e lenhadores são apenas a resposta representando os meios de sobrevivência, e o enigma em si já evoluiu ao longo do tempo para se tornar agricultura, indústria, eletrônica e biotecnologia. Não se sabe se os futuros robôs de inteligência artificial ainda expressarão o símbolo dos pescadores e lenhadores. Se sim, a comida da inteligência artificial será a energia, unindo os dois, talvez seja o fim da história ou o fim do ser humano.

O principal tópico de conversa dos pescadores e lenhadores nos momentos de lazer é a história. Por que a história precisa ser discutida interminavelmente por eles? O que exatamente os pescadores e lenhadores estão discutindo quando falam sobre história? Eles têm recursos ou qualificações para discutir história? Certamente, quando se fala sobre história, é inevitável que se conte histórias, e os pescadores e lenhadores não são exceção, mas eles não são historiadores. Os

historiadores buscam descobrir “verdades” históricas, relações de causa e efeito, ciclos históricos e até mesmo algumas “leis históricas” bastante duvidosas, a partir das descrições dos eventos históricos registrados (equivalentes a histórias) e das evidências históricas (como artefatos arqueológicos, nível tecnológico, capacidade de produção, geografia, clima).

Como os pescadores e lenhadores não são historiadores, é provável que não tenham interesse em questões epistemológicas ou na busca pela verdade histórica. Para eles, é bom saber a verdade histórica, mas não é o aspecto mais importante do pensamento histórico, pois os elementos históricos que compõem a história já estão presentes em qualquer história: ascensões e quedas, glórias e riquezas, ganhos e perdas, honra e vergonha, certo e errado, força e fraqueza, hierarquia e posição social, situações e oportunidades, evolução e transformação, ciclos e rotações. Portanto, a história e a verdade histórica são isomórficas em sua historicidade, embora possam parecer muito diferentes. Por exemplo, suponha-se que o verdadeiro Cao Cao na história seja um verdadeiro herói, mas o Cao Cao discutido pelos pescadores e lenhadores é retratado como um vilão. Embora isso não seja verdade, não afeta a essência do período dos Três Reinos. A verdade histórica pode aumentar o conhecimento histórico, mas não necessariamente aumenta a compreensão da historicidade. A falta de conhecimento especializado em história não impede os pescadores e lenhadores de discutirem naturalmente o caminho da história. Eles simplesmente discutem a história “filosoficamente”, ou seja, discutem a “historicidade”, e não a história em si. Embora os pescadores e lenhadores possam abordar a história na forma do *Tao*, é improvável que discutam diretamente o *Tao*. As discussões imaginadas por Shao Yong, com os pescadores e lenhadores fazendo perguntas relevantes diretamente sobre o *Tao*, embora sejam fascinantes, parecem mais com discursos de ermitões sábios e não se assemelham às conversas descontraídas dos pescadores e lenhadores.

Cada cultura, sociedade ou país possui sua própria historicidade, ou seja, sua trajetória de ascensão e queda e sua noção de certo e errado. O início do *Romance dos Três Reinos*, de forma emblemática, expressa o foco de atenção dos pescadores e lenhadores: “O rio Yangtzé flui

incessantemente, suas ondas lavam os heróis. Sucesso ou fracasso são apenas ilusões passageiras, as montanhas permanecem imutáveis, o pôr do sol se repete inúmeras vezes. Os pescadores e lenhadores de cabelos brancos nas margens do rio acostumados a contemplar a lua do outono e a sentir a brisa da primavera. Um copo de aguardente barato celebra os encontros felizes, tantos acontecimentos ao longo dos tempos, tudo se resume a risos e conversas”. O símbolo central parece derivar do famoso verso de Su Shi: “O grande rio flui para o leste, as ondas lavam os heróis ao longo dos tempos”, assim como do verso de Xin Qiji: “Ao longo dos tempos, inúmeras coisas surgiram e caíram, enquanto o rio Yangtzé flutua incessantemente”. O que os pescadores e lenhadores se preocupam não é com o julgamento moral dos eventos históricos ou das figuras, mas sim a historicidade como destino: em uma determinada historicidade, o que flui como a água? O que permanece firme como as montanhas? No nível do *Tao*, o ganho e a perda de cada indivíduo contam, o sucesso e o fracasso também contam.

O tempo em si transcende a história, mas o tempo sem a existência humana não tem sentido. Portanto, é impossível para os seres humanos ultrapassarem a história através do conceito de tempo. O significado humano reside apenas na história. Os seres humanos devem preservar o significado da história, onde a história é o limite do significado. Os pescadores e lenhadores tentam conectar o caminho celestial e o caminho humano, compreendendo o tempo e guardando a história. Já que só é possível ter discussões significativas sobre uma história limitada, como alcançar um nível metafísico de tempo ilimitado? O único modo é que os pescadores e lenhadores, por meio de um discurso infinito, continuamente discutam a vida e a morte sem parar, alcançando assim a dimensão metafísica por intermédio do poder infinito e ilimitado da linguagem.

A linguagem infinita acompanha o tempo, mas discute a história limitada, fazendo com que o tempo sem sentido caia na história com significado, assim como os números irracionais infinitos que entendemos apenas em sua expansão limitada. O tempo fora da história é sem sentido, e o tempo infinito revela seu poder metafísico dentro da história limitada. A grandeza e o significado são duas coisas distintas; o infinito, a eternidade e a absolutidade são grandiosos, mas também são

sem sentido. Tentar transcender a história através do tempo é uma ilusão metafísica. Eis aí um paradoxo da vida: só podemos construir significado na história, e construir significado requer construir transcendência, caso contrário, o significado não terá base. Portanto, o significado da história tem de ser provado pelo tempo. A única saída é construir um mito que seja tanto transcendente quanto secular, para que o metafísico possa ser concretizado no mundo físico. Aqui, a sabedoria do povo trabalhador, representado pelos pescadores e lenhadores, é necessária: eles devem elevar as montanhas e águas acima da história como uma existência transcendente, tornando-as metáforas da eternidade, ao mesmo tempo que discutem os assuntos efêmeros do mundo por meio de uma linguagem secular e infinita, conferindo assim um significado eterno aos assuntos humanos. Dessa maneira, a história se torna igual às montanhas, obtendo um significado quase eterno.

A maneira de discutir incessantemente sobre as coisas é o método de discussão dos pescadores e lenhadores. É uma forma de discutir a história com base nas montanhas, uma forma de transcendência do interesse próprio e do ego, como o chamado “eu me separo de mim” levantado por Zhuangzi em “Sobre a uniformidade de todas as coisas”. A minha visão sobre o padrão de todas as coisas não é mais baseada em meu ponto de vista pessoal, mas é substituída pelas montanhas eternas e pelas águas infinitas. Usando as montanhas e as águas como medida, então “as mudanças do sim são infinitas, as mudanças do não também são infinitas” (Zhuangzi, “Sobre a uniformidade de todas as coisas”). Portanto, os pescadores e lenhadores têm de recorrer às montanhas e águas para ver a história com base nas montanhas e torná-las uma constante escala para contemplar todas as mudanças históricas. As montanhas e águas não são interessadas nos benefícios da história, mas são testemunhas silenciosas de todos os sucessos e fracassos, crescimentos e decadências, cujos porta-vozes são os pescadores e lenhadores. Eles estão posicionados no mesmo lugar que as montanhas e águas, unidos a elas. Com base nessa escala, os pescadores e lenhadores têm o direito de discutir a história. Para eles, os assuntos antigos e modernos são assuntos que transcendem o certo e o errado. É nesse sentido que a historicidade discutida pelos pescadores e lenhadores é a história com perspectiva filosófica, tornando-se transcendente. A história

que veem é a manifestação do *Tao*. “O caminho correto do mundo humano é a mudança” também expressa essa ideia.

A história não é algo para ser discutido superficialmente, com um sorriso. Em vez de dizer que estão rindo da história, é mais adequado dizer que os pescadores e lenhadores estão rindo mutuamente das suas opiniões. Portanto, o riso serve apenas para evitar que eles se envolvam demais, pois a história digna das montanhas eternas não pode ser tratada com riso. O peso das vicissitudes históricas é maior que qualquer comédia, até mesmo maior que qualquer tragédia. Embora a história contenha estórias que nos fazem “derramar lágrimas”, a historicidade que ela apresenta transcende a comédia e a tragédia, é o *Tao* que ninguém pode controlar. Suponhamos que os pescadores e lenhadores possam compreender a historicidade assim como sabemos que os números irracionais são infinitos. No entanto, ainda seria difícil para eles compreenderem o próximo passo da história, assim como não podemos acertar o próximo número da sequência dos números irracionais. Desde que as pessoas tenham livre-arbítrio é quase impossível que deduzam leis históricas de forma conclusiva. A história tem caminho, mas não tem raciocínio, assim como os números irracionais têm caminho, mas não têm raciocínio.

A história, como em *Os anais de primavera e outono*, revela grandes princípios por meio de palavras sutis, ou, como em *Registros do historiador*, abrange as mudanças entre o passado e o presente para compreender o momento entre o céu e a humanidade. Seja revelando grandes princípios, seja abrangendo as mudanças entre o passado e o presente, isso não está relacionado à ética, mas sim à questão do que constitui o caminho da história. O caminho da história não é ética ou moral. A ética e a moral são o consenso de uma era, especialmente em sociedades antigas onde ainda não havia diferenças fundamentais na ética e na moral vigentes. A ética e a moral predominantes eram óbvias e consideradas naturais, sem oposição. Se os livros como *Os anais de primavera e outono* realmente apresentavam sutilezas escondidas, provavelmente não estavam relacionadas a avaliações éticas, já que a ética como consenso não precisa, nem pode, ser escondida. Sem dúvida, a escrita histórica sempre conterà julgamentos éticos contundentes, mas o problema é que o julgamento ético é expresso claramente, enquanto o

caminho da história, o caminho da existência, da destruição e da mudança, é o significado oculto que a pesquisa histórica tenta desvendar. Em outras palavras, a historicidade de uma história é o significado oculto de suas mudanças e transformações, é o significado oculto que os pescadores e lenhadores compreendem sem expressar claramente – o riso e a conversa podem contribuir para não expressar claramente. Em resumo, os estudos históricos não são representantes da ética, mas sim descobridores dos segredos da civilização. Diferentemente dos registros oficiais que são estudos históricos dentro da sociedade, os estudos históricos dos pescadores e lenhadores são estudos históricos externos ao mundo, mas não são histórias folclóricas. Os estudos históricos dos pescadores e lenhadores observam a história a partir da perspectiva das montanhas, visando a historicidade em vez da história, e o que eles veem é o caminho da história além das disputas históricas.

Referências

- Textos antigos: *Tao Te Ching*, *Canções de Chu*, *Os anais de primavera e outono*, *Os analectos*, de Confúcio, *Clássico de história*, *Clássico da poesia*, *Registros do historiador*, *Clássico das mutações*, *Zhuangzi*, entre outros.
- Chunson, G. *A lenda dos imortais*. Editora de Literatura de Ciências Sociais, 1998.
- Guangzhi, Z. *Arte, mito e ritual*. Traduzido por Guo Jing. Hong Kong: Editora SDX, 2013.
- Mengjia, C. Mitologia e *wuísmo* da dinastia Shang. In: *Jornal Acadêmico de Yanjing*, n. 20, 1936.
- Wenjiang, Z. *Aulas essenciais dos estudos clássicos*. Shanghai: Editora de Textos Antigos de Shanghai, 2010.
- Zehou, L. *A jornada do belo*. Editora de Relíquias Culturais, 1981.
- Zehou, L. *Do wuísmo ao rito: a interpretação do rito como benevolência*. Hong Kong: Editora SDX, 2015.

Notas

- ¹ Os seis clássicos referem-se aos seis clássicos confucionistas, nomeadamente *Clássico das mutações*, *Clássico de história*, *Clássico da poesia*, *Clássico dos ritos*, *Clássico da música* e *Os anais de primavera e outono*.
- ² *Wuísmo* é uma tradição xamânica da China, enquanto *wu* refere-se às pessoas que são mediadores com os poderes supernaturais, exercendo atividades de adivinhação, cura e rito.
- ³ Na China Antiga, *wu*, a pessoa que se responsabilizava pela adivinhação, e o historiador, que se responsabilizava pela astrologia, calendários e anais históricos, eram geralmente a mesma pessoa.
- ⁴ Logicamente, verdadeiro é apenas uma verdade puramente formal, mas não é real. Apenas verdade com substância é o que é real.
- ⁵ Há uma visão popular que sugere que as sociedades agrícolas tendem ao empirismo devido à dependência da experiência no crescimento das plantações e nas condições climáticas. No entanto, isso não é motivo suficiente, pois muitas sociedades agrícolas desenvolveram religiões.
- ⁶ Alusão à frase de Confúcio: “Se não pudesse realizar o ideal, iria embarcar numa jangada e flutuar no mar”.
- ⁷ Ji Bu foi um general militar do início da dinastia Han Ocidental. A expressão chinesa “uma promessa, mil peças de ouro” deriva de um ditado sobre Ji Bu: “cem peças de ouro não são nada se comparadas a uma promessa de Ji Bu”.
- ⁸ No sentido do taoísmo.
- ⁹ “Jianghu” é um termo chinês específico, que significa literalmente “rios e lagos” e é comumente usado para se referir a um ambiente social no qual as pessoas não aceitavam as leis e regras das autoridades oficiais.
- ¹⁰ Alusão à história do monge Ju Zhi. Diz-se que, ao ser perguntado sobre as doutrinas budistas, o monge Ju Zhi sempre levantou um dedo, e os perguntadores entenderam.

Há uma narrativa sobre a civilização? Os aspectos modernos inaugurados pela literatura chinesa dos últimos cem anos

Chen Xiaoming

Desde a era moderna, foi sob a influência da literatura mundial que a literatura chinesa realizou sua revolução em língua vernácula, completando a transição para a modernidade. Suas concepções literárias dominantes, como os princípios do Iluminismo – a função de educar a sociedade através da literatura –, foram uma resposta aos desafios ocidentais. Após 1949, a literatura chinesa rejeitou a influência da literatura europeia e norte-americana, adotando a orientação da literatura soviética em direção à literatura revolucionária socialista. Embora essas influências externas possam ser vistas como respostas da modernidade chinesa aos desafios ocidentais, a literatura chinesa, ao longo de seus últimos cem anos, sempre teve sua própria essência emissão e, portanto, uma maneira singular de retratar a sociedade, a história e a realidade. Apesar de ser necessário enfatizar que essas maneiras singulares estão inseparáveis da literatura mundial ou da literatura soviética, ainda podemos observar entre elas diferenças gerais, fundamentais ou internas. Ora, a literatura chinesa dos últimos cem anos tem um caminho particular? Ou melhor, possui singularidade universal? Como podemos resumir essa singularidade?

Estamos vivendo em uma época em que predominam as ideias do pós-modernismo, mas nossas questões ainda seguem um estilo bastante influenciado pela filosofia de Hegel. Eis nossa pergunta: a literatura chinesa dos últimos cem anos é uma narrativa sobre a civilização? Em contrapartida, a literatura ocidental não seria uma narrativa sobre a cultura? Como distinguir civilização de cultura? A diferença entre os dois conceitos é absoluta?

Sobre os conceitos de civilização e cultura e a sua distinção

Para estabelecer nossa lógica narrativa, é necessário traçar a diferenciação entre os conceitos de civilização e cultura. Tal comparação de metanarrativa pertence ao campo dos estudos culturais comparativos dos anos 1980, um tópico pelo qual os primeiros estudiosos filosóficos chineses do período moderno eram apaixonados. Qian Mu, Zhang Junmai e outros têm discussões agudas sobre esse tema. No entanto, não discutiram a diferença entre civilização e cultura. Estabelecer uma distinção clara entre esses conceitos é um desafio. Na maioria dos casos, civilização e cultura são usados indistintamente.

De acordo com a 4ª edição do *Dicionário Oxford Avançado Inglês-Chinês* [*Oxford Advanced Learner's English-Chinese Dictionary*] (1997), de Albert Sydney Hornby, “cultura” é definida como: 1. (a) profundo entendimento e apreciação de literatura, arte, etc.; (b) termo geral para literatura, arte, etc.; 2. condição de desenvolvimento intelectual em uma sociedade; 3. forma de expressão intelectual, como manifestada em literatura e arte; 4. costumes, fenômenos humanos e convenções sociais de um grupo ou etnia; 5. exercício, treinamento, cultivo; 6. cultivo, agricultura. O dicionário não oferece uma explicação etimológica, mas, em termos de origem, o significado primordial é *cultivo*. O cultivo indica a evolução humana do modo de produção de colheita para o modo de produção agrícola, e assim surge a “cultura”. Se observarmos que a raiz *cult* está relacionada à adoração religiosa e seus rituais, talvez possamos compreender mais profundamente a conexão da “cultura” com o espírito e a mente humanos (Hornby, 1997, p. 347). Da mesma forma, a definição de “civilização” é a seguinte: 1. iluminação, educação; 2. (a) estágio avançado da civilização; (b) cultura e estilo de vida de uma nação, país ou período; 3. ambiente civilizado, sociedade civilizada (Hornby, 1997, p. 243).

Já de acordo com a 5ª edição do *Dicionário de Chinês Moderno* [现代汉语词典] (2005), da Academia Chinesa de Ciências Sociais (ACSS), “cultura” é definida da seguinte forma: 1. conjunto de riquezas materiais e espirituais criadas durante o processo histórico da sociedade humana,

como literatura, arte, educação, ciência, etc.; 2. termo usado em arqueologia para se referir a um conjunto de vestígios e objetos que não varia por causa de seu local de origem durante um determinado período histórico; características como ferramentas, utensílios e técnicas de fabricação semelhantes indicam a mesma cultura, como a cultura Yangshao e a cultura Longshan; 3. capacidade de utilizar a escrita e conhecimento geral (ACSS, 2005, p. 1427). A definição de civilização, por sua vez, é a seguinte: 1. cultura material; 2. estágio social mais avançado e com alta cultura, como um país civilizado; 3. no passado, referia-se a costumes, hábitos e objetos com influências ocidentais modernas, como casamento civilizado, bastão civilizado, etc. (2005, p. 1427). O *Dicionário de Chinês Moderno* utiliza os termos “civilização” e “cultura” de forma intercambiável, e o significado independente de “civilização” refere-se a um estágio humano com uma cultura mais avançada.

De acordo com o *Dicionário Oxford Avançado Inglês-Chinês*, o significado de civilização é mais amplo, sendo o estágio em que a humanidade é capaz de criar e utilizar cultura, ou seja, quando se liberta do estado primitivo. No passado, o termo civilização era usado em oposição à barbárie, como uma forma de se opor ao eurocentrismo e ao etnocentrismo branco. Com o surgimento da Antropologia, reconheceu-se que os grupos primitivos também possuem cultura. No entanto, o conceito de civilização é claramente mais abrangente e, na maioria dos casos, inclui a cultura e refere-se ao conjunto de cultura material e espiritual.

Nos escritos tradicionais chineses, há registros sobre os termos “cultura” e “civilização”, e eles são explicados de forma entrelaçada. No *Clássico das Mutações: “Hexagrama Bi”*, há a seguinte explicação: “O rígido e o suave se entrelaçam, assim como os fenômenos celestes. A civilização exige controle, assim como os assuntos humanos. Observando os fenômenos celestes, compreendemos as mudanças no tempo. Observando os assuntos humanos, educamos o povo e harmonizamos o mundo”. No *Clássico das Mutações: “Hexagrama Qian”*, é dito: “Ver um dragão nos campos indica a civilização em todo o mundo”. No *Clássico das Mutações: “Da You”*, afirma-se: “Sua virtude é vigorosa e robusta, e sua civilização resplandece. Responde às

mudanças celestiais e age de acordo com o tempo. Por isso, é supremamente bem-sucedido”. No *Clássico de História*, “*Cerimônias de Shun*”, encontramos a expressão: “Iluminado e civilizado, gentil e respeitoso”. Aqui, o termo “civilizado” está ligado a “cultivado”, e ambos se referem à essência da cultura, do governo benevolente e da educação. Na antiga China, a combinação das palavras “*wen*” e “*hua*”¹ em um termo encontra-se pela primeira vez no *Shuo Yuan*, de Liu Xiang, da dinastia Han Ocidental: “Quando os sábios governam o mundo, eles primeiro aproveitam humanidades e virtudes, depois utilizam o poder militar. Só usam o poder militar quando há pessoas insubmissas. Caso a educação pelas humanidades não funcione, é hora de impor punições”. Ainda: “A cultura está dentro, a força militar está fora” (*Coletânea de Escritos Literários*). Nesse contexto, “cultura” se refere à educação humana, removendo o estado de ignorância. Posteriormente, o significado de “cultura” se tornou mais claro, referindo-se à “educação por meio da cultura”, relacionada à formação e ao cultivo do caráter e da moral humana.

Não é o objetivo deste texto fazer uma análise detalhada das diferenças entre civilização e cultura. Apontamos a possibilidade de distinção entre os dois termos. A tendência é considerar que, na era moderna, o conceito de civilização é mais amplo e a cultura constitui a parte central da civilização. Portanto, civilização tende a englobar as realizações tanto materiais quanto espirituais criadas por um grupo, etnia ou nação, enquanto a cultura tende a abranger os resultados espirituais, como as conquistas literárias e artísticas.

Ao propor uma comparação entre os conceitos de civilização e cultura, é inevitável mencionar dois indivíduos que podem fornecer uma estrutura de argumentação mais conveniente: o filósofo da História alemão Oswald Spengler e o historiador inglês Arnold Toynbee: um representante da escola alemã e outro da escola inglesa.

Spengler distingue cultura de civilização. Cultura é a essência espiritual de um grupo humano, comunidade ou nação; é imutável, desde os tempos antigos até sua conclusão ou desaparecimento. Por outro lado, civilização é uma realização material externa criada pelo ser humano, que pode evoluir e se desenvolver continuamente. Pode-se dizer que a cultura é a essência interior e a civilização é a manifestação

exterior em várias formas. Em *Um estudo da História*, Toynbee divide a história humana em 21 civilizações, utilizando “civilização” como unidade de estudo da história humana. Ele considera essas 21 civilizações como contemporâneas, embora afirme que existem apenas cinco sociedades civilizadas na época em que escreveu: a sociedade cristã ocidental, a sociedade católica ortodoxa, a sociedade iraniana, a sociedade árabe e a sociedade chinesa. Ao estudar as origens da civilização, Toynbee escolheu essas 21 civilizações.

O fato de que, em nossa pesquisa de civilizações, não encontramos em nenhum caso um número maior de gerações sucessivas do que três significa que essa espécie é muito jovem em termos de sua própria escala de tempo. Além disso, sua idade absoluta até o momento é muito curta em comparação com a da espécie irmã das sociedades primitivas, que é coeva do homem e, portanto, existe, segundo uma estimativa média, há trezentos mil anos. Não é preciso dizer que algumas civilizações remontam à “aurora da história”, pois o que chamamos de história é a história do homem em uma sociedade “civilizada”, mas se por história entendêssemos todo o período da vida do homem na Terra, descobriríamos que o período que produziu as civilizações, longe de ser coevo com a história humana, cobre apenas dois por cento dela, ou seja, um quinquagésimo do tempo de vida da humanidade. Nossas civilizações podem, então, ser consideradas suficientemente contemporâneas umas das outras para nosso propósito (Toynbee, 2016, p. 45).

Embora Toynbee não defina claramente o conceito de civilização, pode-se observar que ele considera civilização como o conjunto de conquistas do desenvolvimento e da sobrevivência de uma comunidade humana, equivalente ao conceito de sociedade. A civilização é tanto independente quanto comparável, e é possível considerar as histórias das diferentes civilizações humanas nos últimos 7.000 anos como sendo contemporâneas entre si. Essas visões fornecem a base filosófica histórica para a nossa discussão posterior.

Toynbee entende a civilização como o resultado acumulado do desenvolvimento de uma determinada sociedade humana. Por outro lado, quando Oswald Spengler investiga o destino da cultura ocidental, ele considera a cultura como a representação da alma humana. A cultura está intimamente relacionada com a história visível, a vida, a alma, a natureza e a inteligência. Para Spengler, etnias, línguas e épocas, guerra e perspectivas, nações e divindades, arte e artesanato, ciência, leis, tipos econômicos e visões de mundo, grandes personalidades e grandes

eventos, tudo é considerado símbolos culturais (Spengler, 2016, p. 14). Ou seja, “sentimos a história do mundo, a vivenciamos e acreditamos que ela deve ser lida da mesma forma que se lê um mapa. Mas, mesmo hoje em dia, conhecemos apenas formas dela, e não a forma dela, que é a imagem espelhada de nossa própria vida interior” (Spengler, 2016, p. 31). Spengler considera a cultura como a essência espiritual de um grupo humano (uma nação ou etnia), sendo viva e dinâmica, assim como uma planta com diferentes sistemas radiculares que crescem de forma independente, passando por períodos de crescimento, florescimento, declínio e eventual término. No prefácio de sua obra, Spengler (2016, p. 39) escreve:

Eu vejo, no lugar daquela invenção vazia de uma história linear que só pode ser mantida se fecharmos os olhos para a esmagadora multidão de fatos, o drama de várias culturas poderosas, cada uma brotando com força primitiva do solo de uma região-mãe à qual permanece firmemente ligada durante todo o seu ciclo de vida, cada uma estampando seu material, sua humanidade, à sua própria imagem. Cada uma tem sua própria ideia, suas próprias paixões, sua própria vida, vontade e sentimento, sua própria morte. Aqui, as culturas, os povos, as línguas, as verdades, os deuses e as paisagens florescem e envelhecem como os carvalhos e os pinheiros-pedra, as flores, os galhos e as folhas, mas não há “humanidade” envelhecida. Cada cultura tem suas próprias novas possibilidades de autoexpressão que surgem, amadurecem, decaem e nunca mais retornam.

Samuel P. Huntington, em sua influente obra *O choque das civilizações e a reconstrução da Ordem Mundial*, apresentou de forma geral algumas definições representativas sobre “civilização”:

Tanto a civilização quanto a cultura se referem ao modo de vida geral de um povo, e uma civilização é uma cultura em geral. Ambos envolvem os “valores, normas, instituições e modos de pensar aos quais gerações sucessivas em uma determinada sociedade atribuíram importância primordial”. Uma civilização é, para Braudel, “um espaço, uma “área cultural”, “um conjunto de características e fenômenos culturais”. Wallerstein a define como “uma concatenação particular de visão de mundo, costumes, estruturas e cultura (tanto a cultura material quanto a alta cultura) que forma algum tipo de conjunto histórico e que coexiste (se não sempre simultaneamente) com outras variedades desse fenômeno”. Uma civilização é, de acordo com Dawson, o produto de “um processo original específico de criatividade cultural que é o trabalho de um povo específico”, enquanto para Durkheim e Mauss, é “um tipo de meio moral que abrange um certo número de nações, sendo cada cultura nacional apenas uma forma particular do todo”. Para Spengler, uma civilização é “o destino inevitável da cultura... os estados mais externos e artificiais dos quais uma espécie de humanidade desenvolvida é capaz... uma

conclusão, a coisa que se torna sucedendo a coisa que se torna”. A cultura é o tema comum em praticamente todas as definições de civilização (Huntington, 1998, p. 29).

A definição de civilização é difícil de se esgotar e frequentemente se confunde com a cultura. No entanto, ainda podemos considerar a civilização como uma entidade constitutiva mais abrangente da sociedade humana do que a cultura. Ela pode ser representada pela forma de governo de um país ou pelas várias ações, atividades e festividades do povo. Nos tempos atuais, torna-se ainda mais difícil definir civilização de forma precisa, o que é uma das razões controversas que levaram à proposta da “teoria do choque de civilizações”. É evidente que essa teoria teve um grande impacto na China nos últimos dez anos. As questões que levantou são uma importante referência teórica para compreender a realidade do mundo pós-Guerra Fria. He Guimei, por exemplo, resume e analisa várias discussões sobre a “teoria da civilização” na China contemporânea. Seu foco é analisar e interpretar as discussões de Gan Yang sobre a “unificação de três tradições”² e as argumentações de Wang Hui sobre “civilização-Estado”. Em sua conclusão, afirma:

Subjacente ao uso desses dois conceitos fundamentais, “civilização” e “cultura”, há uma ideologia universalista que pressupõe uma relação isomórfica autoevidente entre “China” e “Ocidente”, “antigo” e “moderno”, “tradicional” e “contemporâneo”. Isso também significa que a compreensão da “civilização” está sempre enraizada em um quadro dualístico de nacionalismo versus cosmopolitismo. No século 21, o “discurso sobre a civilização” na comunidade intelectual chinesa apresentou uma compreensão diferente da China como uma “entidade civilizacional”, que difere do quadro dualístico mencionado, propondo então uma visão pluralista da civilização que busca compreender a China no cenário mundial de várias civilizações. No entanto, devido à falta de uma definição clara e interpretação do conceito central de “civilização”, a relação entre “nação”, “entidade civilizacional” e “mundo” geralmente é ambígua nos discursos sobre civilização” (He, 2017).

He Guimei apresenta um ponto de vista construtivo, afirmando a necessidade de introduzir e esclarecer o pluralismo do “discurso sobre a civilização”, a fim de repensar a China e desenvolver uma importante abordagem crítica. Talvez devido às limitações de espaço, a autora não explora mais essa abordagem crítica, mas tal ideia é valiosa. Em suma, tanto na comunidade acadêmica internacional quanto no cenário

intelectual chinês, nos últimos dez anos houve muitos debates acerca do “discurso sobre a civilização”, principalmente relacionados à combinação da análise da ascensão da China com a tradição histórica.

As pesquisas acadêmicas sobre o conceito de civilização não influenciaram diretamente a literatura contemporânea da China. Na década de 1980, as explorações da literatura contemporânea chinesa em relação à “busca das raízes culturais” podem ter sido influenciadas pelos discursos intelectuais de reflexão cultural (antitradicional). Nos anos 1990, a literatura chinesa se distanciou gradualmente do pensamento intelectual devido ao contexto histórico da virada dos anos 1980 e 1990, com o rápido declínio do modernismo e o retorno ao realismo. O realismo chinês está naturalmente conectado ao estilo e à mentalidade chinesa, bem como aos recursos tradicionais, levando ao desenvolvimento de uma forma de expressão literária que se conecta com a tradição milenar: resumimos essa forma de expressão como uma narrativa sobre a civilização.

Propomos uma hipótese: a literatura ocidental trata da narrativa da cultura, enquanto a literatura chinesa trata da narrativa da civilização. Na tradição histórica da literatura chinesa a literatura e a história não estão separadas, especialmente a partir da era moderna. A revolução literária moderna também tentou começar com o romantismo, mas acabou cedendo lugar ao realismo, não apenas por necessidades históricas, mas também porque a literatura chinesa em sua essência abrange amplamente a história social. Desde a década de 1990, a literatura chinesa produziu uma série de obras especialmente relacionadas à transição da civilização tradicional chinesa para a modernidade e às suas consequências. Não podemos discutir a época dos épicos ocidentais, mas podemos generalizar a literatura ocidental moderna, estabelecida pelos princípios literários propostos durante a era romântica, como sendo escrita sobre a cultura. Isso envolve a escrita sobre o espírito humano, a mentalidade e as crenças, com princípios religiosos desempenhando um papel fundamental.

A absolutidade da literatura e as raízes da revelação romântica

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy organizaram *O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão*. Por que o romantismo alemão é considerado uma busca da “absolutidade literária”? No prefácio, eles escrevem: “o romantismo não é mera “literatura” (eles inventam o conceito) nem simplesmente uma “teoria da literatura” (antiga e moderna). Em vez disso, é a própria teoria como literatura ou, em outras palavras, a literatura produzindo a si mesma à medida que produz sua própria teoria”; dito de outro modo: “O absoluto literário é também, e talvez acima de tudo, essa operação literária absoluta” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012, p. 15). Friedrich Schlegel já tratara da busca pela união fundamental entre arte, ciência e poesia: “o poema profético de Dante é o único sistema de poesia transcendental e ainda é o maior de seu gênero. A universalidade de Shakespeare é como o centro da arte romântica. A poesia puramente poética de Goethe é a mais completa poesia da poesia. Esse é o perfeito triplo acordo da poesia moderna, o círculo mais íntimo e sagrado entre todas as esferas mais estreitas e mais amplas da escolha crítica dos clássicos da poesia moderna” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012, p. 95). O ideal poético de Friedrich Schlegel busca o infinito; tudo o que não tem relação com o infinito é totalmente vazio e inútil: “Somente aqueles que têm sua própria religião, uma visão original do infinito, podem ser artistas. [...] A religião não é simplesmente uma parte da cultura, um segmento da humanidade, mas o centro de todas as coisas, que é irrestritamente, em primeiro lugar e acima de tudo, absolutamente original” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2012, p. 165).

Na revista *Athenaeum*, fundada no final de 1797 e que pode ser considerada a declaração de princípios do romantismo alemão, reúnem-se os pensamentos coletivos dos irmãos Schlegel e de vários outros românticos. Segundo Lacoue-Labarthe e Nancy (2012, p. 8), esse romantismo poderia ser chamado de “*l’Athenaeum*”: “Todo o ‘projeto’ romântico está lá, ou seja, esse breve, intenso e deslumbrante momento de escrita (apenas dois anos e algumas centenas de páginas) que abre uma época inteira em si mesmo, mas que se esgota por não ser capaz de compreender sua essência e seu objetivo – e que, no final, não terá encontrado outra definição além de um local (Jena) e uma revista (*Athenaeum*)”. Podemos considerar a visão de Friedrich Schlegel como

o núcleo conceitual do romantismo alemão e sua visão da religião ou divindade como a essência espiritual da poesia como o princípio poético do romantismo alemão, que também influenciou em grande medida o movimento romântico na Europa. No fundo, o romantismo alemão considera a poesia como o espírito subjetivo e a vida interior do poeta, cuja essência está ligada ao infinito de Deus.

Quando Heidegger discute as poesias de Hölderlin, ele incansavelmente aborda a “divindade”. Ao analisar o poema “Volta ao lar” [“Heimkunft”], Heidegger se aproxima gradualmente da “divindade” da pátria, tal como ele a compreende. Na primavera de 1801, Hölderlin retornou à sua cidade natal e escreveu “Volta ao lar”. Heidegger explica que mais próprio do lar foi dado aos habitantes que residem no local de seu nascimento. Somente quando o poeta da poesia existe, ele se torna iluminado. “O sereno é o sagrado” ([die Heitere] ist das Heilige) (Heidegger, 2018a, p. 17). O poeta retorna ao seu lar porque alcança a proximidade e a fonte do próprio destino. A proximidade com a fonte é um mistério (Geheimnis), diz Heidegger (2018a, p. 25): “Vamos conhecer o mistério dessa proximidade, aprender a conhecer o mistério dessa proximidade? No entanto, nunca podemos conhecer um mistério através da revelação e análise, apenas quando guardamos o mistério como mistério, podemos conhecê-lo”. A divindade de Heidegger certamente tem profundas raízes teológicas, mas não é apenas um ser divino adorado; essa proximidade do retorno ao lar é “o futuro do caráter histórico essencial dos alemães” (Heidegger, 2018a, p. 32). Heidegger foi influenciado pelo pensamento de Nietzsche e mergulhou na essência da filosofia grega antiga, buscando a pura fonte. Nesse sentido, a fonte, a natureza, a divindade, a renovação e a chegada da divindade são unificadas.

Quando Heidegger interpreta o poema “Germânia”, ele explica como Hölderlin abandona o chamado dos deuses antigos e mergulha na terra natal. Essencialmente, é um chamado para uma nova divindade alemã. Eis de Hölderlin: “[...] mas se / Suas águas nativas! Se agora com você / O amor do coração se lamenta”. Heidegger (2018b, p. 97) considera que essa tristeza originária da “superioridade clarividente da simples bondade de uma grande dor” é uma “atmosfera básica” (Grundstimmung). Esse estado de espírito adquire a sacralidade ao se

fundir com a terra natal. Os poemas de Hölderlin se baseiam na terra natal e abrem caminho para uma nova divindade alemã, uma força da terra que todas as nações podem experimentar em sua verdadeira pertença poética à terra natal. O “lar” de Heidegger pode ser entendido como o lar primordial mais rico do espírito alemão: retornar à terra natal é retornar ao lar do espírito nacional. É tanto um retorno quanto uma chegada ao novo.

Evidentemente, não apenas Lacoue-Labarthe e Nancy consideram que o romantismo alemão abriu toda uma era, mas também Isaiah Berlin (2011, p. 9-10), que afirma: “A importância do romantismo reside no fato de ser o maior movimento moderno, que transformou a vida e o pensamento do mundo ocidental. Em minha opinião, ele representa a maior virada no campo da consciência ocidental. Nenhuma outra virada ocorrida nos processos históricos dos séculos 19 e 20 é tão importante quanto o romantismo, e todas elas são profundamente influenciadas pelo romantismo”. Berlin acredita que as raízes da cultura ocidental moderna estão no romantismo. Ao explorar as raízes do romantismo alemão, o autor analisa o contexto histórico da sociedade alemã. Ele aponta que a cultura alemã, por um lado, tendia para o extremo do escolasticismo luterano e, por outro, mergulhava nas profundezas da alma humana. Ele acredita que a origem do movimento romântico alemão está ligada ao pietismo. Os pietistas valorizavam a relação entre o indivíduo e Deus, enfatizando especialmente a vida espiritual, desprezando o conhecimento e destacando a relação individual entre a alma sofredora do indivíduo humano e o Criador. Isso também reflete a busca dos indivíduos das camadas mais baixas da sociedade alemã, que sofriam dificuldades, por um mergulho no eu, criando um mundo interno invulnerável às adversidades externas. O movimento romântico alemão teve um profundo impacto na literatura e nas artes do Ocidente, pois, fundamentalmente, todos possuem uma inclinação profunda em direção à interioridade e, de uma forma ou de outra, têm raízes teológicas, como a conexão interna entre o indivíduo pietista e Deus.

Em resumo, o movimento romântico alemão fornece a base da literatura e das artes ocidentais desde a modernidade. Jacques Rancière, em seu livro *La parole muette*, oferece uma discussão reveladora sobre a natureza teológica da literatura ocidental. Rancière (2016) afirma que,

por meio da ficção, a verdade imperceptível se torna perceptível. Essa forma de expressão é a arte, a qual os sábios adornam com alegorias ou pela qual ocultam os princípios teológicos e científicos a partir da escrita. Essa forma é também a manifestação natural daqueles “que possuem almas poéticas e ricas em criatividade”, que falam apenas de aparências e se expressam por meio de alegorias. Os antigos gregos, árabes e muitas outras culturas orientais usaram esse método, que se tornou um meio sagrado de escrita. Rancière (2016) afirma que os salmos, os provérbios, o *Livro de Eclesiastes* e o *Livro de Jó* são obras poéticas, cheias de imagens simbólicas, que parecem ousadas em nossa escrita, mas que são habituais na escrita das culturas orientais. Ele cita Pierre-Daniel Huet que, em seu trabalho *Traité de l'origine des romans*, ao afirmar que o “Cântico dos Cânticos”, no Antigo Testamento, é uma “comédia em forma de pastoril, onde os intensos sentimentos do marido e da esposa são expressos de maneira tão delicada e comovente que somos profundamente atraídos, como se essas expressões e imagens tivessem uma conexão ainda mais profunda com nossa espiritualidade” (Rancière, 2016, p. 26-27).

Segundo Rancière, desde *De Doctrina Christiana*, de Santo Agostinho, os textos religiosos foram aceitos, em termos de forma, ao utilizar metáforas semelhantes às da poesia secular. Os textos religiosos não apenas recorrem às metáforas dos poetas, mas também trazem aos seres humanos a divindade fictícia.

A Sagrada Escritura é um poema, um poema que expressa não apenas o gênio humano da fabulação em geral, mas também o gênio particular de um povo distante de nós. A noção de fabulação compreende as imagens dos profetas, os enigmas de Salomão, as parábolas de Jesus, as consonâncias refinadas dos Salmos ou de Santo Agostinho, as reviravoltas orientais de São Jerônimo, as exegeses dos talmudistas e as explicações figuradas de São Paulo. Fábula, metáfora, rima e exegese são todos modos desse poder de fabulação, ou seja, a apresentação da verdade em imagens. Todos eles compõem uma única linguagem de imagens na qual as categorias de *inventio*, *dispositio* e *elocutio* entram em colapso e, com elas, a “literatura” do erudito (Rancière, 2016, p. 27-28).

Na verdade, as concepções de Rancière continuam sendo influenciadas pelos irmãos Schlegel. Ele aponta que, ao considerar Homero como “a voz da Grécia antiga, o eco da palavra sagrada, a voz de ninguém em particular”, Vico mudou o status da poesia. A partir de

então, a poesia não era mais uma atividade de produção, mas sim a qualidade do objeto poético em si. “A poesia é definida pela poesia. A poesia é um estado de linguagem, uma forma especial em que o pensamento e a linguagem são representações recíprocas, uma relação entre o conhecido e o desconhecido, entre o dito e o não-dito. A poesia é uma expressão da natureza primordial da linguagem, a poesia da ‘poesia universal de toda a humanidade’, conforme chamada por August Schlegel” (Rancière, 2016, p. 32-33). Rancière cita a visão de August Schlegel sobre a poesia, que também é apresentada no livro *O absoluto literário*.

Embora tenhamos esboçado de forma bastante sucinta as concepções culturais e literárias do Ocidente, podemos propor algumas conclusões. Em primeiro lugar, elas são profundamente influenciadas pelo movimento romântico. Em segundo lugar, as concepções literárias do romantismo buscam a absolutidade, uma absolutidade metafísica fundamentada na teologia. Em terceiro lugar, a literatura ocidental busca a conexão entre o indivíduo e Deus (ou divindade); sua linguagem poética, ou, de forma mais ampla, sua linguagem literária, é essencialmente uma linguagem dirigida a Deus, embora a linguagem divina possa se comunicar com a linguagem secular. Por fim, a literatura ocidental pode ser considerada uma categoria cultural baseada no indivíduo e na teologia.

A literatura do Ocidente pertence, portanto, à literatura da cultura. A literatura chinesa, por sua vez, é uma literatura sobre a civilização. Esforçamo-nos para argumentar sobre a absolutidade da literatura, a divindade, o romantismo e suas origens com o intuito de fornecer um pano de fundo de comparação para discutirmos a literatura chinesa como uma literatura sobre a civilização. Esse pano de fundo pode ter contrastes significativos, e até mesmo envolver conceitos comuns como os de literatura mundial, influência e intercâmbio literário.

A literatura chinesa contemporânea e o conceito de civilização³

A literatura chinesa enfatiza o conceito de civilização. Será que devemos restringir essa afirmação à literatura narrativa? Acreditamos

que não, mesmo que a poesia chinesa expresse a “China sentimental” com uma longa “tradição lírica” (cf. Wang, 2018). O conceito de “civilização” não é contraditório ao de “lírico”, embora o lírico esteja naturalmente próximo de uma expressão cultural do romantismo. Essa proposição se baseia na experiência da literatura chinesa contemporânea, representada pelos trabalhos de autores como Chen Zhongshi em *Na terra do Cervo Branco*, Mo Yan em *A pena de sândalo* [檀香刑] e *Peitos grandes, ancas largas* [丰乳肥臀]; Jia Pingwa em *A Antiga Fornalha* [古炉] e *Centrado na montanha* [山本]; Zhang Wei em *Barco antigo* [古船]; Yan Lianke em *Os beijos de Lênin* [受活]; Liu Zhenyun em *Uma palavra vale dez mil palavras* [一句顶一万句]; Alai em *O pó assenta* [尘埃落定]; Tie Ning em *Flores rústicas* [笨花]; Wang Anyi em *Fragrância celestial* [天香]; Fan Xiaoqing em *Meu nome é Aldeia Wang* [我的名字叫王村]; Su Tong em *Margem do rio* [河岸]; Yu Hua em *Viver*; Ge Fei em *Trilogia de Jiangnan* [江南三部曲] e *Vislumbre da brisa de primavera* [望春风]; Ye Zhaoyan em *Nanjing* [南京传]. Essas obras têm diferenças tão marcantes em relação à literatura ocidental que é difícil avaliá-las com base em uma escala de superioridade ou inferioridade. É necessário adotar uma perspectiva diferente, pois a simples diferenciação não é suficiente. A literatura chinesa, especialmente entre 1949 e 1966, representada por obras como *História do empreendedorismo* [创业史], *O estandarte vermelho* [红旗谱], *O beco das três famílias* [三家巷] e *Luta em uma cidade antiga* [野火春风斗古城], criadas no contexto do processo radical de modernidade na China, é extremamente difícil de ser avaliada simplesmente a partir da relação entre literatura e política. Se usarmos apenas a medida da literatura ocidental, a literatura chinesa sempre ficará em desvantagem, num degrau abaixo. Essa diferença deve ter suas próprias origens históricas, seus próprios processos e seus próprios pontos culminantes.

Qual é a razão do entusiasmo dos escritores chineses em escrever histórias familiares, narrar o processo da história moderna da China no século 20, ou até mesmo histórias mais antigas? Assim que adentram esse campo, os escritores chineses conseguem escrever com facilidade.

Mesmo quando se conta a história de uma pessoa, de acordo com a compreensão de Fredric Jameson (1986), essas histórias pertencem às “alegorias do Terceiro Mundo”, e as narrativas sobre a agência individual sempre refletem parábolas da nação e do Estado. Nossa literatura, ao contar histórias individuais, sempre se envolve com o clã e a história. É como se houvesse uma mão invisível nos bastidores, escrevendo a história da grande civilização.

A literatura narrativa da China possui uma tradição na qual literatura e história se entrelaçam. Em termos de gênero literário, a literatura chinesa pode ser dividida em duas correntes principais. A primeira é a tradição poética, expressa pelo ditado “sem o estudo da poesia, não há habilidade na linguagem”, que remonta à tradição poética do *Clássico da Poesia*. Chen Shixiang e Wang Dewei a chamaram de “tradição lírica da literatura chinesa”, também conhecida como “China emocional”. A segunda é a tradição narrativa, que se originou dos registros históricos como *Os anais de primavera e outono*, *Crônicas de Zuo*, *Registros do historiador* e *Espelho abrangente para ajuda no governo*, e se desenvolveu nas narrativas literárias chinesas como os contos lendários de época das dinastias Tang e Song, e os romances clássicos das dinastias Ming e Qing. Essa tradição narrativa atingiu sua maturidade com obras-primas como *Jornada ao Oeste*, *Romance dos três reinos*, *O sonho da câmara vermelha* e *Margem da água*.

Margem da água é tradicionalmente atribuída ao renomado escritor Shi Nai’an, com a suposta revisão de Luo Guanzhong, tendo sido escrita no final da dinastia Yuan ou início da dinastia Ming. É o primeiro romance em capítulos escrito em linguagem vernácula na história da China. *Romance dos três reinos* é atribuído a Luo Guanzhong, mas sofreu diversas alterações ao longo do tempo, com muitas versões transmitidas desde o final da dinastia Yuan até a edição de Jiajing.⁴ No final da dinastia Ming e início da dinastia Qing, Mao Zonggang fez modificações para criar a versão definitiva. *Jornada ao Oeste* foi escrito por Wu Cheng’en, entre os anos 1522 e 1566. Quanto a *O sonho da câmara vermelha*, embora não haja consenso, a maioria dos estudiosos aceita Cao Xueqin como o autor. É uma narrativa de criação individual com base em emoções e sentimentos. Na verdade, esses quatro grandes romances clássicos têm origens completamente diferentes: *Jornada ao*

Oeste segue a tradição de mitos e lendas; *Romance dos três reinos* segue a tradição de registros históricos; *Margem da água* segue a tradição de contos lendários das dinastias Tang e Song, absorvendo as histórias populares da ópera chinesa; *O sonho da câmara vermelha* é um romance criado por literatos, talvez seja o primeiro romance original a ter um nome de autor. *O sonho da câmara vermelha* é a síntese e recriação da literatura tradicional chinesa; pode-se dizer que é a tradição dos poemas e óperas tradicionais. Como a última obra narrativa do Império Chinês, *O sonho da câmara vermelha* é como se fosse a profecia do declínio inevitável da história feudal e a primeira expressão do indivíduo. A obra poderia ter iniciado um movimento de romantismo secular de estilo chinês, transplantando a tradição lírica dos poemas e canções para a narrativa dos romances. No entanto, com o fim da tradição, a “China emocional” deu lugar à “China moderna de revolução radical”, e o realismo da “tradição dos registros históricos” acabou predominando. As reviravoltas enfrentadas ao longo do processo são resultado das circunstâncias da época, mostrando a natureza da literatura chinesa, que está sujeita às mudanças do mundo e está ligada à ascensão e queda dos tempos.⁵ A literatura revolucionária proletária que surgiu nas décadas de 1930 e 1940 desempenhou um papel orientador. A introdução da literatura soviética na China e o debate entre Zhou Yang e Hu Feng sobre o realismo estabeleceram as bases do realismo. Em 1942, o discurso de Mao Zedong intitulado *Intervenções no Fórum de Yan’an sobre Literatura e Arte* estabeleceu abrangentemente a direção da literatura realista. A partir desse momento, a literatura socialista revolucionária abriu seu próprio caminho. Essa tradição do realismo teve que seguir a tradição narrativa tradicional chinesa. Embora a cultura revolucionária socialista originalmente denunciasse essa tradição como feudal, a cultura revolucionária não pôde simplesmente surgir do nada. Impulsionada pela necessidade real de ser apreciada pelo povo, a literatura socialista, ao eliminar os “resquícios do feudalismo”, aprendeu muito a partir da tradição histórica chinesa. Além disso, os escritores chineses que passaram pelos tempos de guerra receberam em grande parte uma educação baseada na cultura tradicional chinesa, tornando o realismo uma escolha consciente.

Na literatura chinesa, o conteúdo narrativo está centrado nas realizações da nação, apontando inevitavelmente para eventos importantes. Trata-se, em última instância, de uma grande narrativa relacionada à civilização.

Na década de 1990, a cultura chinesa reverteu a atitude de cem anos da nova literatura em relação à literatura tradicional. A busca pelas quatro modernizações,⁶ que dominou a década de 1980, foi acompanhada por uma reflexão crítica sobre a tradição, seguindo a onda de pensamento radical que surgiu no Movimento de Quatro de Maio. No entanto, na década de 1990, a influência do conhecimento ocidental foi redimensionada e a cultura tradicional gradualmente retornou. Com base nas necessidades da época, como o patriotismo e a demonstração da autoconfiança nacional, a cultura tradicional deixou de ser considerada retrógrada, conservadora e obsoleta, passando a ser valorizada. Mais uma vez, a literatura atuou como um termômetro das mudanças da época, dessa vez inadvertidamente assumindo o papel de profeta, ao se tornar “conservadora” e “fechada”. Isso foi inaugurado pela literatura das áreas mais remotas e culturalmente ricas, como *Na terra do Cervo Branco*, de Chen Zhongshi, e *A capital abandonada* [废都], de Jia Pingwa. Os dois autores residiam na região de Shaanxi, separados do centro literário. Sua literatura defende que “existe uma natureza humana própria”; portanto, “a literatura é o estudo da humanidade”. Muitas pessoas seguiram as tendências da literatura modernista ou da busca de raízes, mas eles continuaram a escrever sobre a “natureza humana”. Jia Pingwa foi levado ao grupo de “busca de raízes”, e a autêntica cultura de Shangzhou⁷ realmente forneceu recursos ricos para esse movimento. *Na terra do Cervo Branco* e *A capital abandonada* foram lançados quase ao mesmo tempo, mas o primeiro teve um período mais longo de concepção e escrita, abrangendo todos os elementos importantes da literatura da nova época. A natureza humana, a busca de raízes culturais, a reflexão sobre a tradição e a cultura sexual do final da década de 1980 são temas fundamentais nessas duas obras.

Na terra do Cervo Branco é considerado pela maioria dos críticos o melhor romance desde o início da Nova Era.⁸ Em nossa opinião, é um grande livro sobre a civilização chinesa, falando sobre a própria terra e

dotando-a de divindade. Ele captura o cerne e as características fundamentais da civilização, apreende o seu espírito, capturando o momento da virada de um milênio, da tradição para a modernidade. A amplitude e as dimensões que *Na terra do Cervo Branco* abre nesses aspectos impactam fortemente os leitores. Assim como Heidegger revelou a nostalgia pela terra natal ao discutir a poesia de Hölderlin, para Chen Zhongshi, a compaixão pela terra natal permeia todo o processo de escrita do romance. Para Heidegger, Hölderlin pertence à terra natal, abrindo um novo aspecto divino de renovação do espírito absoluto alemão, da afinidade entre o ser humano e o divino na terra. Zhongshi escreve *Na terra do Cervo Branco* para retratar sua terra natal, que passou pelas enormes mudanças do século 20, um percurso difícil que envolveu inúmeras tragédias e conflitos violentos. Eis a história do ser humano, sem revelações divinas e sem redenção. É o processo da transformação histórica da civilização pela natureza. O romance retrata o sucesso e o declínio das famílias Bai e Lu²: as mudanças de glória e humilhação, casamentos e funerais, e a transferência de terras. Os templos, que simbolizam os valores tradicionais da sociedade de clãs milenares, contrastam com o caos e as mudanças na praça, que simbolizam os conflitos violentos da era moderna. Cada um representa as lendas antigas em declínio e os dramas modernos intensos, enquanto o ponto central é a chegada das grandes mudanças do século 20. Os descendentes das famílias Bai e Lu são envolvidos nos conflitos da época, não mais competindo pelo domínio entre as duas famílias, mas lutando para encontrar seu caminho na era moderna. As histórias, os eventos, os personagens e os destinos em *Na terra do Cervo Branco* ocorrem no cruzamento da história da civilização e da história natural, o que torna o romance tão impactante.

Nas obras de Jia Pingwa observa-se o contraste entre a cultura da China rural e o intenso processo de transformação social moderno. O autor possui uma série de trabalhos, começando por *A capital abandonada* e seguindo com *Ópera de Shaanxi* [秦腔], *A Antiga Fornalha* [古炉], *Velho ator* [老生] e *Centrado na montanha* [山本]. Essas obras, quando analisadas em conjunto, só podem ser plenamente interpretadas a partir do ponto de vista da escrita da história da

civilização. *A capital abandonada*, nos primeiros anos da década de 1990, tenta dar nomes à cidade, à cultura e aos intelectuais, mas sua crítica à realidade convoca a cultura clássica. Jia Pingwa realmente desejava restaurar a estética clássica. Em seu epílogo, escreve:

Ao ler *Romance do pavilhão ocidental* e *O sonho da câmara vermelha*, como poderia considerá-los meras criações de um escritor? Parecia que eu havia vivido aquilo, como se estivesse em um sonho. Um bom texto flui como uma corrente de montanhas, não requer polimento. Essa consciência me deixou em uma situação constrangedora. Perdi o respeito por meus trabalhos anteriores e também perdi o respeito por muitas outras obras. Por que o mundo possui esses tipos de textos e eu não consigo produzi-los? (Jia, 2009, p. 460).

A China dos últimos cem anos adotou uma atitude de radicalismo em relação à tradição e é justamente por causa desse radicalismo que ocorreu a revolução moderna chinesa. A literatura desempenhou o papel de vanguarda nesse processo. Em termos de estilo, a literatura revolucionária voltou-se para os trabalhadores, camponeses e soldados, e também recorreu à tradição nacional. A nacionalização, a popularização e os elementos folclóricos serviram apenas como um suplemento limitado para a literatura revolucionária moderna, que se baseava no modelo soviético. A partir dos anos 1980, começou-se a buscar o modernismo europeu e americano como modelo de renovação literária, até que nos anos 1990 foi necessário resgatar a tradição chinesa. Na década de 1990, Jia Pingwa sofreu críticas e condenações por parte dos intelectuais. Naquela época, ninguém percebeu que Jia Pingwa estava tentando reconstruir o significado da estética chinesa dentro do conjunto amplo da cultura nacional.

Jia Pingwa, em *A capital abandonada*, buscava seguir a estética clássica, enfatizando as noções de temperamento e espiritualidade. Após ser alvo de críticas e ataques, o autor teve que abandonar essa busca estética. Ele se voltou para outro aspecto, dedicando-se à escrita sobre a terra e a natureza. *Ópera de Shaanxi*, *A Antiga Fornalha* e *Centrado na montanha* podem ser considerados uma trilogia sobre a região de Shaanxi. Essas histórias tratam das formas de sobrevivência da civilização moderna; são intensas, violentas e sangrentas. A modernidade é uma ruptura ou uma renovação da civilização? Essa questão se torna cada vez mais difícil de responder, e Jia passou a

escrever de forma cada vez mais contundente. Aqui, há a terra e a morte, o declínio e o lamento. Do ponto de vista da linguagem estética, nos epílogos escritos para tais obras, o autor passa do período Ming-Qing para o período Tang-Song, e do período Tang-Song para o período Qin-Han.

Ópera de Shaanxi retrata a história do declínio da cultura agrícola e sua representação cultural. O romance tem como protagonista um jovem obcecado, e é a partir dessa perspectiva que a história é contada. A China rural, através da paixão obsessiva desse jovem, caminha em direção à melancolia, e a Ópera de Shaanxi cantada por Bai Xue no funeral é quase um lamento pelo fim iminente da antiga civilização agrícola. A escrita de Jia Pingwa é panorâmica, revelando gradualmente as transformações da vida rural na China, desde a paixão obsessiva do jovem até a vida cotidiana na vila Qingfeng. São retratadas as mudanças na produção agrícola, nas relações de produção e nos comportamentos e mentalidades dos moradores rurais. A mudança mais proeminente é representada pela transformação das gerações mais antigas de líderes rurais, representadas por Xia Tianyi, aos líderes mais jovens, como Junting e Shangshan. A geração representada por Xia Tianyi, que valoriza o teatro tradicional da Ópera de Shaanxi e a cultura tradicional, envelhece e morre. Xia Tianyi, Xia Tianzhi e os quatro irmãos da família Xia falecem, e a nova geração de agricultores e líderes rurais promove a transformação histórica das áreas rurais. No entanto, a maneira moderna como eles mantêm a civilização rural difere não apenas da China tradicional, mas também do período da radical modernização rural das décadas de 1950 e 1960. O jovem líder rural Junting adota um conjunto de métodos completamente orientados pelo mercado e o romance não condena essa nova geração de líderes, apenas descreve seu estilo de vida e trabalho, mostrando como lideram as áreas rurais em direção à modernização, encontrando novos caminhos para a prosperidade e o fim da pobreza, ao mesmo tempo em que integram a antiga civilização agrícola na civilização moderna.

A *Antiga Fornalha* parece retratar um desastre nas experiências rurais. A aldeia vive na tranquilidade, em meio a relações cotidianas e à busca por poder e lucro. No entanto, eventos externos se infiltram na aldeia da Antiga Fornalha, quando Ye Bacao vai à cidade vender

porcelanas. O romance é praticamente uma reescrita de “A verdadeira história de Ah Q”, de Lu Xun. Ao contrário da ignorância de Ah Q, Ye Bacao é alfabetizado e astuto, ciente das obras do próprio Lu Xun. Na aldeia da Antiga Fornalha, a atmosfera é mais intensa, a partir da qual dividem-se as equipes do Martelo e da Grande Faca Vermelha. O romance retrata muitos personagens, mas Ye Bacao é o principal. Ao contrário de Ah Q, a “revolução” de Ye Bacao quase é bem-sucedida, uma vez que ele assume o controle da aldeia da Antiga Fornalha. Contudo, o resultado não é diferente do de Ah Q: Ye Bacao é fuzilado às margens do rio, enquanto algumas pessoas das aldeias vizinhas preparam pães para mergulhá-los em seu cérebro e comê-los para curar doenças cerebrais. Meio século depois, a história de Ah Q e Hua Laoshuan¹⁰ se repete, e as questões levantadas por Jia Pingwa podem ser ainda mais agudas. Como um camponês perspicaz, inteligente e alfabetizado como Ye Bacao pode evitar o mesmo destino de Ah Q? Muitas vezes nos surpreendemos com a necessidade da literatura chinesa de retratar uma infinidade de personagens, eventos, interações sociais, trabalho e questões familiares, enfatizando os detalhes da vida cotidiana, e resultando em romances extensos e pesados, mas com uma exploração superficial de sentimentos. No entanto, o romance examina a própria vida dessa civilização, cujo cerne está presente e cresce em inúmeras ramificações. *A Antiga Fornalha* ainda é uma obra alegórica: não se trata apenas da história pessoal de Ye Bacao, seu destino reflete os problemas que a China enfrenta ao adentrar a era moderna nos últimos cem anos.

Comparando com Chen Zhongshi e Jia Pingwa, as várias obras representativas de Mo Yan se concentram de forma mais precisa nos conflitos intensos encontrados durante a transformação moderna da civilização chinesa: *A pena de sândalo*, *Peitos grandes*, *ancas largas* e *Fadiga da vida e da morte* [生死疲劳] podem ser considerados uma trilogia moderna da China.

As obras de Mo Yan retratam o sofrimento vivido pelo povo chinês ao longo do século 20, e ninguém o faz tão completamente e com tanta paixão. O autor é doloroso e heroico. Ele não evita as inúmeras turbulências, opressões e dificuldades enfrentadas pela nação chinesa ao

entrar na era moderna. Pelo contrário, com sua escrita poderosa, Mo Yan retrata os dilemas históricos e a coragem, o sacrifício e a dor do povo chinês ao superar as adversidades. Muitas críticas foram feitas à sua escrita sobre o sofrimento e a violência. Do ponto de vista da escrita da grande civilização, como Laozi disse: “O céu e a terra são impiedosos, veem todas as coisas como cães de palha”. A existência da civilização é eterna, nós apenas somos participantes que sobrevivem. A brutalidade pela qual a antiga civilização chinesa passou ao entrar na era moderna é a nossa própria história. A capacidade de um escritor de retratar essa história é um teste de coragem e habilidade. Mo Yan é um dos escritores que passou por esse teste, como afirmou o comitê do Prêmio Nobel em seu discurso de premiação a Mo Yan: “Alguma vez uma inundação de primavera tão épica envolveu a China e o resto do mundo? Na obra de Mo Yan, a literatura mundial fala com uma voz que abafa a maioria dos contemporâneos” (Chen, 2019).

A pena de sândalo se inicia com a figura de Zhao Jia, o último carrasco do período feudal, retratando o colapso final da dinastia feudal tardia Qing, quando as potências imperialistas invadiram a China. A classe dominante feudal decadente se aliou às potências imperialistas, enquanto os camponeses chineses nas áreas rurais resistiam de maneira primitiva. A queda da civilização feudal, a resistência obstinada do campo e a presença das potências imperialistas formam uma relação triangular. A estrutura do romance de Mo Yan habilmente lida com essa relação trágica, reconstruindo-a por meio de relações familiares, conferindo-lhe dramaticidade e tragédia, transformando-a em uma farsa absurda.¹¹

O romance gira em torno de Meiniang e estabelece uma rede de relações entre os personagens, usando essas relações para retratar um contexto político e histórico mais complexo. As contradições entre Meiniang e seu pai (Sun Bing, líder do grupo de ópera Maoqiang), seu sogro (Zhao Jia, o carrasco) e seu “padrinho” (Qian Ding, um funcionário do condado) são intrincadas e confusas. Sun Bing lidera a resistência do povo de Gaomi contra a construção da ferrovia alemã, enquanto Qian Ding, sob pressão de Yuan Shikai, planeja punir Sun Bing e contrata Zhao Jia, que já se aposentou, para executar a “pena de sândalo” em Sun Bing. Se Zhao Jia desobedecer às ordens, será

decapitado. Essas três pessoas, que originalmente tinham um vínculo familiar centrado em Meiniang, agora estão envolvidas em um jogo perigoso de vida e morte. Mo Yan afirmou que um grande romance deve ter uma estrutura sólida, e até mesmo “a estrutura é política”. As relações entre os personagens estabelecem a estrutura do romance, e por trás dessa estrutura surgem questões históricas e políticas. Por trás de Zhao Jia está Qian Ding, e por trás de Qian Ding está Yuan Shikai, o que leva aos “seis cavaleiros da Reforma dos Cem Dias” e revela as tentativas de reforma social iniciadas por intelectuais naquela época. Por trás de Zhao Jia também está a decadente dinastia Qing, que usava a lei penal para lidar com funcionários corruptos de todos os níveis, e por trás de Yuan Shikai estão as artimanhas das potências imperialistas na partilha da China. No desenrolar aparentemente livre da narrativa do romance, há sutis relações lógicas. Do amor ao ódio, das relações familiares às relações políticas, das disputas pessoais ao ódio patriótico. Interna e externamente, com começos, desenvolvimentos, reviravoltas e conclusões, Mo Yan maneja habilmente sua narrativa.

A “pena de sândalo” é, sem dúvida, o clímax da obra: o sândalo é inserido no corpo de Sun Bing, mas também percorre o corpo do povo chinês. Essa crueldade magnificamente representada ressalta ainda mais a corrupção da dinastia Qing e o absurdo da antiga China. Mo Yan não hesita em usar pinceladas intensas para retratar como Zhao Jia, o último carrasco, está apaixonado pelo ato da execução, chegando ao ponto de considerá-lo uma forma de arte, como se estivesse encenando um grande espetáculo. Foi Zhao Jia e Sun Bing que encenaram juntos essa tragédia do grupo de ópera Maoqiang, que também é uma tragédia que marca o fim iminente do império feudal.

Essas histórias de amor, ódio e rancor entre os personagens sempre se envolvem na grande História e apontam para o doloroso processo de transformação da civilização em direção à modernidade. O romance se desdobra constantemente, com uma camada se conectando à outra, expandindo-se para abranger uma esfera social ainda maior. Ele pretende retratar o cenário completo do declínio da civilização agrícola e da dinastia feudal. Gêneros populares de ópera como o Maoqiang são transmitidos de geração em geração, continuamente cantando as dores

da vida rural e esses tons melancólicos parecem ecoar como um vestígio da antiga civilização desolada.

De acordo com a ordem de publicação, antes de *A pena de sândalo* foi lançado *Peitos grandes, ancas largas*. Publicado em 1995, o romance aborda o amor de Mo Yan por sua mãe e, em suas palavras, é escrita em homenagem a todas as mães do mundo. Mo Yan deseja retratar como as mães assumem o fardo pesado da sobrevivência. Ao mesmo tempo, as áreas rurais da China enfrentavam o processo histórico de transição para a modernidade, carregando o fardo de infortúnios tradicionais e a opressão e a exploração do imperialismo.

Os romances de Mo Yan sempre têm um início excepcional, e *Peitos grandes, ancas largas* começa com a dificuldade de parto da égua da família Shangguan. Todos os membros da família estão preocupados ao redor da égua. A esposa de Shangguan, Shangguan Lu, também está prestes a dar à luz. Como ela já teve sete filhas, ninguém acredita mais que ela possa ter um filho homem, e ninguém em casa presta atenção à parturiente em dificuldade. Somente após resolver a dificuldade do parto da égua, Shangguan Lu encontra tempo para resolver o problema do parto de sua nora. O absurdo é que eles chamam Fan San, que ajudou no parto da égua, para ajudar no parto humano. Como Fan San não consegue fazer isso, eles acabam chamando sua inimiga, Sun Sangu. Nesse momento, os invasores japoneses atacam a aldeia, e vida e morte entram em cena. Os homens vão lutar contra os invasores japoneses do lado de fora da aldeia. Muitos acabam mortos, mas os homens estão determinados a lutar até a morte.

Shangguan Lu acabou tendo oito filhas e um filho. As oito filhas foram nomeadas Laidi, Zhaodi, Lingdi, Xiangdi, Pandi, Niandi, Qiudi e Yunu.¹² Todas são corajosas e destemidas, em grande parte herdando o caráter de sua mãe, e compartilham vida e morte com seus maridos. No tumulto e nas calamidades do século 20, a mãe Shangguan Lu sustentou e protegeu essas filhas, porém, nenhuma delas teve um final feliz: todas morreram de morte trágica, todas se tornaram vítimas de desastres históricos. O único filho de Shangguan Lu foi chamado Shangguan Jintong; sua última gravidez foi de gêmeos, um menino e uma menina. Esse menino de ascendência mista chinesa e ocidental nasceu na China como um equívoco, como se fosse um estranho no mundo. No entanto,

ele era leal e foi quem cuidou de Shangguan Lu até sua morte, aos 95 anos, e a enterrou com suas próprias mãos. Em tempos de invasão e massacre nas terras rurais, uma mãe criou oito filhas e um filho e lutou para sobreviver: uma conquista extraordinária e árdua! A concepção de Mo Yan é grandiosa, não apenas retratando a força e a generosidade da mãe, mas também revelando uma ampla imagem da vida das oito filhas. Mo Yan condensa todos os aspectos da sociedade nessa família, permitindo uma visão mais abrangente do tumultuado e instável século 20 por meio do destino dessa família. As jovens filhas agem de forma livre e espontânea e, mesmo diante de desastres profundos, a obra apresenta paisagens deslumbrantes. Mo Yan é capaz de retratar as calamidades históricas com leveza: mesmo que em meio a ventos sangrentos e tempestades, as flores ainda florescem com orgulho: eis é o resultado de sua habilidade única. Nesse sentido, o tema abordado por Mo Yan pode ser considerado um épico da história moderna da China. É por meio das dificuldades enfrentadas por Shangguan Lu e suas oito filhas que se reflete a jornada árdua da civilização chinesa em direção à modernidade, superando as balas e o sangue derramado, resistindo aos testes e avançando em direção à renovação da civilização.

Em 2006, Mo Yan publicou *Fadiga da vida e da morte*, tratando de um senhor feudal chamado Ximen Nao. No entanto, Mo Yan não ficou satisfeito em escrever apenas a história interior de um indivíduo. Seu interesse continuou sendo a História, expressa por meio da reencarnação do senhor feudal Ximen Nao em animais como um jumento, uma vaca, um porco e um cachorro. Eles representam importantes estágios históricos da China contemporânea. A narrativa é uma paródia da cronologia histórica, adotando a forma de uma fábula animal; um conceito engenhoso e intrigante.

Independentemente de como Mo Yan se dedique a lidar com a história de forma lúdica, sua visão de mundo e visão histórica permanecem lúcidas. Ele sempre mantém a linha principal da justiça histórica, justiça terrestre e justiça humana. Ele tanto captura a angústia histórica quanto a expressa de forma peculiar por meio de sua forma única de linguagem. E a História se manifesta na linguagem, na qual sua imagem é retratada como uma presença fantasmagórica recriada pelo estilo.

As obras de Mo Yan absorvem as conquistas notáveis da literatura mundial, especialmente as realizações da literatura realista do século 19 na Europa, e incorporam as técnicas do modernismo do século 20. Suas obras posteriores tendem cada vez mais a retornar às tradições históricas e à ópera popular chinesa, exibindo uma riqueza e vitalidade artística excepcional. Ele narra histórias chinesas de forma autêntica e universal, abrindo um panorama da civilização chinesa, contando sua história. O antigo e o moderno, o mundo e a China, a morte e o renascimento podem ser integrados em suas obras. Elas revelam de forma profunda a “renovação por meio da morte” da civilização chinesa no século 20.

Comparado à grandiosidade e ousadia de Mo Yan, Yan Lianke parece afiado e duro. Ele conta as histórias de sua terra natal, a cordilheira de Balou, e embora a montanha acerca da qual escreve tenha uma base geográfica, sem dúvida ele a torna mágica em suas obras literárias. Não é o mistério em termos geográficos, mas, sim, as histórias que ocorrem nessa cordilheira que sempre surpreendem. *A canção do céu de Balou* [耙耧天歌], *A morte do Sol* [日熄], *Dura como a água* [坚硬如水], *Os beijos de Lênin* e *Registros de explosão* [炸裂志] já são suficientes para caracterizar seu estilo. De certa forma, Yan Lianke transforma a filosofia da vontade de viver de Nietzsche e Schopenhauer em algo absurdo e a atribui a um momento extraordinário de nossa civilização: esses dias comuns que, vistos no contexto da grande civilização, prenunciam a chegada de momentos extraordinários, e, portanto, precisam suportar tamanha angústia, apresentando uma vontade de viver obstinada para enfrentar o desafio da sobrevivência. Yan Lianke, como um camponês chinês rústico, segura o arado e cava três pés de profundidade de terra todos os dias; como o Velho Tolo, que quer abrir um caminho debaixo da montanha. Trata-se do único escritor contemporâneo da China cuja escrita pode ser vista como metafísica. Ele tem uma confiança surpreendente na resistência de nossa civilização. Portanto, em termos de existencialismo, acreditamos que os mestres alemães Nietzsche, Schopenhauer e Heidegger devem prestar homenagem ao filho de um camponês chinês – Yan Lianke.

Os três filósofos alemães são figuras notáveis na história do pensamento europeu porque discutem o sentido da teoria da civilização.

Acreditamos que as obras de Yan Lianke também sejam extraordinárias porque ele, assim como Chen Zhongshi, Mo Yan e Jia Pingwa, desenvolve sua narrativa a partir do sentido da teoria da civilização chinesa. Publicado em 2003, *Os beijos de Lênin* pode ser considerada a obra mais importante de Yan Lianke. O romance conta a história da aldeia de Avivada no vale da montanha Balou, no condado de Shuanghuai, na província de Henan. “Sobreviver” [受活] que significa prazer e alegria, é a palavra mais usada pelos moradores de Balou. Na cordilheira, o termo também implica encontrar prazer na dor e alegrar-se em meio à dificuldade. Yan Lianke ironicamente atribui um significado infinitamente rico a “sobreviver”. O romance descreve a história da migração da aldeia de Avivada, que tem uma conexão próxima com os fatos históricos. A origem da aldeia remonta à migração da província de Shanxi para a província de Henan durante a dinastia Ming. O romance também conecta a história antiga da civilização com a história revolucionária moderna, ligando a história antiga ao movimento revolucionário atual. Atualmente, a aldeia de Avivada e o condado de Shuanghuai enfrentam a difícil tarefa de superar a pobreza e enriquecer. Na década de 1990, com o foco na construção econômica, a tarefa dos funcionários de base era liderar o povo para sair da pobreza e buscar uma vida melhor. Na era da reforma e abertura, as regiões costeiras podem ter prosperado, mas para o condado de Shuanghuai, que não possui recursos, superar a pobreza se tornou extremamente difícil. No entanto, o prefeito Liu Yingque não recua perante obstáculos e determina a tirar o condado da pobreza.

Os beijos de Lênin é sem dúvida escrita de forma exagerada e absurda, com humor negro e alegria na adversidade. Mas, por baixo da aparência de absurdo, o romance também aborda de forma profunda e incisiva a questão dos “três problemas rurais”¹³ dos anos 1990. Sob novas condições históricas, a herança da revolução assume as duas formas que a revolução mais odiava: a mercantilização e o entretenimento. Liu Yingque, uma figura que incorpora a águia e o pardal,¹⁴ consegue unir grandes ideais com a realidade imediata, realizando uma prática grandiosa. Ele pretende usar a mercantilização e o entretenimento para dar vida ao legado revolucionário, fazendo-o

ressurgir. Nesse sentido, Yan Lianke permite que a transformação histórica e a renovação pessoal da China ocorram de forma audaciosa, ou, pode-se dizer, na forma de uma ressurreição. Durante a dinastia Ming houve a necessidade de desenvolver a região central da China e muitos sofreram ao deixar suas terras natais. Esse é um problema que a maioria das pessoas não ousaria enfrentar, mas, com sua abordagem absurda, Yan Lianke dá alma à história, revelando a vontade infinita de nossa civilização de seguir seu próprio caminho. No início do século 21, *Os beijos de Lênin* pareceria absurdo e ridículo, mas após 20 anos, ao olhar para o árduo e grandioso caminho percorrido pela China na erradicação da pobreza, finalmente percebemos a profundidade e visão perspicaz de Yan Lianke naquela época. Ele mesmo denominou seu estilo “realismo espiritual” e, sem dúvida, *Os beijos de Lênin* pode ser considerado o auge da literatura contemporânea chinesa.

Wang Anyi, por sua vez, narra histórias de Shanghai. *Canção de eterno arrependimento* [長恨歌] pode ser considerada uma obra romântica, mas em *Fragrância celestial* é possível perceber que Wang Anyi está determinada a escrever sobre as profundas transformações da história moderna da China a partir da perspectiva da história da civilização. Enfim, não é necessário mencionar outros escritores: já podemos compreender a relação entre a literatura narrativa contemporânea da China e nossa civilização. Seja a China poetizada ou China histórica, a era iluminista moderna ou a literatura proletária, todas fazem parte do processo da literatura chinesa. Em determinado momento, esses escritores voltaram a escrever sobre a terra natal. Eles podem ter sido inspirados por Gabriel García Márquez e William Faulkner – mas qual o problema de se apropriar do alheio e torná-lo próprio? O importante é a terra natal, onde estão as origens de nossa civilização. A literatura chinesa finalmente alcançou seu auge ao se voltar para as narrativas locais e retornar à tradição milenar deixou de ser um obstáculo. A literatura sustenta o destino da civilização chinesa, abrindo as portas da linguagem literária e voltando-se para nossa antiga civilização.

Referências

- Academia Brasileira de Ciências Sociais. 现代汉语词典 [Dicionário de Chinês Moderno]. 5. ed. Beijing: 商务印书馆 [The Commercial Press], 2005.
- Berlin, I. 浪漫主义的根源 [As raízes do romantismo]. Trad. Lv Liang et al. Nanquim: 译林出版社 [Yilin Press], 2011.
- Chen, X. 中国当代文学的探索道路 [A exploração do caminho da literatura contemporânea chinesa]. 文艺报 [Jornal de Literatura e Arte], 27 set. 2019.
- Chen, X. 中国当代文学简史 [Breve história da literatura contemporânea chinesa]. Beijing: 中国社会科学出版社 [China Social Sciences Press], 2020.
- Chen, X. 曲折与激变的道路二十世纪中国文学理论与批评的历史变异 [Um caminho tortuoso e transformador: a variação histórica da teoria e crítica literária da China do século 20]. 当代作家评论 [Contemporary Writers Review], n. 1, 2014.
- He, G. “文明”论与21世纪中国 [Teoria da “civilização” e a China do Século 21]. *Teoria e Crítica Literária*, n. 5, 2017.
- Heidegger, M. 海德格尔文集: 荷尔德林诗的阐释 [Heidegger Anthology: Poetry Interpretation Holderlin]. Trad. Sun Zhouxing. Beijing: 商务印书馆 [The Commercial Press], 2018a.
- Heidegger, M. 荷尔德林的颂歌《日耳曼尼亚》与《莱茵河》 [Hölderlin's Hymns: “Germania” and “The Rhine”]. Trad. Zhang Zhenhua. Beijing: 商务印书馆 [The Commercial Press], 2018b.
- Hornby, A. S. 牛津高阶英汉双解词典 [Oxford Advanced Learner's English-Chinese Dictionary]. 4. ed. Hong Kong: Oxford University Press; Beijing: 商务印书馆 [The Commercial Press], 1997.
- Huntington, S. 文明的冲突与世界秩序的重建 [O choque das civilizações e a reconstrução da ordem mundial]. Trad. Zhou Qi et al. Beijing: 新华出版社 [Xinhua Publishing House], 1998.
- Jameson, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text* 15 (Autumn): p. 65-88.
- Jia, P. 废都 [Ruined City / A capital abandonada]. [S.l.]: 作家出版社 [Writers Publishing House], 2009.
- Lacoue-Labarthe, P; Nancy, J.-L. 文学的绝对: 德国浪漫派文学理论 [O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão]. Trad. Zhang Xiaolu. Nanquim: 译林出版社 [Yilin Press], 2012.
- Rancière, J. 沉默的言语: 论文学的矛盾 [La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature]. Trad. Zang Xiaojia. Shanghai: 华东师范大学出版社 [East China Normal University Press], 2016.
- Spengler, O. 西方的没落 [A decadência do Ocidente]. Trad. Qi Shirong. Beijing: 群言出版社 [Qunyan Press], 2016.
- Toynbee, A. 历史研究 [Um estudo da História]. Trad. Guo Xiaoling et al. Shanghai: 上海人民出版社 [Shanghai People's Press], 2016. v. 1.
- Wang, D. 抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課 [Tradição lírica e modernidade chinesa: oito lições na Universidade de Pequim]. Beijing: 生活書·新知三聯書店 [Sanlian Press], 2018.

Notas

- ¹ Em chinês, “*wen*” significa letras, estampa, humanidades, gentileza, enquanto “*hua*” significa educação, mudança. A combinação “*wen hua*” significa cultura.
- ² As três tradições são: tradição de Confúcio, tradição de Mao Zedong e tradição de Deng Xiaoping, em outras palavras, a tradição antiga milenar da China, a tradição revolucionária e a tradição de reforma e abertura.
- ³ O autor menciona diversos títulos traduzidos livremente, cujas obras não possuem tradução oficial para o português. Nesses casos, adicionamos o título original da obra entre colchetes, após a primeira menção ao título traduzido, para que o leitor, caso queira, consiga identificá-la.
- ⁴ Edição de Jiajing refere-se à edição de 1522, primeiro ano da Era de Jiajing (1522-1566).
- ⁵ Sobre a questão de o realismo, em última instância, sobrepor-se ao romantismo, ver Chen (2014).
- ⁶ As quatro modernizações, ou seja, modernizações de indústria, de agricultura, de defesa nacional e de ciência e tecnologia, foram metas estabelecidas nos anos 1950 e reforçadas depois da reforma e abertura.
- ⁷ Nome antigo de uma região de Shaanxi.
- ⁸ É considerado a Nova Era o período após a Revolução Cultural (1966-1976), iniciando, pois, em 1977.
- ⁹ “Bai” e “Lu” são dois sobrenomes. “Bai” significa literalmente *branco* e “Lu” significa literalmente *cervo*.
- ¹⁰ Protagonista do conto de Lu Xun “Remédio”. No conto, Hua Laoshuan comprou um pão ensopado do sangue do revolucionário Xia Yu para curar a doença de pulmão do seu filho.
- ¹¹ Para uma discussão mais detalhada, ver Chen (2020, p. 238).
- ¹² Os oito nomes significam literalmente “vem irmão mais novo”, “chama irmão mais novo”, “traz irmão mais novo”, “quer irmão mais novo”, “deseja irmão mais novo”, “pensa em irmão mais novo”, “pede irmão mais novo” e “mulher de jade”.
- ¹³ Agricultura, áreas rurais e trabalhadores rurais.
- ¹⁴ O nome “Yingque” é combinado por dois caracteres chineses, *ying* (águia) e *que* (pardal).

O cinema na China: 100 anos

Dai Jinhua

Os “enclaves” do cinema chinês

Em 2005, celebrou-se o centenário do cinema chinês. Foi nesse ano que o cinema chinês manteve um recorde de alta produção por três anos consecutivos,¹ alcançando resultados sem precedentes desde 1949. Tal produção confirma que a indústria cinematográfica chinesa finalmente se libertou das restrições da economia planejada e obteve sua liberdade. Ao mesmo tempo, também indica o destino histórico do sistema da indústria cinematográfica nacional: retornar ao quadro global à medida da privatização.² No entanto, o brilho e a alegria dessa produção não iluminaram o céu da celebração do centenário como se fossem fogos de artifício. Embora nos últimos anos, além dos filmes de televisão e digitais, a produção de cinema tenha apresentado uma tendência ascendente, no mercado cinematográfico a maioria desses filmes que passaram pela aprovação e obtiveram “licença de exibição” ainda não foi lançada. Suas cópias concluídas ainda estão adormecidas em armazéns de algumas empresas ou nas mãos de produtores e diretores. Aqueles que tiveram a sorte de serem lançados nas salas de cinema, apesar de incluírem filmes premiados internacional e nacionalmente e filmes “com temas políticos *mainstream*”, e que foram divulgados pelos canais oficiais, mal constituem um fato visível no mercado cinematográfico. A exibição ainda é dominada por filmes de Hollywood. Apenas alguns poucos filmes de *wuxia*³ de grande produção foram lançados com uma impressionante ofensiva midiática, nomeadamente *Herói*, *O clã das adagas voadoras* e *A promessa*, e assim alcançaram uma bilheteria comparável à dos grandes filmes de Hollywood. Nessa lista também devemos incluir o *Guerreiros do céu e da terra* e as grandes produções de Hong Kong: *Kung-Fusão*, de Stephen Chow, *O mito*, de Jackie Chan,

e *Sete espadas*, de Tsui Hark.⁴ Além disso, há também as comédias urbanas contemporâneas de Feng Xiaogang.

Parece que o espetáculo eletrônico ao estilo de *Matrix*, impulsionado pela globalização de *O tigre e o dragão*, criou um novo gênero no cinema chinês: filmes de *wuxia* sobrenaturais, amplificados pela escrita cinematográfica de Zhang Yimou. Essas superproduções, com custos de produção de centenas de milhões de yuans (aproximadamente o custo total da produção de filmes chineses de um ano nos meados dos anos 1980, 25 a 50 vezes o custo médio de produção de filmes chineses atualmente de 4 milhões de yuans), também estabeleceram recordes de bilheteria de centenas de milhões de yuans no mercado chinês.⁵ Inicialmente, esses filmes se tornaram eventos midiáticos e, em seguida, foram exibidos nos cinemas, seguindo o modelo de lançamento simultâneo no Leste Asiático, com distribuição global realizada por Hollywood. Eles satisfizeram o sonho centenário da China moderna, onde se diz que “uma jornada de milhares de quilômetros começa com *wuxia*”.⁶ O cinema chinês enfim pareceu se tornar uma peça proeminente no quebra-cabeça do surpreendente crescimento econômico nacional. No entanto, embora as superproduções tenham compartilhado uma fatia do mercado cinematográfico chinês que, desde 1995, era praticamente monopolizado por Hollywood, elas também ocuparam o espaço que o cinema chinês (talvez incluindo Hong Kong e até mesmo toda a Ásia Oriental) poderia ter compartilhado. Outros filmes chineses que tiveram alta produção contínua ao longo dos anos ficaram suspensos, ou até mesmo permanentemente suspensos, em uma nova situação de “esperando Godot”.

Mais uma vez, começando com *Herói* como referência, seguido pela versão de *Turandot*, a ópera *Lanternas vermelhas* ou a ópera *Liu Sanjie* nas paisagens naturais de Yangshuo, o “modelo Zhang Yimou” lançou sua versão mais recente: altos investimentos, equipe de produção e filmagem internacional, cenários espetaculares, combinação intensificada de símbolos chineses com *wuxia* de caráter sobrenatural, narrativa minimalista, efeitos especiais computadorizados, numa deriva *à la* Hollywood – com a desculpa de ingressar na disputa do Oscar – e a adesão à rede de distribuição de Hollywood. Desta vez, o “modelo Zhang Yimou” não é mais uma fuga estreita do cinema de arte chinês ou

uma rota de baixo custo do cinema do terceiro mundo, mas uma produção altamente comercial e internacional. Seu sucesso tem bases sólidas e indiscutíveis, muito além do “clássico instantâneo”⁷ do cinema chinês nos últimos 20 anos do século 20: lucros brilhantes de bilheteria e a lógica absoluta de “o vencedor leva tudo”.

Não pretendemos neste capítulo entrar em detalhes sobre o contexto específico dos filmes de *wuxia* ou de *wuxia* de caráter sobrenatural, que continuamente ressurgem na história do cinema chinês através do “boom dos filmes da China Antiga”.⁸ É importante destacar que esses filmes, assim como os romances de *wuxia* dos quais se originam, desempenham um papel extremamente importante e diversificado na cultura popular da China durante seu processo de “modernização” cultural. Além disso, esses filmes fornecem de forma eficaz um tipo de “enclave” que está sempre presente em contextos específicos. Portanto, não apenas são frequentemente o único formato de entretenimento popular efetivo em determinados contextos históricos, como também são os únicos filmes chineses capazes de disputar o mercado internacional.⁹ Assim, desde 1949, durante a era da Guerra Fria, tais filmes gradualmente desapareceram tanto no continente quanto em Taiwan, mantendo-se apenas como filmes da China Antiga. Por outro lado, durante quase meio século, os filmes de *wuxia* ou de *wuxia* de caráter sobrenatural se tornaram exclusivos do cinema de Hong Kong, o que certamente está alinhado com a posição de “enclave” de Hong Kong na geopolítica da Guerra Fria. *Herói* marcou o retorno desse gênero ao continente chinês, inaugurando uma nova era. Ao considerarmos o contexto social da China no início do século 21, o retorno desse “enclave” após meio século assume um profundo significado cultural.

Em torno desses grandes filmes de época, há uma série de fenômenos culturais novos na China do século 21. Desde o lançamento de *Herói*, as filmagens começaram praticamente ao mesmo tempo que uma intensa campanha midiática. A incessante propaganda e publicidade não só criam expectativa, mistério e suspense, mas também anunciam logo de início um investimento vultoso de recursos. Embora o público chinês ainda não tenha plenamente adquirido a consciência do prazer de consumir produtos culturais, filmes de alto custo, esse tipo de anúncio é bem-sucedido em mobilizar a busca por poder, riqueza e visibilidade.

Em seguida, as estreias, que ocorrem em várias cidades da China e em toda a Ásia Oriental, são como desfiles de celebridades, reforçando essa nova identificação *mainstream*. O mais interessante é que tais estreias, embora indubitavelmente modeladas com base na cerimônia de entrega do Oscar, geralmente tornam-se uma reunião de altos funcionários e ricos magnatas, no lugar dos artistas. Desde *Herói*, depois de passarem por todo esse alarde, os filmes atraem imediatamente uma multidão de espectadores e uma enxurrada de críticas. O curioso é que, quanto mais intensas são as críticas, maior é a atração pelo filme. Nesse momento, o foco se desloca dos jornais e da televisão para os cinemas e a internet, onde comentários fervilham sem cessar. No entanto, é mais adequado dizer que se trata de uma competição entre críticas negativas e positivas. Os comentários irônicos e as críticas furiosas formam uma corrente indescritível e sem trégua. Apesar de as primeiras exhibições de filmes desse tipo terem preços de ingresso mais altos que os de filmes em países desenvolvidos, aqueles que não querem ficar de fora não hesitam em correr para os cinemas: “Como posso criticar se não assistir?”. Se considerarmos isso apenas uma cena absurda do “milagre chinês” de *Herói*, então cenas semelhantes, iniciadas pelos programas de TV da China continental que são produzidos com base nos romances de *wuxia* de Jin Yong e consolidadas por *Herói*, passando por *Clã das adagas voadoras* e *A promessa*, continuam sendo um sucesso constante. Durante o lançamento e as críticas fervorosas de *A promessa*, um vídeo curto na internet chamado “Um assassinato causado por um pão cozido no vapor”¹⁰ levou o fenômeno ao ápice. O movimento imprudente de Chen Kaige, acompanhado de uma ampla intervenção midiática, resultou em uma “paródia” com características chinesas, que se tornou um programa de entretenimento para o público em geral.

Talvez seja aqui, no encontro entre os grandes filmes chineses e a internet, que se revela, de forma inesperada, um novo significado para esse “enclave” dos grandes filmes. Em vez de serem apenas marcos de um renascimento cinematográfico, como *Herói* ou *A promessa*, eles representam uma nova variedade de consumo instantâneo e de moda para as minorias urbanas. Embora seja um consumo de nicho, o alto custo desse consumo é suficiente para criar o milagre de bilheteria dos filmes, enquanto as críticas fervorosas na internet impulsionam o

sucesso. Os espectadores de filmes desse tipo (e outros produtos culturais de alto custo) e os estilistas contemporâneos da China – um grupo limitado pela renda e pela capacidade de consumo – têm uma considerável sobreposição com os frequentadores regulares da internet.¹¹ Embora a internet seja constantemente identificada e proclamada como um espaço social democrático, na China atual, devido ao custo de *hardware*, à distribuição desigual de recursos e às altas despesas com a internet, os verdadeiros “netizens”, ou frequentadores da internet, ainda são predominantemente jovens moradores de grandes cidades, com alto nível educacional e renda. Essa limitação de classe faz com que esse grupo apresente uma alta homogeneidade social em comparação com outros grupos em rápida diferenciação. Sem dúvida, embora essa comunidade seja numericamente significativa e capaz de criar fenômenos impressionantes em termos de bilheteria e vendas, em relação à enorme população da China são ainda “uma pequena parcela”. Isso também é uma das características importantes da cultura atual na China: frequentemente, é uma cultura “popular” de nicho que constitui a paisagem central e vibrante de sua cultura social.

Múltiplas transferências socioculturais

Se incluirmos essa pista no fenômeno único da “repetição” na história do cinema chinês, não é difícil perceber que, em relação ao florescimento dos filmes *wuxia* em Hong Kong, que amadureceram nos anos 1960 e tiveram um ressurgimento nos anos 1980, e as adaptações na China continental da década de 1980, a partir de *Herói* até *A promessa*, essa última reencarnação revelou múltiplas transferências socioculturais.

Em primeiro lugar, houve uma notável transferência dos períodos históricos nos quais os filmes de *wuxia* se baseiam. A partir dos novos filmes de Hong Kong, dois períodos históricos específicos – o final da dinastia Ming e o final da dinastia Qing – praticamente se tornaram a “matriz” dos enredos. Pode-se dizer que as histórias de *wuxia* estão fundamentadas na imaginação e na narrativa estereotipada desses dois períodos da história: intriga interna e ameaças externas, governantes incompetentes, corrupção na corte, dominação de facções malignas,

tragédias enfrentadas por heróis justos. Esses elementos criaram um palco para os espadachins e guerreiros desfilarem com ousadia nos romances e nos filmes, proporcionando um espaço popular para a prática da cultura dos heróis: fazer justiça, eliminar o mal e proteger o bem. Ao mesmo tempo, essa narrativa mantém uma tensão apropriada entre os heróis e as estruturas de poder: reverenciar a autoridade enquanto atuam como executores da lei. É como dizem: “Matar todos os funcionários corruptos e unicamente retribuir à família real de Zhao”.¹² Essa escrita inconsciente de fábula muitas vezes expressa a complexidade e a ambiguidade da identidade colonial de Hong Kong durante a Guerra Fria, transmitindo uma sensação de tristeza e desprendimento como a de um herói solitário ou um filho indesejado, oscilando entre a imaginação de uma identidade nacional e a ideologia.

Na década de 1980, as adaptações cinematográficas dos filmes de *wuxia* de Hong Kong na China continental se concentravam quase exclusivamente no final da dinastia Qing. De fato, no contexto desse período, a criação incessante de filmes e séries de televisão sobre a corte da dinastia Qing se tornou um dos temas importantes da produção cultural popular da China que se estendeu do final dos anos 1980 até a virada do século.¹³ Por um lado, isso certamente foi resultado da imitação de práticas semelhantes em Hong Kong, mas também foi motivado por uma tradição de “aludir” à história presente nas correntes literárias e artísticas de esquerda do Partido Comunista que surgiram na década de 1940, nos anos 1960 e no final dos anos 1970.¹⁴ Essa escolha também estava ligada a necessidades políticas: reavaliar o passado, abrir caminho para um novo processo de “modernização” e fornecer legitimidade ao novo regime. Durante as últimas duas décadas do século 20, a escrita de temas históricos e de filmes de época, que conscientemente funcionavam como alegorias políticas e sociais, carregavam claramente a autoimagem da China e continham novas formas de “discurso iluminado” ou “inversão” do discurso da Guerra Fria. No entanto, com a virada do século, quando uma nova onda de produções audiovisuais da China Antiga emergiu, liderada pelas séries de televisão que substituíram o cinema como o principal veículo da cultura popular, a era retratada nas histórias chinesas se deslocou discretamente dos anos finais da dinastia Qing para a era próspera de

Kangxi e Qianlong, e dos anos finais da dinastia Ming e Qing para a dinastia Qin e Han e a próspera dinastia Tang. Se a série de televisão *Chanceler imperial Liu Luoguo* foi pioneira desse movimento, as telenovelas da China Antiga de Eryeu He, *Dinastia de Yongzheng* e *Kangxi, o grande*, tornaram-se os símbolos de seu auge. As telenovelas cômicas *Registros da viagem incógnita de Kangxi* e *O eloquente Ji Xiaolan* foram as formas populares dessa tendência. No entanto, no campo da produção cinematográfica, a trilogia “Assassinato do Rei de Qin”,¹⁵ que atravessa a virada do século, se tornou uma pista clara e uma ponte ideológica não muito consciente. Nessas grandes produções televisivas, a nostalgia transbordante substituiu a reflexão crítica, e a imaginação positiva e esperançosa da China substituiu as expressões negativas e de rejeição crítica.

Além disso, se considerarmos a dimensão histórica das políticas e práticas político-econômicas da China de “reforma e abertura para o mundo” e a extensão do envolvimento da China no processo de globalização, o deslocamento das eras retratadas nos filmes de época também significa que a consideração pelo mercado internacional de produtos audiovisuais se tornou uma das referências importantes na produção cinematográfica e televisiva chinesa. A partir da série de televisão *Dinastia de Yongzheng*, comédias e dramas históricos de televisão relativamente caros começaram a “recuperar” os mercados do Sudeste Asiático e da diáspora chinesa, que já eram importantes para o mercado cinematográfico chinês desde a década de 1920. No campo da produção cinematográfica, a mudança na imagem e na estrutura de significado da série “Assassinato do Rei de Qin” também indica uma mudança nos destinos e objetivos da indústria cinematográfica ao “se abrir para o mundo”: passou de conquistar prêmios nos festivais internacionais de cinema europeus para ganhar o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, nos Estados Unidos. Após mais de 50 anos de mudanças, a visão global e a paisagem da sociedade chinesa passaram silenciosamente do Terceiro Mundo, da Ásia, da África e da América Latina para a Europa, até se concentrarem principalmente nos Estados Unidos, que se tornou sinônimo de “mundo”. Enfatizamos aqui não apenas a mudança no veículo de imaginação global, nem apenas a substituição do discurso artístico e crítico direcionado aos festivais de

cinema internacionais europeus por práticas comerciais e por alto investimento rumo ao Oscar. Assinalamos também a substituição da busca pelo prestígio dos prêmios internacionais pelo desejo de sucesso de bilheteria internacional, o que antes era difícil de imaginar. Se antes a competição pelos prêmios nos festivais internacionais de cinema era um modo de obter acesso ao mercado de cinema europeu e realizar o sonho da indústria cinematográfica chinesa de “se abrir para o mundo”, buscando investimentos e mercados internacionais, agora obsessão com o Oscar parece mais uma desculpa ou um truque, com o objetivo de obter a distribuição por parte das grandes empresas cinematográficas americanas e compartilhar o mercado global de Hollywood. Tanto *Herói* quanto *A promessa* refletem essa enorme motivação pelo “ouro”, por assim dizer.

Mais uma vez, se considerarmos o início das séries de televisão e os diretores de todos os grandes filmes de época, praticamente todos eles são importantes figuras da chamada “quinta geração” do cinema, então a mudança mais significativa ocorre na autoimagem dos artistas chineses e na sua posição na sociedade. Na década de 1980, escritores e artistas chineses eram vanguardistas e representantes desse imaginário grupo social crítico. Eles eram praticantes da crítica social e lutadores (imaginários) à margem, que não apenas se opunham veementemente ao poder, mas também enfrentavam a onda de comercialização vulgar. Na perspectiva ocidental da Guerra Fria, escritores e artistas com preocupações semelhantes se tornaram os “dissidentes chineses” que mereciam ser reconhecidos, apoiados e elogiados. Essa autoimagem, após o período ambíguo de *Adeus, minha concubina* e o início da reconciliação por meio de filmes como *A história de Qiu Ju*,¹⁶ começou a mudar. Para alguns diretores, a rebelião contra o poder se transformou em aceitação e até mesmo representação do poder. A autodefinição de diretores, cineastas e artistas se tornou uma medida monetária e definição de sucesso. Aqui, é necessário acrescentar que a mudança da posição dos diretores na estrutura social chinesa e na estrutura de produção cinematográfica no início do século revela algo importante. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980 do século 20, uma das primeiras teorias de criação e de crítica de filmes europeus que entrou na China foi a teoria francesa do “cinema autoral”. Ela não apenas

construiu na criação a prática e a imaginação do sistema centrado no diretor, mas também gradualmente confirmou e estabeleceu as maneiras e perspectivas da crítica de filmes. Se a prática do sistema centrado no diretor nos primeiros anos da década de 1980 conseguiu resistir ao instrumentalismo político e ao sistema de censura, ao mesmo tempo ela obscureceu tanto o papel dos estúdios de produção na época (diferentes de Hollywood, eles eram mais semelhantes ao da União Soviética) quanto o sistema de censura política, então em transformação. Nos anos 1990, o que foi ocultado por essa posição e identificação foram as convenções de aceitação do cinema internacional, os regulamentos internos dos festivais de cinema internacionais e, especialmente, o papel dos produtores, representantes do capital múltiplo que entraram na indústria no final dos anos 1990. No caso do “modelo Zhang Yimou”, a discussão sobre sua primeira fase criativa (de *O sorgo vermelho* em 1987 a *Operação Shanghai* em 1995) pode ter negligenciado o chamado “fenômeno Gong Li” no contexto internacional, ou seja, o “efeito estrela” (*star system*) e a garantia de bilheteria graças a uma beleza oriental específica. Caso contrário, seria difícil explicar a perda repentina do investimento internacional, que antes competia para correr a Zhang Yimou, nos projetos de *Wu Zetian*¹⁷ e *Sonhos do rio verde*,¹⁸ que contavam com a participação de Gong Li e do renomado ator francês Gérard Depardieu. E recentemente (de *Keep Cool* a *A maldição da flor dourada*) configurou-se o “fenômeno Zhang Weiping”, ou seja, o destaque do produtor, isto é, do capital. Quando Zhang Yimou perdeu o investimento internacional devido à saída de Gong Li, ele recorreu ao investimento doméstico, à distribuição e aos canais de vendas; assim superou os obstáculos e iniciou um novo ciclo de glória com *Herói*.¹⁹ No entanto, o mais importante é que, por meio do sucesso de Zhang Weiping, Zhang Yimou alcançou um efeito de “marca” que vai muito além do cinema e da arte, abrangendo uma ampla gama de áreas, convertendo-se numa marca internacional da própria China. Seu emblema é o cinema, mas também ópera, dança, grandes empresas e produtos de luxo. Em outras palavras, Zhang Weiping se tornou o “diretor” dessa produção vibrante e luxuosa, com Zhang Yimou como único “astro” – e, assim como uma “estrela”, seu elemento de papel constante e invariável em sua diversidade de obras é o de “um

vencedor”. Esse efeito de marca é a base para o surgimento do novo “modelo Zhang Yimou”.

Contudo, o que me preocupa não é apenas a colaboração e a identificação dos artistas cinematográficos chineses com o poder – o sistema de produção cinematográfica, o sistema de censura, o capital, a bilheteria –, mas também a atitude e a posição dos artistas em relação à estrutura de poder, força e sistema social do mundo neoliberal. Nesse sentido, a série “Assassinato do Rei de Qin” revela essa mudança. É interessante notar que, após o adiamento de 1989 a 1995, o título do primeiro filme de tal série, dirigido por Zhou Xiaowen, foi alterado de *Construção de sangue* para *Ode a Qin*, que se refere à história do rei de Qin, poderoso governante. Por outro lado, embora o segundo filme da série, *O imperador e o assassino*, dirigido por Chen Kaige, tenha uma narrativa confusa e caótica, sua versão final, com o rei de Qin respondendo às perguntas de um governante no palácio, termina com o assassino, por sua vez, assassinado, deitado no palácio, e o rei de Qin se questionando e respondendo a si mesmo (“Rei de Qin, você se esqueceu da grande missão de unificar a China estabelecida pelos ancestrais de Qin?” “Ying Zheng²⁰ não se esqueceu”). Dessa maneira, é construída uma narrativa sobre poder, em vez de rebelião, desafio e luta por uma causa destinada ao fracasso. Quando Zhang Yimou dirigiu o terceiro filme da série, *Herói*, o tema dessa história de “assassinar o rei de Qin” já se tornou “como não assassinar”,²¹ transformando os opositores mais fervorosos em defensores mais firmes.²² A expressão do protagonista do filme, Sem Nome, é ainda mais interessante: “ele deve ser morto” porque “não podemos incentivar o terrorismo”. Correspondendo a isso, a atriz principal, Zhang Ziyi, afirmou que naquele momento os Estados Unidos “precisavam de coesão nacional”.²³ Considerando o fato de que o filme *Herói* começou a ser produzido logo após os eventos de 11 de setembro, não é difícil perceber a clara orientação “global” do filme e a plena identificação da criação cinematográfica com a estrutura de poder político e que não mais se restringe à cultura chinesa.

Vamos direcionar nossa atenção para *A promessa*, de Chen Kaige, o mais recente da série. Nesse filme grandioso, porém vazio, podemos identificar personagens que, em vez de serem os generais luminosos, o duque do Norte sem alegria, a deslumbrante rainha ou os escravos de

Kunlun, são como dois adereços: a armadura de flores e as vestes negras. O primeiro representa o domínio e o poder, enquanto o último simboliza a condição inescapável de escravidão. A mensagem do filme não trata de uma disputa de poder ou mesmo de uma história de amor, mas sim de como ser um escravo. O poder aqui é apenas um espaço vazio simbolizado pela armadura de flores, mas é ao mesmo tempo um espaço absoluto, intransponível. Assim como o assassino em *Herói* é chamado de “Sem Nome”, o escravo em *A promessa* é chamado de Kunlun, referindo-se ao termo “escravo de Kunlun”, usado durante a dinastia Tang para se referir aos escravos negros enviados como tributo.²⁴ Portanto, Kunlun é realmente sem nome, ou melhor, nomeado como escravo. Se Kunlun já vestiu a armadura de flores, foi apenas para cumprir o amor de sua senhora. Quando o filme chega ao fim, os sobreviventes que desfrutam do amor verdadeiro após a tribulação não são Kunlun e Qingcheng, mas Kunlun corajosamente veste as roupas negras – o destino irremediável de um escravo –, assumindo assim a responsabilidade de reverter o tempo e reescrever o destino de Qingcheng como sua esposa e não como mais como sua amante.

Um fenômeno interessante é que, nesse período, tanto os filmes produzidos na China continental quanto em Hong Kong apresentam no início uma de história de amor, mas essa linha narrativa geralmente acaba sendo deixada de lado. Não é necessário mencionar que a inclusão desse tipo de enredo tem como objetivo principal atrair o público comercial com a representação de belas mulheres, porém os amores não correspondidos nos filmes raramente se concretizam como tragédias amorosas significativas. Isso ocorre porque o significado fundamental da tragédia amorosa reside no fato de que um amor impossível desafia a ordem estabelecida e as convenções e, através dessa impossibilidade trágica, expressa alguma forma de crítica ou de expressão social de “progresso”. A descrição de um amor impossível que finalmente se realiza muitas vezes se torna um devaneio típico, uma espécie de compensação imaginativa ocasionalmente eficaz. No entanto, em *A promessa* e *O mito*, a impossibilidade do amor reside não na violência do poder dominante, mas na autocontenção intransigente dos protagonistas. Os produtores não conferem nenhum significado ou valor transcendental ao amor ou ao indivíduo. Pelo contrário, o que está

sempre em posição elevada é o poder e a lealdade ilimitada a esse mesmo poder. Como a criada Quase-Lua diz na terceira história de *Herói*: “O que o senhor faz está sempre certo; as palavras que o senhor escreve para o grande herói têm sempre razão”. Na primeira história, o amor de Quase-Lua pelo senhor é apenas uma ilusão de uma criada, mas o amor dos senhores Espada Quebrada e Neve Voadora também não ultrapassa a compreensão do senhor sobre o “mundo”: a lealdade ao poder supremo que governa o destino do “mundo”. A única história que termina em tragédia amorosa, *O clã das adagas voadoras*, é difícil de ser convincente devido à trama anterior de “enganar dentro do engano” e do “plano dentro do plano”, estratégia que não foi muito bem desenvolvida no filme.

“Elementos chineses” dispersos

Na década de 1980, o chamado “clássico instantâneo”, de Zhang Yimou, criou e promoveu com êxito o modelo do próprio Zhang Yimou e de Chen Kaige em *Adeus, minha concubina*, ao mesmo tempo que confirmava e moldava a imaginação contemporânea da China no mundo ocidental, tornando Zhang Yimou um dos símbolos do cinema chinês e até mesmo da China. Os seus filmes continuam a criar e produzir símbolos culturais “chineses”: tecidos coloridos, telhados de telha em fileiras nas montanhas, *Siheyuans*²⁵ parecidos com prisões, lanternas vermelhas intermitentes, máscaras assustadoras de ópera de Beijing, rituais de bater os pés, pimentas vermelhas densamente penduradas, pequenas cidades; ou marionetes de sombras e ópera de Beijing antes dos filmes contemporâneos. E *Herói* é uma versão ampliada e superlativa desses símbolos chineses: xadrezes e instrumentos musicais, lanças e espadas curtas, caligrafia e livros de espadas, formações de flechas do exército de Qin – os Guerreiros de Xian. Em outras palavras, Zhang Yimou destaca a “China” ao mesmo tempo que difunde esses símbolos chineses pelo “mundo”.

No entanto, desde *Herói* até *O clã das adagas voadoras*, *A promessa* e *A maldição da flor dourada*, a representação da China se tornou cada vez mais difusa, gradualmente diluída e até tênue. Se uma certa transferência de imagens substituiu as vastas e áridas terras do noroeste

da China por paisagens estilo cartão-postal do vale Jiuzhaigou e bosques de bambu do sul do rio Yangtzé, as filmagens no exterior adicionaram um campo de flores da Ucrânia em *O clã das adagas voadoras*. A “geografia da montagem”, nesse sentido, está silenciosamente enfraquecendo a identificação imaginária do estado-nação. Vale ressaltar que a ex-república da União Soviética – a atual República da Ucrânia – foi pioneira como local de filmagem para o filme *Cerejas vermelhas*, dirigido por Ye Daying, e posteriormente consolidada pela série de TV *Assim foi temperado o aço*, dirigida por Han Gang e financiada pela empresa Vanke. O uso de atores ucranianos e a filmagem totalmente realizada no exterior não se justificou apenas pela tentativa de obter um clima exótico, mas também por considerações de custo relativamente baixo. Isso parece ser a inversão do poder geopolítico da era da Guerra Fria, ao mesmo tempo que representa uma inversão do modelo de filmagem chinês para filmes estrangeiros nos anos de 1980: diretores de Taiwan, como Li Hanxiang, o renomado diretor internacional Bernardo Bertolucci, o renomado diretor de Hollywood Steven Spielberg (*Império do sol*) e a equipe de produção de dramas românticos de Taiwan, a autora de histórias de amor Qiong Yao, todos vieram à China para filmar, aproveitando a história, cenários e, sobretudo, mão de obra barata disponíveis. No entanto, em vez de ser o surgimento internacional da China como uma nação, isso pode ser considerado como uma operação global do capital e mais um grupo de interesse formado pelos poucos bem-sucedidos da China. À medida que as operações globais de capital em uma escala considerável se tornam um fato importante na indústria cinematográfica chinesa, também se evidencia a formação de uma nova estrutura monopolista. Usando as palavras de Michael Hart e Antonio Negri, trata-se de mais um caso do Primeiro Mundo dentro do Terceiro Mundo, um espetáculo capitalista em busca de mercados transnacionais e de maiores lucros. Portanto, em *A promessa*, o imponente elenco internacional se tornou, por assim dizer, uma “coalizão do Leste Asiático”. Se é verdade que elencos internacionais e métodos de produção transnacionais são uma ocorrência comum em grandes produções de filmes do Leste Asiático, especialmente no gênero dos filmes de época, então os espaços e cenários predominantemente criados por efeitos especiais de computadorização se tornaram completamente

vagos em relação à imaginação da China e de sua história, dispersando-se para uma noção mais ampla de “Oriente”. As flores de *rosaceae* que caem ao longo de toda a introdução e ao longo do filme evocam a imagem das cerejeiras e sua cultura no Japão, não precisando ser mencionado o vestuário e os biombos de papel nas cenas do romance entre o general e a bela princesa. As montanhas Kunlun e o país da neve na memória do lobo fantasma apontam indubitavelmente para a Coreia (Goryeo, ou seja, Joseon). Os símbolos relacionados à China são reduzidos ao leque nas mãos do duque do Norte e à pipa que o escravo Kunlun “solta”. Os títulos de rei, grande general, duque do norte, senador, entre outros, trazem à mente, de maneira indeterminada, as muitas cenas e figurinos do filme anterior de Chen Kaige, *Vida em um fio*, evocando o mundo ocidental: a Roma Antiga ou a Idade Média. Ainda que a estratégia de marketing do filme afirme: “*A promessa é O senhor dos anéis da China*”, falta a força que fez com que o romance de Tolkien se tornasse um sucesso entre os jovens rebeldes dos anos 1960 no Ocidente, uma luta feroz e uma recusa absoluta contra o poder absoluto e contra o desejo de dominação. Pelo contrário, além de adorar o poder, *A promessa* até mesmo rejeita a expressão simbólica maniqueísta necessária para um filme comercial de sucesso. Portanto, em vez de ser chamado de “China”, seria mais apropriado chamar esse espetáculo de um território mágico internacional, um enclave no interior de outro enclave.

Um filme interessante que estava sendo exibido simultaneamente na China continental na mesma época era *O mito*, estrelado por Jackie Chan. Em certo sentido, o filme é sem dúvida uma colagem de elementos da série *Indiana Jones* e do filme de Hong Kong *Guerreiro de terracota*.²⁶ Vale ressaltar que, como um exemplo de filmes de Hong Kong, buscando entrar no mercado de Hollywood em declínio, desde *Arrebentando em Nova York*, os filmes de Jackie Chan se tornaram grandes produções internacionais de Hollywood e Hong Kong. Após as histórias de Jackie Chan nos Estados Unidos, como em *A hora do rush*, *Quem sou eu?*,²⁷ iniciaram-se as aventuras globais de Jackie Chan, como um tipo de Indiana Jones, ou mais precisamente, as aventuras do Terceiro Mundo. *O mito* é, sem dúvida, parte dessa sequência. No entanto, a combinação das aventuras e de espetáculos de ação de Jackie

Chan com a narrativa lúdica ao estilo de *Exército de terracota* traz à tona a questão da identidade Hong Kong/China que se torna um problema difícil de evitar na narrativa do filme. No antigo filme de comédia de Hong Kong *Guerreiro de terracota*, embora Zhang Yimou e Gong Li, que se destacaram internacionalmente com *Lanternas vermelhas*, tenham sido protagonistas, o filme escolheu a Shanghai da década de 1930 como o “presente” em relação à história da dinastia Qin. Com essa estratégia cultural adotada pelos filmes das três regiões (China continental, Hong Kong e Taiwan) nos anos 1980 e 1990, eles evitaram ambiguidades sobre a “China” e evitaram as armadilhas da Guerra Fria. Quando *O mito* tenta cativar o mundo pós-moderno, ao confirmar o presente narrativo como o momento atual, inevitavelmente se depara com a cada vez mais ambígua e aguda expressão da identidade de Hong Kong/China. Se as tumbas do rei de Qin, os guerreiros de terracota, o elixir da imortalidade, o amor milenar e os desenhos voadores representam o chamado e o retorno do “sonho da China”, então a personagem da princesa de Goryeo (interpretada pela atriz sul-coreana Kim Hee-sun), com sua identificação e recusa final ao arqueólogo de Hong Kong, Jack (“Você não é o general Meng!”), mais uma vez aponta a terra natal como um lugar estrangeiro. Nesse caminho interpretativo, a configuração espacial da “realidade” no início e no fim do filme adquire um significado profundo: a casa flutuante do protagonista em Hong Kong, de frente para o famoso Centro de Convenções e Exposições de Hong Kong. E o Centro de Convenções, como local da cerimônia de transição de poder em 1997, é um edifício emblemático que marca o ponto de virada histórico entre ser Hong Kong e ser “Não Hong Kong”, ou seja, a Região Administrativa Especial da China. O diálogo do coadjuvante, interpretado por Tony Leung Ka-fai no início do filme, se torna uma nota de rodapé cheia de significado: “Mora em um barco”. O barco: uma ilha solitária e errante; a casa: um lugar de pertencimento, juntos formando a expressão repetida de lar/não lar. E a contradição na expressão de identificação e rejeição da identidade chinesa torna insustentável um conto do Indiana Jones “chinês”. Afinal, o que sustenta a história original é o reconhecimento americano por trás do conquistador e arqueólogo Indiana Jones. E, é claro, os Estados Unidos originalmente representam o local do “mundo” ou do “império”.

Tendências futuras e outras possíveis dimensões

Desde a década de 1990, o cinema chinês, que foi obscurecido por produções de grande orçamento e filmes épicos, está passando por uma série de confirmações, flutuações e interações em vários modelos. Entre eles, no contexto do reconhecimento do cinema chinês no mundo internacional, ao lado do modelo de Zhang Yimou e de Chen Kaige, há o modelo de Zhang Yuan e o modelo de Wu Wenguang, ambos caracterizados pela produção independente, ou seja, o chamado “cinema *underground*” na sociedade europeia e americana. Ambos os modelos compõem a complexa denominação da “sexta geração” e formam o “padrão de Guerra Fria pós-Guerra Fria” em torno do cinema chinês. No entanto, com o início do novo século, Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai e Jia Zhangke gradualmente “saindo do subsolo” e perdendo brilho no horizonte ocidental, outros “cinemas *underground*” (como *O órfão de Anyang* ou *Poço cego*²⁸) continuam a emergir. Pode-se dizer que, durante os primeiros 15 anos do século 21, o grupo de jovens diretores da “sexta geração” entrou na meia-idade. A maioria deles se formou no Instituto de Cinema de Beijing, passou por altos e baixos dentro e fora do sistema. Sob a pressão e exclusão do sistema, as tentativas de rompimento, a tentação dupla do sucesso (em festivais de cinema europeus) e do mercado (entrar no sistema cinematográfico chinês), eles sempre apresentam várias lacunas e distanciamentos em relação a sociedade, cultura, mercado cinematográfico e público chinês, apesar de filmes como *Sonhos com Shanghai*, de Wang Xiaoshuai, *A borboleta púrpura* de Lou Ye, *O mundo*, de Jia Zhangke, e *Pequenas flores vermelhas*, de Zhang Yuan, terem formado uma paisagem bonita e passageira no mercado cinematográfico por volta de 2005. Em contraste, o chamado modelo de Wu Wenguang refere-se ao surgimento do “movimento do novo documentário chinês”. Como evidenciado pela série de documentários de Wu Wenguang, esse movimento sempre teve duas direções e locais aparentemente opostos: de um lado, o compartilhamento com o modelo de Zhang Yuan na produção independente e nas honras de “cinema *underground*” em festivais internacionais europeus, resultando em uma “jornada de Odisseia” global em festivais de cinema de todo o mundo; de outro, tornar-se o

pioneiro e exemplo de crescimento nos setores da mídia, sobretudo em documentários. Nos meados da década de 1990, o mercado de DVDs piratas trouxe pela primeira vez para o público chinês uma variedade de filmes internacionais, diversificando o cenário. A maturação da tecnologia DVD levou a uma drástica redução de preços dos equipamentos portáteis de filmagem, tornando a produção de filmes personalizados uma possibilidade real. A popularização da internet também proporcionou um espaço para a produção de filmes independentes (longas-metragens e documentários), permitindo discussões, colaborações e divulgação. Assim, a produção de documentários, muitas vezes referida aos festivais de cinema internacionais, floresceu e prosperou. Foi precisamente com o estabelecimento do modelo de Wu Wenguang que os documentários encontraram suas normas internacionais. Diferentemente dos filmes narrativos de “sexta geração”, os excelentes documentários (representados por *Oeste dos trilhos* e *Antes da inundação*²⁹) mostraram imagens cruas que foram omitidas pelo *mainstream*, retratando as camadas mais baixas que foram abandonadas e sacrificadas nas mudanças sociais na China. No entanto, essas obras, que originalmente tinham um significado de envolvimento direto com a sociedade e a realidade chinesas, sempre formaram uma zona cega na visão da sociedade chinesa e um tópico raramente abordado pelos intelectuais críticos devido a confrontos institucionais e perigos políticos.

Dentro do sistema cinematográfico chinês, também temos o modelo Feng Xiaogang, o modelo do novo cinema *mainstream* e a fase de transição dos filmes políticos e temáticos. Nos últimos dez anos, os filmes de Feng Xiaogang tornaram-se uma paisagem importante no mercado cinematográfico local. As comédias envolvendo personagens comuns, a construção estereotipada de estrelas, a abordagem suave em direção às elites e aos vencedores, a sátira ocasional e habilidosa, a narrativa fluida e transparente, todos esses fatores tornaram seus filmes a única exceção que consistentemente compartilha o mercado cinematográfico local, obtendo um retorno de bilheteria alto em relação ao baixo custo da produção. No entanto, no que diz respeito às histórias de amor urbanas de baixo custo, Feng Xiaogang é uma exceção, um exemplo de sucesso que não foi replicado, até a estreia do grande épico

Inimigos do império. Desta vez, ao lado de seu colaborador de longa data Ge You, ele contou com um elenco internacional composto pelas superestrelas Zhang Ziyi, Zhou Xun, Daniel Wu e estrelas de Hong Kong e Taiwan, além dos renomados diretores de ação Yuan Heping, Ye Jintian e Tan Dun. Além disso, seguiu a rota do mestre japonês Akira Kurosawa, adaptando clássicos europeus, de Shakespeare, em uma forma artística e cinematográfica local. Desse modo, visava chamar a atenção para o “mercado internacional”.³⁰ Feng Xiaogang finalmente alcançou o que tentou realizar com *Suspiro*: dirigir dramas, ser um “grande diretor” chinês comparável a Zhang Yimou. O filme, que é como uma ópera de Beijing,³¹ é grandioso e luxuoso, mas é apenas mais uma representação vazia e desprovida de substância, exceto pelo poder e pelo desejo que não são preenchidos pela carne e pelo sangue, assim como o luxo extravagante de “vestido refinado vermelho”. A partir desse momento, Feng Xiaogang deixou de ser uma exceção, tornando-se o sucessor bem-sucedido do novo modelo de Zhang Yimou.

O chamado modelo do novo cinema *mainstream* se tornou mais uma referência dentro da complexa nomenclatura da “sexta geração”. Seus defensores iniciais eram um grupo de jovens diretores de cinema formados no Departamento de Direção da Academia Central de Teatro. O termo “novo cinema *mainstream*” se concentra no mercado e no público de renda baixa e média, em vez de tratar de questões políticas ou ideológicas. A geração desse modelo também está relacionada à pirataria de DVDs, à internet e ao movimento de documentários, e sem dúvida foi inspirada pelos filmes iranianos anteriores no cenário internacional, como *Onde fica a casa do meu amigo?*, *O balão branco* e *Filhos do paraíso*. A característica comum é que são produções de baixo orçamento, abordando questões mundanas e melancólicas (no período de disputa com Gong Li, Zhang Yimou também se juntou ao modelo, com filmes como *Nenhum a menos* e *O caminho para casa*, mas exaltou seus baixos custos de produção). Por volta de 2005, o novo trabalho do diretor Lu Chuan, *Patrulha da montanha (Kekexili)*, se destacou como um ponto de destaque. Contudo, tanto os principais representantes do cinema underground que emergiram e se tornaram conhecidos quanto as pequenas produções que aspiravam a se tornarem o “novo cinema *mainstream*” no mercado cinematográfico chinês não apenas não têm

capital para competir com filmes de Hollywood e grandes filmes de época mas também são completamente privados da oportunidade de competir.

Em comparação, os filmes com temas políticos são uma parte mais importante da paisagem cultural popular da China na virada do século. Especificamente, essa transformação ocorreu e gradualmente convergiu em três aspectos. Primeiro, a “dramatização do sofrimento”; segundo, o gênero “policial”; terceiro, a vertente “heroica” do gênero *wuxia*. Essa mudança narrativa reflete com precisão o processo político, econômico e cultural de sucesso do Partido Comunista da China ao passar de um partido revolucionário para um partido governante. Essa transformação ocorreu primeiro no formato mais popular da mídia, as séries de televisão, por meio de “compartilhamento de dificuldades” (como *Nossos pais*, *Chefe de oficina*), “reescrita de clássicos vermelhos” (como *Assim foi temperado o aço*, *Trilhas na floresta coberta de neve*), “anticorrupção” (como *O céu está acima*, *Neve sem vestígios*), dramas de combate ao crime (como *Carvão negro*, *gelo fino*, *Equipe n. 6 de casos graves*) e novos dramas heroicos (como *Anos de paixão ardente*, *Sacando a espada*, *Ren Changxia*). Essa transformação não apenas aproveitou os gêneros, as estrelas, as tramas complicadas e os espetáculos visuais, mas também conseguiu eliminar com sucesso a narrativa heterogênea da história recente, conectando-as novamente de forma harmoniosa por meio da cultura popular. Embora o sucesso de narrativas semelhantes ao novo cinema continue sendo buscado e experimentado, o sucesso em termos de mercado ainda parece estar em fase de exploração. No entanto, o caminho já está aberto, aguardando apenas tempo e oportunidade.

O cinema chinês realmente se encontra em uma nova encruzilhada. Assim como enfrentar e questionar o futuro da China, há tantas incertezas que o porvir do cinema se torna um enigma. A única coisa que se pode afirmar é que a sobrevivência do cinema chinês não será assegurada por gigantescos balões coloridos, como encontramos em *Herói* ou *A promessa*.

Notas

- ¹ Em 2003, foram produzidos 140 filmes; em 2004, foram 212 filmes; em 2005, foram 260 filmes. O aumento significativo na produção de filmes está relacionado não apenas à política de produção relativamente aberta adotada pela Administração Nacional de Cinema mas também ao início da aquisição de filmes para o Canal de Filmes da Televisão Central da China (CCTV-6). O custo médio de produção dos filmes varia de 800.000 a 1 milhão de yuans, e eles são filmados usando equipamentos de filmagem digital de alta definição. Desde 2000, os dados estatísticos sobre a produção cinematográfica no país incluem cerca de 100 filmes de televisão. Por exemplo, em 2004, das 212 produções, 58 eram filmes de drama exibidos nos cinemas, 4 eram filmes de animação, 30 eram filmes educacionais e científicos, e 110 eram filmes de televisão.
- ² Os dados divulgados sobre filmes indicam que, de 2004 a 2005, 80% dos filmes produzidos foram feitos com “capital privado e capital estrangeiro”.
- ³ *Wuxia*, que significa literalmente “heróis de artes marciais”, é um gênero literário e cinematográfico sobre as aventuras de artistas marciais na China Antiga.
- ⁴ Na verdade, em 2004, quatro grandes filmes arrecadaram metade da bilheteria dos filmes “nacionais” (incluindo produções de Hong Kong).
- ⁵ De acordo com relatórios da mídia, o filme *Herói* teve um custo de produção de 30 milhões de dólares (aproximadamente 240 milhões de yuans), com uma bilheteria doméstica de 180 milhões de yuans e um total de vendas de 600 milhões de yuans, incluindo vendas de trilhas sonoras e outros produtos relacionados. O filme *O clã das adagas voadoras* teve um custo de produção de cerca de 200 milhões de yuans, com bilheteria doméstica de 150 milhões de yuans. Estima-se que esses dois filmes tenham arrecadado um total de 2 bilhões de yuans em bilheteria globalmente. O filme *A promessa* teve um custo de produção de 150 milhões de yuans, com bilheteria doméstica de 200 milhões de yuans. *Kung-Fusão* teve um custo de produção de 15 milhões de dólares (aproximadamente 120 milhões de yuans), com bilheteria doméstica de 120 milhões de yuans. O filme *O mito* teve um custo de produção de 160 milhões de dólares de Hong Kong, com bilheteria doméstica de 96 milhões de yuans. O filme *Os sete espadachins* teve um custo de produção de 120 milhões de dólares de Hong Kong, com bilheteria doméstica de 83 milhões de yuans. O filme *A maldição da flor dourada* teve um orçamento de produção de 360 milhões de yuans (Jiang Tao, “Análise do sucesso de bilheteria do filme *A promessa*”, 24 de fevereiro de 2006, Sina Entertainment; “Zhang Yimou: Eu ainda não estou velho, eu sou uma árvore de dinheiro”, *Southern Metropolis Daily*, 13 de dezembro de 2005).
- ⁶ Ling Jie: “A jornada de mil milhas começa com o *wuxia* – o sonho do Oscar dos cineastas chineses ao longo das gerações”, publicado em *Observação e Reflexão*, em 16 de outubro de 2003.
- ⁷ Chen Xiaoyun, no artigo “A indústria cinematográfica chinesa no contexto da globalização”, afirma: “A cena em que Zhang Yimou frequentemente abraça troféus em festivais internacionais praticamente se tornou o retrato clássico do cinema chinês ‘indo ao mundo’. Na verdade, Zhang Yimou se tornou uma figura emblemática da era da globalização, simbolizando a capacidade do cinema chinês de conquistar um lugar no panorama cinematográfico global” (Fonte: *Relatório de Mídia da China*).

⁸ No estudo da história do cinema chinês, a autora deste capítulo propôs os conceitos de “filmes de época” e “ciclo de reencarnação”. O primeiro objetivo é destacar o fato de que os filmes de época do gênero *wuxia* passaram por uma fase de criação vertiginosa na história do cinema chinês, em que um único gênero se tornou dominante. O segundo objetivo é enfatizar que, após a primeira onda de popularidade dos filmes de época entre 1927 e 1931, houve subsequentemente um novo auge desses filmes em Shanghai durante o período isolado de 1938 a 1940, na década de 1960 em Hong Kong (enquanto a China continental e Taiwan estavam focados em filmes de ópera) e a partir do final da década de 1980 até hoje, com Hong Kong como centro das produções de filmes de época. Na verdade, esses filmes basicamente consistem em uma reelaboração contínua dos temas de lendas históricas, histórias românticas e narrativas desenvolvidas durante a primeira onda de popularidade dos filmes de época. Os filmes *wuxia* também geralmente apresentam características desses temas históricos, por isso são chamados de “ciclo de reencarnação”.

² Na década de 1920, a empresa de produção cinematográfica Tianyi Company começou a explorar o mercado da Nanyang/Sudeste Asiático e chegou a transferir sua sede para a região. Devido aos sistemas de censura dos governos dos países da Nanyang na época e ao nível cultural da maioria dos chineses (trabalhadores chineses), os filmes de época (*wuxia*) se tornaram o único gênero aceito e gradualmente se tornaram um formato padrão. Isso também é a origem histórica da Shaw Brothers, uma empresa de Hong Kong, e da tradição de filmes de época/*wuxia* em Hong Kong.

¹⁰ Em dezembro de 2005, o jovem Hu Ge lançou um curta-metragem intitulado “Um assassinato causado por um pão cozido no vapor” na internet. Ele imitou o estilo padrão dos programas jurídicos das estações de televisão da China continental e usou cenas de *A promessa* para criar uma história educativa de forma cômica, apontando diretamente as falhas na trama do filme. O vídeo se tornou viral na internet. Em fevereiro de 2006, Chen Kaige afirmou, durante o Festival Internacional de Cinema de Berlim, que havia processado Hu Ge por violação de direitos autorais: “As pessoas não podem ser tão descaradas”. Isso gerou uma ampla cobertura e atenção da mídia. Na internet, houve um apoio massivo a Hu Ge. O caso acabou sendo encerrado, mas, como resultado, Hu Ge se tornou uma superestrela.

¹¹ O 16º relatório sobre o desenvolvimento da internet na China (CNNIC 16) afirma que o número de internautas na China atingiu 103 milhões, ocupando o segundo lugar no mundo, logo após os Estados Unidos. No entanto, de acordo com a pesquisa mais recente da CNNIC, compilada pela iResearch, o número de internautas com mais de 35 anos está crescendo de forma extremamente lenta, enquanto o rápido aumento de internautas é composto principalmente por homens solteiros com menos de 35 anos. Entre eles, 71% são do sexo masculino, solteiros e sem educação universitária. Em outras palavras, o aumento significativo de internautas é impulsionado pelo acesso à internet feito por estudantes do ensino médio. No entanto, considerando que estes, na China, são uma população altamente controlada pelo sistema educacional focado em exames e não têm independência econômica, é improvável que eles sejam usuários regulares da internet. Portanto, o número de “verdadeiros internautas” ou “usuários frequentes da internet” ainda está entre 20 milhões e 50 milhões, aproximadamente.

¹² Uma canção entoada por Ruan Xiaowu, personagem da obra *Margem da água*.

¹³ Na década de 1980, a representação histórica no cinema se desenvolveu em duas direções principais. Uma delas foi a continuidade do drama histórico oficial da cultura (como *Tan Sitong* e *A última imperatriz*), buscando incorporar o “movimento de reflexão histórica” presente na sociedade na época. A outra direção foi a dos “filmes de entretenimento” – tentativas de comercialização e mercantilização do cinema (como *A honra de Dongfang Xu* e *A trança*

mágica), que trouxeram de volta os filmes de história popular/*wuxia*. Nesse contexto, ocorreram duas importantes coproduções: *Reinar por trás da cortina* e *O incêndio do palácio imperial*, dirigidos pelo taiwanês Li Hanxiang, e o épico histórico *O último imperador*, de Bernardo Bertolucci, que impulsionaram a primeira onda de filmes de “palácio” ou “drama da corte”. Esse tipo de tendência logo se espalhou para a cultura popular por meio das produções e exibições de séries de TV, como *O último imperador* e *O príncipe louco*. Nos anos 1990, a tendência continuou, com a série de TV *Chanceler imperial Liu Luoguo* e outras produções que retratavam a próspera era Kangxi, seguindo tanto o estilo dramático quanto o estilo de narração. Além disso, *Palácio do desejo* e *A lenda da imperatriz Lu Hou* impulsionaram histórias da época Qin-Han e da próspera era Tang, em suas versões populares e de história folclórica.

¹⁴ Durante a segunda metade da Guerra Sino-Japonesa, com os contínuos atritos e conflitos entre o Partido Nacionalista (Kuomintang) e o Partido Comunista, os intelectuais de esquerda na retaguarda do sudoeste iniciaram uma onda de criação de dramas históricos, usando o passado para satirizar o presente e criticar as ações do governo nacionalista, que colocava seus interesses partidários acima dos interesses nacionais. Algumas das obras representativas foram *Qu Yuan* e *Primavera e outono do reino celestial*. Um período especial da história da China, a Rebelião Taiping, tornou-se um tema amado pelos escritores de esquerda. Nos anos 1960, diante do bloqueio político e econômico imposto pelos dois grandes blocos da Guerra Fria, o Grande Salto Adiante, o pagamento da dívida com a União Soviética e as dificuldades econômicas causadas por desastres naturais locais, os dramas históricos que usavam o passado para criticar o presente foram novamente valorizados pela arte oficial, com o objetivo de revitalizar o “espírito de coesão nacional” e promover uma nova mobilização política. Algumas obras representativas incluem *Espada e coragem*, *Cai Wenji* e *As mulheres gerais da família Yang*, que foram filmes e peças de ópera chinesa. Ao mesmo tempo, em vez de filmes de história popular, foram criados filmes de drama histórico na China continental, como *Song Jing-Shi da bandeira negra* e *Lin Zexu*. O início da Revolução Cultural incluiu críticas ao drama histórico *A demissão de Hai Ru* e ao filme de ópera chinesa *Li Huiniang*. Entre 1975 e 1976, nos últimos dias de Mao Zedong,, a cultura oficial, liderada por Jiang Qing, tentou usar dramas históricos (teatro e cinema) como meio de intervenção e apoio durante a transição do regime. No entanto, essas obras sobre o tema da Rebelião Taiping foram apresentadas apenas como rascunhos e não chegaram a ser encenadas ou filmadas. Em 1976, *O grande vento* tornou-se a primeira obra importante que buscava legitimar o novo regime de Hua Guofeng por meio de dramas históricos.

¹⁵ *Ode a Qin* (título inglês: *The Emperor's Shadow*), dirigido por Zhou Xiaowen, roteirizado por Lu Wei, fotografia de Lu Gengxin, estrelado por Jiang Wen, Ge You e Xu Qing. Foi produzido por Xi'an Film Studio e Hong Kong Great Ocean Film Co., Ltd. e lançado em 1995. *O assassino*, dirigido por Chen Kaige, roteirizado por Chen Kaige e Wang Peigong, com fotografia de Zhao Fei, foi estrelado por Zhang Fengyi, Li Xuejian e Gong Li. Produzido por Beijing Film Studio e Japan New Wave Co., Ltd. e Lançado em 1998. *Herói*, dirigido por Zhang Yimou, roteirizado por Li Feng, com fotografia de Christopher Doyle, música de Tan Dun, estrelado por Jet Li, Tony Leung Chiu-Wai, Maggie Cheung, Chen Daoming, Donnie Yen e Zhang Ziyi. Foi produzido pela Hong Kong Sil-Metropole Organisation Ltd. e lançado em 2002.

¹⁶ Após a proibição dos filmes de Zhang Yimou, *Ju Dou* e *Lanternas vermelhas*, pelas autoridades de censura do continente, o filme *A história de Qiu Ju* foi não apenas aprovado na censura em 1993 mas também recebeu elogios. Os dois filmes anteriores também foram

desbloqueados e lançados no mercado cinematográfico chinês ao mesmo tempo. No mesmo ano, o filme *Adeus, minha concubina*, que já havia sido lançado, foi temporariamente proibido, mas logo voltou a ser exibido.

¹⁷ Em 1993, uma das notícias culturais/de entretenimento mais proeminentes na mídia chinesa foi Zhang Yimou financiando a contratação de cinco escritores chineses para escrever um romance longo intitulado *Wu Zetian* (com a aquisição exclusiva dos direitos de adaptação para o cinema). Zhao Mei, um dos escritores envolvidos, recordou: “Sob a convocação de Zhang Yimou, eu, Su Tong e Mo Yan [nota: corrigindo a memória de Zhao Mei, o escritor envolvido na escrita de *Wu Zetian* era Ge Fei] escrevemos diferentes roteiros cinematográficos para *Wu Zetian* seguindo o modelo de Hollywood... Ele decidiu que Gong Li interpretaria *Wu Zetian*, então o papel de *Wu Zetian* no roteiro foi praticamente feito sob medida para Gong Li”. Yang Qiaochu: “Zhang Yimou planeja filmar *Wu Zetian* e pretende convidar Gong Li para se juntar ao projeto” (*Jornal Matinal de Lanzhou*, em 27 de julho de 2002).

¹⁸ Filme inspirado no romance de Liu Heng. *Sonhos do rio verde*, Beijing: Editora de Escritores, 1993.

¹⁹ Ma Rongrong. Zhang Weiping: o construtor da marca Zhang Yimou. In: *Revista de vida de Sanlian*, 2004 (6) Entrevista exclusiva com Li Nan, apresentador do programa de TV *Fortuna na China*: “Zhang Weiping: o homem por trás de Zhang Yimou”, 12 de dezembro de 2005, publicado em Yahoo Finanças, <http://business.sohu.com/>.

²⁰ Ying Zheng é o nome do rei de Qin.

²¹ “Zhang Yimou: *Herói* não busca agradar os ocidentais”, publicado em *Beijing Entertainment News*, em 21 de dezembro de 2002.

²² “Veja como a equipe supertalentosa planejou *Herói*”, publicado em *Information Times*, em 16 de dezembro de 2002.

²³ “Zhang Ziyi aguarda silenciosamente o nascimento de *Herói*”, publicado em *Beijing Times*, em 6 de novembro de 2002.

²⁴ “Escravos de Kunlun”, uma expressão da dinastia Tang que se referia aos comerciantes estrangeiros vindos do Nanyang como escravos negros oferecidos como tributo anual, posteriormente usada para se referir genericamente a pessoas de pele escura. O termo “escravos de Kunlun” também é conhecido devido à história lendária “Escravo de Kunlun”, de Pei Xing, e à ópera de Beijing *Roubo da garota Hongxiao*, na qual o escravo de Kunlun é retratado como um herói corajoso, mas esse significado específico claramente não está presente em *A promessa*.

²⁵ *Siheyuan* é um tipo de residência típico na China, cujo nome refere-se a um pátio cercado por edifícios em todos os quatro lados.

²⁶ *O guerreiro de terracota*, 1989, produzido pela Golden Principal Organization Limited de Hong Kong, dirigido por Cheng Xiaodong, estrelado por Zhang Yimou e Gong Li.

²⁷ *Arrebentando em Nova York (Rumble in the Bronx)*, 1995, dirigido por Stanley Tong, estrelado por Jackie Chan e Anita Mui. *A hora do rush (Rush Hour)*, 1998, dirigido por Brett Ratner, estrelado por Jackie Chan. *Quem sou eu (Who Am I)*, 1998, produzido pela Golden Harvest de Hong Kong, dirigido por Benny Chan e Jackie Chan, estrelado por Jackie Chan e Ed Nelson.

²⁸ *O órfão de Anyang (The Orphan of Anyang)*, 2001, dirigido por Wang Chao. Vencedor do Prêmio Fipresci no 37º Festival Internacional de Cinema de Chicago. *Poço cego (Blind Shaft)*, 2003, dirigido por Li Yang. O filme recebeu o Urso de Prata no Festival Internacional de Cinema de Berlim e o prêmio de Melhor Filme Narrativo e Documentário no Festival de Cinema Tribeca, em Nova York.

²⁹ *Oeste dos trilhos (West of the Tracks)*, 2003, dirigido por Wang Bing. O filme ganhou o Grande Prêmio do Festival Internacional de Documentários de Lisboa (Doclisboa), o Grande Prêmio do Festival Internacional de Documentários de Marselha (FIDMarseille), o Grande Prêmio Robert e Frances Flaherty do Festival Internacional de Documentários de Yamagata, o Prêmio da seção de documentários do Festival de Cinema de Nantes, o Prêmio da seção de documentários do Festival de Cinema de Montréal e o Grande Prêmio da seção de documentários do Festival Internacional de Cinema Moderno do México. *Antes da inundação (Before the Flood)*, 2005, dirigido por Li Yifan e Yan Yu. O filme recebeu o Prêmio Wolfgang Staudte do 55º Festival Internacional de Cinema de Berlim, o Grande Prêmio do 27º Festival Cinéma du Réel, o Prêmio da seção de Documentários do 29º Festival Internacional de Cinema de Hong Kong e o Grande Prêmio do Fórum de Imagens Documentais Sul das Nuvens, em 2005.

³⁰ “Ele admite que contratou Zhang Ziyi para seguir uma rota internacional”, no artigo “Feng Xiaogang: contratando Zhang Ziyi para confrontar *Inimigos do império* em Berlim”, publicado no *Jornal da Juventude de Shanghai*, em 13 de fevereiro de 2006.

³¹ Entrevista exclusiva da Sina.com, com Tan Dun: “*Inimigos do império* é como uma ópera e também como uma ópera de Beijing”. Disponível em: <http://ent.sina.com.cn/m/c/2006-08-23/19231213301.html>.

Crítica literária ética: a teoria das três fases da civilização humana

Nie Zhenzhao

A crítica literária ética defende que o processo de desenvolvimento da civilização humana é composto por três fases: seleção natural, seleção ética e seleção científica. A seleção natural resolve o problema da forma humana por meio da evolução natural, a seleção ética resolve o problema da essência humana por meio da educação ética, e a seleção científica resolve o problema da, por assim dizer, “cientificação” humana por meio da ciência e tecnologia. Entre as três fases de seleção da civilização humana, a fase de seleção natural já foi concluída, a fase de seleção científica está chegando, e atualmente estamos na fase de seleção ética. A crítica literária ética é uma teoria e um método de interpretação de textos literários. A escolha ética é tanto uma terminologia quanto uma teoria matriz, além de constituir uma visão do mundo.

Seleção natural: a mudança da forma de primatas ancestrais para humanos

No sistema teórico da crítica ética da literatura, a seleção natural é a fase inicial da história da civilização humana e é a base para a escolha ética. A seleção natural é a teoria proposta por Charles Darwin sobre o mecanismo de evolução biológica, que se refere ao fenômeno natural em que os seres vivos adaptados têm êxito na luta pela sobrevivência, enquanto os menos aptos são eliminados. Em *A origem das espécies*, Darwin apontou que todas as formas de vida existentes evoluíram por meio do processo de seleção natural, que é o resultado da competição pela sobrevivência. No que diz respeito à civilização humana, o resultado mais importante da seleção natural é que o antropoide obteve a forma humana por meio da evolução. A seleção natural é baseada em

fatos científicos suficientes, resistiu ao teste do tempo por mais de cem anos e teve um profundo impacto no mundo acadêmico.

Quanto à questão de como a seleção natural ocorre, Darwin defendeu que a seleção natural ocorre por meio da evolução. Para todo o reino biológico, a seleção natural refere-se ao processo de evolução do reino biológico como um todo. No entanto, ao discutir a seleção natural e a evolução da perspectiva da crítica ética da literatura, não estamos discutindo a evolução de todo o reino biológico, mas, sim, discutindo o valor da literatura e os métodos de crítica literária com base na evolução do antropoide ao humano. Na fase de seleção natural, a evolução tornou possível a distinção formal entre o homem e outros animais. Portanto, embora os animais e outros seres vivos também tenham evoluído, eles são excluídos da discussão acerca da evolução humana.

A evolução humana refere-se à evolução durante a fase da seleção natural. A evolução é tanto o processo quanto o resultado da acumulação do tempo. Em termos de resultados da evolução, o antropoide não sabia o que se tornaria no futuro, nem pensou em se tornar algo específico. Durante o tempo de espera prolongado, a evolução começou a ter efeito. As mudanças trazidas pela evolução são muito pequenas e difíceis de serem percebidas, mas essas pequenas mudanças, ao longo de um extenso período, permitem que os organismos evolutivos se adaptem gradualmente aos resultados da evolução. A forma final da evolução não é predeterminada, mas, sim, resultado da seleção natural. A forma humana atual, como a divisão do trabalho das mãos e dos pés e o aprimoramento dos órgãos de fala, são todos resultados da seleção natural ao longo de um extenso processo evolutivo.

A evolução leva a mudanças nas características de uma espécie, resultando em uma nova. Quando uma espécie específica se transforma em uma nova espécie, a anterior desaparece. Em termos evolutivos, não apenas os seres humanos evoluíram a partir de uma espécie animal específica, os ancestrais primatas, mas todas as outras espécies também são resultado da evolução. Na verdade, a evolução de todas as espécies, incluindo os humanos, é sincronizada, então quando os humanos terminaram sua evolução, todas as outras espécies também concluíram a sua. Todas as espécies existentes, incluindo os humanos, são novas espécies resultantes da evolução. O surgimento de novas espécies,

especialmente dos humanos, não apenas mudou todo o mundo natural, mas também abriu um novo caminho para a civilização.

Do ponto de vista da evolução, a evolução de todas as espécies ainda pode continuar, mas, de acordo com a teoria genética, essa possibilidade não existe, especialmente para os humanos. As mutações biológicas, a genética e o papel da seleção natural que levam a mudanças adaptativas dos seres vivos só se aplicam a organismos específicos. Usando a evolução humana como exemplo, a seleção natural que levou os ancestrais primatas a adquirir a forma humana só se aplicava a eles e não a outras espécies. Quando os ancestrais primatas evoluíram para a forma humana, aqueles que poderiam evoluir para a forma humana desapareceram para sempre, então as espécies que poderiam evoluir para a forma humana também deixaram de existir. Outras espécies também evoluirão, mas não poderão evoluir para a forma humana. Por exemplo, embora babuínos e chimpanzés se pareçam muito com os humanos, eles são igualmente novas espécies evoluídas, mas que não poderiam evoluir para a forma humana novamente. Talvez babuínos e chimpanzés possam desenvolver algumas novas características ao longo do tempo para se adaptar a novos ambientes, mas isso não é mais evolução.

Na mitologia chinesa e estrangeira, em suas histórias de fantasmas e contos de fadas, há imagens de outras criaturas transformando-se em forma humana. Por exemplo, nas histórias “Jiaona”, “Lianxiang” e “Hongyu”, na clássica obra chinesa *Contos extraordinários do Estúdio Liao*, e na folclórica *Lenda da Serpente Branca*, as protagonistas femininas se transformam de raposas ou serpentes brancas para uma forma humana. Na descrição literária, o processo pelo qual adquirem a forma humana tem semelhanças com o processo pelo qual os antigos primatas adquiriram idêntica forma, também requer um longo período de evolução e prática semelhante. No entanto, a evolução de outros animais para se tornarem humanos só pode existir na imaginação de obras literárias.

A teoria da seleção natural de Darwin foi especificamente desenvolvida para explicar como os antigos primatas evoluíram para os humanos; por isso, ela não pode ser aplicada a outras espécies. A aparição do ser humano é o mais alto marco da evolução biológica, pois não somente indica que os antigos primatas evoluíram para humanos,

tendo ocorrido uma mudança qualitativa, mas também indica que outras espécies, assim como o ser humano, são novas espécies que evoluíram por meio da seleção natural. Mesmo aquelas espécies antigas que são consideradas “não evoluídas” ou não afetadas pela evolução, como o crocodilo, o ornitorrinco e o marsupial, na verdade, passaram pelo processo de evolução e de seleção natural. Durante inúmeras gerações, suas características foram alteradas, implicando o surgimento de novas formas por meio da seleção natural.

O aparecimento do homem marcou o fim do processo de seleção natural. No entanto, depois que o homem adquiriu sua forma, ele ainda precisava passar por um processo de seleção moral, que é a seleção ética. A seleção natural é a seleção da forma humana, enquanto a seleção ética é a seleção da essência humana. Portanto, a nova espécie humana representa um novo processo civilizatório, ou seja, a fase da seleção ética.

Seleção ética: ser humano em vez de animal

A seleção ética é a escolha essencial do ser humano como pessoa moral. Depois da fase de seleção natural no processo de desenvolvimento da civilização humana, surge uma nova fase de desenvolvimento, a fase de seleção ética, que é uma fase inevitável dos humanos recém-surgidos.

“Seleção ética” não é apenas um conceito central da crítica literária ética, mas também seu fundamento teórico. Depois que a seleção natural foi concluída, como a nossa sociedade humana se desenvolveu? Até agora, muitos cientistas, filósofos e sociólogos têm feito muitas pesquisas, mas ainda não chegaram à solução final. Alguns se basearam na teoria da evolução de Darwin para afirmar que, depois da seleção natural, a humanidade continuou a evoluir, e propuseram teorias como a da evolução social e a da inclinação social à bondade, a fim de explicar o desenvolvimento da civilização humana. Esses esforços não forneceram uma explicação teórica satisfatória para o desenvolvimento da sociedade humana após a fase de seleção natural. Contudo, uma coisa é clara: a seleção natural resolveu o problema da forma humana por meio da evolução e forneceu a base para a humanidade se tornar ética e moral.

A escolha ética é escolher ser humano em vez de ser animal. Como a humanidade é decidida pelo fator-esfinge, ou seja, fator de Fuxi-Nvwa,¹ existem fatores animal e humano. Por isso, há sempre duas escolhas básicas para o homem, ser animal ou ser humano, e essa escolha é a escolha ética. A vontade da natureza é transformada a partir do fator animal, ou seja, do instinto humano, e é uma vontade que não é controlada pela consciência humana. O fator animal é a parte deixada pelo antigo primata para o homem depois do processo evolutivo, é a parte instintiva, portanto, agir como um animal é uma reação instintiva e uma tendência natural. Embora o fator animal seja a força motriz original do ser humano, ele é apenas um fator secundário, enquanto o fator humano é o principal e pode reprimir e controlar o fator animal. Se o fator animal não for restringido, o homem fará escolhas éticas erradas.

O fator humano transforma-se em vontade racional e atua sobre o ser humano, guiando-o a fazer escolhas propriamente humanas. A vontade racional é uma vontade livre, que implica que o fator animal foi contido. Agora, a pessoa fará escolhas éticas corretas. A etapa mais importante da escolha ética é como a pessoa usa o fator humano para controlar o fator animal: ser humano é o propósito moral da escolha ética.

A escolha ética é diferente da seleção natural, pois é alcançada por meio da educação moral. Depois de adquirir a forma humana, a primeira questão básica que o ser humano enfrenta é a escolha de sua identidade, ou seja, escolhendo ser humano em vez de ser animal e assim distinguindo-se de outros animais não humanos.

A maior diferença entre os seres humanos e outros animais é que os humanos possuem racionalidade, e o significado inicial da racionalidade é guiar a reflexão. Como ser humano é a primeira consciência ética, uma questão se impõe: o que se deve ou não fazer? Essa é a norma ética mais antiga. Antes da existência da escrita, as normas éticas eram armazenadas no cérebro humano como um texto cerebral. As normas éticas eram expressas oralmente e transmitidas para alertar as pessoas a segui-las. A expressão oral é o primeiro método ético de educação, que converte o texto cerebral armazenado no cérebro em som através dos órgãos de fala humana e expressa as normas éticas que já se formaram. A fim de preservar as normas éticas orais, gradualmente surgiram os símbolos escritos. Os símbolos escritos registram as normas éticas em

vários meios, como papel, carapaças de tartaruga, seda e bronze, convertendo o texto cerebral ético armazenado no cérebro em texto registrado pelos símbolos escritos, facilitando muito a educação ética. O método de educação ética passou por um processo de desenvolvimento desde a expressão oral até o texto escrito.

As normas éticas não podem ser herdadas geneticamente, mas só aprendidas após o nascimento; a questão de como agir como ser humano torna-se uma escolha ética pós-natal, e a educação moral se torna o método de escolha para a escolha ética. A educação moral ensina como suprimir os impulsos animais e fazer escolhas éticas corretas. A história do monge Tang Sanzang levando o macaco Sun Wukong ao Oeste para buscar escrituras sagradas exemplifica como a educação moral pode ser conduzida. A jornada de Sun Wukong foi uma jornada ética, e Tang Sanzang usou a magia de “prender a cabeça do macaco” para ensinar Sun Wukong a controlar seus impulsos animais e tomar decisões éticas corretas. Para Tang Sanzang, “prender a cabeça do macaco” era a técnica de ensino, e as palavras do encantamento eram o texto de ensino, cujo objetivo era guiar Sun Wukong para se tornar um indivíduo ético.

Durante o processo de escolha ética, a experiência transmitida oralmente foi transformada em textos escritos para serem lidos, formando os primeiros textos literários. A literatura é um livro didático da vida, uma ferramenta educacional. A escolha ética é realizada por meio da educação, e a educação é o método de escolha ética, mas a educação precisa de ferramentas para ser efetiva, e a ferramenta educacional é o texto literário.

O texto literário tem o ser humano como objeto de escrita, utilizando símbolos de escrita para retratar personagens, narrar histórias e expressar emoções, registrando cada escolha da vida humana desde o nascimento até a morte, e avaliando as lições morais de fazer escolhas. Portanto, as obras literárias que descrevem experiências de escolha na vida e seus exemplos de sucesso ou fracasso podem servir como espelho para a vida e ter uma função educativa. O texto literário é o símbolo da textualização da eticidade e moralidade humana, e é também a condição para a formação da religião, política, direito e arte. Tomando as obras narrativas como exemplo, a literatura europeia como a epopeia de Homero, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *A vida de Gargântua e*

Pantagruel, de François Rabelais, *A história de Tom Jones*, de Henry Fielding, *David Copperfield*, de Charles Dickens, entre outros, e a literatura chinesa com os quatro romances clássicos *Margem da água*, *Romance dos três reinos*, *Jornada ao Oeste* e *Sonho da câmara vermelha*, todas essas obras descrevem uma série de escolhas feitas pelos personagens, expressando suas emoções, experiências, ganhos e perdas por meio de escolhas éticas específicas.

Como as obras literárias registram e comentam sobre cada escolha presente na vida humana, a análise e crítica de textos literários é a análise e crítica de escolhas éticas específicas. Sem escolha ética, não é possível analisar e avaliar o pensamento, caráter, psicologia, emoções e moralidade das pessoas. Seja pensamento ou ação, psicologia ou espiritualidade, emoção ou moralidade, todas as ações resultam de escolhas. A análise e crítica de escolhas éticas dos personagens equivale à análise e crítica de sua personalidade, emoções, psicologia, espiritualidade e moralidade. A análise crítica da literatura precisa mudar da análise tradicional para a análise de escolhas éticas, a fim de explicar o estado psicológico e emocional dos personagens, avaliar seus pensamentos e ações, e obter inspiração e educação.

Devido ao fato de que a literatura é uma ferramenta educacional, surge a questão de como usá-la. A crítica literária ética estuda e avalia a literatura, fornecendo um guia ético de leitura.

Seleção científica: o desaparecimento da moralidade e o surgimento do homem de ciência

O ser humano é uma condição prévia para a existência da civilização humana. Os três estágios de seleção natural, ética e científica têm uma coerência lógica interna, mas possuem naturezas diferentes, cada um com sua própria missão. A seleção natural resolve o problema da forma humana. Os antigos primatas, por meio do processo de seleção natural, evoluíram para a forma humana, permitindo assim o surgimento da humanidade. A seleção ética resolve o problema da essência humana. O ser humano, por meio da educação, adquire a essência humana, tornando-se uma pessoa moral, distinguindo-se assim dos outros animais não apenas em termos de forma, mas também de essência.

A escolha ética é um processo de escolha da moralização humana. É um processo longo, e estamos atualmente em meio a ele. Durante o processo de escolha ética, a humanidade enfrenta uma série de questões éticas, as quais são resolvidas por meio da educação. No entanto, a verdade é que não podemos resolver todas as questões éticas apenas baseando-nos em tradições culturais. No final das contas, apenas a ciência pode nos ajudar a resolver as questões éticas mais complexas. Esse fato determina que a escolha ética inevitavelmente seguirá em direção à escolha científica. Ao contrário da escolha ética, a escolha científica lida com a questão da cientificação do ser humano e com a integração entre o homem e a tecnologia. Embora estejamos atualmente em uma fase típica de escolha ética, o rápido desenvolvimento da tecnologia e da ciência já demonstra a tendência de integração entre a escolha ética e a escolha científica. Muitos fenômenos que ultrapassam a ética tradicional, como testes de paternidade, bebês de proveta e transplante de órgãos, são sinais da chegada da escolha científica.

A ciência seletiva é a terceira fase do desenvolvimento da civilização humana após passar pela seleção natural e pela seleção ética. A seleção científica muda fundamentalmente a forma como as pessoas se reproduzem, sobrevivem e vivem, resolvendo a questão de como os homens modernos podem se tornar seres humanos científicos e se distinguir dos seres humanos éticos.

A escolha científica é marcada pela emergência de um grande número de seres humanos científicos. No entanto, não são aqueles que são concebidos por meio de técnicas de assistência médica à reprodução, como inseminação artificial (IA) e fertilização in vitro (FIV). Essas técnicas médicas de assistência são cada vez mais utilizadas para ajudar casais inférteis a conceberem. Embora bebês de proveta sejam assim concebidos, isso não altera a natureza da reprodução natural, portanto, bebês de proveta não são considerados seres humanos científicos. Os verdadeiros seres humanos científicos são criados em laboratórios por meio de métodos científicos, como as irmãs idênticas (não gêmeas) reproduzidas através da técnica de clonagem de genes apresentada no romance *Bunshin*, do escritor japonês Keigo Higashino. Pensemos no menino clonado ao qual um empresário deu à luz usando o núcleo de suas próprias células corporais, apresentado no romance *A clonagem de*

um homem [*In His Image: The Cloning of a Man*], do escritor americano David Rorvik A própria música “Ellis” que se clonou em *Blueprint Blaupause*, da escritora alemã Charlotte Kerner. Todas essas pessoas reproduzidas assexualmente por meio da tecnologia genética são consideradas seres humanos científicos. Num futuro talvez não muito distante, a técnica de clonagem de genes será o seu principal método de reprodução. A clonagem genética pode não apenas ajudar a humanidade a se livrar da reprodução natural por meio do casamento, mas também pode melhorar, reformar e reconstruir os seres humanos com ajuda da tecnologia científica. No entanto, atualmente, a clonagem genética é não apenas contrária à ética e à lei existente, mas também não está completamente maduras do ponto de vista tecnológico. Portanto, os seres humanos científicos não podem surgir num curto prazo.

O núcleo da escolha científica é a cientificação da reprodução, aprendizagem, crescimento e vida humana; é um processo mais longo de transformação, remodelação e reconstrução da humanidade por meio da tecnologia científica. Esse processo é composto por escolhas científicas específicas. O núcleo da escolha ética é a ética moral, enquanto o núcleo da escolha científica é a norma científica e o padrão tecnológico. Na fase de escolha científica, os seres humanos são criados pela tecnologia científica em laboratórios de acordo com normas científicas e padrões tecnológicos. Isso foi amplamente descrito em romances como *Blueprint Blaupause*. Como dominar, usar e desenvolver tecnologias de clonagem para criar seres humanos é uma questão de escolha científica. Antes de entrar completamente na escolha científica, o uso da tecnologia de clonagem e da reprodução ou replicação de pessoas por meio de métodos científicos são atualmente questões tanto de escolha científica quanto de escolha ética. O protagonista do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, criou um monstro semelhante a um humano em seu laboratório, e o romance *A clonagem de um homem*, de David Rorvik, retrata a replicação de pessoas por meio da transferência nuclear de células somáticas. Tanto o criador quanto a pessoa criada estão sujeitos à escolha científica dominada pela ética. Em essência, essa escolha científica não escapa à escolha ética. No entanto, com o desenvolvimento da tecnologia científica, especialmente com a redução do número de pessoas e o aumento do número de seres humanos

científicos, a natureza ética da escolha científica gradualmente desaparecerá, e a autêntica escolha da ciência dos seres humanos será finalmente formada sem intervenção ética.

Após as duas fases de seleção natural e ética, a seleção científica completará o último processo de desenvolvimento da história da civilização humana, encerrando a história do desenvolvimento ético da humanidade. O rápido desenvolvimento da ciência e tecnologia acelerou a seleção ética e impulsionou a rápida entrada da civilização humana na fase de seleção científica. Após a seleção científica, os seres éticos modernos ou se transformarão em científicos ou serão eliminados pela ciência. No futuro, devido à crescente desvantagem dos seres éticos modernos em relação à ciência, à sua crescente incompatibilidade com os padrões tecnológicos, à redução acentuada da capacidade reprodutiva e à grande redução da capacidade de sobrevivência, sua quantidade diminuirá rapidamente e suas características éticas cederão gradualmente aos padrões científicos e tecnológicos, culminando em sua extinção durante o processo de seleção científica. Com os seres científicos se tornando predominantes, o processo ético da civilização humana finalmente terminará e um novo mundo surgirá: o mundo dos seres científicos. Na fase de seleção científica, a ciência e tecnologia atingirão um nível nunca visto, e os seres científicos não apenas terão a capacidade de se transformar para se adequar à ciência e alcançar a imortalidade, mas também de explorar outros planetas e entrar em uma nova fase de seleção do universo.

A ética científica será o problema mais importante que a humanidade terá que enfrentar antes de entrar na fase de seleção científica ou no momento final da fase de seleção ética. Atualmente, a rápida evolução da ciência e da tecnologia permite o uso de tecnologia genética para clonar bebês ou criar vida; além disso, o desejo humano de clonar bebês e criar vida está se tornando cada vez mais forte. Isso certamente desencadeará uma série de questões éticas científicas decorrentes da tecnologia. Por exemplo, precisamos não só pensar se o uso de tecnologia genética para clonar bebês e criar vida é ético, mas também refletir sobre questões éticas, como identidade, responsabilidade, obrigações, que podem surgir quando os bebês clonados crescerem e se tornarem adultos. Além disso, as células humanas, genes usados para

clonagem ou criação de vida, incluindo espermatozoides, óvulos e transplante de órgãos humanos, também se tornarão problemas proeminentes na ética científica e tecnológica. Esses problemas não são mais apenas imaginação da ficção científica, mas, sim, uma realidade que se apresenta com o desenvolvimento acelerado da ciência e da tecnologia.

As muitas questões éticas causadas pela edição genética em bebês são previsíveis. Devido à falta de dados experimentais, os próprios pesquisadores que usam essa tecnologia não conseguem verificar sua confiabilidade. Por exemplo, o experimento da ovelha clonada Dolly, a primeira do mundo, já mostrou sinais de envelhecimento precoce. A edição genética em bebês também enfrenta muitas questões desconhecidas que ela mesma pode causar. As alterações genéticas em bebês editados são saudáveis ou patológicas? Especialmente em seus descendentes, surgirão novas doenças hereditárias ou genéticas? Qual é o status legal e ético dos bebês submetidos a alterações genéticas? Sem experimentos prévios, o que fazer perante resultados inesperados, como doenças desconhecidas? Como os bebês editados geneticamente reagirão psicologicamente ao descobrir a verdade sobre sua origem? Como o olhar estranho do mundo afetará sua psicologia e emoções? De acordo com a ética do tratamento genético, a origem dos bebês editados geneticamente deve ser mantida em sigilo estrito. Se um médico que editou genes revelar a origem dos bebês editados geneticamente ao público, isso violaria seus princípios éticos como médico ou cientista? Isso afetará o ambiente social e a saúde mental dos bebês editados geneticamente durante o crescimento e a vida deles? Essas questões desconhecidas, levantadas por Mary Shelley em *Frankenstein* há duzentos anos, podem surgir em bebês editados geneticamente e causar danos enormes e irremediáveis.

A clonagem de embriões humanos também traria enormes impactos éticos, morais e conceituais para os seres humanos que estão em uma fase de escolha ética. A clonagem de humanos pode interferir ou interromper as formas existentes de reprodução e, em última instância, ameaçar a existência humana? As pessoas clonadas são realmente humanas ou são produtos fabricados em laboratório? As pessoas clonadas podem ter os mesmos direitos e deveres sociais que as demais

peças? Esta questão é ainda mais assustadora: como a humanidade deve lidar com os “produtos defeituosos” causados pelo fracasso da tecnologia de clonagem? Uma vez que pessoas clonadas possam ser reproduzidas ou fabricadas em massa em laboratórios, o impacto sobre a humanidade, que precisou de milhões de anos de evolução natural, certamente será enorme. As concepções tradicionais, morais, éticas, legais e institucionais da humanidade, formadas durante o processo de escolha ética, serão subvertidas e a ordem social baseada na ética será mudada. Tudo isso já pode ter ultrapassado nossa imaginação. Atualmente, não podemos imaginar como lidar com uma nova população de seres humanos; população essa composta cada vez mais por clones, nem podemos imaginar como lidar com uma sociedade completamente composta por clones. Haverá um conflito entre ética e ciência enquanto a fase de escolha ética e a fase de escolha científica coexistem, o que pode fazer com que os seres éticos modernos se sintam confusos e ansiosos em relação às suas escolhas éticas, afetando assim a integração entre a escolha ética e a escolha científica.

O rápido desenvolvimento da ciência e da tecnologia mudou não só o mundo, mas também o pensamento. A fase da escolha científica é a fase em que a pessoa moderna desaparece, é a fase em que a ética e a moral são substituídas por normas científicas e padrões técnicos. É por isso que os problemas éticos e morais serão mais proeminentes na fase de escolha científica do que na fase de escolha ética. No entanto, todos os problemas éticos e morais da fase de escolha científica se concentram nas relações éticas e nos requisitos morais entre o ser moderno e o ser científico. Por exemplo, no romance *A clonagem de um homem*, qual é a identidade da pessoa chamada Pardal que deu à luz uma criança? Na fase de escolha ética, a linhagem é a premissa e a base da ética e da moral. Pardal deu à luz uma criança, mas não tem relação de sangue com essa criança, então ela é ou não a mãe da criança? O bebê nascido é filho de Pardal ou é um órfão? Ademais, a relação entre a criança e Pardal é de marido e mulher ou filho e mãe? A criança que nasceu da célula de Max é o filho de Max? Max é o pai da criança? A ideia de incesto ainda afetará seu relacionamento? Por exemplo, Pardal se apaixona por Max, e eles provavelmente se casarão. Se Max morrer, o filho duplicado de Max pode substituí-lo como marido de Pardal? Essas

questões também aparecem no romance de Kazuo Ishiguro, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 2017. *Não me abandone jamais* conta a história de um grupo de clones que surgem como doadores de órgãos. Eles são criados por tecnologia de clonagem como fornecedores de órgãos humanos, e não há diferença entre eles e nós além disso. Então, esses clones têm identidade humana? Eles têm os mesmos direitos que nós? Eles podem fazer escolhas? Especialmente, usar métodos tecnológicos para criá-los e depois retirar seus órgãos viola a ética científica e tecnológica? Embora tais clones apareçam apenas em ficção científica, eles não estão longe da realidade, o que não pode deixar de suscitar nossa reflexão ética.

No romance *Bunshin*, de Keigo Higashino, vemos uma série de questões éticas em torno de clones que surgem antes de entrarmos na seleção científica, problemas que já existem hoje em dia. *Bunshin* não é apenas uma obra de ficção científica, mas também um livro de divulgação que permite aos leitores adquirirem conhecimentos especializados sobre tecnologias modernas, como fertilização in vitro, recombinação genética e clonagem humana. Tanto em 1993, quando o romance foi publicado, como hoje, 31 anos depois, a maioria dos leitores que não são especialistas em biologia desconhecem tecnologias avançadas como recombinação genética e clonagem humana. As descrições e explicações no romance suprem essa deficiência de conhecimento.

Em *Bunshin*, a clonagem de duas crianças, Mariko Ujiie e Futaba Kobayashi, basicamente subverte nossas tradições éticas. O clone é uma cópia do ser humano. *Bunshin* levanta uma série de questões éticas sobre a identidade dos clones. Por exemplo, qual é a identidade de Kobayashi? Como é o relacionamento entre ela e sua versão original, Akiko Takashiro? Como é o relacionamento entre ela e a mãe substituta, Shiho Kobayashi? Será que ela e o marido de Shiho Kobayashi têm um relacionamento pai-filha? Especialmente, Futaba Kobayashi e Mariko Ujiie são filhas de Akiko ou irmãs de Akiko? Elas são indivíduos independentes? Elas têm direitos humanos? Como seu nascimento não foi permitido por Akiko, ela tem o direito de lidar com suas próprias “*bunshins*”? Takashiro não quer ter *bunshins*. Ela diz: “As duas *bunshins* de mim nasceram sem a minha permissão, e eu quero que ele

encontre uma maneira de se livrar delas” (Higashino, 1993). Mariko e Futaba são ambas cópias de Akiko Takashiro. Eis questão levantada pelo romance: se os produtos falsificados da marca Louis Vuitton são vendidos a baixo preço, as cópias de documentos valiosos podem ser destruídas livremente e o dinheiro falso não pode circular no mercado como dinheiro real, clones como Mariko e Futaba também podem não ter valor. Portanto, Akiko tem o direito de acabar com a vida de Mariko e Futaba, para destruir seus próprios clones? É óbvio que é difícil responder a essas questões éticas, que precisam ser respondidas sem referências prévias.

A clonagem é uma escolha ética em um ambiente ético especial, produto do rápido desenvolvimento da tecnologia científica. No nível científico, ultrapassa as tradições, gerando questões éticas que nunca enfrentamos antes; portanto, não há uma resposta pronta para essas questões. Como os questionamentos levantados no romance *A clonagem de um homem*, se a criança clonada morrer na infância, a mãe substituta pode declarar-se mãe da criança falecida? A criança clonada a partir das células corporais de um indivíduo pode se tornar seu herdeiro legal e herdar sua propriedade após sua morte? Além disso, como se determinar a identidade de uma pessoa que é exatamente igual a outra, clonada a partir de suas células corporais? O clone deveria ser o próprio indivíduo ou o seu filho? Os problemas éticos causados pela clonagem nunca foram vistos antes, mas agora é hora de pensar e tentar responder a essas questões.

Conclusão: ética de escolha em direção à escolha científica

De acordo com a crítica literária ética, a civilização humana é uma continuação e um avanço da história. Com vimos, por meio da seleção natural, os antigos primatas evoluíram para a forma humana, adquirindo a capacidade de sobrevivência que outros animais não possuem, como as habilidades para o uso do fogo e para a fabricação e uso de ferramentas, e a capacidade de se identificar como humano e distinguir-se dos outros animais na consciência ética. Do homem primitivo ao homem moderno, iniciou-se o processo de escolha ética. Por meio da educação e do

aprendizado, a capacidade de cálculo, pensamento e expressão dos homens modernos foi grandemente melhorada, formando a ética moral sobre a base de regras e ordens. Na fase de escolha ética, o homem moderno está em um processo de desenvolvimento dinâmico, sendo a ética moral a força motriz fundamental para o seu desenvolvimento. Na fase de escolha científica, o papel da ética moral é cada vez menor, até, finalmente, ser substituída pela tecnologia científica. Tudo, seja o indivíduo, a sociedade ou a vida cotidiana, é avaliado com base na tecnologia científica, e não na ética moral.

A tecnologia científica permite que a vida humana seja significativamente prolongada, enquanto a demanda por trabalho humano é reduzida drasticamente, e a vontade e capacidade de procriar da humanidade estão diminuindo. A humanidade já não está mais interessada no processo de procriação, e cada vez mais pessoas são incapazes ou não desejam ter filhos. À medida que a concepção ética é gradualmente substituída por normas científicas e padrões tecnológicos, há um grande aumento no número de pessoas que se reproduzem usando a tecnologia genética. Comparados aos humanos naturais, os clones criados pela tecnologia genética não só possuem habilidades, inteligência e capacidades de sobrevivência sem precedentes, mas também podem ser remodelados a qualquer momento para atender às necessidades científicas. Usando a tecnologia genética, os clones possuem uma enorme vantagem, tornando-se “seres científicos”. Eles são mais sábios, mais saudáveis e vivem mais do que os humanos éticos modernos, cuja vida é limitada. Portanto, à medida que os “seres científicos” se tornam cada vez mais comuns, os humanos éticos modernos se tornam cada vez menos numerosos, até que sejam completamente substituídos pelos “seres científicos”. O início da fase de seleção científica é marcado pela grande substituição dos humanos éticos modernos pelos “seres científicos”, e o fim da fase de seleção ética humana é marcado pela progressiva desaparecimento dos humanos éticos modernos.

Na fase de escolha científica, as pessoas passam de sujeitos a objetos e não podem mais governar a si mesmas – são governadas pela tecnologia científica. A transformação das pessoas de sujeitos a objetos é o resultado do desenvolvimento profundo da escolha ética e do alto grau

de moralização dos sujeitos humanos. Quando as pessoas completam a escolha ética, a moral desaparece e só restam as normas científicas e os padrões tecnológicos. A fase de escolha científica é um processo em que a ciência e a tecnologia determinam tudo e necessariamente levam à retirada da ética e da moral, tornando a ciência e a tecnologia o governante final do mundo. O processo de cientificação da ética é um processo no qual a moral como tradicionalmente concebida deixará de ter significado. Quando a ética e a moral desaparecerem e a ciência e a tecnologia se tornarem predominantes, a hora dos seres científicos terá chegado. Hoje, a escolha científica ainda não predomina; estamos passando pela fase de escolha ética. Por meio da escolha ética, criamos condições para entrar na escolha científica ou para iniciar o processo de transição da escolha ética para a escolha científica. O desenvolvimento forte da ciência e da tecnologia é a base para a humanidade entrar na fase de escolha científica.

Uma coisa é certa: a escolha científica não está muito distante de nós.

Referências

Higashino, Keigo. *Bunshin*. Tóquio: Shueisha Bunko, 1993.

Rorvik, David M. *In His Image: The Cloning of a Man*. Filadélfia: Lippincott, 1978.

Nota

¹ Fuxi e Nvwa são um par de importantes divindades na mitologia chinesa. A eles é atribuída a criação da humanidade.

***Weltliteratur*: de uma imaginação utópica às formas diversificadas das literaturas mundiais**

Wang Ning

No campo da literatura comparada internacional e da teoria literária, a discussão sobre a literatura mundial tornou-se um tópico que atraiu atenção crítica de estudiosos tanto orientais quanto ocidentais. A questão da literatura mundial está intimamente relacionada ao fenômeno da globalização, com consequências na cultura e na literatura. Para os círculos literários chineses, esse fato tem uma importância particular, pois a China se esforça para criar sua imagem cultural e literária no mundo, juntamente com o rápido desenvolvimento de sua economia. Se antes falar sobre literatura mundial significava trazer excelentes obras literárias estrangeiras para a China por meio da tradução, de modo que a China se aproximasse do mundo dominado pelo Ocidente, agora significa também impulsionar a literatura chinesa para que ela possa se mover para o *mainstream* da literatura mundial.

O conceito de *Weltliteratur*, cunhado por Goethe, foi inspirado por obras literárias não ocidentais, incluindo algumas obras literárias chinesas de menor importância. Na época, o conceito aparentemente estava marcado por uma conjectura utópica, que passou por uma evolução nos últimos dois séculos. Posteriormente, foi mencionado por Karl Marx e Friedrich Engels como uma consequência da expansão da globalização capitalista, tanto na economia quanto na cultura. Hoje, o conceito tem sido cada vez mais influenciado pelo processo de globalização cultural juntamente com sua evolução histórica. Além disso, ao longo dos últimos cem anos de seu desenvolvimento desigual, a “literatura mundial” gradualmente se tornou uma realidade estética, saindo de sua fase inicial como uma mera imaginação utópica. Ela não apenas atraiu ampla atenção crítica e estudos literários, mas também tem sido bastante praticada como um assunto de ensino e inclusive

objeto de *marketing*. Assim, surgem as seguintes questões: como é a literatura mundial hoje? A literatura mundial possui apenas uma forma ou formas diferentes? Qual é a posição da literatura chinesa no amplo contexto da literatura mundial?

Formas diversificadas da literatura mundial

Assim como o caso da modernidade, que já se manifestou em formas diversificadas em diferentes países, não há uma forma singular de literatura mundial.¹ O conceito utópico de *Weltliteratur*, elaborado por Goethe em suas conversações com Eckermann, foi posteriormente desenvolvido por Marx e Engels como uma espécie de forma cosmopolita de produção intelectual burguesa. Esse conceito já expandiu seu domínio para toda a produção intelectual e cultural. A literatura mundial também é uma das fontes da disciplina recém-nascida da literatura comparada na segunda metade do século 19, que tem como objetivo romper com a separação dos estudos individuais de literatura nacional e explorar as relações factuais entre diferentes literaturas. Mas, nos últimos cem anos, a literatura mundial foi amplamente influenciada por características eurocêntricas ou posteriormente centradas no Ocidente. Ou seja, ela foi praticada por alguns comparatistas de elite dentro de uma esfera muito limitada, não abrangendo realmente os diversos aspectos dos estudos literários, nem incluindo as várias regiões do mundo além da Europa e da América do Norte. Embora a literatura mundial tenha funcionado como o estágio inicial da literatura comparada, de acordo com Franco Moretti (2000, p. 54), “a literatura comparada não correspondeu a esses começos. Tem sido uma empreitada intelectual muito mais modesta, fundamentalmente limitada à Europa Ocidental e girando principalmente em torno do rio Reno (filólogos alemães trabalhando com literatura francesa). Não muito mais do que isso”. A literatura mundial, como conceito teórico, tem viajado ao longo do tempo e do espaço por meio da tradução e finalmente culminou na atual era da globalização. Embora atualmente a literatura e os estudos literários, desafiados pelas formas de cultura popular, sejam frequentemente considerados “mortos”, a literatura mundial, ao contrário, torna-se cada vez mais próspera. Ela tem ajudado a literatura

comparada a sair de sua crise e impulsionou os estudos literários a ingressar em um contexto transcultural muito mais amplo. Goethe conjecturou o conceito utópico de *Weltliteratur* a partir das inspirações que obteve ao ler algumas obras literárias chinesas de menor importância, mas hoje estamos discutindo questões dos estudos literários em geral. Portanto, o conceito foi além da limitação geográfica da Europa e da América do Norte, por parte dos estudiosos euro-americanos, e além da fronteira da China, por parte dos estudiosos chineses, tornando-se a realidade estética da atual era da globalização.

Obviamente, o acesso de Goethe às literaturas da parte oriental do mundo foi auxiliado pela tradução. Uma vez que não é possível ler todas as literaturas em seus idiomas originais, a tradução se tornou um meio indispensável para reconstruir várias versões da literatura mundial. Devido à intervenção dinâmica da tradução, da antologização e dos estudos críticos, a literatura mundial já possui diferentes versões em diferentes idiomas e contextos culturais. Com a intervenção específica da tradução, algumas obras de importância nacional se tornaram parte da literatura mundial, enquanto aquelas que não são traduzidas permaneceram “marginais” ou até mesmo “mortas” em seus próprios idiomas e contextos culturais. Para fazer parte da literatura mundial, uma obra literária deve ser, antes de tudo, transnacional e traduzida. No processo de transnacionalização e de tradução, a obra literária passa por certa “metamorfose”. Seu novo significado e “pós-vida” são resultado desse tipo de tradução cultural. O mesmo acontece com o corpo canônico da literatura mundial.

Na síntese de Moretti (2000, p. 55), “a literatura mundial [...] precisa ser diferente. As categorias precisam ser diferentes”, porque as pessoas pensam de maneiras diferentes. Em outras palavras, “a literatura mundial não é um objeto, é um *problema*, e um problema que requer um novo método crítico: e ninguém jamais encontrou um método apenas lendo mais textos. Não é assim que as teorias surgem; elas precisam de um salto, uma aposta – uma hipótese para começar” (Moretti, 2000, p. 55). Para iniciar a discussão mais aprofundada, outros estudiosos, como David Damrosch, também desenvolveram essa construção tanto na teoria quanto na prática, aproximando-a cada vez mais da produção e circulação literária em todo o mundo.² Embora tenham tocado em

literaturas fora do mundo ocidental, suas experiências críticas são amplamente baseadas em seu conhecimento e compreensão da literatura ocidental. Na minha própria produção sobre literatura mundial, classifiquei-a em duas categorias: “literatura mundial em geral e literaturas mundiais em particular, a primeira referindo-se a um critério universal para avaliar literatura de maior importância mundial, e a segunda, às diferentes representações, incluindo traduções, de literaturas de todos os países” (Wang, 2010b, p. 4). Referindo-me à prática da literatura mundial na China, desenvolvi de modo simples esse conceito cunhado por meus colegas ocidentais, ampliando-o para um contexto de relações literárias Leste-Oeste. Para fins de elaboração teórica, concentrei-me apenas na forma singular da literatura mundial em meu artigo anterior, mas aqui dedicarei mais espaço à discussão de suas formas diversificadas em diferentes tempos e regiões. Fokkema (2007), ao elaborar a dualidade da literatura mundial, enfatiza tanto sua universalidade quanto sua relatividade: sem a primeira, obras literárias de qualquer país poderiam ser consideradas como literatura mundial; sem a segunda, a literatura mundial se tornaria ainda mais eurocêntrica. Eis como ele escreve a divisão injusta das diferentes literaturas nacionais em nome da literatura mundial:

A Histoire des littératures, de Raymond Queneau (3 volumes, 1955-1958), dedica um volume às literaturas em francês, um às literaturas ocidentais e um às literaturas antigas, orientais e orais. A literatura chinesa ocupa 130 páginas e as literaturas da Índia 140 páginas, enquanto as literaturas em francês recebem 12 vezes mais espaço. Em sua obra *Weltliteratur* (1989), Hans Mayer ignorou completamente o mundo não europeu (Fokkema, 2007, p. 1291).

Obviamente, o eurocentrismo, como um espectro, sempre assombra a memória dos historiadores literários, mesmo ao descrever a literatura mundial. Assim, é certamente coerente a categorização dual de Fokkema. No entanto, aqui eu prefiro usar outros dois termos para descrever a dualidade da literatura mundial, a fim de evitar o viés ideológico: canonicidade e legibilidade. O primeiro apela para a qualidade estética da literatura mundial, e o segundo refere-se à ampla popularidade e influência de uma obra literária individual. Ou seja, ao julgar se uma obra literária deve ser considerada parte da literatura

mundial, devemos apresentar um conjunto objetivo de critérios. Concordo plenamente com Damrosch sobre produtos artísticos e estéticos. Por outro lado, reconheço que a literatura também é diversificada em forma artística e em espírito estético, o que torna difícil julgar todas as obras literárias de maneira igualmente objetiva. No entanto, ainda é possível chegar a um critério relativamente objetivo. Nesse sentido, devemos, antes de tudo, reconhecer que não há algo como uma única literatura mundial, pois ela é construída e reconstruída por diferentes teóricos, e praticada em diferentes épocas e regiões. Partindo desse ponto, abordarei como a literatura mundial é construída e reconstruída na China após apresentar e elaborar meus próprios critérios para a literatura mundial.

Alguns critérios para a literatura mundial

Uma vez que existem diferentes versões de literatura mundial em diferentes épocas e regiões, outra questão pode ser levantada: quem irá julgar quais obras devem ser consideradas parte da literatura mundial? Mesmo a noção original de Goethe ainda é compreendida e interpretada de maneiras diferentes. De acordo com Fredric Jameson (2008, p. 380),

Na verdade, o que Goethe tinha em mente de forma premonitória era muito mais um conceito informativo ou comunicacional: para ele, a literatura mundial não se referia a Lord Byron, Rumi ou Shakuntala (autores que admirava), mas sim à *Edinburgh Review*, à *Revue des deux mondes* ou *Le Globe*. A literatura mundial surge quando as diferentes situações nacionais conseguem dialogar entre si sobre as especificidades de seus mundos e suas produções textuais; não é um campo nivelado em que todos os escritores, em qualquer idioma, têm a mesma chance de serem incluídos no currículo universitário e na lista de best-sellers, de ganhar o Prêmio Nobel ou de se tornarem celebridades na televisão, como acontece na CNN.

No entanto, com o objetivo de definir o conceito, apresento meus próprios critérios com base no princípio da canonicidade e da legibilidade. Em minha opinião, para julgar se uma obra literária é parte da literatura mundial, devemos considerar os seguintes critérios: (1) se ela captura o *Zeitgeist* de um determinado período histórico com alta qualidade estética; (2) se sua influência ultrapassou as fronteiras das línguas e culturas nacionais; (3) se ela está incluída em uma antologia de

referência editada por importantes estudiosos da literatura; (4) se ela é ensinada em universidades e apropriada por escritores de diferentes países em diferentes idiomas; (0) se ela provoca estudos críticos em outros contextos culturais e literários.

Primeiramente, devemos compreender que uma grande obra literária sempre deve capturar o *Zeitgeist*, ou o espírito estético de um determinado período de tempo. Ela deve sentir o pulso do tempo e representar, com alta qualidade literária, o verdadeiro espírito cultural e estético desse período. Isso é especialmente característico em grandes escritores ocidentais como Shakespeare, Goethe, Tolstói, Ibsen, Eliot, Joyce, Faulkner e Hemingway, e escritores chineses como Cao Xueqin e Lu Xun, pois suas obras não apenas atravessaram um tempo e espaço específicos, sendo amplamente lidas e apreciadas pelos leitores de suas próprias nações, mas também foram discutidas por leitores e críticos de todo o mundo. Essa é também uma das razões pelas quais as obras desses grandes escritores puderam percorrer todos os cantos do mundo, sendo esteticamente apreciadas e discutidas criticamente por milhares de leitores, críticos literários e estudiosos. Às vezes, grandes escritores não devem apenas capturar o espírito de seu próprio tempo, mas também prever o futuro, mesmo que isso signifique perder seu público contemporâneo. Eles devem produzir grandes obras de tendência idealista, de acordo com um dos critérios do Prêmio Nobel de Literatura. Dessa forma, alguns desses grandes escritores, como Ibsen, Joyce e Cao Xueqin, não foram valorizados por seus círculos críticos contemporâneos, em grande parte devido ao fato de que suas experimentações artísticas eram muito vanguardistas para serem reconhecidas pelo público leitor ou pelos círculos críticos de sua época. Além disso, alguns deles, como Ibsen, eram ostensivamente incompatíveis com a moda crítica de seu tempo e sofreram por serem excluídos do cânone da literatura. Ainda podemos lembrar da declaração de Ibsen (citado por Haugen, 1979, p. 3), feita contra os severos ataques críticos à sua peça *Espectros*: “Todos esses personagens em decadência que se lançaram sobre minha peça [*Espectros*] receberão um dia seu julgamento demolidor nas histórias literárias do futuro... Meu livro pertence ao futuro”. Certamente é verdade que, com o passar do tempo, muitos dos contemporâneos de Ibsen foram esquecidos não apenas em

seu próprio país, mas também permaneceram “mortos” na Europa e no resto do mundo, enquanto Ibsen teve uma duradoura “vida após a morte”. Ele ainda é amplamente discutido e suas peças são encenadas em todo o mundo, em uma era de globalização em que a literatura e a arte de elite sofrem muito com as tendências massificadoras.³ Uma vez que esses escritores escrevem não apenas para seus contemporâneos, mas também para futuros leitores e críticos, eles nunca são esquecidos.

Em segundo lugar, grandes obras devem ultrapassar as fronteiras das nações e línguas de origem. Qualquer obra literária, se pretende ser uma grande obra-prima mundial, deve ser lida por pessoas além de seu país de origem. Assim, a tradução desempenha um papel “inevitável”, embora, de acordo com Jacques Derrida, a tradução também seja “impossível”; pois o “tradutor está endividado, ele se vê como tradutor em uma situação de dívida; e sua tarefa é *render*, render aquilo que devia ter sido dado” (Derrida, 1985, p. 176). Mas esse tipo de tradução é mais uma construção subjetiva e uma transformação criativa baseada na compreensão dinâmica do tradutor em relação ao original, do que tradicionalmente uma interpretação linguística “passiva”. Ou seja, deve ser dotada de uma espécie de “função dinâmica” que intervém na formação e reformulação do cânone literário (cf. Wang, 2010b, p. 1-14). Com a intervenção dinâmica da tradução, um escritor de certa reputação doméstica e suas obras se tornam mais conhecidos no idioma e cultura de destino. Porém, por outro lado, uma má tradução não fará nada além de arruinar uma obra, cuja qualidade e valores podem ser perdidos em outro contexto. Nesse sentido, nenhuma obra pode fazer parte da literatura mundial sem a tradução, pois se ela for apenas lida e apreciada em âmbito doméstico, ou se ela só for conhecida nacional ou localmente, estará longe de ser considerada parte da literatura mundial.

Em terceiro lugar, a função de canonização ou antologização literária também deve ser considerada. Como é bem conhecido, algumas antologias literárias mundiais canônicas e influentes, como a *Norton Anthology of World Literature* e a *Longman Anthology of World Literature* no mundo de língua inglesa, desempenharam um papel importante na canonização da literatura mundial ou de literaturas nacionais individuais, embora os próprios editores não necessariamente tivessem essa intenção. Os princípios pelos quais determinadas obras

são selecionadas e antologizadas servem ao propósito de práticas de canonização literária: primeiramente, os profissionais a serem convidados pela editora como editores gerais devem ser estudiosos ou professores bem conhecidos de universidades de prestígio, como M. H. Abrams, Stephen Greenblatt, Martin Puchner, Vincent Leitch e David Damrosch, cuja reputação nacional e internacional é a qualificação principal para sua seleção como editores gerais dessas prestigiosas antologias.⁴ O mesmo ocorre com Zhou Xiliang, na China, que tomou a iniciativa de selecionar e editar a antologia de quatro volumes da literatura mundial *Obras Escolhidas da Literatura Estrangeira* [外国文学作品选] (1979).⁵ As obras a serem selecionadas e antologizadas devem ser consideradas pelos editores como obras excelentes de certo alcance internacional, e o papel desempenhado por esses estudiosos selecionados pela editora certamente se mostra como uma prática de canonização. Pois “não importa qual seja o objeto de análise, sempre haverá um ponto em que o estudo da literatura mundial deve ceder ao especialista da literatura nacional, em uma espécie de divisão de trabalho cósmica e inevitável” (Moretti, 2000, p. 66). Portanto, essas antologias prestigiosas fizeram contribuições indispensáveis para a canonização da literatura mundial, ou pelo menos para o ensino da literatura mundial aos estudantes universitários e para a iluminação do público leitor.

Em quarto lugar, outra função importante da antologização da literatura mundial é fornecer livros didáticos adequados aos estudantes de cursos de Letras. Se o critério anterior apela para a canonicidade, este trata da popularidade e legibilidade. As antologias, tanto em inglês quanto em chinês, além de muitas outras semelhantes, são amplamente utilizadas como livros didáticos por professores e estudantes universitários. Embora a produção e o estudo literário na era atual da globalização sejam severamente desafiados por várias formas de cultura popular e cultura do consumo, a literatura mundial tem se desenvolvido cada vez mais em diferentes países. Os cursos de Letras de várias universidades têm dado cada vez mais atenção ao ensino e à pesquisa de literatura mundial, principalmente por meio da tradução. No contexto chinês, temos uma tradição de ensinar literatura mundial no

departamento de Língua Chinesa. Os estudantes de cursos de literatura chinesa também devem ter um conhecimento abrangente de literatura mundial. Em contraste, aqueles do departamento de Línguas Estrangeiras geralmente têm um conhecimento muito mais restrito de literatura mundial, pois precisam dominar uma língua estrangeira antes de entrar no campo de estudos da literatura nacional específica. Com tal estrutura de ensino, os alunos de literatura chinesa podem avaliar nossa própria literatura de maneira objetiva, internacional e comparativa. De acordo com os critérios acima, os estudiosos de literatura chinesa também editaram e publicaram várias antologias volumosas de literatura mundial, o que permite que aqueles que não têm conhecimento de línguas estrangeiras obtenham um conhecimento geral de literatura mundial em um tempo limitado. A antologia editada por Zhou Xiliang é um exemplo muito bem-sucedido, tanto pelos critérios de canonicidade quanto pelos de legibilidade, e assim permanece a mais popular.

Ao observarmos as diferentes versões da literatura mundial em contextos distintos, podemos reiterar a conclusão: a literatura mundial pode ter diferentes versões, já que estudiosos de diferentes países possuem critérios distintos em sua seleção e antologização. No entanto, em qualquer uma dessas antologias, é difícil excluir mestres literários reconhecidos mundialmente, como Dante, Shakespeare e Goethe, mas outros mestres secundários ou controversos podem ser incluídos em uma antologia e excluídos em outra. Essa é a razão pela qual existe uma relativa aplicação dos critérios de julgamento e avaliação da literatura mundial.

Por fim, como é sabido, todas as grandes obras recebem respostas críticas ou são estudadas em diferentes contextos culturais por correntes críticas diversas. Mesmo um grande escritor como Shakespeare passou por diferentes avaliações. Ainda nos lembramos de várias tentativas de diminuir sua obra. No século 20, Shakespeare ainda sofreu críticas depreciativas, numa tentativa de desconstruir o cânone literário estabelecido e desmistificar esse grande mestre literário. Portanto, é inconcebível que uma obra de alto valor literário seja negligenciada pelos estudos literários, pois essa negligência deliberada implica que, para eles, esses escritores e suas obras não merecem qualquer atenção crítica ou revisão acadêmica. Às vezes, mesmo que uma obra convide à

controvérsia, isso pelo menos prova que ela realmente possui um certo valor crítico e influência social ou estética. Portanto, julgar se uma obra possui certa influência internacional deve ser considerado um critério importante, pois devemos investigar se ela recebeu respostas críticas ou foi estudada em outro país ou contexto cultural. A tradução pode ajudar uma obra a entrar em outro contexto, mas se a obra apenas circular por um curto período e for popular entre leitores comuns sem atrair muita atenção crítica em outro país ou contexto cultural, dificilmente pode ser considerada literatura mundial. Com o passar do tempo, ela pode até ser esquecida, mesmo que tenha feito sucesso inicialmente, pois a tradução apenas comprova que uma obra é popular e financeiramente bem-sucedida em outro país. Isso não garante necessariamente que possua qualidade literária duradoura e valor crítico.

Diante dos critérios mencionados, afirmarei que, embora deva haver um critério universal para avaliar a qualidade da literatura mundial, esse critério também indica, às vezes, sua relatividade inevitável. Qualquer ênfase excessiva em sua universalidade e omissão de sua relatividade, sem considerar a dualidade desse critério, pode levar a um extremo inadequado. Por outro lado, colocar a relatividade da literatura mundial em uma posição inadequada, sem considerar o princípio estético comum, também levará ao abismo do niilismo e do relativismo. Isso encontra uma manifestação particular no processo oscilante da prática chinesa de ensino e pesquisa de literatura mundial. Durante o período do Movimento do Quatro de Maio e o Novo Período da reforma e abertura da China, as duas grandes ondas de ocidentalização negligenciaram o valor da literatura chinesa, com obras literárias ocidentais traduzidas ocupando grande parte do mercado de livros. No contexto atual, o inadequado sentimento nacionalista de “exportar a China” e sua literatura e cultura não pode avaliar de maneira pertinente a verdadeira herança cultural e o espírito estético da literatura chinesa em um amplo contexto da literatura mundial.

A literatura chinesa no amplo contexto da literatura mundial

Vimos que o conceito de *Weltliteratur* foi proposto por Goethe com a ajuda de sua leitura e compreensão dinâmica de algumas obras literárias chinesas de importância menor. Contudo, a literatura chinesa ainda é amplamente marginalizada no mapa da literatura mundial. A tradução literária na China ainda é bastante desequilibrada: há inúmeras obras literárias ocidentais disponíveis em chinês, enquanto muito poucas obras chinesas são traduzidas para outras línguas, em parte devido à ausência de tradução e em parte devido ao viés do Orientalismo predominante no Ocidente. Na era da globalização, a literatura chinesa enfrenta sérios desafios com o surgimento da cultura popular global. Como Jameson (2008, p. 379) resume:

Podemos lamentar o nivelamento e desaparecimento das culturas locais e nacionais, mas nunca devemos fazê-lo em nome da diferença cultural, pluralismo cultural ou tolerância multicultural – esses usos das palavras relacionadas à cultura são preeminentemente ideológicos e conduzem a caminhos equivocados. Na globalização, não existem culturas, mas apenas imagens nostálgicas de culturas nacionais; na pós-modernidade, não podemos apelar ao fetiche da cultura nacional e autenticidade cultural. Nosso objeto de estudo é, ao contrário, a “disneyficação”, a produção de simulacros das culturas nacionais; e o turismo, a indústria que organiza o consumo desses simulacros e dos espetáculos ou imagens.

Por outro lado, devemos perceber que a globalização, ao homogeneizar as culturas nacionais, também ofereceu à China uma preciosa oportunidade de levar sua cultura e literatura ao mundo. Para que a literatura chinesa faça parte da literatura mundial no menor tempo possível, alguns estudiosos e tradutores chineses, incluindo a mim mesmo, pensaram que era apenas uma questão de tradução. Mas, na realidade, a questão é muito mais complicada. O processo requer divisão de trabalho. Ou seja, devemos fazer esforços conjuntos com nossos colegas ocidentais para traduzir as melhores obras literárias chinesas para os principais idiomas do mundo, especialmente para o inglês, que desempenha atualmente o papel de língua franca.

Infelizmente, a situação do mercado editorial está longe de ser satisfatória. Se formos a qualquer livraria britânica ou norte-americana, dificilmente encontraremos muitos livros chineses, mesmo que traduzidos para o inglês. Em contraste, se você for a qualquer livraria na China, poderá facilmente encontrar o maior número possível de obras

literárias estrangeiras traduzidas para o chinês. Existem várias editoras, como a Shanghai Translation Press [上海译文出版社], a Yilin Press [译林出版社] e a Foreign Literature Press [外国文学出版社], que dedicam quase todos os seus esforços à tradução de obras literárias estrangeiras, sendo as obras literárias ocidentais a maior parte de seus títulos. As principais editoras em Beijing, como a Commercial Press [商务印书馆] e a Sanlian Press [三联书店], obtêm os maiores lucros ao publicar livros traduzidos; as obras literárias ocidentais e as de humanidades vendem muito bem. Em contraste, os livros de títulos semelhantes escritos por estudiosos chineses dificilmente circulam com fluidez. Por que ocorre esse fenômeno? A China não produziu excelentes obras literárias ou não possui seus próprios mestres? A resposta é óbvia se tivermos algum conhecimento da literatura e cultura chinesas modernas: claro que não faltam obras tampouco autores de grande qualidade!

Em primeiro lugar, devido à prevalência e intervenção ideológica do Orientalismo, o público ocidental tem preconceitos duradouros, inclusive em relação à China e aos chineses. Para muitos deles que nunca viajaram, o país é considerado pobre e atrasado. Os chineses são vistos como incivilizados, distantes da elegância do povo ocidental. Assim, dificilmente poderiam produzir obras literárias de qualidade. É verdade que existe uma forte discrepância entre a imagem do Ocidente na visão dos chineses e a imagem da China na visão dos ocidentais. É uma vergonha para um estudante chinês do ensino médio não conhecer gigantes como Platão, Aristóteles, Einstein, Shakespeare, Goethe, Mark Twain, Joyce, Eliot, Faulkner e Hemingway. Mas, em contraste, é bastante natural para um estudioso ocidental não conhecer Qu Yuan, Tao Yuanming, Li Bai, Du Fu, Su Shi, Wang Yangming, Lu Xun e Qian Zhongshu.

A segunda razão é a ausência de tradução. O ensino de línguas estrangeiras na China é parte de relevante projeto educacional e muitas editoras obtêm grandes lucros com essa circunstância. Nos últimos anos, juntamente com o crescimento da língua chinesa em todo o mundo, esse projeto tem gradualmente declinado. Mesmo assim, o ensino de língua estrangeira sempre recebeu grande importância nas escolas secundárias e universidades, especialmente o ensino da língua inglesa, que é quase

obrigatório para a maioria dos estudantes. No entanto, a realidade é que a maioria dos estudantes universitários e professores chineses, incluindo aqueles que estudam inglês, só conseguem ler livros ou revistas em inglês e ter comunicações diárias simples. Embora muitos estudiosos chineses tenham habilidade para traduzir obras literárias ou teóricas de outras línguas para o chinês, poucos conseguem traduzir obras chinesas para outras línguas estrangeiras. Às vezes, mesmo quando traduzem grandes obras literárias chinesas para o inglês ou outras línguas estrangeiras importantes, suas versões não são apreciadas pelos falantes nativos devido a elementos de estrangeirização, e, por isso, não conseguem circular no mercado editorial de destino. Tomemos como exemplo as duas traduções para o inglês de *O sonho da câmara vermelha* [红楼梦]: *A Dream of Red Mansions*, pelo casal Yang,⁶ e *The Story of the Stone*, por David Hawkes e John Minford.⁷ Julgando pela fidelidade linguística, o primeiro é muito melhor, mas julgando pela legibilidade e elegância, o segundo é muito mais eficaz: o primeiro é consultado e estudado apenas por pesquisadores de estudos chineses e de tradução, enquanto o último é extremamente popular entre o público leitor. Portanto, como estudiosos e tradutores de literatura chinesa, devemos resolver o problema de como traduzir de forma eficaz obras literárias chinesas para o inglês, de modo elegante e idiomático, para que essas obras possam alcançar um público leitor realmente amplo e não apenas acadêmico (cf. Wang, 2010c). Ao falar dos princípios para a tradução literária, a estrangeirização e a domesticação devem ser consideradas de maneira dialética. Os leitores chineses são muito tolerantes em relação aos elementos estrangeiros ao ler obras literárias traduzidas, mas, no mundo de língua inglesa, a tendência à domesticação é dominante. Caso contrário, como a versão de Yang de *O sonho da câmara vermelha* não conseguiu alcançar o público leitor, sendo que Yang Xianyi era um falante de inglês quase nativo e sua esposa, Gladys Yang, era uma falante de inglês típica? O editor ou o mercado editorial de língua inglesa sequer tolera os elementos estrangeiros presentes em trabalhos de um estudioso e tradutor tão renomado como Lawrence Venuti, cuja tradução de poemas selecionados do poeta italiano De Angelis “recebeu muitas rejeições de

editoras americanas e britânicas, incluindo duas editoras universitárias com séries de traduções reconhecidas” (Venuti, 1995, p. 300-301), sem mencionar as traduções “estrangeirizantes” feitas por tradutores chineses.

A terceira razão pode ser um paradoxo. Isto é, atualmente, vivemos em uma sociedade consumista pós-moderna, na qual a literatura séria e outros produtos culturais de alto nível são severamente desafiados pelo surgimento da cultura popular. Como as obras clássicas da literatura chinesa de alta qualidade estética estão distantes da realidade da sociedade consumista atual, elas não são atraentes para os leitores contemporâneos, mesmo que haja traduções disponíveis em inglês. Se forem traduzidas fielmente para o inglês ou outras línguas estrangeiras importantes, dificilmente serão apreciadas pelo público leitor, muito menos terão sucesso comercial comparável ao êxito de muitas obras literárias, ou mesmo teóricas, ocidentais na China. No que diz respeito à literatura chinesa moderna, uma vez que ela foi largamente desenvolvida sob influência ocidental, dificilmente pode ser comparada à sua contraparte ocidental, mesmo quando traduzida para o inglês ou outras línguas estrangeiras importantes. Nós, críticos e estudiosos da literatura chinesa, frequentemente reclamamos que não temos nossos próprios mestres literários como T.S. Eliot, William Faulkner, Marcel Proust, James Joyce, Ernest Hemingway, V.S. Naipaul, Gabriel Garcia Márquez e Milan Kundera. Portanto, estamos em uma era carente de grandes nomes literários e teóricos. O que devemos fazer é apenas traduzir o maior número possível de mestres literários e teóricos e suas obras-primas do Ocidente. Assim, a atual situação desequilibrada aparece nos círculos literários da China. Diante disso, outra pergunta surge: a literatura chinesa contemporânea tem seus mestres e obras-primas? Eu acredito que a resposta deva ser positiva.

A fim de concluir este capítulo, apresento uma visão geral das tendências literárias contemporâneas da China.

No que diz respeito à literatura contemporânea, devido a algumas razões políticas, ela é chamada de literatura do Novo Período, que chegou ao fim no final da década de 1980. Atualmente, a literatura chinesa está em um período pós-Novo Período, caracterizada por ser cada vez mais orientada para o mercado. Do ponto de vista temporal,

esse período vem depois do fim do Alto Novo Período,⁸ enquanto do ponto de vista do desenvolvimento literário e da mudança da dominância cultural, vai contra a direção anterior. Ou, em certo sentido, ele tem formado um tipo de desafio contra a dominância humanística do Novo Período. Esse desafio e descontinuidade em relação ao Novo Período encontram particular expressão nos seguintes aspectos: (1) A experimentação radical feita pelas formas de escrita vanguardista representa um desafio sério ao espírito humanístico do Novo Período, com a perda da identidade do “Homem” e a literatura se tornando cada vez mais orientada para técnicas formalistas, com o objetivo de desconstruir a estrutura da literatura do Novo Período. Muitas das obras literárias não apenas vão contra o princípio estético tradicional, mas parodiam o princípio estético modernista, e algumas até caem no impasse da anti-interpretação, antifforma e antiarte, o que encontra expressão particular na forma poética criada por esses poetas “vanguardistas” ou “transvanguardistas” que surgiram após o declínio da “Poesia Obscura” (*menglong shi*). (2) O surgimento da Nova Ficção Realista e seu contínuo desenvolvimento não apenas representa uma forte reação à experimentação radical feita pelos vanguardistas, mas também uma espécie de transcendência em relação ao princípio estético realista tradicional. Isso também deve ser considerado como um “sentido de comunidade” na virada do século e uma forma de compromisso com o público leitor. Por outro lado, o surgimento da Nova Ficção Realista realizou o ideal estético caracterizado pela redução da distância entre a literatura de elite e a literatura popular. (3) O forte impacto causado pela tendência contemporânea de comercialização visa preencher a lacuna natural entre a literatura de elite e a literatura popular, mas acabou colocando a criação literária em outro dilema: nem se comprometer com a comercialização em detrimento da criação literária, nem se adequar à nova atmosfera cultural-econômica em detrimento da renúncia à qualidade única da literatura de elite. (4) A popularização das redes sociais e o surgimento da escrita na internet impactaram fortemente o modo tradicional de produção literária e publicação impressa. Assim, frequentemente se afirma que a literatura (tradicional) está “morta”, tal como os estudos literários. Nesse sentido, podemos dizer que a literatura chinesa do Pós-Novo Período realmente

entrou em uma era de pluralismo e “carnavalização” bakhtiniana sem um *mainstream* definido. A literatura e a cultura popular ocuparam um grande espaço na cultura de elite e em sua produção de literatura nos anos 1990, fazendo com que o mercado desta última se torne cada vez mais reduzido. Esse fenômeno se desenvolve de forma paralela à literatura e à cultura pós-modernista ocidental, embora esta última já esteja em declínio. É tanto um resumo de uma era passada quanto uma transição para uma nova era. Se me perguntarem quem deve ser considerado os escritores mais interessantes na literatura chinesa contemporânea, eu citaria Wang Meng, Chen Zhongshi, Mo Yan, Yu Hua, Jia Pingwa, Tie Ning, Han Shaogong, Wang Anyi, Su Tong, Liu Zhenyun, Mai Jia, Yan Lianke, Xu Xiaobin, Ge Fei e Sun Ganlu.² Alguns de seus trabalhos representativos estão agora disponíveis em inglês e em outros idiomas ocidentais, e alguns estão sendo considerados para o Prêmio Nobel de Literatura. Se fizermos esforços conjuntos com os sinólogos para traduzir suas obras para o inglês e outros idiomas e promovê-las em escala internacional, elas se tornarão parte da literatura mundial.

Referências

- Damrosch, D. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Derrida, J. Des Tours de Babel. In: *Difference in Translation*. Trad. J. F. Graham. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Fischer-Lichte, E. *et al.* (Eds.). *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*. Nova York: Routledge, 2010.
- Fokkema, D. World literature. In: Robertson, R.; Scholte, J. A. (Eds.). *Encyclopedia of Globalization*. Nova York: Routledge, 2007.
- Haugen, E. *Ibsen's drama: Author to Audience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979.
- Jameson, F. New Literary History After the End of the New. *New Literary History*, v. 39, n. 3, p. 375-387, 2008.
- Moretti, F. Conjectures On World Literature. *New Left Review*, v. 1, p. 54-66, 2000.
- Venuti, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Nova York: Routledge, 1995.
- Wang, N. *Translated Modernities: Literary and Cultural Perspectives On Globalization and China*. Ottawa: Legas, 2010a.
- Wang, N. World Literature and the Dynamic Function of Translation. *Modern Language Quarterly*, v. 71, n. 1, p. 1-14, 2010b.
- Wang, N. 中国文学如何有效地走向世界 [Como a literatura chinesa se move efetivamente em direção ao mundo?]. 中国艺术报 [*China Art Gazette*], 19 mar. 2010c.

Notas

- ¹ No que diz respeito à modernidade de diferentes formas, especialmente à chamada modernidade alternativa de características chinesas, consulte Wang (2010a), especialmente as páginas 13-20.
- ² Sou especialmente grato pela definição tríplice de literatura mundial proposta por Damrosch, centrada no mundo, no texto e no leitor (cf. Damrosch, 2003, p. 281).
- ³ Para comemorar o centenário da morte de Ibsen, o Centro de Estudos de Ibsen da Universidade de Oslo e o Instituto de Estudos Teatrais da Freie Universität-Berlin organizaram um simpósio internacional sobre “Ibsen global” de 2 a 5 de outubro de 2006. Dezenas de estudiosos de literatura e teatro da Ásia, África, América Latina, Europa e América do Norte foram convidados para apresentar a performance das peças de Ibsen em seus próprios países (cf. Fischer-Lichte *et al.*, 2010). No mesmo ano, também ocorreu uma “febre de Ibsen”, com três conferências internacionais realizadas e quatro de suas peças principais encenadas na China.
- ⁴ No contexto chinês, a grande reputação de M. H. Abrams é baseada mais em sua organização da prestigiosa *Antologia Norton da Literatura Inglesa*, usada por muitas universidades chinesas como uma das principais referências para o curso de inglês, do que em seu *The Mirror and the Lamp*, que só foi traduzido para o chinês no final da década de 1980.
- ⁵ Entre muitas antologias de literatura mundial em chinês, esta versão é a mais aclamada, pois foi formulada pelo Ministério da Educação como livro didático padrão de literatura mundial por muitos anos. Ao contrário das antologias similares publicadas em inglês, essa antologia inclui literaturas de todos os outros países, exceto as da China. O editor geral, Zhou Xiliang (1905-1984), foi um conhecido professor de Literatura da Universidade Normal do Leste da China.
- ⁶ *A Dream of Red Mansions*. 4 volumes. Trad. Yang Xianyi e Gladys Yang. Beijing: 外文出版社 [Foreign Languages Press], 2001. Publicado pela primeira vez em três volumes entre 1978 e 1980.
- ⁷ *The Story of the Stone*. 5 volumes. Trad. David Hawkes e John Minford. Londres: Penguin Classics; Bloomington: Indiana University Press, 1973-1980.
- ⁸ Refere-se ao período entre 1979 e 1989.
- ² Quanto ao debate sobre a reavaliação da literatura contemporânea chinesa, consulte “Zhuanfang Chen Xiaoming: Chonggu Zhongguo dangdai wenxue jiazhi” (Reavaliando a literatura contemporânea chinesa: uma entrevista com Chen Xiaoming), disponível em <http://www.literature.org.cn/Article.aspx?ID=52383>.

Ascensão do Leste e declínio do Oeste sob a perspectiva da Teoria do Sistema Mundial

Ruan Wei

É um fato inegável que a hegemonia ocidental ainda persiste. No entanto, essa hegemonia é um produto do tempo, surgiu tardiamente, até mesmo após o Iluminismo e o surgimento do capitalismo industrial no século 18. Antes disso, não havia hegemonia ocidental; a Europa Ocidental era vista como uma região periférica por estar localizada na ponta oeste do continente euro-asiático, e, mesmo depois de conquistar a América, ela permaneceu assim por muito tempo. Na Primeira Guerra Mundial, a hegemonia ocidental atingiu seu auge e desde então tem estado em declínio. Embora não possamos dizer que tenha terminado, é cada vez mais evidente que o mundo não ocidental, após um período de algumas centenas de anos de declínio relativo, ressurgiu e desafia as vantagens desfrutadas pelo Ocidente, reconstruindo a economia global, a política, a tecnologia e até mesmo o mapa militar, rapidamente retornando à sua posição histórica. Do ponto de vista ocidental, reconhecer e aceitar essa realidade talvez seja a única maneira correta de lidar com o presente. Um ponto central deste capítulo é que tudo isso ocorre na interação econômica, tecnológica e cultural entre as regiões e civilizações dentro do “sistema mundial”; e, assim como obteve seu grande poder dentro desse sistema, o Ocidente também irá gradualmente perdê-lo dentro dele.

A tecnologia moderna não é uma criação exclusiva do Ocidente

De acordo com a visão predominante, a tecnologia ocidental é sinônimo de tecnologia moderna. Por muito tempo, a tecnologia moderna foi vista como uma parte importante da civilização ocidental, uma contribuição significativa dos ocidentais para a civilização humana,

e até mesmo como uma característica única que distingue essa civilização. O filósofo da história Oswald Spengler considerou armas de fogo, relógios mecânicos, ferrovias, telefones e até mesmo a imprensa como características próprias da civilização ocidental. Durante muito tempo, acreditou-se que a tecnologia era a força motriz por trás da Revolução Industrial, embora isso não seja verdade. Deixando de lado que, antes da era moderna, os avanços importantes na tecnologia ocorreram em um sistema econômico-tecnológico transregional, mostrando uma relativa sincronia e até mesmo uniformidade, a tecnologia em si não é o fator mais crítico da Revolução Industrial e nem mesmo pode ser considerada fator decisivo. Geralmente, as invenções tecnológicas surgem antes de sua ampla aplicação. É precisamente por isso que essas invenções fracassam, já que seu potencial valor não é amplamente utilizado, deixando de participar do processo histórico.

O historiador Fernand Braudel (1992, p. 656-657) disse:

A aplicação prática da tecnologia sempre fica para trás em relação ao movimento geral da vida econômica: ela deve esperar por necessidades claras e decisivas, ser solicitada várias vezes e só então ser incorporada à vida econômica. A inovação tecnológica obviamente obedece ao arranjo do mercado: ela só surge em resposta às exigências firmes dos consumidores.

O teórico do sistema mundial André Gunder Frank (2000, p. 257-258) também acredita que

[...] a tecnologia nunca se desenvolve independentemente, mas se difunde ou se adapta rapidamente a ambientes semelhantes ou diferentes. Em termos concretos, a escolha, aplicação e “progresso” da tecnologia são, na verdade, uma resposta racional ao custo de oportunidade, que é determinado pela economia mundial e pelas condições de oferta e demanda locais. Em outras palavras, o progresso da tecnologia depende principalmente do “desenvolvimento” mundial, em qualquer lugar, e não depende principalmente de características regionais, étnicas ou locais, e muito menos de características culturais.

O fator mais importante que permite que uma invenção tecnológica realize plenamente seu valor inerente é a necessidade do mercado, baseada no nível de desenvolvimento econômico da sociedade, e não a própria invenção. Por outro lado, devido à vantagem geralmente ocupada pelos ocidentais em política, economia e assuntos militares nos últimos

dois séculos, a tecnologia ocidental tem desfrutado do privilégio de ser vista como “moderna”. O problema é que, muito antes dessa “modernidade”, as civilizações não ocidentais já haviam feito muitas invenções e criações; sem elas as civilizações do leste e do sul da Ásia não poderiam ter continuado a se desenvolver até hoje. Portanto, a questão pode ser formulada da seguinte maneira: em que sentido a tecnologia ocidental pode ser vista como “moderna”? Ela é considerada “moderna” pela qualidade da civilização ocidental, sua inteligência e aptidão, o intercâmbio e desenvolvimento a longo prazo de realizações tecnológicas e culturais em diferentes regiões dentro de um sistema mundial, ou a dinâmica interna e a necessidade do desenvolvimento econômico e tecnológico da humanidade como um todo?

A ciência e tecnologia da Europa Ocidental evoluíram a partir da civilização greco-romana, que por sua vez foi construída sobre a base de muitas civilizações do Egito e da Mesopotâmia, sendo até parte do avanço tecnológico geral do mundo mediterrâneo e asiático ocidental. A tecnologia ocidental também se beneficiou grandemente das realizações científicas da China e da Índia, especialmente influenciadas pela ciência islâmica. Devido ao avanço do desenvolvimento econômico islâmico na Idade Média, seu nível de urbanização era muito maior do que na Europa, e a ciência islâmica herdou a tradição científica grega antiga e a levou a novas alturas, ficando à frente da Europa por cerca de quatro a cinco séculos. O consenso na história da ciência hoje é que entre os séculos 9 e 13, a ciência e tecnologia islâmica estavam muito à frente da Europa. Durante os anos de 1000 a 1500, os maiores matemáticos, astrônomos, químicos e físicos do mundo provavelmente eram muçulmanos (Roberts, 2018). Muitos conceitos matemáticos que foram considerados novos pelos matemáticos europeus durante a Revolução Científica dos séculos 16 a 18 já haviam sido propostos pelos matemáticos muçulmanos vários séculos antes (Goldstone, 2010). Nos séculos 9 e 10, os estudiosos árabes Al Battani, Al Biruni e Al Azarqali corrigiram a teoria do sistema geocêntrico de Ptolomeu. Os resultados foram posteriormente citados por Copérnico e influenciaram Kepler e Galileu (Goldstone, 2010). Nos séculos 10 e 11, astrônomos e geógrafos árabes da Síria, Ásia Central e Espanha mediram a Terra e o céu com uma precisão sem precedentes. Em 1079, o astrônomo muçulmano

Omar Khayyam mediu com precisão o ano solar como 365,2421986 dias, e o calendário persa que ele criou foi mais preciso do que o calendário gregoriano europeu, que apareceu 500 anos depois. No século 12, o muçulmano Muhammad al Idrisi foi o mais antigo fabricante de globos terrestres conhecido, ferramentas que facilitaram a expansão geográfica dos europeus (Goldstone, 2010). O mundo islâmico também criou os primeiros hospitais “modernos” a tratar pacientes em um ambiente limpo e com métodos profissionais. Os países muçulmanos foram os primeiros a estabelecer exames de conhecimento de plantas medicinais para médicos e farmacêuticos, emitindo licenças para os aprovados (Goldstone, 2010). Também é digno de nota que o mundo islâmico criou a primeira universidade do mundo em 859 d.C., a Universidade de Al Quaraouiyine em Marrocos, quase um século e meio antes da Universidade de Bolonha, que é considerada a mais antiga do mundo. O Papa Silvestre II, que introduziu os números arábicos na Europa, estudou nessa universidade (Goldstone, 2010). Até hoje, algumas palavras árabes importantes relacionadas à tecnologia são usadas em línguas europeias e americanas, como “zero”, “álgebra”, “algoritmo”, “cifra”, “alquimia”, “química”, “almanaque”, “tarifa”, “alfândega” e “armazém”, entre outras, demonstrando a liderança da ciência islâmica sobre a Europa (Roberts, 2018; Qin; 1999).

Há razões suficientes para afirmar que a tecnologia ocidental considerada “moderna” é na verdade um produto da evolução global da civilização humana; é o produto do desenvolvimento geral e das necessidades internas de um sistema mundial muito maior do que o “Ocidente”. Se olharmos apenas para o período das Grandes Navegações europeias dos séculos 15 a 18, sem a invenção da pólvora e das primeiras armas de fogo pela China, como poderia a Europa ter criado armas de fogo modernas como num passe de mágica, quando elas eram tão necessárias para “descobrir” e expandir-se? Sem a invenção da bússola pelos chineses, como poderiam os europeus ter mudado de um método de navegação costeira, que dependia da paisagem terrestre, para outro que valorizava a direção em si mesma? (Masakatsu, 2015). Sem ferramentas como o astrolábio, usadas no mundo islâmico para medir a altura dos corpos celestes, como teria sido possível a “descoberta” e expansão dos europeus? (Masakatsu, 2015, p. 60). Sem a invenção

chinesa do papel e da tecnologia dos tipos móveis, como os europeus teriam conseguido tantos mapas na era de sua grande expansão geográfica? Olhando para outras áreas, sem a acumulação de técnicas mecânicas pelas civilizações da Mesopotâmia, Egito e outras, como poderiam os europeus da Idade Média ter criado relógios mecânicos, incluindo os sofisticados relógios suíços? Se não fosse pelos “números árabes”, que aumentaram significativamente a eficiência dos cálculos, a Revolução Científica do século 17 na Europa seria possível? Pensemos nos trilhos de trem: claro que se trata de uma grande invenção, mas em termos de importância na evolução geral da civilização humana, talvez não possa ser comparada com os números árabes, a pólvora, a bússola, o papel, a impressão. Os trilhos de trem surgiram na primeira metade do século 19, quando os meios de transporte existentes não conseguiam satisfazer as necessidades econômicas crescentes. O telégrafo e o telefone também são grandes invenções que surgiram nos anos 1860 nos Estados Unidos e se espalharam rapidamente pelo mundo. No entanto, eles também surgiram sob a grande demanda da economia em desenvolvimento por meios de comunicação convenientes, e exigiram como condição prévia um grande número de invenções anteriores e, sobretudo grande desenvolvimento da economia global.

As pirâmides construídas cerca de 3.000 anos antes de Cristo mostram que os egípcios já sabiam resolver problemas matemáticos e geométricos complexos. Por volta de 2000 a.C., já eram conhecidas as equações do primeiro e segundo grau. Os egípcios também criaram o calendário solar mais antigo do mundo (Liu, 1999), e sua técnica para fazer joias ainda não foi superada. Eles também inventaram a técnica de colorir vidros e foram a primeira civilização a dominar a técnica de curtimento de couro (Stavrianos, 1999). Na Mesopotâmia, os babilônios já haviam desenvolvido a matemática para atender às necessidades de contagem de animais, medição de peso de grãos e dimensão de áreas. Eles já conheciam o conceito de “valor posicional”. No século 7 a.C., os babilônios podiam calcular raízes quadradas, cúbicas e usavam equações do segundo grau. Os sistemas de numeração decimal e sexagesimal eram usados na Mesopotâmia, sendo que o sistema sexagesimal foi uma invenção única da região, posteriormente adotado pelos árabes e gregos e transmitido à Europa, onde ainda é usado (Liu, 1999). Mais tarde, na

dinastia Shang na China, a tecnologia de fundição de bronze estava altamente desenvolvida e liderava o mundo em relação a outras áreas (Stavrianos, 1999). Mais tarde, no mundo mediterrâneo e asiático ocidental, a tecnologia avançada de navegação dos fenícios foi de grande benefício para a civilização grega. O alfabeto, baseado na escrita da Mesopotâmia, influenciou a maioria dos sistemas de escrita do mundo, incluindo o europeu. A contribuição do alfabeto para a civilização ocidental é imensurável.

Os benefícios da tecnologia ocidental provenientes de outras civilizações não se limitam aos exemplos mencionados. O método de arreios para cavalo, inventado na China no século 10, foi adotado pelos ocidentais, tornando-se uma importante fonte de energia para a agricultura e aumentando significativamente a produtividade agrícola. A roda d'água, inventada na China ou na Ásia Ocidental e originalmente usada para moer grãos, foi adotada pelos europeus e desenvolveu-se como uma fonte de energia que podia ser usada para qualquer propósito. No final do século 15, a impressão, originada na China, tornou-se popular na Europa, desempenhando um papel incalculável na disseminação de informações, no florescimento da cultura e na melhoria da qualidade de vida da civilização. A pólvora foi inventada pelos chineses durante a dinastia Song e foi usada pela primeira vez na guerra contra os jurchens. Os mongóis aprenderam sobre a pólvora durante as suas batalhas com os jurchens e começaram a usá-la junto com armas simples na conquista de terras na Ásia e até na Europa Oriental. No século 14, a pólvora e as armas de fogo foram introduzidas na Europa, combinando-se com as técnicas avançadas de navegação do mundo islâmico, tornando-se a chave para a expansão geográfica da Europa dos séculos 15 a 18 (Stavrianos, 1999). Mais significativo ainda foi o uso da pólvora e das armas de fogo na Europa, o que tornou os castelos anteriormente impenetráveis dos nobres feudais vulneráveis e abalou completamente seus privilégios políticos e econômicos, levando ao colapso da sociedade feudal que durou quase mil anos. A integração nacional aumentou consideravelmente e um mercado unificado foi rapidamente formado, o que elevou significativamente o nível de produtividade da Europa e preparou o caminho para o desenvolvimento do capitalismo industrial moderno. Na área da saúde, embora a

medicina ocidental tivesse feito algum progresso no final do século 19, suas realizações médicas ainda não superavam a medicina chinesa. O “tratamento de sangria” – que consistia no uso de sanguessugas para retirar sangue do paciente –, por exemplo, ainda foi usado pelos médicos em Londres até a década de 1880 (Fairbank, 1999, p. 73).

De acordo com as estatísticas, até o início da dinastia Ming havia cerca de 300 importantes invenções tecnológicas e realizações científicas no mundo, das quais cerca de 175 eram da China, representando 57% do total. Até o final da dinastia Ming, a inovação tecnológica na civilização chinesa e ocidental estava em pé de igualdade (Zhu, 2000).

Podemos fazer algumas perguntas: se a pólvora, a impressão e a fabricação de papel inventadas pelos chineses não tivessem sido imediatamente transmitidas para a Europa, como poderiam os castelos feudais ter sido destruídos no momento certo? Como o mercado interno unificado, que foi crucial para o crescimento da economia de mercado, poderia se formar no momento certo? Como a classe burguesa poderia surgir tão facilmente? Teria sido possível que a Europa conseguisse obter uma clara vantagem sobre outras civilizações após o século 16 e, especialmente, a partir do final do século 19? Na chamada “modernidade”, que surgiu pela primeira vez no Ocidente, a ciência e a tecnologia são, fundamentalmente, o resultado da interação e do desenvolvimento de todas as regiões em um sistema mundial unificado, e não um produto da evolução independente da civilização ocidental. A diferentes civilizações sempre tiveram interação próxima em áreas importantes como construção naval, transporte, impressão, metalurgia, armamentos e energia. Até o século 16, as principais civilizações ainda estavam em um nível de desenvolvimento relativamente semelhante. André Gunder Frank (2000, p. 259) acredita que em mil anos antes do século 16 as tecnologias eram em grande parte alheias à Europa, mas “principalmente se espalharam entre o leste asiático, sudeste asiático, sul da Ásia e oeste da Ásia, especialmente em trocas entre a China e a Pérsia”, muito embora “a Europa tenha realmente se beneficiado de muitos resultados da difusão tecnológica”.¹ Portanto, mesmo que a ciência e a tecnologia modernas que surgiram primeiro no Ocidente sejam vistas como uma “modernidade” importante, é necessário

examinar suas origens, a fim de que se questione sobre que tipo de modernidade se trata. Por isso, é uma suposição absurda compreender a ciência e a tecnologia que surgiram primeiro no Ocidente como uma qualidade espiritual que diferencia o Ocidente de outras regiões.

O capitalismo industrial moderno não foi criado apenas no Ocidente

Assim como a situação da tecnologia moderna, o capitalismo moderno que apareceu pela primeira vez na Europa também é frequentemente considerado um fenômeno único e até mesmo uma qualidade cultural exclusiva que tornou o Ocidente o que é hoje. Na verdade, o capitalismo moderno não foi criado apenas no oeste da Europa; trata-se do produto de um sistema mundial de longa data, e a possibilidade desse sistema mundial ter sido criado deve-se à sincronicidade do desenvolvimento econômico e social de cada grande região. Na discussão sobre os “germens do capitalismo” na China, muitas pessoas acreditam que, se o capitalismo moderno ocidental não tivesse se infiltrado no país, a China nunca seria capaz de desenvolver o capitalismo independentemente. Até que ponto essa suposição de sentido é correta?

Ora, para sobreviver e se desenvolver, as civilizações não ocidentais devem introduzir ativamente o capitalismo moderno. Contudo, o capitalismo não é um fenômeno exclusivo do Ocidente. Não se trata de conferir uma universalidade sem fundamento ao capitalismo ocidental que acompanhou a industrialização após meados do século 18. Aplicar o modelo ocidental à realidade chinesa resultaria inevitavelmente no fato de que a China nunca desenvolveria o capitalismo de forma independente. Se assim fosse, então, os supostos “germens do capitalismo” na China seriam completamente inexistentes, pois teriam sempre dependido da aplicação do capitalismo ocidental no país.

Essa discussão envolve a definição de “capitalismo”. Em um sentido restrito, trata-se de uma forma econômica em que a maioria dos meios de produção são de propriedade privada, e a regulação da produção e a distribuição de produtos são principalmente realizadas pelo livre mercado. O valor excedente ou lucro resultante é transformado em

capital, que é posteriormente utilizado para expandir a produção e obter mais lucro. Pode-se dizer que o capitalismo é uma forma de produção e distribuição baseada na acumulação, fluxo e valor excedente do capital, bem como um modo de vida baseado nessa forma de produção e distribuição. Essa é uma definição mais rigorosa. Significa que, em um aspecto extremamente crítico, a civilização chinesa antes da Guerra do Ópio não tinha modernidade porque faltava o capitalismo.

Mas Gunder Frank discorda. Ele acredita que há um tipo de capitalismo em sentido amplo presente em todas as civilizações agrícolas, chamado de “mercantilismo”. Não é o capitalismo moderno, porém uma condição prévia para o capitalismo moderno. Esses fatores de capitalismo amplo são muito mais numerosos do que as pessoas estão dispostas a admitir (Frank, 2000). O crescimento do chamado “mercantilismo” é um processo prolongado e contínuo que começou quando a civilização surgiu por volta de 3000 a.C. Dentro do quadro de Gunder Frank, o crescimento do “mercantilismo” é um processo de acumulação de capital a longo prazo, um processo evolutivo do capitalismo em sentido amplo e uma prévia do capitalismo moderno, embora ele não use o conceito de “capitalismo”. O surgimento do capitalismo moderno na Europa a partir do século 16 é apenas um aumento quantitativo nesse processo amplo e global, em vez de uma mudança qualitativa do feudalismo para o “capitalismo”. Eis uma evidência forte de que o capitalismo moderno não é um produto desenvolvido independentemente pelo Ocidente, mas, sim, fruto da interação cultural e tecnológica de longo prazo entre diferentes regiões e civilizações do sistema mundial. Desde o surgimento da civilização, esse sistema econômico global vem se expandindo continuamente. Até o início da era moderna, os meios racionais usados pelo capitalismo moderno ocidental, como “métodos contábeis, título de crédito, bancos, bolsas de valores, mercado, endosso e desconto [...] podem ser encontrados completamente fora do mundo e da racionalidade ocidental” (Braudel, citado por Frank, 2000, p. 291-292). Esse ponto de vista reduz significativamente o papel desempenhado pela Europa na criação do capitalismo moderno.

Outro teórico do sistema mundial, Stephen K. Sanderson, tem opinião semelhante. Ele acredita que, antes de século 16, embora o

“mercantilismo” tenha passado por um longo processo de expansão, esse processo ocorreu em uma sociedade essencialmente tributária e não capitalista. Portanto, é melhor considerá-lo um “processo de comercialização global em expansão”, em vez de um processo de “acumulação de capital”. No entanto, nessas sociedades tributárias, sempre existiu uma forma primitiva de capitalismo, ou seja, uma forma de “protocapitalismo” mais ampla do que problema dos “germens do capitalismo”, discutida fervorosamente na universidade chinesa. Mas tal protocapitalismo não conseguiu estabelecer uma posição dominante. Portanto, Sanderson (1995, p. 263) sugere que examinemos o processo de comercialização global em constante expansão a partir do “crescimento da escala e da densidade da rede de comércio”.² Com base nesse entendimento, ele conclui que o comércio já existia desde o início da civilização, cerca de 3000 a.C., embora o crescimento substancial do comércio tenha ocorrido somente depois de um grande avanço – o que significa que o crescimento do comércio é parte integrante do crescimento da civilização. Sanderson (1995) também acredita que, no início, o comércio era limitado a áreas relativamente pequenas, mas sua abrangência, densidade e frequência cresceram constantemente, formando enormes redes regionais de comércio, como a rede do rio Amarelo e do rio Yangtze, a rede do rio Indo e do rio Ganges, e a rede da Ásia Ocidental e do mundo mediterrâneo. Finalmente, surgiu o “comércio de longa distância”, que conectava o leste, o sudeste e o sul da Ásia, o Oriente Médio e o norte da África com o centro-oeste mediterrâneo, o oeste com o leste da Europa, e até mesmo o comércio intercontinental que conectava o mundo da Ásia Ocidental e do Mediterrâneo com o leste da Ásia.

Sanderson (1995) dividiu o processo de expansão comercial em três grandes estágios. O primeiro estágio começou por volta de 2000 a.C. e terminou por volta do ano 200 a.C. Nessa fase, o comércio era principalmente local e ainda não havia interações econômicas transregionais. Por volta do ano 200 a.C., houve interações econômicas transregionais verdadeiramente significativas, até mesmo surgindo um “eixo comercial” intercontinental entre a China e o mundo do Mediterrâneo. A partir desse período até cerca de 1000 d.C., ocorreram atividades comerciais regulares e organizadas entre a região do Mar

Vermelho-Golfo Pérsico e a Índia, entre a Índia e o Sudeste Asiático, entre a China e o Sudeste Asiático e o Japão, entre a China e a Europa, e entre a China e a Índia. Isso é considerado o segundo estágio. O terceiro estágio começou após o ano 1000 d.C. Durante esse estágio, a rede de comércio global se expandiu e se aprofundou ainda mais, e o capitalismo moderno surgiu no final dessa etapa. Sanderson (1995) acredita que um importante pré-requisito para o surgimento do capitalismo moderno é a existência de amplos mercados nacionais e internacionais. No entanto, as elites das diferentes civilizações agrícolas têm mantido uma atitude hostil em relação ao processo de comercialização e ao crescimento dos mercados transregionais, e, portanto, o processo de comercialização global tem sido relativamente lento. Após um longo período de “incubação”, esse processo sofreu uma mudança qualitativa, e o antigo “equilíbrio de poder econômico” foi finalmente quebrado, levando ao surgimento do modo de produção capitalista moderno. Esse processo ocorreu primeiro no Ocidente (Sanderson, 1995).

A visão de Sanderson é apoiada na escrita de Gunder Frank (2000, p. 466-468):

No início do século 14, começou um longo período de expansão no leste e no sudeste da Ásia. Rapidamente se espalhou pela Ásia Central, Sul da Ásia e Ásia Ocidental e, após meados do século 15, também se espalhou para a África e a Europa. A “descoberta” e conquista da América, bem como as trocas daí resultantes, foram um resultado direto e uma parte constituinte da expansão do sistema econômico mundial e durou até o século 17 ou 18. Esta expansão foi principalmente baseada na Ásia, embora o novo fornecimento de moedas de ouro e prata trazido pelos europeus das Américas tenha colocado lenha na fogueira. Na Ásia, essa expansão tomou a forma de um rápido crescimento populacional, de produção e de comércio, tanto de importação quanto de exportação, na China, Japão, Sudeste Asiático, Índia, Pérsia e nas terras otomanas.

Para a Europa, a expansão do “sistema econômico mundial” liderado pela Ásia teve profundas consequências econômicas e geopolíticas. Não apenas levou diretamente à “descoberta” da América pelos europeus, mas também permitiu que os europeus obtivessem metais preciosos das Américas, o que lhes proporcionou uma participação mais profunda na economia mundial, à época liderada pela Ásia; embora seja amplamente conhecido que a forma como os europeus participaram da economia

asiática foi totalmente desonesta, dependendo em grande parte do saque e da exploração, e mesmo de pirataria, pilhagem e assassinato – como os portugueses fizeram no Oceano Índico e no Pacífico. “Entre 1500 e 1800, os colonizadores europeus roubaram um total de um bilhão de libras esterlinas, dentre as quais apenas entre 1750 e 1800 a Grã-Bretanha roubou de 100 a 150 milhões da Índia. O influxo de capital resultante não constituía todo o capital da nova revolução industrial na Inglaterra, mas pelo menos impulsionou o investimento britânico na nova revolução industrial, especialmente em tecnologia a vapor e têxtil” (Frank, 2000, p. 395). Em outras palavras, se não fosse pela exploração e saque econômico da Europa em várias regiões da Ásia e das Américas, seria uma questão se o capitalismo moderno poderia ter se desenvolvido tão “suavemente” e se a Revolução Industrial teria ocorrido tão oportuna e exclusivamente na Europa.

Sanderson e Gunder Frank enfatizam a continuidade inquestionável entre o modo de produção capitalista moderno e o modo tradicional de produção agrícola. Ambos acreditam que apenas em um sentido limitado o capitalismo moderno pode ser considerado ocidental. Na visão de Sanderson (1995), embora o capitalismo moderno deva ser realmente considerado uma mudança qualitativa, o crescimento quantitativo da acumulação global de capital antes disso é de extrema importância. Gunder Frank (2000, p. 441) simplesmente considera o conceito de “capitalismo” um “beco sem saída” e propõe abandoná-lo completamente. Em sua opinião, “a interminável busca dos historiadores modernos pela ‘origem’ do capitalismo é como a busca dos alquimistas pela pedra filosofal que pode transformar qualquer metal em ouro” (2000, p. 441). Portanto, a melhor abordagem é deixar o conceito de “capitalismo” de lado e explorar a verdadeira situação da história mundial. Essa abordagem é muito valiosa porque os desafios de Gunder Frank e Sanderson em relação ao conceito de capitalismo baseiam-se na análise de fatos históricos e na investigação da realidade política e econômica.

Com base na redefinição do conceito de capitalismo, os teóricos do sistema mundial chegaram a esta conclusão: a teoria eurocêntrica não só é insustentável, mas também absurda. O Ocidente até 1500 não só não pode ser considerado “central”, mas talvez deva ser visto como uma

região periférica. Com base em suas pesquisas, outro teórico do sistema mundial, Samir Amin (2003), concluiu que, até 1500, medido pelo tamanho do “excedente de produtos” – que pode ser entendido como um processo prévio e econômico indispensável para a acumulação de capital em sentido estrito –, e o tamanho do comércio construído com base nesse excedente, a história do mundo não teve apenas um centro, mas três “centros importantes”: a China, a Índia e a região da Ásia Ocidental e o Mediterrâneo – desde o período do Império Romano Ocidental e Bizantino até o período da dinastia sassânida no Irã e do Califado Árabe. A Europa e o Japão, assim como o Sudeste Asiático, a Ásia Central e a África, são apenas “regiões periféricas” em relação a esses três “centros” (Amin, 2003, p. 23-28). Até o século 11, a Europa ainda era bastante pobre e podia ser vista como “periférica”. No entanto, a partir de 1500, os europeus incorporaram as Américas do Norte e do Sul em seu sistema econômico e entraram em um período de desenvolvimento relativamente rápido. Mesmo assim, até 1800, as diferenças no nível de desenvolvimento entre as “principais regiões do mundo” não eram tão significativas. As diferenças óbvias só começaram a surgir entre 1800 e 1950 (Amin, 2003).

Nessa questão de “centro” ou “periferia”, as opiniões de Gunder Frank e Amin são basicamente as mesmas, mas a argumentação de Frank é mais completa. Ele acredita que o surgimento da Europa depois do século 16 certamente não significa que ela tenha “incorporado” todas as outras regiões do mundo em seu sistema econômico; pelo contrário, “a Europa é uma adição tardia a um sistema econômico mundial que já existia, ou fortaleceu contatos anteriormente mais fracos” (Frank, 2000, p. 12). Foi por meio dos metais preciosos adquiridos nas Américas que a Europa conseguiu participar do comércio com o Leste Asiático e pôde “entrar no comércio mais luxuoso do mundo”, a fim de “escalar os ombros da Ásia”; sem metais preciosos, a Europa “não poderia inserir nem mesmo um dedo do pé” (Frank, 2000, p. 373-380) no mercado mundial. Em resumo, a rápida ascensão da Europa dependeu do tamanho muito maior da economia asiática. Mas o pêndulo da história não pode sempre se mover para um lado. Atualmente, “o centro econômico mundial está voltando para sua posição antes da emergência do Ocidente”, portanto, “se você realmente precisa falar sobre algum

‘centro’ [...] não é a Europa, que fica na periferia, mas a China, que é mais qualificada para se considerar um ‘centro’” (Frank, 2000, introdução da edição em chinês).³

De uma perspectiva mais empírica, o próprio capitalismo moderno da Europa Ocidental, que se expandiu globalmente, é produto de um sistema econômico-tecnológico transcivilizacional muito maior, ou seja, ele próprio é uma parte integrante desse sistema mundial. Somente após um longo período desde o surgimento do capitalismo a economia da Europa Ocidental tornou-se forte o suficiente para participar diretamente do comércio com o Leste Asiático, ganhando uma porção maior do sistema mundial. As cidades do norte da Itália foram o berço do capitalismo moderno; no entanto, muitas evidências indicam que esse capitalismo inicial não surgiu espontaneamente, mas foi o resultado do comércio com o Oriente Médio, que estava no extremo oeste de um sistema mundial de comércio centrado na China. Até o século 11, a Europa, muito atrasada, estava fora desse sistema. A economia italiana era tão pequena que se pode dizer que, antes do século 13, era subordinada ao Oriente Médio e estava em uma posição periférica em relação à sua economia (Abu-Lughod, 2015). Naquela época, Veneza e Gênova eram os lugares de comércio mais ativos da Europa, mas os comerciantes dessas duas cidades não tinham sua própria moeda e continuaram a usar as moedas bizantina e egípcia até o final do século 13, o que demonstra a posição periférica da economia italiana (Abu-Lughod, 2015).

Foi somente por meio do comércio ativo com o Oriente Médio que a situação periférica da Itália e mesmo de toda a Europa começou a ser gradualmente rompida. As cidades portuárias italianas, ao mesmo tempo em que comerciavam com o Oriente Médio, negociavam com outras regiões da Itália e até do interior da Europa. O comércio entre os comerciantes de Veneza e outras regiões, como Flandres, inevitavelmente impulsionou o desenvolvimento econômico da Itália, da Áustria e áreas circundantes, e, finalmente, de toda a Europa Ocidental (Pirenne, 2006). Não é exagero enfatizar que o comércio entre cidades ocidentais como Veneza e cidades orientais como Istambul e Cairo foi a razão fundamental pela qual as regiões italianas foram as primeiras a se libertarem da estagnação e a alcançarem o crescimento em toda a

Europa. Alguns argumentam que “a forte atividade econômica centrada em Veneza não poderia deixar de se espalhar para as várias regiões da Itália, mesmo as mais remotas. Veneza encontrou uma maneira de vender mercadorias orientais, porque marinheiros estavam descarregando cada vez mais mercadorias do Oriente em seus cais. Através do rio Pó, Veneza estabeleceu contato com Pavia, que logo ficou ativa sob a influência de Veneza” (Pirenne, 2006, p. 56).

Eis o que aconteceu nas regiões diretamente adjacentes a Veneza: sob o impulso de Veneza e Gênova, muitas cidades italianas – Roma, Cremona, Pistoia, Parma, Lucca e outras – rapidamente saíram de um período de estagnação de mil anos Nas palavras de Henri Pirenne:

Toda a atividade comercial do Mediterrâneo fluiu para a Lombardia através de Veneza, a leste, e de Gênova e Pisa, a oeste, fazendo com que a Lombardia se desenvolvesse de forma incomum. Nas planícies que despertam a imaginação, as cidades cresceram tão robustas como as plantas, com a fertilidade do solo permitindo um desenvolvimento ilimitado, além de uma fácil obtenção de mercado, favorecendo a importação de matérias-primas e exportação de produtos. O comércio levou à emergência da indústria, e, com o desenvolvimento do comércio, Bergamo, Cremona, Lodi, Verona, todas as “cidades” romanas antigas e todas as “cidades autônomas” romanas antigas recuperaram uma nova vida, mais próspera do que tinham na época clássica (Pirenne, 2006, p. 59).⁴

Sob a influência de Veneza e outras cidades italianas, o comércio interno do oeste da Europa começou a se tornar mais ativo e a recuperação econômica pôde ser iniciada:

O comércio marítimo gradualmente se desenvolveu e sua abrangência naturalmente se expandiu cada vez mais, expandindo-se para as costas da França e da Espanha desde o início do século 12. O antigo porto de Marselha, desde o final da era merovíngia, entrou em hibernação, e agora recuperou sua vitalidade. Barcelona também se beneficiou da abertura para o Mediterrâneo. Logo, buscaram expandir sua atividade excessiva para o exterior: expandiram-se para a Toscana ao sul e abriram novas rotas através dos Alpes ao norte. Através das passagens estreitas das montanhas de Splügen, São Bernardo e Brenner, eles trouxeram para o continente europeu os fatores favoráveis que estimularam sua atividade no Mediterrâneo. Os lombardos foram para o leste ao longo do Danúbio, para o norte ao longo do Reno e para o oeste ao longo do rio Rhône. Há registros escritos de que, desde 1074, havia comerciantes italianos (sem dúvida lombardos) em Paris; desde o início do século 12, as feiras de Flandres haviam atraído um grande número de italianos. A aparição de pessoas do sul em Flandres era algo natural. Este é o resultado natural da atração entre negócios (Pirenne, 2006, p. 59-60).

No entanto, tudo o que foi descrito aconteceu apenas no início do século 12. Em seguida, foi a longa infiltração do capital comercial originário da região do Mediterrâneo na Europa Ocidental que finalmente liberou o continente europeu do estancamento causado pelo sistema feudal. A expansão do capital originário da região do Mediterrâneo permitiu que o comércio e a indústria no interior da Europa Ocidental não mais dependessem apenas da agricultura, mas que, pelo contrário, começassem a influenciá-la. Os produtos agrícolas não eram mais apenas para consumo dos proprietários de terras e dos agricultores, mas também eram trocados ou utilizados como matéria-prima no comércio e na produção. Finalmente, o sistema feudal que havia restringido a atividade econômica foi destruído, e a sociedade europeia começou a florescer: “As antigas cidades romanas ressurgiram, formando aglomerações de comerciantes, nas costas marítimas, nas margens dos rios, nas confluências, nas encruzilhadas das estradas naturais. Cada cidade constituía um mercado que exercia uma atração, proporcional à sua importância. As cidades eram grandes ou pequenas, e podiam ser encontradas em todos os lugares. Foi adotada uma divisão social do trabalho, que era indispensável” (Pirenne, 2006, p. 65-66).

Em resumo, os fatos históricos indicam que não há base para considerar o capitalismo moderno um fenômeno exclusivamente ocidental. Como um fenômeno global, o “capitalismo primitivo” evoluiu para o capitalismo moderno após um longo período de interação econômica e geográfica entre as várias regiões do mundo, ou seja, após um longo processo de amadurecimento e crescimento em um sistema econômico global. Nesse sentido, o “socialismo”, tal como representado pela União Soviética antes da sua dissolução e pela China antes da reforma e abertura, na verdade, esse socialismo era antes um conjunto de variações ou subtipos do processo geral do capitalismo dentro do sistema econômico mundial, ou seja, era uma forma secundária do que é geralmente chamado de “capitalismo moderno”. A Rússia pós-dissolução da União Soviética e a China pós-reforma e abertura praticamente abandonaram sua versão anterior do capitalismo. Essa versão anterior do capitalismo é, essencialmente, uma forma de capitalismo industrial moderno que foi alcançada por meio de recursos estatais fortes e planejamento econômico, sobre a base da acumulação

de capital comercial que durou centenas ou mesmo milhares de anos. Tal acumulação também pode ser vista como acumulação de capital humano ou capital cultural da sociedade; da mesma forma, essa última forma de acumulação já vem ocorrendo há centenas ou mesmo milhares de anos em todas as grandes civilizações.

Observando a situação mundial nas últimas décadas, percebemos que os ideais, sistemas e elementos tecnológicos do moderno capitalismo industrial extremamente eficiente, representado pela Europa e os Estados Unidos, já foram transplantados para outras regiões, incluindo Rússia, China, Índia e até mesmo a Coreia do Norte. No Leste Asiático, o transplante no Japão e nos “quatro tigres asiáticos” parecia extremamente bem-sucedido por um tempo, mas, depois de entrar no novo século, o rápido crescimento da China fez com que tudo o que aconteceu anteriormente parecesse insignificante. Agora, o estilo chinês de capitalismo moderno tem uma tendência a superar o Ocidente. No entanto, as realizações da China não são uma árvore sem raiz ou um rio sem nascente, isto é, não dependem apenas do transplante do capitalismo industrial ocidental. Em um sentido mais fundador, a razão para o sucesso da China é sua acumulação de capitalismo nativo e acumulação de capital social e cultural a longo prazo, o que constitui uma base sólida. Na verdade, antes de 1840, o “processo de comercialização” da China, baseado na acumulação primitiva do capital, já havia atingido um nível bastante considerável, assim como seu capitalismo nativo.

O capitalismo moderno não é, de forma alguma, uma qualidade espiritual ou atributo cultural exclusivo que diferencia a civilização ocidental. Se tivermos que descrever os seus atributos, devemos começar por outros elementos, como a cultura-religião da Síria, a filosofia e religião greco-romanas, ou os costumes ou mentalidades simples e robustas das tribos germânicas.

A vantagem do Ocidente eventualmente desaparecerá

Se o capitalismo industrial moderno criou uma enorme produtividade social e trouxe uma grande quantidade de riqueza ao

Ocidente, elevando rapidamente a sua capacidade geral cultural e tecnológica, deve-se reconhecer que isso aconteceu em um sistema mundial muito mais amplo. Se antes da idade contemporânea o desenvolvimento econômico do Leste Asiático, do Sul da Ásia e do mundo islâmico era em grande parte comparável ao do Ocidente, então todos os conceitos e sistemas eficazes do capitalismo industrial moderno não poderiam deixar de se difundir nessas áreas, não poderiam deixar de ser absorvidos e utilizados, e especialmente não poderiam deixar de ser absorvidos e utilizados com sucesso pela China, que resistiu com sucesso à invasão militar, econômica e cultural do Ocidente e escolheu um caminho independente de desenvolvimento. Nesse processo, a China está criando um modelo político e econômico único. Ainda não se pode ver claramente as vantagens fundamentais e os pontos fracos desse modelo no curto prazo, mas, seja qual for o futuro, é quase certo que já se tornou uma alternativa ao modelo ocidental. E precisamente porque liderou a criação do capitalismo industrial moderno que, entre 1750 e 1900, a indústria têxtil de algodão da Inglaterra cresceu em mais de 700 vezes; a produção de carvão aumentou em mais de 50 vezes; a produção de ferro aumentou em mais de 300 vezes; o uso da máquina a vapor se expandiu em quase 2.000 vezes, fornecendo energia de cerca de 5.000 cavalos em 1750 para quase 10 milhões de cavalos em 1900; navios a vapor e ferrovias se desenvolveram rapidamente de quase nada no início do século 19 para milhões de toneladas de deslocamento e milhares de quilômetros de extensão (Goldstone, 2010). A situação do Ocidente como um todo é semelhante à da Inglaterra, diferindo apenas em grau e escala. Por liderar o capitalismo industrial moderno, o Ocidente, em termos gerais, obteve uma vantagem de poder esmagadora em relação ao não Ocidente. De acordo com o historiador da economia mundial Angus Maddison (2003), entre 1820 e 1913, o valor excedente criado pelo Ocidente era muito maior do que qualquer outro sistema econômico – Leste Asiático, Sul Asiático ou Oriente Médio. Segundo outra estatística, “em 1800, a renda per capita dos países em todo o mundo (Europa, China, Índia, Oriente Médio, etc.) estava quase uniformemente em torno de US\$ 200, enquanto em 1976 a renda per capita da Europa chegou a US\$ 2.325, enquanto a da China e do Terceiro Mundo era apenas de US\$ 350” (Maddison, citado por Braudel, 1997, p. 10). De

acordo com outra pesquisa, a diferença no nível de industrialização per capita entre a Europa e o resto do mundo não era muito grande em 1750. Se o nível de industrialização per capita da Inglaterra em 1900 for considerado 100, então em 1750 a Inglaterra seria nível 10; a França, 9; os Estados Unidos, 4; a Rússia, 7; a China, 8; e a Índia, 7. Em 1900, ainda considerando que o nível de industrialização per capita da Inglaterra seria 100, a França seria nível 39; os Estados Unidos, 69; a Rússia, 15; enquanto a China, apenas 3; e a Índia, em nível ainda mais baixo, seria 1. Em 1750, a diferença no nível de industrialização per capita entre o não Ocidente e os países ocidentais talvez não fosse grande, mas em 1900 o nível médio de industrialização per capita do não Ocidente era apenas um dezoito avos do Ocidente e apenas um cinquenta avos da Inglaterra! (Kennedy, 1989). A população do Ocidente também cresceu muito. Excluindo os europeus que se mudaram para as Américas e outras regiões, a população do Oeste Europeu cresceu rapidamente de 1820 a 1913, dobrando de 130 milhões para mais de 260 milhões. Enquanto isso, nos 320 anos entre 1500 e 1820, a população do Oeste Europeu passou de cerca de 57 milhões para cerca de 130 milhões (Maddison, 2003).

Os fatos mencionados indicam claramente que a atual vantagem relativa do Ocidente é resultado do moderno capitalismo industrial. Uma vez que a revolução industrial e o capitalismo moderno são indissociáveis, e que a revolução industrial é impensável sem o capitalismo moderno, a vantagem do Ocidente é temporária, resultou do fato de que o Ocidente foi o primeiro a desenvolver o moderno capitalismo industrial. É claro que o Ocidente não começou a desfrutar de sua vantagem apenas quando a revolução industrial começou. Na virada do século 16, quando os europeus colonizaram o “Novo Mundo”, essa vantagem começou a aparecer. No entanto, naquela época, o Oriente Médio, a Índia e a China do “Velho Mundo” estavam apenas ligeiramente atrás da Europa em termos de desenvolvimento, e a vantagem do Ocidente não era tão óbvia. A colonização das Américas foi como um catalisador para a expansão do capitalismo europeu, fornecendo matérias-primas, mercados de venda de produtos e áreas para o reassentamento da população excedente, o que rapidamente aumentou a vantagem da Europa sobre a Ásia. Quando a revolução

industrial estava em pleno andamento na segunda metade do século 18, os britânicos já haviam transformado a Índia em uma colônia, e cem anos depois, países como a Grã-Bretanha e a França haviam derrotado a China com sua superioridade tecnológica, conquistando o mundo árabe e muitas áreas da África.

A história é um processo dinâmico de altos e baixos. Impérios caem enquanto grupos aparentemente fracos continuam a existir e até a prosperar. Transferências de poder ocorreram no passado, estão ocorrendo hoje e ainda ocorrerão no futuro, possivelmente a uma velocidade muito mais rápida. Claro, por trás de qualquer grande evento que cause uma mudança estrutural no poder, há razões profundas. Se quisermos entender as razões para a queda da Índia e da China no início da era contemporânea, além do fato de que o seu próprio desenvolvimento estava relativamente estagnado, podemos citar o estabelecimento da hegemonia global do Ocidente a partir do século 18 em diante. A razão direta para o estabelecimento da hegemonia do Ocidente foi a formação do sistema capitalista moderno e a realização antecipada da Revolução Industrial. No entanto, o poder do Ocidente já havia alcançado seu pico no início do século 20. Atualmente, o Ocidente encontra-se em declínio há cerca de cem anos. Embora o surgimento dos Estados Unidos no final do século 19 tenha feito com que o Ocidente como um todo parecesse ainda não estar em declínio – e até mesmo em ascensão –, independentemente de como os Estados Unidos se apresentaram e ainda se apresentam, o Ocidente como um todo já havia atingido seu auge no início do século 20 e desde então tem continuado a declinar.

Como se formou esse quadro? O que deve ser considerado em primeiro lugar é que o verdadeiro surgimento do Ocidente foi impulsionado pelo moderno capitalismo industrial, intimamente relacionado à industrialização. Porém, um fato inquestionável é que o Ocidente está em declínio irreversível. Segundo Paul Kennedy (1989), em 1800, a Europa ocupava ou controlava 35% da área terrestre do mundo; em 1878, esse número aumentou para 67%; e em 1914, atingiu mais de 84%. De acordo com Samuel Huntington (1998), a proporção do território controlado politicamente pelo Ocidente atingiu seu pico no início do século 20, chegando a 38,7%; em seguida, diminuiu

gradualmente, caindo para 24,2% no final do século 20. A participação da população sob controle político ocidental na população mundial também atingiu o pico no início do século 20, chegando a 44,3%, diminuindo gradualmente e caindo para 13,1% no final do século 20; e poderá cair para 10,1% até 2025. Da mesma forma, a participação do Ocidente no PIB mundial caiu de 64,1% em 1950 para 48,9% em 1992, e é possível que caia para cerca de 30% até 2025, a partir da crise financeira iniciada nos Estados Unidos em 2008 (Huntington, 1998). Com a queda adicional do poder econômico e político do Ocidente, sua capacidade cultural-tecnológica, escala civilizatória e força geral também irão diminuir.

A situação no mundo não ocidental é exatamente o oposto. Desde meados do século 18, todos os países passaram por algum tipo de movimento que transplantou os princípios e sistemas básicos do capitalismo industrial moderno para o seu próprio país. Para a China, de 1949 a 1978, a modernização foi basicamente um movimento de industrialização socialista baseado no modelo soviético. Para a China, que implementou a política de reforma e abertura, a modernização significa absorver todas as ideias e métodos eficazes do capitalismo industrial moderno e colocá-los a serviço da economia de mercado socialista com características chinesas. É importante enfatizar que o capitalismo industrial moderno, como um sistema de produção e modo de vida, eventualmente será ultrapassado e abandonado. Qualquer país que busque sobrevivência e desenvolvimento não tem outra escolha senão se adaptar a esse processo histórico.

As realizações da China são notáveis. Nos anos 1960, o país rompeu o monopólio nuclear dos países ocidentais. Nos últimos anos, a China tem tido um desempenho excepcional em todos os aspectos, incluindo a dimensão econômica, nível de tecnologia, recursos humanos, integração social e política, construção do Estado de Direito, entre outros fatores. A dimensão econômica, a capacidade tecnológica, a capacidade militar e até mesmo o poder nacional foram impulsionados de forma explosiva, e a relação de forças entre a China e o Ocidente sofreu uma grande mudança. Segundo estimativas do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial, em termos de paridade de poder de compra, em 2014, o PIB da China ultrapassou o dos Estados Unidos, o que tornou a

economia chinesa a maior do mundo. Nos últimos anos, o investimento chinês no exterior tem crescido rapidamente. No final de 2012, o estoque acumulado de investimento direto no exterior havia atingido US\$ 531,94 bilhões. Em 2014, o investimento direto no exterior ultrapassou o volume de investimento estrangeiro utilizado. Até 2022, o investimento direto no exterior da China ultrapassou os US\$ 985,3 bilhões. De acordo com a previsão do *Financial Times* do Reino Unido, o mercado de títulos da China pode crescer de mais de US\$ 3 trilhões atualmente para US\$ 32 trilhões em 2030, e o sistema financeiro asiático liderado pela China pode ser maior que o da América do Norte e da Europa juntos. Após 2040, a economia chinesa pode ser duas vezes maior que a dos Estados Unidos. Até 2050, o tamanho do mercado financeiro da Ásia, liderado pela China, pode ser quatro vezes maior do que o dos países ocidentais, e a participação do PIB global da China pode chegar a um terço do total de todo o mundo.

Assim como o surgimento do capitalismo moderno exigiu um “sistema mundial” econômico-tecnológico que transcendia regiões e civilizações, o próprio capitalismo moderno (como ideologia, sistema e estilo de vida) baseado na revolução industrial não pode ser monopolizado por nenhuma civilização. A enorme escala e força geral da civilização que o Ocidente obteve com o capitalismo moderno serão perdidas à medida que a ideologia e o sistema capitalistas modernos forem sendo criativamente aplicados em outros sistemas históricos. O mundo não ocidental, incluindo a China, eventualmente retornará à posição que perdeu quando o Ocidente se tornou o pioneiro na estrada do capitalismo industrial.

Referências

- Abu-Lughod, J. L. 欧洲霸权之前: 1250-1350 年的世界体系 [*Antes da hegemonia europeia: o sistema mundial de 1250-1350*]. Trad. Du Xianbing et al. Beijing: 商务印书馆 [The Commercial Press], 2015.
- Amin, S. 世界: 体化的挑战 [*Os desafios da globalização*]. Trad. Ren Youliang et al. Beijing: 社会科学文献出版社 [Social Sciences Academic Press], 2003.
- Braudel, F. 15至18世纪的物质文明、经济和资本主义 [*Civilização material, economia e capitalismo nos séculos XV a XVIII*]. 3 volumes. Trad. Gu Liang e Shi Kangqiang. Beijing: 三联书店 [Livraria Sanlian], 1992. Vol. 3.

- Braudel, F. 资本主义论丛 [Coleção de ensaios sobre o capitalismo]. Trad. Gu Liang e Zhang Huijun. Beijing: 中央编译出版社 [Central Compilation and Translation Press], 1997.
- Dussel, E. 超越欧洲中心主义 [Além do eurocentrismo: o sistema mundial e as limitações da modernidade]. In: Jameson, F.; Miyoshi, M. (Eds.). 全球化的文化 [Culturas da globalização]. Trad. Ma Ding. Nanjing: Nanjing University Press, 2002. p. 3-31.
- Frank, A. G. 白银资本：重视经济全球化众的东方 [Reorientação: a economia global na era asiática]. Trad. Liu Beicheng. Beijing: 中央编译出版社 [Central Compilation and Translation Press], 2000.
- Goldstone, J. 为什么是欧洲：世界史视角下的西方崛起（1500-1850） [Por que a Europa? A ascensão do Ocidente na História Mundial, 1500-1850]. Trad. Guan Yongqiang. Hangzhou: 浙江大学出版社 [Editora da Universidade de Zhejiang], 2010.
- Huntington, S. 文明的冲突与世界秩序的重建 [O choque das civilizações e a reconstrução da ordem mundial]. Trad. Zhou Qi et al. Beijing: 新华出版社 [Xinhua Publishing House], 1998.
- Kennedy, P. 大国的兴衰 [Ascensão e queda das grandes potências]. Trad. Jiang Baoying et al. Beijing: 中国经济出版社 [China Economic Publishing House], 1989.
- Liu, W. (Ed.). 古代西亚北非文明 [Civilizações antigas da Ásia Ocidental e do norte da África]. Beijing: 中国社会科学出版社 [Editora de Ciências Sociais da China], 1999.
- Maddison, A. 世界经济千年史 [A história econômica mundial: uma visão de mil anos]. Trad. Wu Xiaoying et al. Beijing: 北京大学出版社 [Beijing University Press], 2003.
- Masakatsu, M. 航海图的世界史：海上道路改变世界 [A história mundial dos mapas náuticos: como as rotas marítimas mudaram o mundo]. Trad. Zhu Yuewei. Beijing: 中信出版社 [Citic Press], 2015.
- Pirenne, H. 中世纪的城市 [As cidades da Idade Média]. Trad. Chen Guoliang. Beijing: 商务印书馆 [The Commercial Press], 2006.
- Qin, H. (Ed.). 伊斯兰文明 [A civilização islâmica]. Beijing: 中国社会科学出版社 [Editora de Ciências Sociais da China], 1999.
- Roberts, J. M. 文明的分化：我们世界的历史III [A separação das civilizações: história do nosso mundo]. Trad. Chen Heng e Huang Gongxia. Shanghai: 东方出版社 [Editora Oriental], 2018. v. 3.
- Sanderson, S. K. Expanding World Commercialism: The Link between World-Systems and Civilizations. In: Sanderson, S. K. (Ed.). *Civilization and World-Systems: Studying World-Historical Change, Walnut Creek*. Califórnia: AltaMira Press, 1995, p. 261-272.
- Stavrianos, L. S. 全球通史：1500年以前的世界 [História mundial: até 1500]. Trad. Wu Xiangying e Liang Chimin. Shanghai: 上海社会科学院出版社 [Editora da Academia de Ciências Sociais de Shanghai], 1999.

Notas

¹ Gunder Frank (2000, p. 259) escreveu: “Antes dessas tecnologias se espalharem para a Europa, a maioria delas teve que passar pelo mundo islâmico, especialmente pela Espanha muçulmana. Em 1085, os cristãos conquistaram Toledo e capturaram estudiosos islâmicos importantes e livros valiosos, e mais tarde conquistaram Córdoba, o que promoveu grandemente o ‘avanço ocidental’ do conhecimento técnico na Europa. O Império Bizantino e, posteriormente, os mongóis também promoveram a disseminação do conhecimento do leste para o oeste”.

² Ver também Abu-Lughod (2015).

³ Ver também Abu-Lughod (2015) e Dussel (2002).

⁴ Ver também Abu-Lughod (2015).

Estudos sobre escritores chineses

O papagaio que combate o fogo e a espada que busca vingança: o ideal de salvar o mundo de Hu Shi e Lu Xun

Chen Pingyuan

Aqueles que leram as obras de Lu Xun geralmente têm uma forte impressão de que “a intenção está na resistência, o objetivo está na ação”, tal como proposto em *Sobre a força da poesia diabólica* (Lu, 1981, p. 66).¹ Quanto a Hu Shi, em *Coleção de tentativas*, há um poema que descreve como “o poder autoritário” se senta “no topo da montanha”, observando o mundo, e é finalmente derrubado pelos coveiros oprimidos em resistência: “Escravos, unidos e fortes,/ Cavam com suas enxadas até o pé da montanha./ Quando o pé da montanha está vazio,/ O poder autoritário cai e morre!” (Hu, 1922, p. 59-60). A questão é se aqueles que antes se opunham ao poder autoritário podem no futuro se tornar um novo poder autoritário. Além disso, de onde vem a “enxada” que escava o pé da montanha? Ela é realmente tão eficaz quanto parece? Todos estão buscando a libertação da opressão, mas devemos questionar quem está resistindo, o processo e os resultados da resistência, e se o novo mundo construído após a queda do antigo “poder autoritário” é de fato o mundo ideal.

Felizmente, os novos intelectuais enfatizam o julgamento independente e a expressão livre: “Nossos pensamentos individuais podem ser diferentes, mas não há diferenças quando se trata de resistir à tirania e à vileza” (Zhou, 1924). Na mesma dicção: “Não esperamos ter propostas completamente iguais, apenas esperamos que cada pessoa, com base em seu próprio conhecimento e uma atitude justa, estude os problemas atuais da China” (Hu, 2003, v. 21, p. 457). As diferenças não se referem apenas às características inatas de temperamento e personalidade, mas também à educação e ao ambiente. Tomemos como exemplo Lu Xun (1881-1936) e Hu Shi (1891-1962), dois grandes pensadores que tiveram um profundo impacto no processo cultural da

China moderna. Suas diferenças são evidentes, mas é difícil escolher um em detrimento do outro. As diferenças principais se devem a ideais e a concepção de realidade, assim como as noções de radicalismo e conservadorismo, discurso e ação, individualidade e comunidade, e até mesmo temperamentos opostos como o yin e o yang – suave e rígido. Há muitos anos, quando me pediram para “escolher um personagem da era do Movimento do Quatro de Maio para fazer amizade”, minha resposta foi: “Como pesquisador, falei várias vezes sobre o encanto do final da Dinastia Qing e do Movimento do Quatro de Maio – esse encanto vem do pensamento, do conhecimento e também da força da personalidade. Não quero ‘escolher um’: leia os livros de Lu Xun, siga o caminho de Hu Shi”.² É importante compreender a diferença desses caminhos de vida e de modelos teóricos.

Papagaio combatendo o fogo *versus* espada buscando vingança

Os dois são estudiosos que têm grande conhecimento de poesia e literatura. Ao escrever, gostam de fazer uso de referências antigas para discutir assuntos contemporâneos, havendo duas referências ou imagens que transmitem muito bem seus respectivos temperamentos e sabedoria política – “papagaio combatendo o fogo”, de Hu Shi, e “forjando a espada para buscar vingança”, de Lu Xun.

Em dezembro de 1929, Hu Shi escreveu um prefácio para a edição de *Coleção de discursos sobre os direitos humanos*. Destaco a passagem:

No livro *Impressões de Livros* de Zhou Liyuan,³ há uma história muito significativa:

Havia um papagaio que voava para o Monte Tuo. Houve um grande incêndio na montanha, e o papagaio, ao ver isso de longe, molhou suas penas na água e as agitou, jogando gotas d’água no fogo.

Os deuses disseram: “Embora você tenha boas intenções, isso é insignificante”. Ele respondeu: “Eu já vivi nesta montanha e não posso simplesmente assistir e não fazer nada”.

Hoje é exatamente o momento do grande incêndio. Embora nossos ossos possam se tornar cinzas, ainda somos chineses e não podemos simplesmente ficar de braços cruzados. Sabemos que as pequenas gotas d’água que caem de nossas asas podem não ser capazes de apagar o fogo, mas estamos apenas fazendo o nosso mínimo, reduzindo um pouco a culpa em nossas consciências (Hu, 2003, v. 4, p. 652-653).

O “papagaio combatendo o fogo” tem sua origem em uma história budista, lida por Hu Shi no livro de anotações de Zhou Lianggong (1612-1672), intitulado *Impressões de livros*, do final da dinastia Ming e início da dinastia Qing. Do outono de 1909 até o final de 1911, Lu Xun editou a obra *Garimpendo tesouros em histórias antigas*, onde incluiu extratos de 36 obras dispersas da dinastia Zhou à dinastia Sui, uma das quais é *Registros de provação*, escrita por Liu Yiqing:

Havia um papagaio que voava para um monte distante, onde os pássaros e as feras da montanha se amavam mutuamente. O papagaio pensou consigo mesmo que, embora tudo fosse muito agradável, não poderia durar para sempre, então, partiu. Alguns meses depois, houve um grande incêndio na montanha. O papagaio, ao ver isso de longe, mergulhou na água para molhar suas penas e as sacudi sobre o fogo. Os deuses disseram: “Embora você tenha boas intenções, isso é insignificante”. Ele respondeu: “Embora saiba que não posso salvá-lo, vivi neste monte como um estrangeiro, e os pássaros e as feras da montanha praticam boas ações, sendo todos irmãos. Não posso simplesmente assistir e não fazer nada”. Os deuses ficaram comovidos e imediatamente apagaram o fogo (Lu, 1973, v. 8, p. 553).

Garimpendo tesouros em histórias antigas foi incluído pela primeira vez no volume 8 das *Obras completas de Lu Xun*, editado pelo Comitê de Memória de Lu Xun, em junho de 1938. Portanto, Hu Shi não o leu ao escrever seu ensaio e só pôde citar a história de Zhou Lianggong.

Hu Shi escreveu o prefácio para *Coleção de ensaios sobre direitos humanos*, expressando seu próprio estado de espírito e sentimentos com a história do “papagaio combatendo o fogo”. Infelizmente, não apenas não viu que “os deuses ficaram comovidos e imediatamente apagaram o fogo”, ele próprio quase foi “eliminado fisicamente” pelas autoridades. No entanto, Hu Shi, como intelectual de consciência, questionou a violência e a opressão das autoridades em um momento crucial para o estabelecimento do sistema do partido e do Estado. Embora não tenha tido efeito, ele cumpriu a responsabilidade que um estudioso deveria ter, “reduzindo um pouco a culpa em sua consciência”. Assim, continuou a desafiar e criticar diretamente as figuras autoritárias.

A premissa para combater um incêndio é reconhecer que a casa e as pessoas que vivem nela merecem ser preservadas, e é por isso que é necessário fazer todo o possível para salvá-las. É nesse sentido que os escritores de esquerda não concordam com o impulso de Hu Shi para

salvar a casa. Em 1933, Qu Qiubai e Lu Xun escreveram “Sobre a governança benevolente”,⁴ em que respondem aos sentimentos e esforços de Hu Shi: “O papagaio pode apagar o fogo, e os direitos humanos podem disfarçar o domínio reacionário”. Mais mordaz ainda é o poema satírico: “O papagaio falante é mais venenoso que a cobra, com pequenos gestos de mérito se vangloria. Vende sua dignidade na casa dos nobres” (Lu, 1981, v. 5, p. 46-47). Tudo isso devido ao boato de que “o Dr. Hu foi a Changsha para fazer uma palestra, e o General He deu a ele cinco mil yuans para cobrir despesas de viagem”. Em consequência, Lu Xun e outros concluíram que o motivo de Hu Shi defender a salvação da casa era “vender sua dignidade na casa dos nobres”. Era apenas um boato, mas, de fato, Hu Shi, em dezembro de 1932, aceitou o convite de seu velho amigo Zhu Jingnong (que na época era diretor do Departamento de Educação da Província de Hunan) para fazer uma palestra em Changsha, e isso está registrado em seu diário, incluindo sua partida de Changsha em 6 de dezembro, quando o governador He Jian foi se despedir dele e lhe deu presentes e 400 yuans para cobrir despesas da viagem. O diário também menciona a recusa e aceitação desses 400 yuans, após deduzir o valor do bilhete de trem, “restando um total de mais de 200 yuans” (Zhu, 2016).

Na verdade, a questão não está em saber se o pagamento da palestra foi de 5.000 ou 400 yuans, mas, sim, o momento em que Lu Xun e Hu Shi romperam sua amizade devido ao incidente envolvendo Hilaire Noulens, cujo nome verdadeiro era Jacob Rudnik. Ele era o responsável pelo departamento de comunicação secreta da Internacional Comunista em Shanghai. Devido à descoberta de muitos documentos da Internacional Comunista em sua residência durante uma busca realizada pelas autoridades, sua identidade como espião foi comprovada, resultando em seu julgamento por “prejudicar a República”. De acordo com as instruções da Internacional Comunista, a Liga para a Proteção dos Direitos Civis da China iniciou uma intensa campanha de resgate. Hu Shi, sem entender os bastidores das disputas de poder expressou-se como um simples estudioso ao escrever “A garantia dos direitos civis”, criticando a abordagem de “defender a garantia dos direitos civis sem a lei”. Em suas palavras:

Recentemente, o manifesto da Liga Unida⁵ exigiu a “libertação imediata e incondicional de todos os presos políticos”, e isso é um bom exemplo [dessa abordagem]. Não se trata de garantir os direitos civis, mas de exigir liberdade revolucionária de um governo. Um governo, para existir, naturalmente precisa punir todas as ações que visem derrubá-lo ou se opor a ele. Exigir liberdade revolucionária de um governo não é como fazer um acordo com um tigre pela sua pele? Aqueles que buscam a pele de um tigre devem estar preparados para serem mordidos pelo tigre, pois essa é a responsabilidade daqueles envolvidos em atividades políticas (Hu, 2003, v. 21, p. 580).

Numa sociedade normal e aos olhos das pessoas comuns, os argumentos de Hu Shi fazem muito sentido. No entanto, para os membros do Partido Comunista da China, cujo objetivo era conquistar o poder, tais argumentos realmente comprovavam que “o papagaio falante é mais venenoso que a cobra”. Portanto, é natural que ele tenha sido expulso da Liga da Proteção dos Direitos Civis da China, que compartilhava a mesma posição anti-Chiang Kai-shek e pró-resistência contra o Japão (Zhu, 2015).

Nesse período, Lu Xun também escreveu um artigo, sem mencionar nomes, mas que se encaixa perfeitamente nesse contexto. Em 22 de novembro de 1932, Lu Xun foi convidado para proferir uma palestra na Segunda Faculdade da Universidade de Pequim, intitulada “Literatura de Assistência e Literatura de Companhia”. O artigo produzido a partir dessa palestra foi inicialmente publicado na edição inaugural da revista *Cinema e Literatura*, de Tianjin, em 17 de dezembro de 1932, e posteriormente incluído no *Suplemento fora da coleção principal*, após revisão pelo autor. A primeira parte é uma discussão geral e profunda:

A meu ver, a literatura chinesa pode ser dividida em duas categorias principais: (1) literatura de templos e palácios, onde, se alguém entra na casa do mestre, deve ajudá-lo quando está ocupado e acompanhá-lo quando está livre; (2) literatura das montanhas e florestas. Os poemas da dinastia Tang se enquadram nessas duas categorias. Se falarmos em termos modernos, seria “em serviço” e “fora de serviço”. Embora a segunda categoria possa temporariamente não ter trabalho para ajudar ou companhia para proporcionar, ela permanece nas montanhas e florestas enquanto “mantém o coração no pátio do soberano”. Se uma pessoa não pode ajudar nem acompanhar, então, subjetivamente, sente-se muito triste (Lu, 1981, v. 7, p. 383).

A segunda metade aborda a realidade atual e tem um alvo específico de crítica: “Os defensores da arte pela arte não se preocupam com

assuntos mundanos, mas se opõem àqueles que afirmam que a arte é para a vida. Por exemplo, a facção dos críticos modernos se opõe a insultar, mas quando alguém os insulta, eles respondem da mesma forma” (Lu, 1981, v. 7, p. 383). A revista *Críticos Modernos* (1924-1928), dirigida por Wang Shijie, era conhecida por seu espírito independente e sua atitude de pesquisa de “não buscar apenas críticas”, ganhando renome. A revista reuniu um grupo de intelectuais ocidentalizados com grande conhecimento e talento. Embora Hu Shi não tenha participado diretamente do trabalho editorial, ele publicou vários artigos na revista, e não é exagero considerá-lo- o líder espiritual do “Movimento dos Críticos Modernos”. Após muitos anos, a disputa entre Lu Xun e Chen Xiyi em torno da Universidade Normal Feminina já havia sido superada, mas nesse momento Lu Xun retomou o assunto do “Movimento dos Críticos Modernos”, claramente direcionando suas críticas ao ainda popular Hu Shi.

Por que Lu Xun tinha tanta aversão ao seu antigo companheiro? Havia diferenças políticas e questões pessoais, mas o mais importante eram suas personalidades e formas de pensar. Lu Xun não gostava de discursos suaves e persuasivos do “papagaio combatendo fogo”, preferindo adotar uma abordagem direta e vingativa do tipo “forjando a espada para buscar vingança”. Isso nos leva a uma das histórias reescritas por Lu Xun, intitulada “Forjando a espada”. Conto publicado nos dias 25 de abril e 10 de maio de 1927, nas edições 8 e 9 do segundo volume da revista *Savana*. Seu título original era “Mei Jianchi”,⁶ e em 1932 foi alterado para o título atual, quando foi incluído na *Coletânea escolhida pelo próprio autor*. Posteriormente, foi incluído em *Antigas histórias recontadas*.

O mito da vingança de Mei Jianchi é registrado no livro *Crônicas de ocorrências estranhas*, atribuído a Wei Caopi – e coletado por Lu Xun em *Garimpando tesouros em histórias antigas* –, e possui uma narrativa semelhante ao conteúdo de *À procura do sobrenatural*, de Gan Bao, da dinastia Jin, com alguns detalhes mais elaborados. Assinalo que, a partir de uma simples frase – “O rei foi observar, e o convidado, empunhando uma espada poderosa, simulou matar o rei, com a cabeça do rei caindo na panela; em seguida, o convidado se matou” –, Lu Xun foi capaz de imaginar passagens brilhantes:

O homem negro parecia um pouco assustado, mas não mudou a expressão facial. Ele estendeu o braço que segurava a espada verde-água invisível calmamente, como um galho seco; esticou o pescoço, como se estivesse olhando atentamente para o fundo do caldeirão. O braço dobrou de repente e a espada verde-água desceu rapidamente por trás dele, a lâmina chegou e a cabeça caiu no caldeirão, enquanto respingos de água branca voavam no ar ao mesmo tempo.

Assim que sua cabeça mergulhou na água, foi imediatamente em direção à cabeça do rei e mordeu o nariz dele, quase arrancando-o. O rei não pôde deixar de soltar um grito de “Ai!”, abriu a boca, e a cabeça de Mei Jianchi aproveitou a oportunidade para se soltar, virando o rosto e mordendo com força o queixo do rei. Ambos não apenas não soltaram, mas também se esforçaram ao máximo para puxar para cima e para baixo, rasgando a cabeça do rei, que nunca mais conseguiu fechar a boca. Então, eles começaram a morder freneticamente como galinhas famintas bicando o grão, mordendo a cabeça do rei com os olhos tortos e nariz afundado, com o rosto cheio de ferimentos. Eles ainda conseguiram rolar descontroladamente dentro do caldeirão, mas depois só puderam deitar-se gemendo, sem fazer nenhum som, apenas exalando ar, sem mais inalar.

As cabeças do homem negro e de Mei Jianchi gradualmente pararam de morder, soltaram a cabeça do rei, nadaram ao longo da parede do caldeirão para verificar se ele estava fingindo-se de morto ou se de fato havia morrido. Quando perceberam que a cabeça do rei estava sem vida, eles se encararam, sorriram levemente e depois fecharam os olhos, voltando-se para o céu e afundando na água (Lu, 1981, v. 2, p. 432-433).

Tamanha extravagância e exaltação foram feitas apenas em busca de uma vingança satisfatória e avassaladora, o que realmente se encaixa na frase: “Quando o Sol acabará? Morrerei junto com você”, do “Juramento de Tang”, de *Shangshu*. Em comparação ao esforço máximo para “combater o fogo”, mas não necessariamente morrer no incêndio, a “vingança” que se arrisca com a própria vida é sem dúvida mais resoluta, mais corajosa e carrega um maior sentido trágico.

Revolução versus construção

Tratemos das diferenças nas estratégias de luta e como elas influenciam a posição dos intelectuais e acadêmicos. Os intelectuais na China do século 20, em sua maioria, tinham consciência política e lutavam em busca da libertação. O problema residia nos caminhos e nas abordagens; além da oposição clara entre os dois principais partidos, o Kuomintang e o Partido Comunista – que compartilhavam raízes comuns e organização semelhante às da União Soviética –, a maior diferença estava em como enxergavam a revolução e a construção da nova China. Por muito tempo, os estudiosos da China Continental

consideravam Hu Shi superficial em comparação a Lu Xun, que seria muito mais profundo. Li Zehou, por exemplo, em seu artigo “Hu Shi, Chen Duxiu e Lu Xun”, afirmou: “Hu Shi não tem nada a dizer em termos de política ou pensamento político. Suas ideias políticas, propostas e conceitos são extremamente superficiais (como os denominados ‘Cinco Demônios – pobreza, doença, ignorância, corrupção e caos na China’), podendo ser ignorados” (Li, 1987, p. 98-99). Na verdade, aqueles que defendem a construção certamente são mais “superficiais” do que aqueles que defendem a revolução, porque precisam considerar realisticamente as condições objetivas.

Desde o final da dinastia Qing, a palavra “revolução” se tornou popular e até mesmo evoluiu para um jogo de palavras irritante, como o “revolução, revolu-revolução, revolu-revolu-revolução, revolu-revolu...” que Lu Xun (1981, v. 3, p. 532) ridicularizou. Como uma ação violenta para derrubar o antigo regime, o antigo sistema e a antiga cultura, a revolução é um batismo de sangue e de fogo, não uma história de amor e fantasia. Lu Xun (1981, v. 4, p. 233-234), em uma conversa com escritores da Liga de Esquerda, lembrou que “a revolução é dolorosa e inevitavelmente envolve sujeira e sangue. [Não pense que] agora estamos lutando pela revolução do proletariado, e quando a revolução for bem-sucedida, a classe trabalhadora certamente nos recompensará com salários generosos e privilégios especiais, nos convidando a viajar em vagões de primeira classe e desfrutar de refeições de alta qualidade. Talvez seja ainda mais árduo e cruel do que agora”. De igual modo, Lu Xun (1981, v. 4, p. 297) também disse: “A revolução não é para ensinar as pessoas a morrerem, mas, sim, a viverem” Quanto às consequências da revolução – incluindo seu próprio destino sob o governo do Partido Comunista –, Lu Xun estava ciente dos perigos, mas ainda assim defendia e apoiava completamente o processo, pois estava extremamente decepcionado com a China da época e esperava por uma tempestade violenta que pudesse mudar rapidamente a situação. Em uma carta escrita em 8 de abril de 1925 para Xu Guangping, Lu Xun discute a necessidade de reformas, afirmando: “Mas a maneira mais rápida de melhorar ainda é por meio do fogo e da espada. Sun Yat-sen dedicou toda a sua vida a esse projeto. Nos últimos anos, parece que eles também perceberam isso e começaram a estabelecer escolas militares, mas já é

tarde demais” (1981, v. 11, p. 39-40). Com base nessa crença em mudar o *status quo*, Lu Xun, em seus últimos anos, tendeu cada vez mais para a revolução violenta, depositando suas esperanças no Partido Comunista e no Exército Vermelho.

O chamado de Lu Xun por reformas, além da posição política, também envolve uma consciência estética. Eu já discuti especificamente a mentalidade aventureira dos patriotas da era final da dinastia Qing: “Um grande número de homens de letras se engajou na revolução e usou a escrita para louvar assassinatos, o que certamente difundiu a imagem gloriosa dos revolucionários que generosamente enfrentam dificuldades e se sacrificam, mas também tornou essa atividade sangrenta e terrível, de certa forma, literária” (Chen, 2010, p. 251). Dessa vez, não foi uma rebelião camponesa, mas, sim, uma revolta de estudiosos. Para eles, “o vento uiva, o rio Yi está frio, os jovens heróis partem e nunca mais retornam”. Além da posição política, inclui-se o gesto estético. Recordemos palavras de Lu Xun na epígrafe da *Coletânea de Hua Gai*:

Eu acho que, se há tantas restrições na mansão da arte, é melhor não entrar; é melhor ficar no deserto, observar as areias voando e as pedras rolando, rindo alto quando feliz, gritando alto quando triste, amaldiçoando alto quando indignado, mesmo que seja ferido por pedras e esteja coberto de sangue, e constantemente acariciando o próprio sangue coagulado, sentindo que se tiver estampagens, talvez seja tão interessante quanto seguir os escritores chineses para comer pão com manteiga com Shakespeare (Lu, 1981, v. 3, p. 4).

Embora tenha crescido no sul do rio Yangtze, Lu Xun nunca foi atraído por pequenas pontes e águas correntes, preferindo assistir as areias voando e as pedras rolando no deserto. Hu Shi é diferente. Ao longo de sua vida, acreditou no liberalismo, individualismo e reformismo, mantendo sempre uma postura de “construtor”. Há muitos anos, já havia sublinhado:

Comparado ao apaixonante “revolucionário”, enfatizar a “construção” certamente parece algo “pálido”. A natureza ambivalente de Shizhi,⁷ que oscila entre prós e contras, é tanto influenciada por sua personalidade, conhecimento e talento, quanto está relacionada à sua autodefinição como “construtor”. No entanto, a busca do construtor pela “concretude” não significa aderir a convenções antigas ou manter o *status quo*, e muito menos significa não ter ideias políticas independentes (Chen, 1999).

Os exemplos citados anteriormente são, em primeiro lugar, em defesa dos direitos humanos, da constituição e da liberdade de expressão, criticando diretamente “ideias reacionárias do governo do Kuomintang” e a ideia de Sun Yat-sen sobre ser “fácil saber, mas difícil fazer” em sua obra *Coleção de discursos sobre direitos humanos*. Em segundo lugar, era necessário “não se inclinar para nenhum partido, não se iludir com preconceitos, usar o discurso responsável para expressar os resultados de nossas reflexões individuais” em *Crítica independente* (Hu, 2003, v. 21, p. 457). Na década de 1930, Hu Shi acreditava firmemente na construção institucional em vez de apostar numa figura messiânica, revolucionária.

De uma maneira geral, a proposição positiva é sempre menos eficaz do que a crítica negativa. Ao discutir “A fuga de Nora”, comparando o ensaio de Hu Shi “Ibsenismo” e a sua peça “Uma casa de bonecas”, com o discurso de Lu Xun “O que acontece depois da partida de Nora” e seu conto “Remorso”, concluí que há respostas claras e viáveis. As exposições de Hu Shi tiveram um grande impacto, mas, com uma perspectiva mais ampla, a reflexão de Lu Xun é mais profunda.

Essa escolha entre as duas opções está relacionada com a respectiva visão do futuro. Hu Shi era um “otimista irremediável”, como pode ser visto em seu poema “Esperança”, de 1921: “Eu venho das montanhas, trazendo flores de orquídeas, plantando-as no pequeno jardim, na esperança de que floresçam bem./ Olho para elas três vezes ao dia, até que a época das flores passe, o jardineiro ansioso fica desesperado, nenhuma delas floresceu./ Vendo o outono chegar, trago as flores para casa, para que floresçam com o retorno dos ventos primaveris no próximo ano, e desejo que você tenha vasos cheios de flores” (Hu, 1922, p. 118-119). Em contraste, recordemos as frases de Lu Xun: “No meio do fervor da canção grandiosa e apaixonada, sinto frio; no céu, vejo o abismo. Nos olhos de tudo, vejo o vazio; na falta de esperança, sou salvo” (1981, v. 2, p. 202); “Meus trabalhos são muito sombrios, porque frequentemente sinto que apenas ‘escuridão e vazio’ são ‘a realidade’, mas insisto em lutar desesperadamente contra eles, então surgem muitas vozes extremistas” (1981, v. 11, p. 20-21). Os dois escritores apoiam a resistência. Porém, enquanto Hu Shi acredita firmemente que “a brisa da primavera voltará no próximo ano” e, portanto, “enquanto trabalhamos a

terra, colheremos”); já Lu Xun adota uma postura de ceticismo radical, buscando ainda assim lutar na desesperança.

Governo de pessoas boas versus oposição perpétua

Desde o início de seu retorno ao país, em 1917, com a decisão de “não falar sobre política por vinte anos”, até a redação pessoal de “Nossas Propostas Políticas” (1922), Hu Shi passou por uma grande mudança, em virtude da corrupção, da incompetência dos políticos e da crescente inclinação à esquerda de seus amigos: “Agora estou falando sobre política porque fui estimulado pela política corrupta do país, mas na verdade, o que me estimulou foi a ‘nova esfera de opinião pública’ desses últimos anos, que estava mais preocupada com o discurso dos ‘ismos’ do que com a investigação dos assuntos” (Hu, 2003, v. 2, p. 467, 469). É necessário observar a postura de Hu Shi no debate entre “assuntos” e “ismos”. Aqui, há divergências nas posições políticas e diferenças nos métodos de pensamento. “Porque não acreditamos em uma transformação fundamental, apenas acreditamos em uma transformação gradual, ponto por ponto, então não falamos sobre os ismos, apenas sobre os assuntos; não temos grandes esperanças, mas também não nos decepcionamos muito” (Hu, 2003, v. 2, p. 515).

A concepção de um “governo de pessoas boas” rapidamente se mostrou inviável. É possível ter um governo bom em qualquer lugar do mundo? Se a resposta for negativa, só resta advogar pelo anarquismo. É possível colaborar com um governo liderado por outras pessoas e não por si mesmo? Se a resposta for negativa, então só resta estar sempre preparado para derrubar esse regime. Ora, quando o governo toma decisões erradas, e a situação é considerada “um pântano de desespero” (Wen, 1952, p. 60-61), é necessário intervir para evitar uma maior intensificação dos conflitos sociais? Se a resposta for negativa, então quanto pior for o governo, melhor, pois isso pode levar mais rapidamente à revolução. Todos esses questionamentos envolvem o problema relativo às reformas graduais. Hu Shi acreditava firmemente que sua escolha estava correta. Após a cisão da revista *Nova Juventude*, ele fundou e participou da edição do *Jornal Semanal do Esforço* (maio de 1922 a

outubro de 1923), e das revistas *Nova Lua* (março de 1928 a junho de 1933) e *Crítica Independente* (maio de 1932 a julho de 1937). Além do conceito de Mencius de “nem ser corrompido pela riqueza e pela nobreza, nem ser movido pela pobreza e pela humildade, nem ser subjugado pelo poder e pela força” (Hu, 2003, v. 4, p. 486-489), acrescentou-se a frase “nem ser influenciado pela moda”. Mais especificamente, como afirmado na “Introdução à *Crítica Independente*”: “só mantemos pontos de vista políticos, não pontos de vista partidários” e sempre agimos como “críticos políticos independentes”. No entanto, durante períodos de intensa luta política, essa postura muitas vezes não agrada a nenhum dos lados: a esquerda reclama que sua posição é muito à direita e a direita se afasta por ser muito à esquerda.

A postura gradualista de Hu Shi é fundamentada na filosofia pragmatista de John Dewey;⁸ por outro lado, a profunda desconfiança e rebelião de Lu Xun estão marcadas pela filosofia de Friedrich Nietzsche.⁹ No ensaio “Sobre a força da poesia satânica”,¹⁰ Lu Xun elogia poetas ditos satânicos como Byron, Shelley, Baudelaire e Puchkin, chamando-os de “guerreiros do mundo espiritual”, o que está em consonância com o que é dito em “Sobre o extremo cultural”, em que se propõe “respeitar a individualidade e promover o espírito” (Lu, 1981, v. 1, p. 57). No texto, ele escreve: “Nietzsche não desprezava o bárbaro, considerando que neles havia uma força nova, e suas palavras eram convincentes e inabaláveis” (p. 64). Para Lu Xun (p. 98-99), que lutava para “procurar nova voz em terras estrangeiras”,

Os indivíduos mencionados anteriormente, em termos de caráter, comportamento e pensamento, apesar das diferenças raciais e das várias circunstâncias externas, são essencialmente unidos por uma única linhagem: todos são inabaláveis, mantendo a sinceridade e a verdade. Eles não buscam agradar as massas, nem se conformam com os costumes antigos. Eles emitem uma voz poderosa para despertar o renascimento de seu povo e para elevar sua nação perante o mundo. Quem pode ser comparado a eles?

Lu Xun (p. 100) questiona a China contemporânea: “onde estão os guerreiros do mundo espiritual?”. Em busca de companheiros corajosos e determinados para resistir de forma mais eficaz, esse esforço perpassa

toda a vida de Lu Xun e também serve como base para sua colaboração com comunistas como Qu Qiubai e Feng Xuefeng.

Como “guerreiro do mundo espiritual”, entre os intelectuais do Movimento da Nova Cultura e do Movimento de Quatro de Maio, Lu Xun tinha a atitude de resistência mais decidida, o que estava relacionado à influência de Nietzsche. Em “Atravessar o rio e guiar o caminho”,¹¹ Lu Xun afirmou: “Jesus disse: ‘Se você vê um carro prestes a capotar, ajude-o’. Nietzsche disse: ‘Se você vê um carro prestes a capotar, empurre-o’. Eu naturalmente concordo com as palavras de Jesus, mas acredito que se a pessoa não quiser que você a ajude, você não deve ajudá-la à força” (Lu, 1981, v. 7, p. 36). Zhou Zuoren (2002, p. 327) lembrou que Lu Xun, durante seus estudos em Tóquio, tinha uma grande afinidade com a obra do filósofo alemão: “Ele costumava citar uma frase de Nietzsche: ‘Se você vê um carro prestes a tombar, não o ajude, apenas dê um empurrão nele’. Não tenho certeza se essa citação está em *Assim falou Zaratustra* ou em outro livro, mas acho que faz sentido quando aplicado à sociedade antiga e à antiga ordem”.

Ambos são idealistas, ambos estão lutando contra a opressão, com base em sua disposição espiritual e fontes filosóficas. Um é racional e calmo, outro é passional e extremista. Quando se trata de tomar decisões práticas, Hu Shi escolhe uma cooperação limitada com o governo, desempenhando o papel de “amigo que faz críticas sinceras”, Lu Xun se mantém como “oposição eterna”. As contradições entre Lu Xun e os líderes da Liga da Esquerda, como Zhou Yang, não são apenas mal-entendidos. A razão mais profunda é que Lu Xun concorda com determinado objetivo estratégico, mas não está disposto a abrir mão do direito de pensar de forma independente, não tem interesse em se tornar um “parafuso” de uma grande coalizão política ou da máquina estatal. Em seus últimos anos, Lu Xun expressou isso em várias cartas e conversas cheias de agudeza.¹² Além disso, em 1957, Mao Zedong respondeu à pergunta sobre como Lu Xun agiria se estivesse vivo, indicando que ele pertencia à “oposição eterna”.¹³ Na verdade, essa postura já estava basicamente formada no discurso de Lu Xun na Universidade do Trabalho de Shanghai em 25 de outubro de 1927. Ele disse que “a verdadeira classe intelectual não se preocupa com ganhos e perdas”, além de estar ao lado dos pobres e da classe trabalhadora, os

intelectuais “nunca estão satisfeitos com a sociedade, sentem sempre dor e veem sempre falhas” (Lu, 1981, v. 8, p. 190-191).

Dissertações versus ensaios

A escolha da forma literária contém uma posição política e esposa uma ideologia. Podemos então discutir as diferentes formas de abordagem política entre Lu Xun e Hu Shi como escritores. Na história política e literária, qual título é mais profundo ou mais digno de atenção, a *Coleção de discursos sobre os direitos humanos* ou os livros *Pseudo-liberdade* e *Conversas quase românticas*?

Em 10 de março de 1928, foi lançada a revista *Nova Lua* em Shanghai, com a esperança de abranger literatura e política, sendo esta última manifestada primeiramente por Hu Shi, com o artigo “Direitos humanos e constituição”. Este artigo foi escrito em 6 de maio de 1929 e criticou o sistema do Kuomintang, ao mesmo tempo em que apelava para que se garantissem os direitos humanos. Em seguida, Liang Shiqiu, Luo Longji e outros seguiram o exemplo, ecoando uns aos outros e discutindo amplamente a legalidade e os direitos humanos. *Coleção de discursos sobre os direitos humanos* foi publicada em janeiro de 1930 e a maioria dos artigos são de autoria de Hu Shi, abordando três questões principais: primeiro, governar pelo homem ou governar pela lei; segundo, se é permitido agir arbitrariamente sob o slogan de “tutela política”;¹⁴ por fim, como proteger a liberdade de pensamento e de expressão. No prefácio, Hu Shi mostrou-se confiante: “Porque o que buscamos estabelecer é a liberdade de criticar o Kuomintang e criticar Sun Yat-sen. Se podemos criticar Deus, por que não poderíamos criticar o Kuomintang e Sun Yat-sen?” (Hu, 2003, v. 4, p. 652). Esse movimento pelos direitos humanos fracassou rapidamente, mas teve um significado profundo na história do constitucionalismo na China. Aprendendo com essa experiência, Hu Shi não se envolveu mais em confrontos diretos com o governo do Kuomintang, mas seu discurso político sempre foi predominantemente objetivo, raramente utilizando insinuações ou ataques indiretos.

Na epígrafe de *Ventos quentes*, Lu Xun avaliou as “reflexões livres” publicadas na revista *Nova Juventude*:

Além de alguns comentários gerais, havia alguns sobre espiritualismo, meditação tranquila, treinamento físico; alguns sobre a chamada “preservação da cultura nacional”; alguns sobre o orgulho dos burocratas experientes daquela época; e alguns sobre as caricaturas satíricas do jornal *Times*, de Shanghai. Lembro que naquela época, a *Nova Juventude* estava cercada por inimigos por todos os lados, e eu só lidava com uma pequena parte deles, quanto aos assuntos importantes (Lu, 1981, v. 1, p. 291).

Essa passagem pode parecer modesta à primeira vista, mas na realidade é profundamente significativa, pois aborda “assuntos triviais” específicos, utilizando uma escrita satírica, a fim de abranger todos os aspectos da questão. Na verdade, isso é exatamente a característica das “reflexões livres”. Esse gênero curto, com forte senso de realidade e mistura de estilo literário e coloquial, embora tenha tido a participação de Chen Duxiu, que valorizava uma expressão direta, e de Qian Xuantong, que era mais expansivo e menos contido,¹⁵ foi desenvolvido posteriormente por meio dos esforços árduos dos irmãos Zhou, tornando-se ensaios com características distintas (Chen, 2004). Eles brilharam intensamente na história da prosa chinesa do século 20.

É digno de nota que, nos jornais e revistas do final da dinastia Qing, já havia surgido “comentários de época” semelhantes, com textos curtos e irônicos – como o “Textos livres da sala Yinbing”, de Liang Qichao, e as “observações ociosas” do *Jornal*, de Chen Lengxue. No entanto, ainda não haviam se consolidado como um estilo literário relativamente estável e amplamente aceito. Foi somente com o “Reflexões livres”, da revista *Nova Juventude*, que esse estilo literário, que abrangia política e literatura, foi plenamente aprimorado (Wang, 2006). Os ensaios políticos e as “reflexões livres” se complementam, sendo o primeiro a “declaração solene” de abertura e o último a “palavra bem-humorada” de encerramento, criando uma combinação harmoniosa na revista *Nova Juventude*. Inicialmente, era apenas uma forma de ajustar o tom literário, mas logo se destacaram as características das “reflexões livres”: curtas e poderosas, flexíveis e versáteis, especialmente adequadas para discutir eventos em constante mudança. Devido ao uso habilidoso das alegorias e metáforas pelos escritores, quando “As três palavras”¹⁶ se uniram, não foi difícil surpreender e maravilhar os leitores.

“Reflexões livres” surgiram repentinamente, não apenas proporcionando aos escritores um gênero para se expressarem

livremente, mas também destacando a busca consistente dos intelectuais do Movimento da Nova Cultura e do Movimento de Quatro de Maio, isto é, a literarização da expressão política. Há muitos debates sobre a escolha de Lu Xun pelo gênero do ensaio, explorando sua funcionalidade de forma excepcionalmente habilidosa (Chen, 2005). Hu Shi também escrevia artigos curtos, mas não era tão habilidoso no humor irônico e mesmo satírico. Em termos de escrita, os ensaios de Lu Xun são atraentes, profundos, agradáveis de ler e revigorantes, capazes de incitar a raiva dos oponentes, mas dificilmente podem ser usados contra ele, algo que Hu Shi nunca aprendeu. No entanto, quando se trata de política, Hu Shi fala de forma direta, franca, racional e bem fundamentada, com uma lógica rigorosa e um charme próprio. Em termos de importância dos temas e amplitude de visão, Hu Shi provavelmente superou Lu Xun.

Por fim, as posições políticas, os traços de personalidade e os estilos de argumentação de Lu Xun e Hu Shi também estão intrinsecamente ligados aos gêneros literários que escolheram – o ensaio ou a dissertação.

Referências

- Chen, P. A postura do construtor: reflexões sobre a leitura da coleção de Hu Shih da Universidade de Pequim. *Jornal de Leitura da China*, 10 fev. 1999.
- Chen, P. *Estabelecimento dos estudos acadêmicos modernos da China*. 2. ed. Beijing: Beijing University Press, 2010.
- Chen, P. *História de ensaio e ficção na China*. Shanghai: Editora Popular de Shanghai, 2004.
- Chen, P. O prazer dividido e a posição de resistência: o estilo narrativo de Lu Xun e sua recepção. *Crítica Literária*, n. 5, p. 48-62, 2005.
- Feng, X. *Memórias de Lu Xun*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1957.
- Hu, S. *Coleção de tentativas*. 4. ed. Shanghai: Biblioteca Yadong, 1922.
- Hu, S. *Obras completas de Hu Shi*. Hefei: Anhui Education Publishing House, 2003. 44v.
- Li, Z. Hu Shi, Chen Duxiu e Lu Xun. In: *Estudos sobre a história do pensamento moderno na China*. Beijing: Editora Oriental, 1987. p. 88-121.
- Lu, Xun. *Obras completas de Lu Xun*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1981. 16v.
- Lu, Xun. *Obras completas de Lu Xun*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1973. 20 v.
- Wang, F. Do “Livro da Liberdade” ao “Registro de Reflexões Livres”. In: Xia, X. *et al.* (Eds.). *Linguagem literária e estilos de escrita: do final da dinastia Qing ao Movimento do Quatro de Maio*. Hefei: Editora de Educação de Anhui, 2006. p. 71-91.
- Wen, Y. *Obra escolhida de Wen Yiduo*. Beijing: Livraria Kaiming, 1952.

- Zhang, Z. *Lu Xun: um Nietzsche chinês “moderado”*. Beijing: Editora da Universidade de Pequim, 2011.
- Zhou, H. *Lu Xun e eu: 70 anos*. Shanghai: Wenhui Publishing House, 2006.
- Zhou, Z. *A casa natal de Lu Xun*. Shijiazhuang: Hebei Education Publishing House, 2002.
- Zhou, Z. Discurso de lançamento da Fio de Linguagem. *Fio de Linguagem*, n. 1, 17 nov. 1924.
- Zhu, Z. Lu Xun e Hu Shi: uma análise da relação entre Zhou Zuoren e Hu Shi. In: *As relações interpessoais de Lu Xun*. Beijing: China Publishing Group, 2015.
- Zhu, Z. Quanto dinheiro Hu Shi recebeu de He Jian para as despesas de transporte? *Southern Weekend*, 28 jul. 2016.

Notas

- ¹ Lu Xun: “O Túmulo – A Força da Poesia Diabólica”, Obras Completas de Lu Xun, v. 1, p. 66, Beijing: People’s Literature Publishing House, 1981 (Neste texto, todas as citações de Obras Completas de Lu Xun se referem a esta edição, exceto Garimpendo Tesouros em Histórias Antigas, que está na edição de 1973 de Obras Completas de Lu Xun).
- ² “Chen Pingyuan: Leia os livros de Lu Xun, siga o caminho de Hu Shi”, 19º suplemento do *Economic Observer: Avaliação de Livros*, 5 de setembro de 2011.
- ³ Zhou Liangong, conhecido como “Senhor de Liyuan”.
- ⁴ Este artigo foi publicado pela primeira vez no dia 6 de março de 1933 no jornal *Shen Bao – Conversas Livres*. Foi escrito após a troca de opiniões entre Qu Qiubai e Lu Xun e foi enviado por Lu Xun, sob um pseudônimo que ele costumava usar, para ser publicado no jornal. Mais tarde, foi incluído em suas respectivas coletâneas de ensaios.
- ⁵ Liga Unida, ou Tongmenghui, foi uma sociedade secreta formada por Sun Yat-sen em 1905, com objetivo de derrubar a dinastia Qing.
- ⁶ “Mei Jianchi” significa literalmente “um pé entre as sobranceiras” e é apelido dado ao filho de Gan Jiang e Mo Ye, dois ferreiros renomados do período da Primavera e Outono.
- ⁷ Shizhi é nome de cortesia de Hu Shi.
- ⁸ Cf. Hu (2003, v. 1, p. 277-323).
- ⁹ Cf. Zhang (2011).
- ¹⁰ Publicado sob o pseudônimo Ling Fei nos números 2 e 3 da revista *Henan* em fevereiro e março de 1908, e posteriormente incluído na coletânea de ensaios *Túmulo*, publicada em 1926.
- ¹¹ Publicado pela primeira vez na seção “Comunicação” do número 5 do quinto volume da revista *Nova Juventude*, em 15 de novembro de 1918.
- ¹² Em 30 de abril de 1934, em uma carta para Cao Juren, Lu Xun escreveu: “Se, no momento do colapso, eu ainda sobreviver, então eu peço para varrer as ruas de Shanghai usando uma camisa vermelha” (Lu, 1981, v. 12, p. 397). Além disso, cf. Feng (1957).
- ¹³ Cf. Zhou (2006, p. 318-319).
- ¹⁴ De acordo com Sun Yat-sen, o processo de construção da nação consta de três períodos: o do poder militar, o da tutela política e o do poder constitucional. Durante o período da tutela política, o partido Kuomintang exerceu a autoridade e governou o país.
- ¹⁵ Veja a correspondência de Lu Xun para Zhou Zuoren e Xu Guangping em *Obras completas de Lu Xun*, volume 11, páginas 391 e 47.
- ¹⁶ “As três palavras” referem-se às três coletâneas de contos: *Palavras para ensinar o mundo*, *Palavras para aconselhar o mundo* e *Palavras para alertar o mundo*.

A gênese de *A fortaleza assediada*, de Qian Zhongshu

Jiang Hongxin

Qian Zhongshu (1910-1998) foi um renomado escritor e estudioso chinês, internacionalmente reconhecido, comparado em sua erudição, sofisticação e criatividade a figuras como Jane Austen, Stendhal, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas, R. K. Narayan, Saul Bellow, Thomas Mann e Italo Svevo. Nascido em uma família educada e bem-sucedida na cidade Wuxi, na província Jiangsu, recebeu a melhor educação inicial em escolas locais antes de ingressar na Universidade Tsinghua, onde se formou em 1933. De 1935 a 1938, ampliou sua educação e exposição cultural ao estudar em Paris, além obter seu diploma de Bacharelado em Letras na Universidade de Oxford, onde escreveu sua dissertação *A China na literatura inglesa dos séculos XVII e XVIII*. Após retornar a seu país em 1938, ele trabalhou na Universidade Tsinghua, e foi membro da Universidade Nacional Associada do Sudoeste,¹ no Colégio Normal Nacional de Hunan (CNNH), na Universidade Nacional de Jinan e na Academia Chinesa de Ciências Sociais. Suas principais obras incluem *A fortaleza assediada*, *Sobre a arte da poesia*, *Escritos à beira da vida*, a *Anotação à antologia da Dinastia Song*, *Visões limitadas: Ensaios sobre ideias e letras* e *Mosaico: sete ensaios sobre arte e literatura*. Ele era proficiente em línguas modernas e clássicas, incluindo grego, latim, inglês, espanhol e alemão. Em 1976, participou da tradução para o inglês de *Obras escolhidas de Mao Zedong*. As notáveis conquistas de Qian em criação literária, estudos e tradução lhe renderam fama e respeito na China e internacionalmente exterior.

Quando Qian visitou os Estados Unidos em 1979, como parte de uma delegação da Academia Chinesa de Ciências Sociais, ele foi descrito por Jonathan D. Spence, professor de história da Universidade Yale, como “sarcástico, erudito, elegante e transmitindo um senso de

charme ligeiramente cansado do mundo” (*NY Review*, 1980). Como comparatista e crítico cultural, Qian contemplava e aplicava sistematicamente a cultura chinesa e ocidental em sua escrita e pensamento. Diz-se que os leitores não podem apreciar completamente *A fortaleza assediada* sem um profundo entendimento da sociedade e dos valores europeus e chineses. De acordo com Spence, “Tudo o que se pode dizer é que, sem conhecimento da cultura ocidental, se perderá a paródia na história de Qian e não se conseguirá distinguir quando os personagens são genuinamente eruditos ou quando estão apenas sendo pretensiosos. Segundo Qian, a cultura ocidental deve ser totalmente absorvida para se compreenderem os usos falsos a que pode ser submetida” (*NY Review*, 1980).

A fortaleza assediada é geralmente considerada a obra-prima de Qian e um dos maiores romances do século 20. Publicado na China em 1947, a ação se passa em 1937 e foi escrito antes e depois da Segunda Guerra Mundial. Ele imediatamente se tornou popular após sua publicação, sobretudo entre os jovens. Foi traduzido para várias línguas, inclusive com uma edição da Penguin no Reino Unido. Na China, sua popularidade aumentou com uma reimpressão em 1980, seguida por uma adaptação televisiva em 1990 e uma versão cinematográfica na TV. Em uma resenha da edição de 1980 publicada pela Indiana University Press, Spence assim descreveu o livro:

Romance inteligente, habilidoso e cativante, urbano em tom, profundamente pessimista em suas conclusões. Sua aparição em uma tradução vigorosa e lúcida (e ocasionalmente lírica) de Jeanne Kelly e Nathan Mao mudará imediatamente a maneira como os ocidentais pensam sobre a literatura chinesa moderna (*NY Review*, 1980).

Em 2004, o romance foi publicado pela editora americana New Directions em sua série de Clássicos. Foi um evento marcante. Essa prestigiosa editora literária, fundada e dirigida por James Laughlin, é reverenciada por sua dedicação em publicar obras literárias importantes e inovadoras, em vez de se preocupar com as pressões financeiras do mercado editorial. New Directions sempre foi respeitada por sua disposição em publicar escritores à frente de seu tempo. Na edição de 12 de junho de 2008, do *The New York Review of Books*, Pankaj Mishra resenhou a nova edição de *A fortaleza assediada*: “um romance

consagrado como uma das obras-primas da literatura chinesa do século 20”. A publicidade editorial da *New Directions* assinalava: “o maior romance chinês do século 20” e o comparava a *Tom Jones* de Henry Fielding e *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Qian é exaltado como “o último de uma linhagem de pensadores chineses que começou com Confúcio” (*New Directions*, 2004).

Em elogio à sua contribuição para a literatura mundial, Mishra escreveu: “Notavelmente para um romance cômico e picaresco, *A fortaleza assediada* contém muito drama psicológico”. Mishra, assim como Spence e outros, situa o estilo e os temas de Qian em um contexto internacional durante a primeira metade do século 20:

Ele pode parecer um exemplo precoce de um tipo familiar para nós a partir de outras obras da literatura do século 20. Thomas Mann, Italo Svevo e Saul Bellow, entre outros, descreveram como o intelectual ocidental moderno, produto de uma sociedade burguesa rica, lutava para aplicar as lições de seu vasto conhecimento à sua vida privada. Longe de serem questões privadas, seus dilemas pertencem a um mundo mais amplo no qual grandes questões políticas, econômicas e morais ainda precisam ser resolvidas (*NY Review*, 2008).

Para um romance de impacto e relevância, Qian retirou materiais para seus personagens de suas próprias experiências, assim como nas camadas sociais da época. O protagonista, Fang Hongjian, era uma combinação de dois de seus parentes. Ademais, foram as experiências de Qian, ao estudar no exterior e trabalhar como professor universitário, que inspiraram a vida de Fang. O romance se passa entre 1920 e 1940. Com base nas experiências de Fang ao estudar na Europa, lecionar em uma universidade e trabalhar em um banco e em redações de jornais, Qian expôs sua crítica social e cultural, bem como seu pensamento filosófico sobre a vida e o destino do indivíduo moderno. Os problemas levantados em *A fortaleza assediada* eram tanto chineses quanto globais, envolvendo as crises e os dilemas da civilização moderna. Desde o momento de sua publicação, os críticos chineses tendem a examinar o romance a partir de dois pontos de vista: o motivo criativo em seu amplo contexto histórico, como faz Wenjun Qu (1992), ou a influência da literatura ocidental no romance, como Weiping Wang (1996). Poucos estudiosos adotaram uma perspectiva biográfica, explorando a vida de

Qian, especialmente suas experiências em Hunan. Neste capítulo, recorrerei a documentos históricos relevantes para explorar as correlações entre *A fortaleza assediada* e as experiências de Qian no Colégio Normal Nacional de Hunan (CNNH). Se Qian não tivesse tido experiências relevantes no CNNH, *A fortaleza assediada* talvez nunca tivesse sido escrita.

Por que Qian decidiu trabalhar no Colégio Normal Nacional de Hunan

Na primeira metade de 1938, Feng Youlan, que era o chefe da Faculdade de Artes da Universidade Associada do Sudoeste, escreveu para Qian, que estava estudando na Universidade de Paris, e o convidou a retornar à China para ensinar no Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Tsinghua. Devido a seu brilhantismo, uma exceção foi feita para contratar Qian como professor. Na Universidade Associada do Sudoeste, Qian lecionou disciplinas sobre o Renascimento Europeu, Literatura Contemporânea e Inglês. Ele era respeitoso com seus colegas e professores, Ye Gongchao, Wu Mi e Chen Futian, mas se mantinha firme nos debates acadêmicos. Qian deixou a Universidade Tsinghua e escolheu trabalhar no CNNH. Yang Jiang, esposa de Qian, explicou o motivo mudança:

Nas férias de verão de 1939, Zhongshu retornou da Universidade Associada do Sudoeste em Kunming para Shanghai, planejando retornar à escola após as férias de verão. No entanto, ele recebeu uma carta de seu pai, dizendo que ele próprio estava velho, suscetível a doenças, longe de sua cidade natal e ansiando por encontrar seu filho, mas não podia retornar a Shanghai. Naquela época, um velho amigo de seu pai, Liao Maoru, havia estabelecido um colégio normal em Lantian, Hunan, e pediu ajuda ao seu pai. Seu pai estava trabalhando naquele colégio e providenciou para que Zhongshu fosse chefe do departamento de inglês. Ele poderia cuidar de seu pai e voltar para Shanghai com ele nas próximas férias de verão. A mãe, o irmão e a irmã de Zhongshu, juntamente com seu tio, acharam isso ótimo. Mas a Universidade Tsinghua o contratou como professor, e ele estava esperando corresponder às expectativas. Ele trabalhou apenas um ano em Tsinghua e acabara de receber a carta de nomeação para o próximo ano. Como ele poderia “saltar” para Lantian e se tornar chefe do departamento de inglês do Colégio Normal de Hunan? Na verdade, ele não queria ser o chefe (Yang, *Seleções*, p. 200).

É claro que Qian percebeu a disparidade entre a Universidade Tsinghua e o CNNH em Lantian; a primeira era uma das principais universidades da China e a última uma instituição nova. Seja por motivos morais ou utilitários, não havia motivo para ele abandonar Tsinghua e escolher o CNNH. Mas todos de sua família concordaram com a mudança. Além disso, ele não ousou desafiar os desejos de seu pai, apesar de suas objeções acadêmicas. Em seu livro *Wu Mi e Chen Yinque*, Wu Xuezhao, filha de Wu Mi, escreveu:

Meu pai enfrentava problemas, e o tio Yinque também oferecia orientação oportuna. O pai e o tio achavam que Qian Zhongshu era um “talento raro”. No outono de 1939, Qian pediu demissão. Na primavera de 1940, Chen Futian, chefe do Departamento de Línguas Estrangeiras da Tsinghua, não contratou Qian Zhongshu, então o pai mostrou ressentimento.

Em 4 de novembro de 1940, Chen Futian organizou um jantar e discutiu com os convidados se deveriam convidar Qian para voltar à Tsinghua. Embora tenham chegado a um acordo positivo, Qian estava relutante em retornar. Yang Jiang lembrou que, em meados de setembro de 1939, Qian havia escrito para Ye Gongchao, chefe do Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Associada do Sudoeste, dizendo que não podia voltar para Tsinghua. Em outubro de 1939, Qian e outros colegas contratados pelo CNNH deixaram Tsinghua em Shanghai para Lantian.

Depois de Qian ter deixado Shanghai, o reitor Mei, da Universidade Associada do Sudoeste, e Shen Zhai enviaram um telegrama para perguntar por que razão tinha escolhido trabalhar em outro local. Qian escreveu imediatamente para explicar a sua decisão:

É difícil dizer as razões ocultas pelas quais eu vim para Hunan. Meu pai, longe de sua cidade natal, é suscetível a doenças e está ansioso para me encontrar. Eu logo fui para Hunan para que pudéssemos voltar juntos para Shanghai no próximo ano. Caso contrário, não haveria outras razões para eu não voltar para Yunnan (Yang, *Seleções*, p. 201).

Qian veio para Hunan, em parte devido a atritos com alguns de seus colegas na Universidade Associada Sudoeste, mas principalmente por causa de duas pessoas: Qian Jibo, pai de Qian, e Liao Shicheng, presidente do CNNH.

O personagem de Fang em *A fortaleza Assediada* certamente não deve ser lido apenas como uma projeção autobiográfica do autor. Fang chegou à universidade no romance após romper com sua amante: “No Ocidente, nos tempos antigos, sempre que alguém desaparecia as pessoas diziam: ou ele morreu ou foi ensinar. Embora Hongjian não temesse tanto o ensino quanto a própria morte, ele sentia que esse trabalho de ensinar era parte de sua má sorte e ficava desanimado e desorientado por dias seguidos, sentindo um medo inexprimível ao pensar na longa jornada. Quanto mais ele pudesse adiar a viagem, melhor” (p. 259).²

Comparando essas circunstâncias, uma fictícia e outra autobiográfica, Fang e Qian optaram por uma mudança significativa em seus trabalhos. Embora essa mudança dramática tenha ocorrido por razões diferentes, tanto o personagem quanto o autor sentiram idêntica hesitação.

A jornada de Qian para o Colégio Normal Nacional de Hunan

O ano de 1939 foi marcado por Qian não haver retornado à Universidade Associada do Sudoeste em Kunming e, em vez disso, ter mudado para Hunan. Mais tarde, ele escreveu sobre a jornada de Shanghai para Xiangxi, no oeste de Hunan, no quinto capítulo de *A fortaleza assediada*. Embora o capítulo seja uma ficcionalização, ele guarda uma relação evidente com as circunstâncias reais. Como Yang Jiang escreveu:

Um leitor perspicaz reconhece que o autor não pode ser equiparado ao personagem do romance. No entanto, dizem que os personagens e histórias do autor não podem ser separados de suas experiências pessoais. A história da criação muitas vezes transcende a própria experiência do autor de muitas maneiras. É equivocado procurar a experiência do autor na obra. Os pensamentos e sentimentos do autor são criados de forma semelhante à fermentação do vinho; não é fácil identificar suas matérias-primas. Estou disposto a permitir que o leitor conheça as conexões entre realidade e ficção (Yang, *Registros*, p. 2-4).

Concordo com Yang Jiang sobre a importância de reconhecer a inevitável conexão entre os autores e seus personagens fictícios, o que certamente se aplica no caso de *A fortaleza assediada*. Em outubro de

1939, um grupo de pessoas, incluindo Qian, Xu Yanmou, Zhang Zhenyong e Zou Wenhai, comprou passagens de Shanghai para Ningbo e viajou para Hunan. Segundo Yang Jiang, essas figuras históricas são completamente diferentes dos personagens de Fang, Zhao Xinmei, Sun Roujia, Li Meiting e Gu Erqian em *A fortaleza assediada*, mas a própria viagem inspirou o desenvolvimento ficcional. Devido ao bloqueio japonês, a viagem só pôde começar em novembro. Zou Wenhai recordou: “Então os japoneses bloquearam o porto, o mar não era navegável até o início de novembro, quando a companhia notificou a partida regular do navio” (p. 81). Essa ansiosa espera é semelhante à necessidade de “adiar [a viagem] por dois dias” no romance.

Outro exemplo da relação inextricável entre vida e arte está relacionado a uma caminhada de 34 dias de Shanghai a Lantian, realizada em 1939, por Qian e outros. Zhang Zhenyong, que acompanhou Qian, escreveu:

No outono de 1939, sob o convite de Liao Maoru, presidente da CNNH em Lantian, aceitei o emprego na CNNH. No outono, parti, viajei para o norte, de navio, até o condado de Yin em Zhejiang, e então desembarquei. De Fenghua, viajei por Sheng County, Changle, Yongkang e Jinhua, depois para Shangrao, Guixi, Yingtan, Linchuan, Nanfeng, Guangchang, Ningdu, Taihe, Ji'an e finalmente cheguei a Hunan. Passando por Leiyang, Hengyang e Baoqing, cheguei a Lantian. Atravessei três províncias e percorri cerca de 2.500 quilômetros. A jornada levou um mês e 4 dias. Que jornada longa! (Liu, p. 385).

A rota de viagem em *A fortaleza assediada* corresponde de perto à jornada real descrita por Zhang Zhenyong. No romance, o navio partiu do porto de Shanghai e foi para Ningbo: “Após o jantar, o navio balançava levemente. Hongjian e Xinmei sentaram-se nas cadeiras de convés, que estavam pregadas ao chão. Enquanto Hongjian ouvia os sons do vento e da água e contemplava a vastidão escura do mar e do céu, ele recordou muitas cenas da viagem do ano anterior para casa, uma vez que pareciam quase idênticas às desta noite. Ele estava cheio de pensamentos sentimentais (p. 265).”

Um longo poema de 1870 palavras escrito por Xu Yanmou, intitulado “Registros da jornada a Hunan”, traça com precisão os eventos. Brillante discípulo de Qian Jibo, Xu Yanmou foi colega de classe de

Qian Zhongshu no ensino médio. Mais tarde, os dois trabalharam juntos na Universidade Guanghai. Essa foi a segunda vez que trabalharam juntos em Hunan. Compare-se *A fortaleza assediada* com o poema “Registros da jornada a Hunan”, de Xu Yanmou. Após sua chegada em Ningbo, eles retomaram suas viagens enquanto se dirigiam a Xikou. O romance diz:

No dia seguinte, partiram de Ningbo para Xikou, embarcando em um barco e depois seguindo de riquixá. No barco, começou a garoar, às vezes uma ou duas gotas de cada vez. Então, quando se olhava mais de perto, não havia mais nada. Um tempo depois, as gotas de chuva ficaram mais densas. A chuva ficou mais audaz à medida que caía, as gotas se ligando umas às outras como um fio. A superfície do rio parecia ter irrompido com varíola, enquanto inúmeros redemoinhos marcados por marcas de varíola continuamente surgiam e desapareciam. Quando a chuva se tornou mais densa, parecia que cabelos estavam crescendo na superfície lisa e brilhante da água (p. 289).

No romance, Fang, Zhao e os outros correram para uma casa de chá na chuva para descansar, comer e se aquecer. Mais tarde, continuaram sua jornada: “Já eram duas horas da tarde. Eles instaram os carregadores de riquixá a se apressarem. Menos de meia hora depois, eles chegaram a uma inclinação íngreme e rochosa. Carregando o pesado baú de metal de Li e tentando se equilibrar na estrada escorregadia, o carregador de riquixá tropeçou ao descer a encosta e caiu, virando o riquixá” (p. 289).

Essas pessoas foram pegas por uma forte chuva. Aqui podemos ver a dificuldade de sua jornada. Em seguida, o narrador do romance descreve:

Quando acordaram, o céu estava claro e brilhante como se nada tivesse acontecido. Todos concordaram que, como estavam cansados de caminhar tanto no dia anterior e suas roupas ainda estavam úmidas, eles deveriam descansar um dia e continuar no dia seguinte. Gu Erqian, cujo entusiasmo era como uma rolha flutuando na água que nem mesmo uma forte chuva poderia derrubar, sugeriu que eles fizessem uma caminhada nas montanhas Xuedou à tarde. Depois de retornarem da caminhada nas montanhas, Xinmei perguntou sobre a compra de passagens de ônibus (p. 295).

Não há descrição de sua caminhada nas montanhas no romance, mas podemos encontrar relatos semelhantes no poema de Qian, “Visitando a montanha Xuedou”, e no poema de Xu Yanmou.

No romance, eles passaram por uma série de dificuldades. No hotel em Jinhua, sofreram com picadas de pulgas e percevejos a noite toda. Em Yingtan, comeram carne gorda meio cozida, fria e preta, com moscas sobrevoando. A descrição do romance também pode ser encontrada em *Sobre a arte da poesia*, de Qian, quando o autor comenta sobre os poemas de Zheng Ziyin que descrevem a perturbação das moscas e doenças relacionadas. Percebe-se que o sofrimento de Fang no romance é comparável ao de Qian. Em Ji'an, eles tinham apenas dez yuans restantes depois de se acomodarem no hotel. Fang estava com tanta fome que não conseguia dormir. Riu e reclamou: “Você não deveria rir quando está com fome. Rir só faz a dor de estômago piorar ainda mais” (p. 355). O mais hilariante foi que Li Meiting se escondeu enquanto comia uma batata-doce:

Ao avistar uma barraca de batata-doce e pensando que isso seria muito melhor do que amendoins, Hongjian decidiu comprar algumas para o café da manhã. De repente, ele notou alguém próximo à barraca que se assemelhava muito a Li Meiting em vestimenta e aparência física. Após observar mais atentamente, ele percebeu que, de fato, era Li. Li havia comprado uma batata-doce e estava comendo, ficando de frente para a parede. Não querendo surpreender Li no ato, Hongjian rapidamente entrou em um beco estreito (p. 355).

Durante essa jornada fisicamente perigosa e exigente de Shanghai a Hunan, Qian permaneceu calmo e frequentemente dedicava seu tempo à leitura. De acordo com Zou Wenhai, seu companheiro de viagem, Qian encontrava muita felicidade ao ler um dicionário de inglês, o que poderia ser considerado um passatempo monótono por muitos. Os cinco personagens do romance seguiram uma jornada semelhante tanto geograficamente quanto em experiências, partindo de Shanghai e viajando por Ningbo, Xikou, Jinhua, Yingtan, Nancheng, Ningdu, Xingguo, Ji'an, Shaoyang e outros lugares, até alcançarem seu destino. Em uma carta para parentes, Qian escreveu: “No meio de outubro, deixei Shanghai em direção a Hunan. Foi uma jornada longa e difícil com bagagens pesadas. Enfrentei inúmeras dificuldades e levei 34 dias para chegar ao CNNH. Senti-me exausto e sofri muito com doenças” (Yang, *Obras completas*, p. 97-98). O longo poema de Xu Yanmou

também reforça, em detalhes, as dificuldades compartilhadas, recordando os perigos dessa mesma jornada.

Universidade Sanlü e Colégio Normal Nacional de Hunan

O cenário da Universidade Sanlü em *A fortaleza assediada* recebeu seu nome de Qu Yuan.³ Durante o período da Guerra de Resistência contra a Agressão Japonesa, Liao Shicheng estava em Lantian, localizada no centro de Hunan, que originalmente pertencia ao Condado de Anhua e agora está na cidade de Lianyuan. Lantian ficava a cerca de 200 quilômetros a sudoeste da capital provincial, Changsha. Naquela época, a antiga cidade era bonita e tinha grande importância estratégica. Após os japoneses capturarem Wuhan em 1938, as pessoas abandonaram Changsha. Instituições, como a Escola Secundária de Changjun e Escola Feminina de Zhounan, foram todas forçadas a se mudarem para Lantian. Mais tarde, o CNNH foi localizado na cidade. A Universidade Sanlü é assim descrita no romance: “Esta cidade do interior definitivamente não era estrategicamente importante. A única coisa com a qual os japoneses eram generosos e impiedosos – bombas – seria desperdiçada ali. A cidade, que ficava a não mais do que meia *li*⁴ da escola, prosperava a cada dia, com estúdios de fotografia, restaurantes, casas de banho, teatros, uma delegacia de polícia e escolas de nível médio e fundamental (p. 379)”.

O romance descreve a fictícia Sanlü University com uma localização vantajosa no jardim de um rico local, de frente para a montanha Xibei. O jardim está relacionado ao “jardim de Li”, cujo mestre era Li Zhuoran, que foi para o Japão no início do século 20, seguindo a Revolução de Sun Yat-sen, e serviu como Tenente-General no quartel-general do Exército da Expedição do Norte. Quando soube que seu jardim seria usado como sede da CNNH, prontamente concordou em oferecê-lo gratuitamente e pediu que sua família se mudasse. Qian Jibo elogiou a generosidade de Li Zhuoran em mostrar respeito pela educação e o descreveu como um modelo na era da Guerra de Resistência contra a Agressão Japonesa.

Na década de 1930, havia quatro mestres nacionais da cultura chinesa: Tang Wenzhi, Zhang Binglin, Jin Songcen e Qian Jibo. A pedido de Liao Shicheng, fundador do CNNH, Qian Jibo tornou-se professor. Entre as muitas publicações de Qian Jibo, destaca-se a *História da literatura chinesa moderna*. Após chegar em Hunan, foi profundamente tocado pelo valor atribuído pelos locais à independência e à liberdade e pelo seu caráter determinado, o que o motivou a escrever o livro *O ambiente acadêmico de Hunan nos últimos cem anos*, indicando que era um lugar propício que deu origem a grandes personalidades, que se tornaram líderes em muitas áreas. O livro, baseado no formato dos *Registros do historiador*, de Sima Qian, descreve as experiências de vida de 17 personalidades de Hunan que influenciaram amplamente a história chinesa. Qian Jibo voltou-se para os escritos de Qu Yuan, Zhou Dunyi, Wang Fuzhi e outros para explorar as características espirituais do povo de Hunan na China moderna.

Durante a Guerra de Resistência contra a Agressão Japonesa, Qian Jibo utilizou o espírito do povo de Hunan para despertar o patriotismo do povo chinês. Em 1939, a pedido do General Li Mo'an, foi a Nanyue dar uma palestra sobre *A arte da guerra*, de Sun Tzu. Seu discurso foi tão inspirador que todos ficaram motivados. Em 1944, a cidade de Changsha caiu. O CNNH foi forçado a se mudar para Xupu, uma cidade remota no oeste de Hunan. No entanto, Qian Jibo escolheu ficar, com a intenção de se sacrificar. Um general veio e tentou persuadi-lo a ser transportado para Xupu, mas se recusou. Ele queria demonstrar sua coragem e nunca se arrependeria disso. Essa atitude demonstra mais um plano duradouro de se sacrificar por seu país (Fu, p. 2-3).

Liao Shicheng (1892-1970), do distrito de Jiading, em Shanghai, foi nomeado reitor do CNNH em 1938. Os estudantes o descreviam como um homem alto e magro que usava óculos com aros dourados. Em *A fortaleza assediada*, Gao Songnian, o reitor fictício da Universidade de Sanlü, é bastante diferente de Liao. Liao Shicheng defendia que a missão da educação era, em primeiro lugar, estabelecer uma crença universal comum na educação; em segundo lugar, cultivar a empatia e o amor puro; em terceiro lugar, realizar treinamento vocacional especializado; em quarto lugar, realizar treinamento acadêmico especializado; em quinto lugar, iniciar experimentos; e em sexto lugar, orientar a educação

social. Ele acreditava que os professores ideais nas instituições de ensino, referidas como colégios ou universidades “normais” na China, deveriam ter amplo conhecimento, rica experiência e entusiasmo pelo ensino. Ele propôs que os professores eruditos que se dedicavam à pesquisa pudessem ensinar os alunos mais avançados; aqueles que detinham considerável conhecimento especializado e experiência no ensino, e estavam familiarizados com várias disciplinas no ensino médio, poderiam ser empregados como tutores práticos; e aqueles que eram professores competentes e responsáveis poderiam ensinar matérias fundamentais em níveis mais baixos.

O reitor Liao dava especial atenção ao ensino pelo preceito. Ele se tornou um modelo para todos os membros da comunidade, fazendo exercícios matinais todos os dias junto com os alunos, indo para o CNNH por conta própria e vivendo em acomodações básicas para encorajar toda a faculdade com seu exemplo pessoal de integridade e autodeterminação. Ele atribuía grande importância à seleção de professores na educação, afirmando que o sucesso final da gestão de uma escola dependia de seu corpo docente. Não importava o quão claramente o propósito fosse definido, quão sistematicamente o currículo fosse projetado, quão bem treinados os alunos estivessem, quão excelente fosse a atmosfera acadêmica, o sucesso de uma educação ainda era incerto sem um número adequado de excelentes professores. Portanto, ele convidou muitos eruditos para ensinar no CNNH, tornando-o notável por sua equipe. Havia professores famosos, como Qian Jibo, Ma Zonghuo, Luo Hongkai e Zong Ziwei no Departamento de Língua Chinesa; Meng Xiancheng, Huang Zitong, Guo Yicen, Wang Shilue, Dong Weichuan e Liu Fonian no Departamento de Educação; Qian Zhongshu e Wang Wufeng no Departamento de Inglês; Li Da, Ren Mengxian e Li Xinmin no Departamento de Matemática; Yuan Gongwei, Chu Anping, Zhou Shifu e Liu Xiuru no Departamento de Treinamento Público; Pi Mingju e Li Jiannong no Departamento de História; Jin Zhaojun e Jiang Lianggui no Departamento de Educação Física; e Tang Xueyong e Zhou Chongshu no Departamento de Música. Em meio ao terrível ambiente de guerra, esses professores destacados mantiveram-se fiéis ao lema da escola “Seja humano, cuidadoso, excelente e trabalhador”, e se esforçaram para cultivar talentos para a

nação e fizeram contribuições relevantes para o desenvolvimento da China.

Experiências de Qian no Colégio Normal Nacional de Hunan

De 1939 a 1941, Qian Zhongshu trabalhou no CNNH. Os arquivos literários do CNNH revelam que a Associação de Inglês realizou um chá de boas-vindas em 12 de dezembro de 1939 para receber os novos professores e amigos. Qian Mocun, Shen Tongqia, Xu Yanmou e Zhou Zanwu vieram de Shanghai, em 4 de dezembro. Mais de trinta novos membros do corpo docente se juntaram à associação. Em 31 de janeiro de 1940, o Comitê de Livros realizou uma reunião para decidir a distribuição de 25.000 yuans para livros. Qian Zhongshu, presidente do Comitê de Livros, juntamente com outros cinco membros, participou da reunião. Na segunda metade de 1940, todos os comitês do CNNH foram reconstituídos; Qian Zhongshu era o presidente do Comitê de Livros, e Zhong Tai, Gao Juefu e outros oito professores eram membros. Dezenas de professores foram contratados como tutores, dentre os quais Qian Zhongshu era o tutor do Departamento de Inglês. A partir de abril de 1941, havia 48 estudantes em três níveis diferentes no Departamento de Inglês, incluindo 35 homens e 13 mulheres. De acordo com *A fortaleza assediada*, desde a crise de Changsha, nove em cada dez professores enviaram telegramas para cancelar seus contratos, o que fez com que a faculdade não pudesse oferecer muitos cursos. Devido aos efeitos da guerra, apenas 180 estudantes conseguiram vir para a faculdade. Quatro professores a mais se juntaram à faculdade e a equipe ampliada tornou possível fornecer um relatório substancial ao Ministério da Educação. O número de estudantes no romance era semelhante à quantidade limitada de estudantes na fundação do CNNH.

No CNNH, Qian mantinha o hábito constante de leitura. Wu Zhong Kuang, que serviu como assistente de ensino de Qian Jibo, frequentemente estudava e jantava com Qian Zhongshu. Ele recordou:

O mestre (ou seja, Qian Jibo), desde cedo pela manhã até tarde da noite, sempre sentava ao lado de sua grande estante de livros, escrevendo incansavelmente, compilando a história da literatura chinesa e mantendo diários para leitura. Zhongshu também estava

cheio de energia e lia o dia todo. Em geral, lia em língua estrangeira pela manhã, a maioria dos quais eram trazidos do exterior. Durante o restante do tempo, lia epígrafes e praticava caligrafia (p. 137).

O papel de Qian Zhongshu como tutor do Departamento de Inglês no CNNH também foi refletido em seu romance, ao ouvir que a Universidade Sanlü iria implementar o sistema de tutoria, Fang tinha muitos comentários a fazer, e disse com um sorriso:

Como pode haver um especialista no sistema de tutoria? Não saberia qualquer estudante de Oxford ou Cambridge muito mais sobre isso? Tudo o que essas pessoas encarregadas da educação podem fazer é tentar impressionar a todos com nomes pomposos. Da mesma maneira, deveria haver especialistas em estudar no exterior e especialistas em ser reitor. O sistema de tutoria é uma nova política do Ministério da Educação. Eles estão dizendo a todas as universidades para implementá-lo, mas aparentemente a resposta não tem sido muito boa. Nosso reitor Gao aqui está muito entusiasmado em colocá-lo em prática (p. 429).

Os professores britânicos fazem suas refeições com os alunos, mas sentam-se em mesas separadas. Eles se sentam em um estrado enquanto comem, de modo que os alunos e os professores são separados uns dos outros. Isso também precisa ser mudado. A partir de agora, vamos comer todas as três refeições do dia na mesma mesa com os alunos. Por que não simplesmente dormir na mesma cama que os alunos! (p. 431).

Na realidade, havia um sistema de tutoria no CNNH e se realizavam reuniões regulares. Os Arquivos do CNNH contêm uma descrição de uma dessas reuniões, realizada em 1941. Às 15h30, do dia 16 de janeiro de 1941, 55 tutores, incluindo Liao Shicheng, participaram da reunião de tutoria. O sétimo item registrado na ata da reunião afirma que todos os tutores e estudantes deviam melhorar seu patriotismo, desenvolver seu espírito de serviço, valorizar os bens e materiais públicos, manter a ordem na sala de jantar, manter boa disciplina nas manifestações e dar grande atenção à cortesia. O sistema de tutoria do CNNH teve uma influência profunda na criação de *A fortaleza assediada*.

Nos Arquivos de Hunan, os questionários dos professores incluem o perfil de Qian Zhongshu desde o período em que ele trabalhava no CNNH:

Qian Zhongshu, também conhecido como Mocun, masculino, com 30 anos de idade, nascido em Wuxi, província de Jiangsu, casado, trabalhando no CNNH desde agosto de 1939, bacharel em Artes em Literatura pela Universidade Nacional de Tsinghua. Ele estudou na França e na Grã-Bretanha e lecionou na Universidade de Guanghua. Foi

editor da *China Review Weekly*, professor da Universidade Associada Sudoeste e editor especial da *Oriental Philosophy and Religion Series of Oxford University*. Foi contratado como professor no CNNH e atuou como chefe do Departamento de Inglês, lecionando disciplinas de educação e inglês, com um salário de 400 yuans por mês. Em julho de 1941, ele pediu demissão e deixou o CNNH.

Em *A fortaleza assediada*, Fang difere em qualificações e circunstâncias de seu criador: em contraste com a impressionante biografia de Qian, o personagem fictício obteve um falso doutorado no exterior, trabalhou no cargo de professor associado e recebia um modesto salário mensal de 280 yuans.

Na realidade, Qian não levava uma vida colorida no CNNH. Essa realidade é refletida no romance, quando os personagens de Zhao Xinmei, Srta. Fan e Sra. Wang detalhavam a vida monótona na Universidade de Sanlü. Zhao reclamava que não havia lugar para diversões. A Sra. Wang até reclamou com o reitor Gao Songnian, dizendo que era culpa dele por escolher um lugar tão monótono para estabelecer a universidade. Qian também afirmou que levava uma vida estável, mas monótona. No entanto, essa vida monótona não era necessariamente algo ruim para Qian, que amava a leitura. Ele passava a maior parte do tempo lendo e escrevendo, além de ensinar e conversar com seus amigos. No período produtivo no CNNH, a vida tranquila de Qian, com poucas distrações, provou ser um ambiente produtivo para a criação literária.

Os Arquivos de Hunan contêm 17 poemas clássicos de Qian Zhongshu na *Revista Trimestral do CNNH*. Alguns desses poemas – versões modificadas de outros poemas, como era o estilo único de Qian para a criação literária – foram incluídos em *Poemas de Huaiju*, publicado em 1994. Em 1940, Wu Zhong Kuang imprimiu *Poemas recentes de Zhongshu*, e esta coleção incluía os antigos poemas de estilo clássico criados por Qian durante a jornada de Shanghai para Hunan no inverno de 1939.

Desde sua estadia no CNNH, Qian começou a criação de *Sobre a arte da poesia*, uma revisão importante da poesia na China, e concluiu metade do livro no CNNH. Como escreveu no Prólogo do livro: “Comecei a escrever este livro quando estava em Xiangxi, e metade foi concluída nesse período. Na área pobre de Xiangxi, com poucos amigos,

eu tinha bastante tempo. Escrevi algumas partes quando a inspiração me veio” (*Notas sobre Literatura*, p. 1). Seu amigo, Wu Zhongkuang, recordou:

O livro *Sobre a arte da poesia* também foi criado durante esse período. Qian comprou papéis grosseiros na cidade e escrevia um capítulo todas as noites, modificando-o dois ou três dias depois. Toda vez que ele terminava um capítulo, me entregava para ler. Os capítulos sobre Tao Qian, Li Changji, Mei Shengyu, Yang Wanli, Chen Jianhai, Jiang Shiquan [e outros] foram os primeiros a serem escritos. Eu tenho as cópias. Em 1941, antes de partir de Lantian, ele se esforçou para revisar o manuscrito e transcrever uma cópia. Ele me deu e esperava que eu pudesse guardá-la (p. 138-139).

Durante seus dias no CNNH, Qian também publicou um longo artigo com mais de 20.000 palavras, intitulado “Poesia e pintura chinesa”. Amplamente elogiado por especialistas e estudiosos, foi publicado três vezes antes de 1949, e posteriormente Qian o revisou várias vezes. De acordo com Tang Yan, Qian Zhongshu escreveu cinco artigos em Lantian: “Janela”, “Sobre a felicidade”, “Comer”, “Notas sobre as Fábulas de Esopo” e “Sobre a moral”, que foram incluídos em *Escritos à beira da vida*. A coletânea foi publicada em dezembro de 1941 pela Livraria Kaiming. Dez ensaios foram incluídos.

Mais importante ainda, no CNNH, Qian concebeu *A fortaleza assediada*. Como revelado por Zheng Chaozong:

Em 1980, *A fortaleza assediada* foi reimpresso. Xu (ou seja, Xu Yanmou) me escreveu uma carta dizendo: “Embora *A fortaleza assediada* de Qian tenha sido concluído em Shanghai, a concepção e a estrutura foram realmente realizadas na área pobre de Xiangxi. Ainda consigo ver diante dos meus olhos que há quarenta anos, ao lado do fogão, estávamos ouvindo ele contar as histórias deste livro” (p. 115).

Em junho de 1941, Qian, junto com Xu Yanmou, deixou o CNNH e embarcou em um navio de Guangxi para Shanghai. Qian Zhongshu escreveu um poema, “Para Yanmou”, para registrar a jornada:

Em junho passado, fomos a Hunan; juntos, atravessamos inúmeras montanhas.
Caminhamos pelas estradas rochosas, que serpenteavam sem parar.
O lar era tão distante na região pobre que não era fácil viver e sair.
Por sorte, mesmo enclausurados, nós dois formamos o hábito de escrever poemas.⁵

Em seu livro, *Qian Zhongshu: o talento número 1 na República da China*, Tang Yan concluiu:

Ficar em Lantian por menos de dois anos foi extremamente importante para Qian Zhongshu. Em termos comparativos, em Lantian ele teve um período produtivo. Ele começou a escrever o livro *Sobre a arte da poesia*, criou a coleção de poemas *Poemas recentes de Zhongshu* e finalizou metade do livro *Escritos à beira da vida*. Mais importante ainda: em Lantian, ele concebeu o romance *A fortaleza assediada*. Do ponto de vista literário, Qian Zhongshu colheu muito nas montanhas pobres de Xiangxi, então pode-se dizer que, embora Qian Zhongshu tenha ido a Lantian por acaso, foi uma bênção. Aqui podemos afirmar: se não tivesse sido pela viagem a Lantian, Qian Zhongshu nunca teria produzido *A fortaleza assediada*. Sem esse romance, a história da literatura chinesa perderia muito (p. 232-233).

Tang pode estar exagerando um pouco, mas, se Qian não tivesse tido as experiências relevantes no CNNH, *A fortaleza assediada* talvez nunca tivesse sido escrito e certamente não seria a obra-prima que hoje é considerada um dos maiores romances do século 20.

A estreita relação entre Qian e CNNH é a gênese do romance. As experiências de Qian no CNNH contribuíram muito para a criação de suas outras obras, como *Sobre a arte da poesia*, *Retalhos: sete ensaios sobre arte e literatura* e *Escritos à beira da vida*. Após gerações de esforços incansáveis, o CNNH, onde Qian trabalhou por cerca de dois anos, tornou-se a Universidade Normal de Hunan (UNHN), da qual me orgulho de ser membro. A universidade sempre se sentiu honrada por Qian Zhongshu ter sido o primeiro chefe do Departamento de Línguas Estrangeiras, e seus esforços sempre iluminam todos os funcionários e estudantes.

Referências

- Chen, B. (ed.). *Memória especial*. Contemporary World Press, 1999. [沉冰编：《不一样的记忆》。北京：当代世界出版社，1999。]
- Fu, D. Biografia do Sr. Qian Jibo. In: Mengxi, L. (ed.). *Volume de Qian Jibo*. Hebei Education Press, 1996. p. 1-4. [傅道彬：《钱基博先生小传》，载刘梦溪编《钱基博卷》（石家庄：河北教育出版社，1996），第1-4页。]
- Liu, M. *Volume de Qian Jibo*. Hebei Education Press, 1996. [刘梦溪编：《钱基博卷》。石家庄：河北教育出版社，1996。]
- Liu, Z. *Qian Zhongshu: elegia da humanidade do século 20 (v. 1)*. Huacheng Publishing House, 1999. [刘中国：《钱锺书：20世纪的人文悲歌》上卷。广州：花城出版社，1999。]

- New Directions. www.ndbooks.com/book/fortress-besieged/.
- Pankaj, M. Sentimental Education in Shanghai. *New York Review of Books*, 12 de junho de 2008. Disponível em: www.nybooks.com/articles/2008/06/12/sentimental-education-in-shanghai.
- Qian, Z. *A fortaleza assediada*. SDX Joint Publishing Company, 2001. [钱锺书：《槐聚诗存》。北京：三联书店，2001。]
- Qian, Z. *Fortress Besieged*. Traduzido por J. Kelly et al. People's Literature Publishing House, 2003. [钱锺书著，珍妮·凯利、茅国权译：《围城（汉英对照）》。北京：人民文学出版社，2003。]
- Qian, Z. *Poemas de Huaiju*. SDX Joint Publishing Company, 2001. [钱锺书：《槐聚诗存》。北京：三联书店，2001。]
- Qian, Z. *Sobre a arte da poesia*. Zhonghua Book Company, 1984. [钱锺书：《谈艺录》。北京：中华书局，1984。]
- Qu, W. Nova exploração do propósito criativo de *Fortaleza assediada*. *Jornal de Literatura, História e Filosofia*, n. 1, 1992, p. 68-72. [曲文军：《〈围城〉创作主旨新探》，载《文史哲》1992年第1期，68-72。]
- Spence, J. D. Forever Jade. *New York Review of Books*, 17 de abril de 1980. Disponível em: www.nybooks.com/articles/1980/04/17/forever-jade.
- Tang, C. *Seleções das obras educacionais de Liao Shicheng*. People's Education Press, 1992. [汤才伯编：《廖世承教育论著选》。北京：人民教育出版社，1992。]
- Tang, Y. *Qian Zhongshu: O talento número 1 da República da China*. China Times Publishing Company, 2001. [汤晏：《民国第一才子钱锺书》。台北：时报文化出版企业股份有限公司，2001。]
- Yang, J. *Obras completas de Yang Jiang. Ensaio (III)*. People's Literature Publishing House, 2014. [杨绛：《杨绛全集》散文（III）。北京：人民文学出版社，2014。]
- Yang, J. *Registros de Qian Zhongshu e Fortaleza assediada*. Hunan People's Publishing House, 1986. [杨绛：《记钱锺书与〈围城〉》。长沙：湖南人民出版社，1986。]
- Yang, J. *Seleções das obras de Yang Jiang. Ensaio (II)*. People's Literature Publishing House, 2004. [杨绛：《杨绛作品精选》散文（II）。北京：人民文学出版社，2004。]
- Wang, W. A conexão espiritual entre *Fortaleza assediada* e a literatura modernista ocidental. *Jornal dos Estudos da Literatura Chinesa*, n. 2, 1996, p. 183-196. [王卫平：《〈围城〉与西方现代主义文学的精神联结》，载《中国现代文学研究丛刊》1996年第2期，183-196。]
- Wu, X. *Wu Mi e Chen Yinque*. Tsinghua University Press, 1992. [吴学昭：《吴宓与陈寅恪》。北京：清华大学出版社，1992。]
- Wu, Z. Recordando o Sr. Qian Zhongshu. In: Bing, C. (ed.). *Memória especial*. Contemporary World Press, 1999. [吴忠匡：《忆钱锺书先生》，载沉冰编：《不一样的记忆》（北京：当代世界出版社，1999），第135-144页。]
- Zheng, C. Recordação. In: Bing, C. (ed.). *Memória especial*. Contemporary World Press, 1999. [郑朝宗：《怀旧》，载沉冰编：《不一样的记忆》（北京：当代世界出版社，1999），第109-118页。]
- Zou, W. Recordando Qian Zhongshu. In: Bing, C. (ed.). *Memória especial*. Contemporary World Press, 1999. [邹文海：《忆钱锺书》，载沉冰编：《不一样的记忆》（北京：当代世界

出版社, 1999), 第80-83页。]

Notas

- ¹ A Universidade Associada do Sudoeste era uma universidade temporária composta pela Universidade Nacional de Beijing, pela Universidade Nacional Tsinghua e pela Universidade Nankai Privada durante o período da Guerra de Resistência da China contra o Japão.
- ² Todas as citações em português de *A fortaleza assediada* foram traduzidas da versão inglesa publicada pela Editora de Literatura Popular (2003).
- ³ Qu Yuan foi um oficial de alto escalão do Estado de Chu durante o período dos Estados Combatentes. Ele presidia os sacrifícios no templo e era responsável pelos assuntos educacionais das crianças de três famílias nobres: Qu, Jing e Zhao, o que lhe conferiu esse título. A Universidade Sanlü, em *Fortaleza assediada*, recebeu seu nome em referência a Chu Sanlü.
- ⁴ Unidade de comprimento tradicional chinesa, equivalente a meio quilômetro.
- ⁵ O texto original do poema é: “去年六月去湖南，与子肩舆越万山。地似麻披攢石皱，路如香篆向天弯。只看日近家何远，岂料居难出更艰。差喜捉笼囚一处，伴鸣破尽作诗慳。” (*Poemas de Huaiju*, publicado pela Editora Conjunta SDX, 2001, p. 65).

Sobre Mo Yan

Chen Zhongyi

A conquista do Prêmio Nobel por Mo Yan pode ser considerada a realização de um sonho esperado ansiosamente há muito tempo. Essa ansiedade inclui tanto o desejo de “ir ao mundo” e buscar compreensão e reconhecimento quanto complexas emoções de insatisfação, insegurança e ausência de critérios de valor. No entanto, quando a distinção foi concedida a Mo Yan, acompanhada pelo ruído ensurdecedor dos escritores e da imprensa ocidentais, as emoções tornaram-se ainda mais complexas. Sendo pesquisador da área, sinto que tenho a responsabilidade de falar o mais objetivamente possível sobre Mo Yan e sua obra.

A primeira vez que vi Mo Yan deve ter sido na década de 1980. Quase trinta anos se passaram em um piscar de olhos, como se fosse um sonho que acabou de terminar. A cena do primeiro encontro já foi esquecida, mas sua aparência simples e seu sorriso sincero ainda estão presentes diante dos meus olhos, e permanecem os mesmos, como se Mo Yan nunca fosse um estranho e nunca tivesse sido jovem. Eu acho que todos que são familiarizados com ele chegarão a um consenso. De fato, a impressão que ele causa pode ser assim resumida: não é tão bonito, mas é um homem honrado; ele não fala muito, mas sempre é elegante e educado; embora reaja rapidamente, é reservado e um pouco tímido. Quanto à sua obra, não pode ser resumida em poucas palavras.

O método mais fácil talvez seja começar pela justificativa do prêmio da Academia Sueca. Em 11 de outubro de 2012, o secretário permanente da Academia Sueca, Peter Englund, anunciou que Mo Yan havia ganhado o prêmio “com o realismo alucinatório, que funde contos populares, história e o mundo contemporâneo”. Embora esse “realismo alucinatório” não seja estritamente “realismo mágico”, nossos meios de comunicação ainda o traduzem como “realismo mágico”, dizendo que Mo Yan “fundiu o realismo mágico com contos populares, história e o

presente”. A Academia Sueca também mencionou a relação entre Mo Yan e Gabriel García Márquez. Vou começar tratando de sua relação com o realismo mágico e com a literatura mundial.

1

O realismo mágico entrou no radar dos leitores chineses na década de 1980, especialmente com a disseminação da literatura de Gabriel García Márquez. Desde então, desenvolvemos nossas próprias interpretações desse estilo literário. “A literatura de busca das raízes” é, sem dúvida, a mais representativa delas. A expressão “busca pelas raízes” já pode ser encontrada nos anos 1920 e 1930. Naquela época, houve uma polêmica célebre na literatura latino-americana entre o cosmopolitismo e o indigenismo. Os cosmopolitas acreditavam que a América Latina era definida por sua diversidade. Essa diversidade justificava o espírito cosmopolita e seu desejo de assimilar toda e qualquer cultura. Os indigenistas, ao contrário, criticavam o cosmopolitismo como um mito que ocultava as contradições de classe. Eles consideravam que, na melhor das hipóteses, o cosmopolitismo representava uma forma de lidar com a composição demográfica da América Latina, mas não podia explicar a complexa realidade social da região e os muitos problemas que dela decorrem. Na visão dos indigenistas, a teoria do cosmopolitismo era muito equivocada, pois abraçava apenas a cultura ocidental, que dominava a região, enquanto as raízes da América Latina estavam nas civilizações indígenas que haviam sido suprimidas. Isso é muito semelhante a alguns dos debates literários da mesma época na China. Os cosmopolitas desejavam imitar a cultura ocidental sem reservas, e alguns extremistas sonhavam erradicar a cultura tradicional chinesa e até mesmo abandonar os caracteres. Os tradicionalistas, especialmente os extremistas, resistiam à mudança e defendiam de forma inflexível a cultura chinesa antiga. Em certo sentido, o impasse entre esses dois grupos ainda não foi resolvido até hoje. Os escritores vanguardistas sempre depositaram suas esperanças de se conectarem com o mundo e com o novo, enquanto os escritores nativistas acreditam que o mais “rural” é o mais nacional, e, por sua vez, o mais nacional é o mais universal. Convém dizer que o conceito de

“busca pelas raízes” foi proposto pela primeira vez pelos nativistas latino-americanos na década de 1920 e passou pela influência de diversos movimentos vanguardistas e da cultura indígena – a maior parte dos importantes documentos culturais indígenas foram descobertos a partir dos anos 1930. Depois de ter sido influenciado também pela cultura da diáspora negra, finalmente o realismo mágico foi gerado. No entanto, ao verificar os textos que introduzem esse gênero em nosso país, a maioria dos comentários que se destacam são do tipo “fantasia adicionada à realidade”, ou “a própria realidade latino-americana é mágica”. Tais comentários não fazem muito sentido, pois existe literatura que não seja uma combinação de fantasia e realidade? Quem disse que a própria realidade da América Latina é mágica (ou maravilhosa)? García Márquez: “A maravilha da América Latina é capaz de fazer até mesmo os mais incrédulos ficarem boquiabertos”. Assim, ele acreditava firmemente que era um escritor realista, não um representante do realismo mágico. A questão é: podemos acreditar completamente no que um escritor diz?

Eu dei tantas voltas só para explicar fundamentalmente como Mo Yan entende *Cem anos de solidão* e o realismo mágico: ele vê o “inconsciente coletivo” em *Cem anos de solidão* e nas obras do realismo mágico latino-americano. Esse inconsciente coletivo está sedimentado no inconsciente nacional, ecoando vozes primordiais. Usando as palavras de Miguel Ángel Asturias, aqui falamos da “terceira realidade” ou da “terceira categoria” da realidade. O realismo mágico é assim compreendido: “um índio ou mestiço, vivendo em uma aldeia remota, conta como viu uma nuvem ou uma pedra se transformar em uma pessoa ou um gigante... Tudo isso não é mais do que ilusões que as pessoas da aldeia comumente têm e que parecem absurdas e inacreditáveis para os estranhos. Mas uma vez que você vive entre eles, você sente o peso dessas histórias... Elas se tornam realidade e fazem parte da realidade”, disse Asturias (Lawrence, 1970, p. 77-78). E Alejo Carpentier afirmou que o mundo mágico não é acessível a quem não é um Dom Quixote. Eles estão se referindo à “terceira realidade” ou ao “realismo mágico”, ou seja, o “inconsciente coletivo” ou o “vestígio de experiências primordiais”, que Lucien Lévy-Bruhl, Carl Jung e Claude Lévi-Strauss têm enfatizado incansavelmente (Jung, 1987, p. 138-165). Porém, esses

“inconscientes coletivos” ou “vestígios de experiências primordiais” não sobrevivem apenas entre os povos ditos primitivos, mas também são amplamente preservados ou recuperados na experiência da literatura. No entanto, a grandeza do realismo mágico latino-americano e da obra de Mo Yan reside na sua capacidade de revelar os mistérios de suas respectivas vidas, ou seja, na habilidade de elaborar a representação singular do “inconsciente coletivo” ou dos “vestígios de experiências primordiais” na vida real e no contexto cultural, linguístico e histórico. É exatamente nesses contextos de vida e linguagem semelhantes, mas diferentes, que Mo Yan e Gabriel García Márquez estabelecem um inesperado e intenso diálogo.

Mo Yan nunca mencionou explicitamente o conceito de “inconsciente coletivo”, porém se “apropriou” dele; até mesmo aumentando a intensidade. Dessa maneira, acabou criando a mágica ou fictícia Zona Rural de Nordeste de Gaomi. Claro, o processo foi gradual. Em *Clã do sorgo vermelho*, apenas mostrou a selvageria da vida. Os segredos dos ancestrais também pareciam ser brincadeiras excêntricas ou exageros artísticos. No entanto, o “inconsciente coletivo” foi lentamente gestado no mundo artístico de Mo Yan, crescendo e se espalhando até se tornar o monte de terra solta perto da igreja em *Peito grande, ancas largas* (2012b, p. 5):

A senhora Shangguan Lu espalhou a poeira da pá de lixo no *kang*,¹ cujo colchão de palha e o pano foram removidos, olhou preocupada para a nora Shangguan Lu que gemia baixinho enquanto segurava a beirada do *kang*. Ela estendeu as mãos, nivelou a poeira e disse em voz baixa para a nora: “Vá em frente”. Foi assim que Shangguan Lu começou a ter seu oitavo filho sozinha, porque a sogra foi cuidar da mula: “ela dá à luz pela primeira vez, e preciso cuidar dela”.

O resto é a dor previsível de uma mulher, sozinha, em trabalho de parto. Da mesma forma, em trabalhos posteriores, Mo Yan não diminuiu o ritmo. Por exemplo, em *Fadiga da vida e da morte*, usou a imagem das seis reencarnações do budismo, enquanto em *As rãs* claramente apontou para a crença enraizada na civilização agrícola: “Professor, houve uma antiga tradição em nossa terra, de dar aos filhos nomes de acordo com partes do corpo e órgãos. Por exemplo, Chen Nariz, Zhao Olho, Wu Intestino Grosso, Sun Ombro”. Costumes semelhantes existem em

diferentes graus em todo o território chinês, como chamar meninos de cachorro ou gato, ou grama ou árvore. Nas palavras de Mo Yan (2012a, p. 5), “é mais ou menos o resultado da crença de que ‘aqueles com nomes humildes vivem mais’.”

A civilização chinesa é essencialmente uma civilização agrícola. Milhares de anos de economia camponesa levaram a nação chinesa a valorizar a vida “com homens arando e mulheres tecendo” e especialmente a noção de “autossuficiência”. Assim, a autossuficiência estável e harmoniosa é considerada a situação ideal para a maioria das pessoas. Por isso, nas palavras de Bo Yang,² não há outra nação no mundo que se apegue tanto à terra natal como a nação chinesa. Aqueles que se apegam à sua terra natal sempre buscam estabilidade e evitam correr riscos, o que resulta em uma personalidade pacífica e estável que difere muito das tribos nômades e dos comerciantes estrangeiros. Olhando para nossa literatura, nada é mais emocionante que a poesia sobre a saudade da terra natal. “No passado, eu estava indo, os salgueiros dançavam levemente ao vento; agora que estou de volta, as neves caem de forma intensa” (*Clássico da poesia*); “O orvalho fica branco a partir desta noite; a lua brilha mais na minha terra” (Du Fu); “Levanto a cabeça e olho para a lua brilhante; curvo a cabeça e sinto saudade da minha terra natal” (Li Bai); “A brisa da primavera torna a margem de Jiangnan verde novamente; quando a lua brilhante iluminará a minha volta?” (Wang Anshi), e assim por diante. A saudade da terra natal tem sido um tema constante por milhares de anos, desde o *Clássico da poesia*, e a sua beleza é incomparável. É claro que nossa tradição não se limita a isso, pois também devemos recordar os clássicos confucionistas, registros históricos, escritos filosóficos e obras do confucionismo, do budismo e do taoísmo. Ademais, as virtudes da humanidade, justiça, cortesia, sabedoria, fé, moderação, bondade, respeito, humildade e tolerância também fazem parte da cultura tradicional chinesa. E não só interpretamos os clássicos, mas também os aproveitamos para expressarmos nossos sentimentos e pensamentos. A economia agrícola de pequena escala e a noção de “cada um cuida de si” gradualmente enfraqueceram a consciência étnica em relação aos vizinhos. Essa é a razão pela qual Mo Yan parece aparentemente

despreocupado com tais questões, mas na verdade é um escritor que reconhece na base da realidade essa potência de sofrimento e crueldade.

Assim, Gabriel García Márquez de Macondo e William Faulkner de Yoknapatawpha chegaram ao mesmo lugar (Yan, 1986). É por isso que acredito que a relação entre Mo Yan e o realismo mágico não é uma simples imitação, mas sim uma bela comunhão, isto é, uma compreensão estética mútua que não precisa de palavras para ser expressa, e talvez seja difícil de expressar. Pode ser um impulso irracional, um dado do inconsciente, assim como a relação de Gabriel García Márquez com seus predecessores, como Miguel Ángel Asturias e Juan Rulfo. Caso contrário, ele não negaria repetidamente sua relação com o realismo mágico, nem afirmaria que a magia é uma característica básica da realidade latino-americana. Não precisamos exigir que escritores sejam teóricos e falem sobre o “inconsciente coletivo” de um ponto de vista racional ou teórico.

2

No entanto, é importante enfatizar que há poucos escritores no mundo tão humildes e estudiosos quanto os escritores chineses, especialmente Mo Yan. A quantidade voraz de suas leituras é suficiente para envergonhar a maioria dos pesquisadores estrangeiros de literatura. Isso é tanto a sorte quanto a fatalidade dos retardatários. Mas, como se diz, “selecionar o melhor de uma ampla variedade de materiais”, “peneirar a areia para encontrar o ouro”, Mo Yan e seus colegas não deixam de ter suas próprias escolhas e preferências. Mo Yan é um dos mais destacados representantes da literatura chinesa. Do ponto de vista da literatura mundial, ele tem inúmeras qualidades que merecem ser assinaladas.

Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que a literatura mundial é vasta e ninguém pode esgotá-la completamente. Em termos gerais, acredito que uma tendência da literatura mundial é que ela evolui de alto a baixo, aprofundando cada vez mais o tratamento de temas, ou seja, a forma metafísica é gradualmente substituída pela tendência para a forma material. Se considerarmos a nítida diferença entre a literatura antiga e a escrita contemporânea – e nem é necessário mencionar mitos –, tanto as

épicas orientais quanto as ocidentais expressam a ideia de “unidade do homem e do universo” ou de “coexistência do homem e da divindade”, cuja tendência dominante é a imaginação e a adoração da divindade, do caminho³ e do céu. No entanto, com o desenvolvimento da humanidade, especialmente com a substituição da devoção religiosa pelo humanismo, a libertação da natureza humana se acelerou, e a literatura completou a queda vertical de cima para baixo. Hoje, a literatura mundial geralmente apresenta características materialistas e de escrita corporal, a ponto de o *coisismo* (*chosisme*) e a referência ao corpo, fenômenos representados pelo novo romance francês e pelas “belas escritoras” contemporâneas da China. O primeiro exemplo conta com as obras de Alain Robbe-Grillet (*apud* Selde, 2003, p. 68), que disse: “Devemos trabalhar para construir um mundo mais sólido e mais intuitivo, em vez do mundo do ‘sentido’ (psicológico, social e funcional). Primeiro, deixemos que os objetos e as posturas determinem sua presença, deixemos que essa presença continue a vencer qualquer teoria interpretativa que tenta fechá-lo em um sistema de significantes – referindo-se aos significados emocional, sociológico, freudiano ou metafísico”. Em contraponto, nos últimos vinte anos, as referências ao corpo têm sido incessantes na literatura chinesa. Não apenas Wei Hui, Mian Mian e outros, mas até alguns escritores vanguardistas, se voltaram para essas referências, numa tendência denominada de “realismo inferior”. Isso já era evidente na “literatura hippie” ocidental dos anos 1950 e 1960 ou na “literatura *de la onda*” da América Latina. Agora, além de J. D. Salinger, conhecido há muito tempo por sua obra *O apanhador no campo de centeio*, temos Roberto Bolaño, com *Os detetives selvagens*. Outra tendência é a da volta do exterior para o interior. Sabe-se que a descrição externa é uma característica comum da literatura clássica. Aristóteles afirmou claramente na *Poética* que a ação (comportamento) é o principal suporte da trama e é o núcleo da poesia. Aristóteles disse: “De certa perspectiva, Sófocles é um artista imitador como Homero, porque ambos imitam os nobres; e de outra perspectiva, ele é semelhante a Aristófanes, porque ambos imitam as pessoas que estão em ação e fazendo alguma coisa” (1996, p. 42). No entanto, ao mesmo tempo, ele também avaliou o valor da tragédia e da comédia. Além disso, Aristóteles pensava que “como um todo, a tragédia deve incluir seis elementos que determinam sua

natureza: enredo, personalidades, linguagem, ideias, cenário e canções” (p. 58), e “a combinação de eventos é o mais importante dos elementos, pois a tragédia imita não pessoas, mas a ação e a vida” (p. 64). A discussão de Friedrich Engels sobre o realismo crítico também é baseada em um ambiente típico. No entanto, com a interiorização da literatura, a descrição externa (incluindo elementos como trama ou ação dos personagens) gradualmente foi substituída pelo monólogo interior, e a prevalência do fluxo de consciência pode ser considerada uma clara evidência da interiorização da literatura mundial. A terceira tendência é a transição do forte ao fraco, isto é, o enfraquecimento dos personagens literários, de nobres a humildes, de deuses a gigantes, de heróis valentes a pessoas comuns e até mesmo aos “humilhados e ofendidos”. Os mitos que imaginam os deuses e a criação divina testemunham o respeito dos primeiros povos pelo universo e pela natureza. A tragédia grega também é principalmente uma nostalgia pela era dos heróis. Apesar do surgimento do individualismo desde o Renascimento, a literatura não abandonou imediatamente essa tradição. Somente no século 20, especialmente no período modernista e pós-modernista, o individualismo e o subjetivismo se tornaram dominantes. O capitalismo transnacional claramente intensificou essa tendência. Portanto, a grande narrativa tornou-se um monólogo. E como o raio de ação dos personagens literários se torna cada vez mais limitado, passamos do mundo relativamente amplo para o espaço relativamente estreito. Se os mitos antigos se concentravam no universo, hoje a literatura é basicamente voltada para o indivíduo, e seu espaço está ficando cada vez mais estreito. Milan Kundera (2004, p. 9-10) já apontou que “Quixote partiu para um mundo que se abria diante dele [...] as primeiras novelas europeias contavam histórias de viagens pelo mundo, e esse mundo parecia ilimitado”. Mas, “no caso de Balzac, o horizonte distante desapareceu [...], já para Emma Bovary o horizonte se tornou ainda mais estreito [...] e o que Josef K. pode fazer diante do tribunal ou do castelo?”. No entanto, talvez seja precisamente por isso que Kafka pensou em Ovídio e suas clássicas metamorfoses e oposições. O quinto aspecto é a evolução do eu-mundo para o eu-indivíduo. Tanto a solenidade e educação emocional na Grécia quanto a literatura chinesa antiga, e suas doutrinas, transmitiam alguma moralidade coletiva,

nacional e mesmo mundial por meio da literatura. As epopeias de Homero e os épicos indianos expressaram a grandeza externa do eu de diferentes perspectivas. No entanto, com o estabelecimento e evolução do humanismo, a literatura mundial gradualmente abandonou o eu-mundo e se dedicou a retratar o eu-indivíduo, o que levou ao crescimento do individualismo, especialmente na literatura contemporânea. Certamente, a arte deve ter seu próprio eu, e a literatura muitas vezes parte do eu-indivíduo, mas seus objetivos, suas ambições, seus métodos e sua visão são muito diferentes. A razão pela qual os clássicos literários são mais autênticos e profundos do que a história e a filosofia é precisamente porque eles têm a perspectiva e o método de compreender o mundo a partir do próprio eu. O desenvolvimento dessas cinco tendências acelerou-se durante o movimento Renascentista e o subsequente movimento liberal. Porém, os romances de Mo Yan testemunham uma resistência obstinada. Por exemplo, seu apego à tradição, seu abraço ao eu-mundo e valorização de ambos os lados, interno e externo, parecem “manter-se firme em meio a mudanças”.

Em uma escala menor, Mo Yan é o único dos “buscadores de raízes” que é um “enraizador” perseverante e dedicado. Mas isso não significa que esteja se repetindo. Pelo contrário, nas palavras de Jorge Luis Borges, “*Ser todo para todos, como el Apóstol*”, quer dizer que todo escritor essencialmente está escrevendo o mesmo livro, um livro que Mo Yan chama de marcante, que talvez já esteja concluído Talvez seja *Sorgo vermelho*, ou pode ser *As baladas de alho*, *A república do vinho*, *Peito grande*, *ancas largas*, *Pena de sândalo*, *Fadiga da vida e da morte* ou *As rãs*. Ou talvez um livro que ainda esteja por ser concluído. Ao mesmo tempo, Mo Yan, no coração da China rural, percebeu certos conteúdos profundos de nossa tradição e nacionalidade. Além disso, ele expressa essa tradição e nacionalidade de uma maneira que recorda o estilo de Lu Xun, em alguns aspectos até mesmo superando-o, embora dependa principalmente de imagens de grupo: camponeses representados por inúmeras individualidades.

Ademais, Göran Malmqvist diz que Mo Yan é um excelente contador de histórias. Ele tem razão, mas devemos esclarecer duas questões. A primeira é relativamente simples e fácil de entender, ou seja, as histórias de Mo Yan não são, em termos de conteúdo e forma, tradicionais, pelo

menos não são clássicas, romances tradicionais nem mesmo lendas folclóricas em sentido geral. A criação de Mo Yan não gira em torno da evolução dos personagens e da estética. A segunda questão é mais complexa e está relacionada ao contexto literário mencionado anteriormente. A história ou enredo apresenta uma tendência decrescente na história da literatura mundial, ao passo que o tema é exatamente o oposto. Quando se fala de histórias (sendo aqui sinônimo de enredo), o que as pessoas pensam hoje em dia é, talvez em primeiro lugar, os romances clássicos, seguidos pela literatura popular, como as obras de Jin Yong ou as histórias românticas de Qiong Yao, ou mesmo romances de gêneros baratos, como novo *wuxia*, novo *xianxia*,⁴ nova fantasia e nova viagem no tempo, que visam a conquistar o grande público. Houve um tempo em que as pessoas desprezavam falar sobre histórias e estavam obcecadas por ideias e técnicas. Por um lado, a literatura temática tornou-se cada vez mais teórica, abstrata e “filosófica”. Kafka, Beckett e Borges podem ser considerados representantes desse fenômeno. Por outro lado, a técnica foi elevada a um patamar supremo. De *Ulisses*, de James Joyce, a *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, a narrativa ocidental esgotou quase todas as técnicas possíveis. O formalismo russo, a nova crítica americana, a narratologia francesa e o excesso de semiótica que surgiram não são tanto uma resposta às necessidades, mas sim uma alavanca para elas. O livro *Introdução à técnica da narrativa moderna*, de Gao Xingjian, reflete em certa medida a tendência formalista da ficção ocidental na primeira metade do século 20. Aqueles obcecados por ideias transformaram a ficção em misticismo; como disse Yuan Kejia, ela é marcada pela profundidade parcial e parcialidade profunda dos modernistas; aqueles que jogam com a técnica se esforçam para exibir sua habilidade, quase transformando a ficção em um teatro de marionetes. As pessoas evitam falar sobre enredo; assim, o ideologismo e o formalismo caminham juntos, varrendo tudo, como se a chave da ficção fosse apenas a “nova”, a “estranha” e a “admirável” ideia e forma. O existencialismo, o realismo socialista e o “perfeccionismo” são, sem dúvida, produtos de ideias e temas predominantes, e podem ser considerados extremos conscientes, que dissolveram as fronteiras entre filosofia e literatura, política e literatura. Em certo sentido, a

prosperidade da crítica no século 20 e as várias teorias “pós-” autorreferenciais extrapolaram ainda mais essa tendência, embora tenham sido realizadas sob as bandeiras da desconstrução e do relativismo – substituindo o absolutismo relativo pelo relativismo absoluto. No entanto, Mo Yan não se limita à moda e nunca abandonou a narrativa e a trama. A moda rapidamente se tornará obsoleta, mas não podemos ignorá-la e devemos ter algo para nos apegar. E a abordagem de Mo Yan, nesse sentido, pode ser considerada exemplar.

Além disso, a imaginação de Mo Yan pode ser considerada um modelo para seus contemporâneos e até mesmo para o mundo em geral. A imaginação de Mo Yan vem da vida das pessoas comuns. A cultura histórica chinesa realista, os compatriotas, a sujeira e o solo são inscritos em sua literatura e elevados ao nível artístico.

Além disso, a Europa, a América, a Austrália e outros países da Ásia passaram ou estão passando por enormes mudanças, por meio do que John Naisbitt e Alvin Toffler chamaram de Segunda Onda ou Terceira Onda. O processo de industrialização ou urbanização na Europa foi representado no romance picaresco e nas obras modernistas, cujas descrições amargas fizeram com que García Márquez, com seu tom conservador e até pessimista, previsse o fim da humanidade. Sem dúvida, é um ponto de vista extremo. Eu tenho a firme convicção de que a China precisa de grandes escritores que possam retratar nossa zona rural de forma épica, com uma condensação altamente artística e uma exploração estética, ou porque a vasta zona rural é de onde viemos e dependemos, ou porque éramos apenas agricultores, mais da metade dos quais ainda são agricultores, e, mais importante ainda, a terra que nos criou e testemunhou a civilização chinesa está passando por uma urbanização e modernização irreversíveis. Tão rápido quanto um piscar de olhos, perdemos os sentimentos expressos em linhas como “falar sobre a terra natal com quem se encontra”, e perderemos vínculos emocionais como implícito em “a lua brilha mais na minha terra” e o retorno ao lar em “Folhas caídas voltam às raízes”. Pelo contrário, do leste ao oeste, os chamados civilizadores suspiram profundamente, a chamada terra civilizada torna-se uma terra de lamentação e desespero.

Mo Yan está bem ciente desse impasse. Quase todas as suas obras brotam da terra e nela se enraízam. Isso não significa necessariamente

que ele não esteja familiarizado com as cidades ou que sobre elas não escreva. Ele pode delinear a zona rural com mais penetração e profundidade simplesmente porque pode fazer o melhor uso de sua perspectiva urbana e da distância que mantém da zona rural. Pode-se fazer a melhor escolha na “busca pelas raízes”, que é na verdade uma questão de tática ou consciência quando se trata da relação entre o global e o local, o moderno e a tradição. Mo Yan representa claramente qualidades admiráveis dos escritores chineses que valorizam a afetividade e a fraternidade e se esforçam para fazer a literatura chinesa ressurgir no mundo. Assim como ele expressou seus sentimentos pouco antes de vencer o Prêmio Nobel: “Vejo um rio descongelado da primavera, onde voam gaivotas e garças; desejo que mil velas disputem em velocidade, sulcando as ondas ao vento”.

3

Embora estejamos muito felizes pela vitória de Mo Yan no Prêmio Nobel, devemos manter a cabeça fria: Mo Yan não é o único escritor excelente da China, e o Prêmio Nobel de Literatura não deve ser o único referencial exclusivo. Já que falamos demais sobre as razões (tanto literárias quanto não literárias) de seu sucesso, é hora de falarmos sobre a literatura – ainda que seja difícil e até impossível distinguir claramente entre literatura e não literatura, pois elas sempre caminham juntas. Até onde eu o conheço, Mo Yan em breve deixaria o Prêmio para trás e continuaria, como sempre fez, a escrever livros melhores com características variadas. No entanto, críticas sérias e construtivas não são obstáculos para os escritores, embora às vezes pareçam ofensivas e fora do lugar. Além disso, embora o Prêmio Nobel de Literatura não seja o único padrão da literatura, o fato de ganhar ampla atenção do público promoveu a imagem de Mo Yan como um modelo exemplar e tornou suas obras necessárias de serem interpretadas de forma cuidadosa.

Aqui gostaria de mencionar algumas “fraquezas” na ficção de Mo Yan.

O primeiro “ponto fraco” é a falta de restrição. Tomando a imaginação como exemplo, as obras de Mo Yan, que têm sucesso em rica imaginação, falham pela mesma razão. Como diz o provérbio antigo

chinês, os critérios de certo e errado aplicados a uma coisa podem parecer diferentes quando aplicados a outra. Tudo se apresenta em múltiplas facetas. Como a imaginação é a alma da literatura, uma obra literária sem imaginação certamente será reduzida a um “osso de galinha”, sem sabor e entediante. No entanto, Mo Yan vai longe demais ao dar rédea solta à sua imaginação selvagem. “Cozinhar o bebê” em *A república do vinho* é um exemplo extremo entre outros. Por um lado, a falta de imaginação é uma das doenças crônicas da literatura contemporânea chinesa; por outro lado, se tal fluxo desenfreado de imaginação que Mo Yan ostenta em sua escrita é apropriado ou não, ainda está sujeito a discussão adicional.

O segundo é a representação excessiva da “feiura”, do “grotesco”. A descrição da feiura, sujeira, violência, brutalidade e do insuportável não é rara nas obras de Mo Yan. Em certo sentido, a feiura é a face verdadeira da realidade e da natureza humana, mas, de igual modo, a beleza está ao nosso redor em todos os lugares. Mo Yan não nega a beleza, mas prefere escrever como um cirurgião opera seu paciente, com um bisturi em vez de uma caneta na mão, afiado, brilhante, pronto para evidenciar as feridas, criando assim um mundo excludente de tudo relacionado à beleza. Em sua narrativa, ele fornece aos leitores detalhes visuais e sangrentos, cruéis e arrepiantes. “Trinco de Yama” é um exemplo: “aqueles olhos adoráveis” do Pequeno Inseto (um personagem em *Pena de sândalo*), “tão expressivos, capazes de capturar as almas das belas donzelas, começaram lentamente a saltar das cavidades do Trinco de Yama. Pretas, brancas, linhas vermelhas exsudando. Maiores e maiores, como ovos emergindo das traseiras das mães galinhas, pouco a pouco, até... pop. Então outro – pop –, e os olhos do Pequeno Inseto estavam pendurados por fios na borda do Trinco de Yama” (Yan, 2012c, p. 47).

O terceiro “ponto fraco” é a excessiva franqueza. Alguns leitores (incluindo escritores e estudiosos reconhecidos) de Cao Xueqin reclamam sobre sua escrita prolixa, dizendo que não podem tolerar o sentimentalismo doentio de Lin Daiyu ou até mesmo afirmando que não gostam de *O sonho da câmara vermelha*. Mo Yan é diferente de Cao Xueqin, pois é muito direto em um estilo fluente e lúcido até o ponto em que elimina todos os detalhes supérfluos. Uma vez que ele põe a caneta

no papel, seja para escrever sobre personagens, eventos, afetos ou sexo, as palavras e a imaginação fluem sem cessar, como um cavalo selvagem sem freio. Com uma “caneta voadora” (Jinyu, 2012), nas palavras de Mo Yan, jorra a descrição com toque naturalista, até certo ponto grosseira e vulgar. Porém, por outro lado, a grosseria e a vulgaridade são exatamente o que Mo Yan pretende preservar, e podem colaborar de melhor forma com o tema ou o assunto. Exemplos disso são a descrição detalhada da pena do sândalo em *Pena de sândalo*, a descrição exagerada do parto (seja de mulheres ou éguas) e dos “Dezoito toques carinhosos para gerar leite do Sr. Neve” (derivado de “Dezoito palmas para subjugar um dragão”, de Jin Yong) em *Peito grande, ancas largas*. Esses “pontos fracos” mencionados trabalham juntos como os elementos-chave que constituem uma vasta extensão da ficção de Mo Yan e a tornam tão importante no mundo. Conseqüentemente, a ficção de Mo Yan é capaz de provocar vibrações no coração e na alma, fornecendo estimulação sensorial, a tal ponto que alguns leitores afirmam que não podem comer depois de ler seus livros!

O quarto elemento é o chamado “fenômeno do girino”, que é usado como medida de último recurso, já que lugares-comuns, como “com cabeça de tigre e cauda de serpente”, “afastar o copo depois de tomar um pequeno gole” não podem ser aplicadas à ficção de Mo Yan. Simbolizar suas obras com o “girino” é uma alternativa menos que ideal se considerarmos a imagem do girino como um corpo grande com uma cauda pequena e fina. Afinal, o fenômeno do girino não é tão comum, com representações ocasionais nas obras de Mo Yan, e não nega a perspicácia e a integridade de suas obras. *As rãs*, por exemplo, é uma obra na qual a alma má da “Tia”, uma parteira da vila que vive fazendo abortos, é parcialmente redimida por algumas figurinhas de argila no final, cuja imagem simbólica está naturalmente associada, embora de forma irônica, à antiga deusa chinesa Nüwa, que criou os seres humanos a partir da argila. Com imaginação irrefreável, Mo Yan penetrou na parte mais profunda da natureza humana, demonstrando sua preocupação absorvente com seus conterrâneos e compatriotas. Como “rã”, “pequena criança” e “Nüwa” têm pronúncias semelhantes em chinês como “wa”, as figurinhas de argila foram dotadas de atributos primordiais. O romance, no entanto, seria melhor se não fosse tão

extenso. Recordo-me de um sentimento expresso por Mo Yan, quando ele disse que os últimos dois capítulos de *Cem anos de solidão* revelaram a verdadeira natureza do romance. Do mesmo modo, às vezes a imaginação vívida e a narrativa grandiosa de Mo Yan podem encobrir tanto sua profundidade como estudioso e pensador quanto o brilho dos personagens e sua força de caráter. Por exemplo, as imagens de seis reencarnações em *Fadiga da vida e da morte* não transmitem a fé (incluindo religião, mesmo em um nível racional) que buscamos como leitores exigentes no decorrer de meio século de altos e baixos causados pelas mudanças políticas da China (pense em nossa antiga superstição feudal), nem trazem reflexões de certos “inconscientes coletivos”. Além disso, é inevitável que a personagem “Ximen Nao” seja fragmentada em sua personalidade, seja porque continua renascendo, seja porque suas encarnações em animal são muito dramáticas.

O quinto fator problemático da ficção de Mo Yan é o culto à vitalidade primitiva, que pode ser encontrado em meus comentários sobre Gabriel García Márquez.

Em resumo, os chamados “pontos fracos” almejam ser uma crítica construtiva para uma melhor compreensão de Mo Yan, para o desenvolvimento da literatura e da crítica chinesas, para uma avaliação mais justa do Prêmio Nobel. Não devemos considerar o prêmio literário como insignificante, nem devemos superestimar o seu valor. Na verdade, a literatura é realmente feita pelas interpretações de leitores de diferentes abordagens, métodos ou pontos de vista, já que ela é rica em conteúdos e abrangente em formas, com facetas ainda mais multidimensionais em obras clássicas.

Portanto, frequentemente faço uma analogia para a literatura (incluindo a crítica): se a história humana é comparada a um rio longo, a literatura, assim como as pessoas dentro do círculo, são, na melhor das hipóteses, surfistas de ondas, alguns tendo um vislumbre da paisagem ao longo do rio, alguns navegando na água enquanto ouvem os pássaros cantando e os macacos chamando nas margens, alguns apreciando ou criticando suas imagens refletidas na água, alguns mergulhando no rio para pegar peixes, caranguejos e procurar conchas, alguns navegando na crista das ondas enquanto navegam contra a correnteza e alguns até lutando para dragar ou transformar as vias navegáveis – para fazê-las

seguir para um destino desejado de acordo com suas aspirações de bem-estar. Do ponto de vista geral, Mo Yan pertence àqueles que navegam contra a correnteza ou que escavam canais, enquanto eu mesmo sou uma pessoa que foi levada para a margem do rio, ganhando a vida consertando utensílios de chá. É um meio de subsistência fora de época, exigente, mas nem sempre recompensador. Leitores mais velhos devem conhecer bem essa profissão. Para as gerações da minha idade, a ópera-modelo revolucionária *A lanterna vermelha* costumava ser tão popular que os gritos do vendedor ambulante de “amolar tesouras e facas de cozinha” parecem ainda estar ecoando em meus ouvidos. Mais importante ainda, a maneira de ganhar a vida “amolando tesouras e facas de cozinha” não desapareceu, mas o “conserto de utensílios de chá” está extinto há muitos anos. As gerações nascidas nos anos 1960 e 1970, sem mencionar os grupos nascidos nos anos 1980 e 1990, tem poucas chances de ouvir os gritos demorados de conserto. Como testemunha do desaparecimento gradual do comércio, minha confusão surge da curiosidade sobre desmontar objetos. O “conserto de utensílios de chá” de fato me confundiu muito quando eu era criança, apesar de o provérbio “Não faça o trabalho em porcelana sem ter um furador à mão” ter entrado no *Dicionário chinês de lugares-comuns* e ainda ser usado. Os gritos dos artesãos ou reparadores ainda ecoam, pensando em sua caminhada pelas ruas e becos, carregando todas as cargas em um ombro. Minha avó, ou uma avó do meu bairro, abria a porta ou a janela para convidá-lo e pegava o bule furado ou um monte de fragmentos de uma tigela de chá, seguido por várias rodadas de negociações até que eles fizessem um acordo de preço com sorrisos no rosto. Então, a avó corria de lá para cá para preparar pratos e aquecer um bule de licor como se o tratasse como um convidado da família; enquanto isso, o artesão imediatamente pegava o trabalho de reparação com o som dos tilintares da porcelana e da furadeira. Naquele tempo, mesmo nos anos seguintes, quando eu me lembrava disso, achava difícil entender a necessidade de se reparar uma tigela de chá. Já que comprar uma tigela não custava muito, por que as avós se preocupariam em fazer tanto esforço para repará-la? O artesão rearranjou todos os fragmentos para o seu estado original, marcou cada um deles e fez furos nos lugares exatos das marcas, onde martelou pregos de cobre para fixar os fragmentos e, antes

de terminar, preencheu todas as rachaduras com argila diluída. O processo exige muita visão e paciência, sem dizer que a furadeira é indispensável. Caso contrário, como perfurar nos fragmentos da tigela? De qualquer forma, pelo que me lembro, o custo de consertar uma tigela não era muito diferente de comprar uma nova, mas minha avó, ou as avós, e os artesãos levavam muito a sério sua cumplicidade. Na época, eu não conhecia a expressão “utilidade do inútil” ou “osso de galinha”, mas tinha minhas dúvidas sobre isso. A única coisa que me chamou a atenção foi a habilidade do artesão. Em pouco tempo, ele teria “restaurado” uma tigela quebrada com todos os seus pregos de cobre. Agora, se conseguíssemos uma velha tigela, mesmo que não fosse uma relíquia das dinastias Ming ou Qing, seria uma obra de arte impressionante e ficaria perfeitamente em casa em uma exposição. A curiosidade da infância diminuiu, mas as dúvidas não. É estranho que eu não tenha perguntado à minha avó ou às avós da vizinhança por que pagavam tanto quanto o preço de uma tigela nova para consertar as velhas. Talvez a tradição também seja assim.

Contudo, esse “talvez” se tornou permanente. Voltando ao meu ofício ou ao domínio da literatura, eles parecem ser inúteis aos olhos daqueles que são fanáticos pela modernização e que desejam o novo rejeitando o velho. Remontando aos dias antigos, os artesãos eram referidos como “a utilidade do inútil” – uma visão compartilhada pelos grandes nomes da história, como Zhuang Zi, Wang Guowei e Lu Xun. No máximo, sua arte não passa de um ofício. Mas não se esqueça: uma arte que envolve a perfuração intensa das peças de uma tigela quebrada, um epítome que constitui o mundo dos seres humanos e da moralidade da época, martelando pregos de cobre do idealismo para ter as peças fixadas e, finalmente, com argila e adesivos feitos com cuidado meticuloso, preencher as rachaduras irreparáveis, sem esperança, mas com persistência, da superfície à estrutura, de si para os outros, pouco a pouco, nunca cessando o trabalho até a morte.

Referências

- Aristóteles. *Poética*. Traduzido por Chen Zhongmei. Beijing: Editora Comercial, 1996.
- Jinyu, S. Mo Yan: Eu sempre soube de onde vim. In: *Semanal de Leitura da China*, 10 out. 2012.

- Jung, *O homem moderno em busca do segredo da mente*. Traduzido por Huang Qiming. Beijing: China Social.
- Kundera, M. *A arte do romance*. Traduzido por Dong Qiang. Shanghai: Editora de Traduções de Shanghai, 2004.
- Lawrence, G. W. Entrevista con Miguel Angel Asturias. *El Nuevo Mundo*, n. 1, 1970, p. 77-78.
- Selden, R. *Teoria da crítica literária de Raman Selden*. Traduzido por Liu Xiangyu, Chen Yongguo e outros. Beijing: Editora da Universidade de Pequim, 2003.
- Yan, M. *As rãs*. Beijing: Editora dos Escritores, 2012a.
- Yan, M. Dois altos-fornos ardentes. In: *Literatura Mundial*, n. 3, 1986.
- Yan, M. *Peito grande, ancas largas*, p. 5, Beijing: Editora dos Escritores, 2012b.
- Yan, M. *Pena de sândalo*, p. 47, Pequim: Editora de Escritores, 2012c.

Notas

¹ Um tipo de cama feita por tijolo e barro e aquecida por carvão ou lenha abaixo.

² Bo Yang (1920-2008), escritor chinês.

³ No sentido taoísta.

⁴ “*Wuxia*” e “*xianxia*” são dois gêneros literários chineses. *Wuxia* significa literalmente “heróis de artes marciais” e *xianxia* “heróis de fantasia chinesa”.

Épico romântico como poesia e música, pranto e lamento: notas de leitura sobre o romance *Wen Cheng*, de Yu Hua

Ding Fan

Introdução

Após ler a última frase de *Wen Cheng*,¹ “Deve-se enviar o irmão mais velho e o jovem mestre de volta para casa antes do primeiro dia do primeiro mês”, imediatamente liguei meu computador, na noite do dia 29 do 12º mês do ano Geng Zi,² às 7h15, e planejei terminar no primeiro dia do ano Xin Chou minha resenha sobre essa triste e bela lenda romântica que continuava a mexer com minhas emoções. Infelizmente, os afazeres de fim de ano me distraíram e, somente à medida que o primeiro raio de sol entrou em meu quarto, comecei a escrever minhas impressões sobre o romance.

Sempre acreditei na ideia de W. Somerset Maugham sobre “o que faz uma boa história”: além das habilidades formais, “o material que os escritores usam é a natureza humana, que é variável em todas as situações”. As ficções de Yu Hua, em particular seus romances, são amplamente lidas porque “a variação da natureza humana” é a base mais sólida de sua criação. Os elementos narrativos lendários, românticos, épicos e trágicos de *Wen Cheng* são desenvolvidos em torno da “natureza humana”. É a apresentação da “natureza humana” que exerce enorme poder de impacto sobre as emoções, superando mesmo a forma e a técnica.

Sobre a natureza lendária do romance

Por que alguns dos romances românticos e trágicos de Yu Hua conseguiram capturar o coração de milhões de leitores na era eletrônica de leitura pós-moderna. O que levou um romance como *Viver* a alcançar tal sucesso e ocupar o primeiro lugar na lista dos mais vendidos? A

resposta encontra-se na estratégia narrativa. Quando Yu Hua se libertou da armadilha narrativa da ficção vanguardista, seu estilo narrativo começou a se tornar mais equilibrado e por isso mais popular. Os leitores ditos “não profissionais” podem apreender o significado humano da obra sem nenhum obstáculo. Afinal, a premissa da leitura de uma obra de ficção é precisamente a de que seja uma leitura sem obstáculos; caso contrário, por que não retornar às restrições da narrativa clássica? No mundo da literatura, a natureza lendária dos romances é a referência original. O motivo pelo qual romances de cavalaria, como *Dom Quixote*, tornaram-se clássicos mundiais é, principalmente, sua natureza lendária. Os “Quatro grandes romances clássicos” da literatura chinesa compartilham essa natureza.

O estilo narrativo de ficção de *Wen Cheng* teve, porém, uma nova mudança em relação às obras como *Viver* e *Crônica de um vendedor de sangue*. Não se trata de uma narrativa lendária popular no sentido comum, e sim de uma tentativa de “lançamento de um produto cuja marca já está estabelecida”. *Cheng* representa uma ressurreição, na era da internet, da ficção popular desde o século 19? A resposta é negativa. Sem dúvida, a natureza lendária da ficção é um elemento central da ficção popular, que foi descartado pela “modernidade” e pela “ficção vanguardista” dos anos 1980. Autores como Su Tong e Yu Hua foram os primeiros a retornar à narrativa de ficção lendária. Claro, não se pode negar o lugar da “ficção vanguardista”: seu significado na modificação e reforma técnica da ficção não pode ser negado. No entanto, as formas e técnicas externas da ficção não conseguem capturar e tocar o coração de muitos leitores. Os leitores não estão interessados em “como escrever”, mas, sim, em entender a narrativa e, em segundo lugar, em serem comovidos pela história e, por fim, serem capazes de pensar. *Esposas e concubinas*, de Su Tong, e o já citado *Viver* são excelentes exemplos de como escapar da concentração quase exclusiva nas formas e técnicas. No entanto, não se trata de um romance lendário típico da escola “Patos-mandarim e borboletas”. Sua característica essencial é ser comunicável, mas não vulgar. Em outras palavras, é um romance sério porque seu efeito histórico e trágico, “épico”, determina que possa romper a prisão das histórias lendárias superficiais da ficção popular, a fim de explorar as falhas complexas e variadas da natureza humana em um nível mais

profundo. Nesse sentido, embora *Viver* não seja uma obra “épica” tão pesada quanto se imagina, sua carga histórica e trágica é enorme – como uma espécie de “épica” que analisasse profundamente a natureza humana. Embora não seja um modelo clássico de romance épico, como *Na terra do cervo branco*, de Chen Zhongshi, há um impulso “épico” facilmente identificável em *Viver*.

Wen Cheng, como um romance cheio de elementos românticos e lendários, tem cores mais intensas do que *Viver*. Ele cativa os leitores para que desvendem ansiosamente o mistério do enredo, fazendo com que não consigam parar de ler. Claramente, isso é uma estratégia de capturar a atenção dos leitores que Yu Hua usa após abandonar a busca vanguardista da “técnica pela técnica”. É uma sabedoria que ultrapassa a ficção popular e por isso a transforma. Desde o nascimento da nova literatura chinesa, tem havido uma clara distinção com as “ficções populares”, que não são consideradas refinadas o suficiente. Esse ponto de vista vem de Liang Qichao, que exagerou a reforma da sociedade chinesa pela criação literária, enfatizando a utilidade social e política da ficção, levando os pioneiros da nova literatura a criticar veementemente as “ficções populares”, colocando-as abaixo da nova literatura e considerando-as seus “adversários”. Trata-se de um grande mal-entendido. A “ficção popular” é uma revolução literária na transição do chinês clássico para a conquista do público em geral. Ela atrai mais leitores e promove a função “educativa” da ficção. A ficção popular deve ser um gênero literário que caminhe ao lado da nova literatura, especialmente porque tem muitos leitores.

Ao retornar a *Wen Cheng*, descobre-se que Yu Hua atendeu plenamente as expectativas dos leitores de ficção, embora tenha sido rigoroso ao adicionar um elemento novo à obra. Sob o ponto de vista da estrutura formal, a divisão do romance em “texto principal” e “texto complementar” é o resultado do talento do autor. Originalmente, uma história completa, que foi desmembrada em dois blocos por Yu Hua. O primeiro é a superfície narrativa, que é a história do personagem principal, Lin Xiangfu, enquanto a história subjacente evoca a lenda romântica. Quanto à duração da história do “texto principal” e do “texto complementar”, o primeiro é 17 anos mais longo que o último, e a

história da personagem principal feminina Xiaomei já havia terminado quando Lin Xiangfu a procurou 17 anos atrás.

Para confundir os leitores, o autor inicialmente projetou uma armadilha que não era óbvia, desdobrada em histórias comuns de personagens caminhando no mundo, e, então, pouco a pouco, deixou o leitor entrar na armadilha ao questionar as histórias por trás dos personagens. É como a grande mochila que o personagem principal Lin Xiangfu carrega: a “mochila” da grande história que Yu Hua oferece ao leitor, sempre mantendo-a bem fechada. Quanto mais pesada, mais o leitor deseja se libertar do enigma da história, ficando sem fôlego na leitura quase sufocante em busca de um desfecho. Essa é a sedução da lenda, e é por isso que dizemos que Yu Hua foi duro demais, já que nunca permitiu que os dois amantes se encontrassem novamente em vida, e mesmo depois de mortos, apenas passaram apressadamente um pelo outro. Somente no fim do romance é que a verdade sobre o motivo de a protagonista feminina Xiaomei nunca mais ter visto Lin Xiangfu é revelada:

Lin Xiangfu não viu a imagem final de Xiaomei – seu rosto caiu, quase tocando a neve grossa, a água quente deixou uma fina camada de gelo em seu rosto, e as marcas de fluxo de água riscaram a superfície fina de gelo, deixando o rosto de Xiaomei transparente e quebradiço. Seus cabelos caídos pareciam colunas de gelo penduradas no beiral do telhado, deixando rachaduras irregulares na neve ao serem transportados. O som leve da quebra de gelo era intermitente. Quando o rosto bonito e frágil de Xiaomei se afasta, parece flutuar na neve e no gelo.

Essa imagem habilmente esculpida de uma figura de gelo leva à reflexão sobre a profundidade da natureza humana. Por fim, o mistério é revelado, e os leitores devem se sentir aliviados. Nessa busca os leitores se envolvem em outra reflexão sobre a vida. É precisamente essa transição que revela a diferença entre a “ficção popular” e a “ficção séria”, o que permite que o romance ultrapasse as barreiras do romance clássico e tenha a possibilidade de levar os leitores a um espaço de reflexão filosófica. Essa é a compreensão dos elementos constitutivos da “modernidade” pelo autor do romance e a transformação que Yu Hua impõe à ficção popular.

A narrativa de Yu Hua parece presa aos clichês da “ficção popular”, apenas contando uma história comum. Recorda mesmo o estilo de muitos escritores modernos chineses nascidos em Zhejiang e percebe-se o encanto das descrições de costumes populares da literatura daquela região. Pode-se até imaginar que a história de Ah Qiang e Xiaomei seria desenvolvida como a trama de “Du Shiniang furiosa afundando o baú de tesouro”.³ No entanto, a estratégia formal de Yu Hua foi além dessas expectativas. Foi somente no “texto complementar” de *Wen Cheng* que eu descobri que havia caído na armadilha da narrativa. Naquele momento, percebi que a “astúcia” com que Yu Hua contava a história lendária era eficaz, pois conduzia os leitores à direção de sua narrativa.

A popularidade deu asas às obras de Yu Hua. Ele sempre ativou o desejo dos leitores, permitindo que eles próprios descobrissem quando estavam seguindo pelo caminho errado e saíssem do pântano da narrativa dos personagens e da história, recuperando o prazer da leitura: eis o significado retal da estratégia narrativa lendária adotada por este romance.

Sobre o estilo romântico de narrativa do romance

A razão pela qual enfatizo a “natureza lendária” de *Wen Cheng* é por causa dos elementos de narrativa romântica. Nas palavras de René Wellek: “Os dois principais modos de narrativa em prosa em inglês são chamados de ‘lenda’ e ‘romance’. O romance é realista; a lenda é poética ou épica, ou deve ser chamada de ‘mítica’” (Wellek, 2005, p. 252). A característica do romance lendário é a mistura de romantismo e realismo. É difícil distinguir a apresentação narrativa das duas modalidades no romance, mas isso não é de modo algum o uso da forma de criação do chamado “realismo revolucionário e romantismo revolucionário”, que é um tipo de colagem forçada. Precisamente porque o romantismo foi criticado nas últimas décadas, as pessoas basicamente se afastaram desse método de criação considerado muito simples, até mesmo simplista. Assim como no passado, quando o romantismo foi desprezado, Goethe, aos 81 anos, escreveu em 21 de março de 1830: “Agora, todo mundo está falando sobre classicismo e romantismo, mas há 50 anos ninguém pensava nesse assunto” (Martin-Fugier, 2005, p.

27). Esse cenário também é visto em nossa literatura, na qual a retomada do realismo crítico e o surgimento do modernismo e do pós-modernismo, nos últimos 40 anos, fizeram com que o romantismo caísse em desuso. Por outro lado, a definição da literatura romântica deixou muitos escritores, teóricos e críticos perplexos com relação aos limites teóricos de seu conteúdo e de sua extensão. Como Isaiah Berlin disse em *As raízes do romantismo* “Na verdade, a literatura sobre o romantismo é maior do que o próprio romantismo” (Berlin, 2008, p. 9). Um texto literário sem elementos românticos é insípido e sem graça, carente de paixão e vitalidade simbólica. Deve-se promover obras com estilo narrativo romântico, tornando-os vivos e reais. De volta a Berlin:

Stendhal diz que o romântico é o moderno e o interessante; o classicismo é o velho e o maçante. Isso talvez não seja tão simples quanto parece: o que ele quer dizer é que o Romantismo é uma tentativa de compreender as forças que se movem na própria vida da pessoa e não uma fuga para algo obsoleto [...] Diz Heine que o Romantismo é a flor que brotou do sangue de Cristo, um novo despertar da poesia medieval, pináculos sonhadores que nos contemplam com os olhos profundos e dolorosos de espectros de sorriso fixo. Os marxistas acrescentariam que foi uma fuga dos horrores da Revolução Industrial, e Ruskin concordaria, dizendo que foi um contraste entre o belo passado e o assustador e monótono presente; isso é uma modificação da visão de Heine, mas nem tão diferente assim (Berlin, 2008, p. 21).

A narrativa romântica adotada em *Wen Cheng* dedica muito esforço aos elementos narrativos de “interesse”, “paixão” e “beleza” e, durante vários períodos históricos importantes, a obra vincula o destino dos personagens a uma trágica história de amor, o que naturalmente incorpora o romantismo à obra.

Isaiah Berlin compreende o romantismo como uma narrativa com um significado iluminista, um elemento criativo indispensável e sua ruptura com o classicismo implicando um sentido de “modernidade”. As narrativas do modernismo e do pós-modernismo que se seguiram também são formas transformadas de romantismo e essa visão foi definida como “novo romantismo” pelos escritores chineses, como Mao Dun, desde a década de 1920. Nesse sentido, o romantismo é uma forma narrativa que permeia várias formas de criação literária.

Não posso dizer que *Wen Cheng* seja um romance de lendas com estilo narrativo romântico. Independentemente de o autor ter

conscientemente incorporado elementos românticos em seu processo narrativo, a obra já assimilou, em certo grau, o estilo narrativo romântico em uma estrutura de escrita realista. Com base na elaboração da trama, pode-se vislumbrar o cálculo do autor, pois a estrutura do “texto principal” e do “texto complementar” fez o romance fluir no rio em que a narrativa romântica e a narrativa realista se cruzam.

A presença da narrativa romântica em *Wen Cheng* é inegável, muito embora não seja possível separar rigidamente os elementos românticos dos realistas. Assim como não se pode entender por que as pessoas chamam Victor Hugo de mestre da literatura romântica, quando em suas obras encontram-se elementos até mesmo do estilo do realismo crítico. As pessoas definem seus textos como obras-primas do romantismo, talvez porque os escritores e críticos europeus e norte-americanos tenham uma compreensão da realidade diferente da percepção dos chineses, especialmente os escritores nascidos na era da Revolução Francesa. Para eles, obras com um toque de tristeza amorosa podem ser definidas como românticas. Se a história de amor melancólica é vista como matriz narrativa, então a própria a ficção lendária se torna uma expressão do estilo romântico. Para Jacques Barzun: “O movimento do realismo, que emergiu nos anos cinquenta e sessenta do século 20, foi estimulado pelo desejo de corrigir e compensar o romantismo” (Barzun, 2005, p. 94).

Em outras palavras,

[...] a arte do romantismo, na verdade, não é “romântica” no sentido comum da palavra, e concretamente é “realista”, cheia de detalhes, e por isso é adequada ao espírito de investigação histórica e científica. O romantismo não é sinônimo de subjetivismo, expressão excessiva ou sensibilidade excessiva, mesmo que se tenha uma compreensão rigorosa do significado dessas palavras em filosofia, técnica e estética romântica (Barzun, 2005, p. 70).

Deve-se observar que o romantismo, assim como o realismo, está “cheio de detalhes” na narração da obra, e isso coincide com a opinião de Friedrich Engels em Carta a Margaret Harkness sobre o realismo, que vai “além da verdade dos detalhes”, quer dizer, a verdade e a minúcia dos detalhes são características artísticas comuns ao romantismo e ao realismo, e talvez essa seja a razão pela qual seja difícil distingui-los. A

descrição detalhada de *Wen Cheng* também é minuciosa e vívida, e é precisamente essa série de detalhes espalhados pela obra que sustenta a narrativa romântica. É importante mencionar que em *Wen Cheng* há muitas descrições de paisagens, costumes e cenas de amor; são especialmente notáveis as descrições de paisagens, entrelaçando-se completamente com o destino dos personagens e aumentando significativamente a cor romântica do romance. As descrições de costumes também dão ao romance um tom romântico e colorido de “lenda”.

Por fim, gostaria de enfatizar o cuidadoso planejamento da divisão de capítulos no romance. A obra é dividida em 75 capítulos do “texto principal” e 36 capítulos do “texto complementar”. À primeira vista, pode parecer que a obra está fragmentada e desarticulada, mas se trata de um artifício inteligente. Em uma era de leitura rápida como a nossa, é difícil fazer com que os leitores leiam uma obra de algumas centenas de páginas de uma só vez. Para se adaptar a esse ritmo de vida acelerado, o autor tentou dividir a história em segmentos menores, permitindo que os leitores lessem em partes e em momentos diferentes; sem dúvida, uma boa estratégia. Eis um gesto de inteligência e astúcia do escritor, adaptando-se ao mercado de leitura pós-moderna, em uma época em que os textos impressos parecem prestes a morrer.

Janice Radway, em *Lendo o romance*, usou métodos estatísticos para investigar as expectativas e os métodos de leitura de romances românticos por leitoras. Em sua avaliação:

Essa necessidade de ver a história e as emoções despertadas por ela resolvidas é tão intensa que muitas das mulheres de Smithton elaboraram uma estratégia engenhosa para garantir uma chegada regular e previsível à conclusão esperada da narrativa. Embora elas categorizem os romances de várias maneiras, uma das distinções mais básicas é entre “leituras rápidas” e “livros gordos”. [...]. Os livros gordos, por outro lado, tendem a ser guardados para finais de semana ou noites longas que prometem ser ininterruptas porque as mulheres não gostam de ter de sair de uma história antes da conclusão. Esse tipo de leitura ininterrupta é muito valorizado no grupo de Smithton, pois está associado ao prazer de passar o tempo sozinha. Embora uma exploração detalhada da importância dessa narrativa e da resolução emocional deva ser adiada até o Capítulo 4, em que a estrutura da história de romance e seu efeito sobre o leitor serão considerados em detalhes, é importante dizer aqui que as estratégias das leitoras de Smithton para evitar interrupções ou descontinuidades na história denotam uma profunda necessidade de

chegar ao fim da história e, assim, alcançar ou adquirir a gratificação emocional antecipada (Radway, 2020, p. 58-59).

O suspense em *Wen Cheng* fará com que os leitores não consigam largar o livro. Como um leitor profissional, eu também li todo o livro de uma só vez em um dia sem ser incomodado por ninguém, “ansioso para ver o desfecho da história”, mas, ao mesmo tempo, não queria saber o final com antecedência. Assim, o livro é lido de maneira “contínua”, seduzindo pelo suspense habilmente criado pelo autor. Satisfeitos com nossas necessidades emocionais, a abordagem inteligente de *Wen Cheng* é perfeita, satisfazendo não apenas os leitores que desejam concluir a leitura de uma só vez, mas também aqueles que são interrompidos pelo ritmo acelerado da vida e não conseguem concluir de uma só vez, com o método de divisão do livro em seções para atender às suas necessidades emocionais.

Sobre o caráter épico do romance

Sempre concordei com a teoria literária que enfatiza os três elementos cruciais na avaliação do valor de uma obra literária, especialmente de um romance longo: a “história”, a “estética” e a “humanidade”. Nos últimos anos, alterei a ordem desses três elementos: “humanidade”, “estética” e “história”. Acredito que o valor humano deva estar em primeiro lugar, pois é a premissa para a compreensão do mundo. Todo escritor expressa sua concepção de humanidade, direta ou indiretamente. Essa visão muitas vezes se esconde na narrativa histórica e na expressão estética, tornando-se um padrão potencial para avaliar a qualidade de uma obra literária, especialmente em obras “épicas” com grandes estruturas históricas e conceituais. Se uma obra não tem o elemento humano como base, deixando pouco espaço para a reflexão ao leitor, mesmo que contenha elementos históricos e estéticos, é certamente falha enquanto obra “épica”.

Se for usado esse padrão para avaliar *Wen Cheng*, ainda se pode considerá-la uma “obra épica”? Aqui será preciso considerar o conceito de “épico” para entender suas características essenciais.

Desde as epopeias de Homero até as teorias literárias contemporâneas, a ênfase é sempre depositada no conteúdo histórico e

na poética; os dois elementos que compõem a estrutura das obras épicas. Inadvertidamente, as obras que abrangem períodos históricos mais longos e eventos históricos mais proeminentes são consideradas um dos critérios mais importantes para avaliar a qualidade das obras épicas, seguido pela apreciação da poética. No entanto, o que muitas vezes é esquecido é a expressão subjacente de “humanidade” que permeia as obras, ultrapassando todas as ideologias. De fato, se forem deixados de lado os elementos mitológicos (posteriormente substituídos por lendas nas obras românticas) nas epopeias de Homero, que são considerados “mitos gregos”, o que se destaca, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, são os elementos de humanidade que transcendem as divisões de classe presentes na época. As obras derivadas da literatura popular não se preocupam com expressões ideológicas, pelo contrário, muitas vezes são trabalhos primitivos que confundem e misturam a consciência de classe e de estrato social. Essa “atenção involuntária” deixa mais espaço para a interpretação histórica e estética da obra. Se uma obra entrar nessa dimensão de “atenção intencional” do autor, que efeito seria produzido?

Se for considerado que as produções cinematográficas contemporâneas produziram obras “épicas” em grande quantidade, destaca-se *1900*, dirigido por Bernardo Bertolucci, que, coincidentemente, se passa no mesmo período histórico que *Wen Cheng* – o ano Geng Zi. Esse filme de 5 horas e 18 minutos de duração amplia os elementos de humanidade na “atenção intencional”, e sua mensagem final sugere que a humanidade é a propriedade das obras literárias e artísticas que transcendem as ideologias. “O indivíduo é o refém da história”: eis o tema expresso no filme, que parece utilizar o destino pessoal em eventos históricos importantes como um trampolim narrativo, com o objetivo principal de preencher as lacunas da divisão de classes. No fim do filme, uma cena mostra dois ideais em confronto que se transformam em dois idosos brincando como crianças em um campo, apesar das vicissitudes da história e do trem vermelho rugindo em segundo plano. O invencível Olmo não é mais o “senhor feudal” que passou por todas as provações da história. Ele retornou ao estado original e natural da amizade infantil e da inocência da natureza humana.

Esse plano-sequência da narrativa histórica me faz lembrar da vida de Fu Gui em *Viver*, também de Yu Hua, em que o autor não apenas é capaz de emocionar o leitor com os impactos que os eventos históricos impõem aos destinos dos personagens, mas também com a anulação da diferença de classe pelo caráter humano, permitindo que o desafortunado destino de um senhor feudal falido ande vagarosamente no trem da história, iluminado pela luz da humanidade.

Em *Wen Cheng*, essa “observação inadvertida” é ainda mais evidente. A separação de classes é anulada pela amizade e pelo amor entre os personagens, enquanto a lealdade e a honra entre pessoas são comparadas com a ética do submundo, dando a esta história de romance e lenda um estilo narrativo único. O mais importante é que essa expressão plena de humanidade mudou a interpretação limitada do caráter épico na história literária desde a década de 1930.

Se for considerado que *Na terra do cervo branco* a narrativa subverteu desde o início a história consagrada da Revolução, que há anos consolidou a hierarquia e o estereótipo de classes, apresentando o senhor de terras Bai Jiakuan como um camponês mais trabalhador e diligente que os trabalhadores braçais, então, Lin Xiangfu em *Wen Cheng* não é apenas um senhor de terras trabalhador, mas também um herói leal e fraterno, disposto a assumir responsabilidades. Ele se torna irmão de sangue de cinco irmãos honestos e leais da família Tian, e com Chen Yongliang, que conhece por acaso, dando-lhes terras e casas como presentes e até mesmo dividindo sua herança no leito de morte. O que ele faz é preencher o abismo de classe e eliminar barreiras de confiança entre as pessoas, restaurando a humanidade à sociedade. Trata-se de núcleo implícito, mas um importante tema do romance. Até o fim, quando a imagem dos quatro irmãos de Tian carregando o caixão gigante de Lin Xiangfu e o corpo do irmão mais velho de Tian morto na estrada traça um ponto-final da escrita sobre a humanidade que comove e entra no espaço filosófico do tema humano atemporal. A expressão da humanidade é o elemento central do “caráter épico” do romance.

Sem dúvida, uma narrativa “épica”, *Wen Cheng* apresenta elementos que compõem a “epopeia”. Sob o ponto de vista do contexto histórico, os eventos históricos que ocorreram desde o fim da dinastia Qing e o início da República da China até as décadas de 1920 e 1930 são

importantes fatores que afetam e mudam o destino dos personagens. A protagonista, Xiaomei, “experimentou a queda da dinastia Qing e o estabelecimento da República da China durante sua vida”; enquanto o protagonista masculino, Lin Xiangfu, não sabia que sua amada Xiaomei já havia morrido há 17 anos e a buscava incansavelmente, dizendo que “um indivíduo é um refém da história” (o refém é a filha deles, Lin Baijia). Ele passou por uma vida difícil “entre senhores da guerra, a disseminação de banditismo, morte e miséria”, que Xiaomei escapou graças à morte, mas sua jornada de vida é marcada pela humanidade de um homem do norte.

Como uma obra épica, Yu Hua criou um modelo narrativo baseado na noção de humanidade, que é plenamente realizado na reflexão do destino dos personagens. É possível vislumbrá-lo na imagem da paisagem e dos personagens: “Ele viu pela primeira vez a terra de Wanmudang no brilho do sol nascente, onde as árvores arrancadas se espalhavam por todo o lado, as espigas de arroz nos campos caídas e desordenadas como ervas daninhas pisadas, tábuas de navio quebradas, capim espesso, grandes árvores e telhados vazios flutuando na água. Apesar disso, Lin Xiangfu ainda vê a riqueza e a prosperidade de Wanmudang dos dias antigos nesta paisagem destruída, como se reconhecesse a beleza de uma mulher idosa no rosto enrugado.” Que tipo de força sustenta um homem do norte a enfrentar uma catástrofe sem precedentes com forte determinação, preservando a esperança de um novo começo? Porque em sua enorme mochila escondem-se a verdade, bondade e beleza da natureza humana, que é o maior capital que se tem para desbravar o mundo.

Aprecio a definição positiva de Karl Marx sobre obras literárias de grande tema histórico: “o inevitável da história”. A história pode se repetir e o significado histórico da obra literária é servir como exemplo. O chamado “espelho” é todo o significado histórico que a obra literária emite, refletindo o papel da humanidade e da verdade no processo histórico. A inevitabilidade da história revela a realidade, reafirma a verdade da humanidade.

Sobre a tragédia no romance

Boa parte do sucesso de *Wen Cheng* vem da transformação da consciência trágica do autor. Desde o início do século 21, a humanidade experimentou o processo de “nascimento da tragédia” das obras literárias na modernidade até a “morte da tragédia” no mundo contemporâneo. A inversão do gosto estético ocorreu apenas porque entramos na época da cultura do consumo? Se essa conclusão for válida, então todas as obras clássicas e modernas de tragédia se tornarão “fósseis vivos” da história, tendo apenas valor como relíquias culturais, perdendo seu valor estético. A tragédia pode renascer? Eis uma questão hamletiana sobre a vida e a morte da obra literária. Ao examinar *Wen Cheng* sob essa perspectiva, o que se vê?

Como uma “epopeia”, um dos elementos importantes de sua composição é o efeito trágico. Desde a visão estética de “compaixão e piedade” de Aristóteles na *Poética*, passando pelo “sublime” da tragédia de Longino e Chernyshevsky, até a interpretação estética das forças dionisíacas e apolíneas de Nietzsche, finalmente foi fixada uma síntese trágica da literatura moderna chinesa por Lu Xun: “A tragédia significa destruir algo valioso na vida humana para as pessoas verem”. Essa é a lei geral da literatura trágica chinesa nos últimos 100 anos. As diversas definições da tragédia permitiram que o status estético da tragédia alcançasse uma posição sem precedentes. As obras literárias do realismo desejam expressar o conflito insolúvel entre os personagens e a realidade, o que resulta em um desfecho trágico no plano pessoal. Eis o preço que paga “o indivíduo como refém da história”. Como mencionado, construir um texto “épico” que possa se adaptar ao efeito estético trágico da nova era é um problema que a literatura deve enfrentar hoje em dia.

No que diz respeito ao tratamento da questão da tragédia, a construção trágica de *Wen Cheng* segue o significado interno da estética trágica e, ao mesmo tempo, cria um padrão que atende as necessidades psicológicas da leitura moderna.

Em primeiro lugar, a expectativa de leitura da antiga estética trágica de “suscitar simpatia e compaixão” é amplamente presente na narrativa da história de *Wen Cheng*, seja na descrição de desastres naturais, como tornados ou nevascas, seja nas tragédias causadas pelo homem. Em outras palavras, com relação à antiga estética trágica de “suscitar

simpatia e compaixão”, *Wen Cheng* não tem muita criatividade, mas essa poética se apresenta graças à habilidade do autor, como na descrição nebulosamente bela e musicalmente poética quando Lin Xiangfu estava preocupado com o afastamento de Xiaomei: “O sorriso de Xiaomei sempre aparecia em sua mente, seu rosto bonito levemente tremendo em seu sono, como se flutuasse na água. Mais tarde, uma estrada amarela se aproximou dele, e ele viu o rosto bonito indo para longe na estrada. Ele acordou de repente, sentimentos de inquietação e desespero inundando seu coração, acompanhando-o através da longa noite. Quando amanheceu, Xiaomei ficou, e o dia claro de Lin Xiangfu também chegou”. Há muitas descrições psicológicas como essa que detêm uma poesia sinestésica, mas há mais descrições da paisagem, dos costumes, dos sentimentos, que estão repletas de poesia. No entanto, quanto mais poética é a descrição, mais ela realça a crueldade do desfecho trágico. A descrição feliz e poética serve como um enorme contraste para a estética trágica. Por exemplo, quando Xiaomei “lava os pés no rio, depois calça tamancos e caminha pela rua de pedra na cidade, fazendo um som como um xilofone”, é como uma imagem de uma gravura japonesa, que forma um forte contraste com a cena trágica e brutal de sua morte como uma escultura de gelo, fazendo com que as pessoas sintam “compaixão e piedade” na história trágica dos personagens e, assim, obtenham o prazer da estética clássica.

Essas descrições com efeitos estéticos contrastantes aparecem repetidamente no romance, em especial nas descrições de cenas de guerra. *Wen Cheng* não evita cenas cruéis, mostrando a tragédia de “destruir algo valioso na vida humana para as pessoas verem”. A transformação de cruel para “grandioso” é o processo estético da tragédia. A descrição mais grandiosa é a cena da luta até a morte da milícia popular contra os bandidos armados para defender Xizhen. Três líderes da milícia popular morrem heroicamente na muralha da cidade. “Depois de afastar os bandidos, os habitantes de Xizhen se apressaram para o portão do sul e encontraram Zhu Chongba, Ferreiro Xu, Chen San e outros 17 soldados mortos da milícia popular entre as pedras. Apenas Sun Fengsan ainda respirava e segurava sua pistola. Eles desmontaram 17 placas da porta, colocaram os corpos dos soldados da milícia popular nas placas e os carregaram para o templo do deus da

cidade. As ruas estavam cheias de pessoas. Depois que as 17 placas passaram, elas seguiram atrás delas até o templo do deus da cidade.” Adiante, lê-se: “Dezoito lápides foram erigidas em frente ao templo do deus da cidade. A lápide de Zhu Chongba dizia ‘O primeiro líder da milícia popular de Xizhen’, a de Ferreiro Xu dizia ‘O segundo líder da milícia popular de Xizhen’, e a de Sun Fengsan dizia ‘O terceiro líder da milícia popular de Xizhen’”. Essa descrição trágica também não é incomum em romances populares das dinastias Ming e Qing, com os feitos heroicos de personagens. Como reviver o espírito trágico das histórias clássicas e ainda injetar características estéticas da tragédia moderna talvez seja o dilema de todos os escritores que enfrentam temas históricos.

Wen Cheng apresenta algumas ideias novas sobre como lidar com a narrativa moderna da tragédia. Essa é a técnica singular adotada ao lidar com o desfecho dos protagonistas.

Diante da faca de açougueiro do líder criminoso Zhang Yifu, que come fígados humanos vivos e é impiedoso, a obra descreve como Lin Xiangfu, com senso de justiça, decisivamente rompe as “correntes de heróis” supostamente “sublimes”: “Lin Xiangfu, morto, ainda estava de pé, amarrado por todo o corpo, como a postura de uma falésia. A faca ainda estava enfiada em sua orelha e sua cabeça levemente inclinada para o lado esquerdo”. Quando li isso, fiquei nervoso, será que Yu Hua também cairá nos clichês da descrição de heróis de ficção e do heroísmo revolucionário? A causa da morte generosa do protagonista começa com a amizade do mundo e termina no ponto de “o indivíduo é refém da história”, refletindo plenamente que a humanidade é o conteúdo final de sua própria busca: “Com a boca ligeiramente aberta e os olhos semicerrados como se estivesse sorrindo, quando a luz da vida se apagou, seus olhos moribundos viram sua filha, Lin Baijia, usando a insígnia de flor de laranjeira no peito, caminhando em direção a ele no corredor da escola feminina de ensino chinês e ocidental”. Isso é a reflexão do brilho da humanidade, por isso ele morreu sorrindo, não como os clichês dos heróis corajosos ou a bravata de que “daqui a 20 anos serei um homem forte de novo” que lembra Ah Q,⁴ mas como um retorno à felicidade interior.

Ao descrever a estátua de gelo que representa a morte de Xiaomei, a protagonista feminina, o autor não a faz morrer com um sorriso perfeito. Na verdade, a posição de sua morte é grosseira, e o autor descreve essa cena de maneira muito triste. A construção dessa imagem trágica está repleta de uma estética humana “comovente”. Talvez seja esse o ponto forte da estética trágica em Wen Cheng.

Considerações finais

Como uma narrativa épica grandiosa, Yu Hua cria uma grande expectativa com relação ao tempo, à história e aos personagens. A história romântica de vida e morte parece não ter fim. Sobre a linda garota, filha dos protagonistas, que recebe educação moderna em Shanghai e já entrou na adolescência, haverá muitas histórias românticas a serem escritas. Além disso, como será a história lendária do playboy da família Gu, depois de ser jogado em um armazém de trabalhadores no exterior? Tudo isso aguça a expectativa dos leitores. Sem dúvida, essa história romântica deixou uma grande margem para a imaginação do leitor, e, se analisada sob a perspectiva de um “épico”, a história pode facilmente se estender por mais 100 anos.

Wen Cheng anuncia uma trilogia? Yu Hua mostrou seu talento e fez sua imaginação voar com as asas do romantismo.

Referências

- Barzun, J. 古典的，浪漫的，现代的 [O clássico, o romântico e o moderno]. Tradução de Hou Bei. Revisão de He Nian. Nanjing: 江苏教育出版社 [Jiangsu Education Press], 2005.
- Berlin, I. 浪漫主义的根源 [As raízes do romantismo]. Tradução de Lv Liang et al. [S.l.: s.n.], 2008.
- Martin-Fugier, A. 浪漫主义的生活 (1820-1848) [Os românticos: figuras do artista 1820-1848]. Tradução de Hang Ling. Jinan: 山东画报出版社 [Shandong Pictorial Publishing House], 2005.
- Radway, J. A. 阅读浪漫小说 [Lendo o romance]. Tradução de Hu Shuchen. Nanjing: 译林出版社 [Yilin Press], 2020.
- Wellek, R.; Warren, A. 文学理论 [Teoria da literatura]. Tradução de Liu Xiangyu, Xing Peiming, Chen Shengsheng e Li Zheming. Nanjing: 江苏教育出版社 [Jiangsu Education Press], 2005.

Notas

- ¹ No romance, “Wen Cheng” é um lugar ficcional cujo nome significa literalmente “cidade de letras”.
- ² Geng Zi, assim como Xin Chou citado logo em seguida, é um ano do ciclo sexagenário chinês, que numera unidades de tempo com base na combinação de dois conjuntos de signos, 10 troncos celestes (como Geng e Xin) e 12 ramos terrestres (como Zi e Chou). Aqui o ano Geng Zi corresponde ao período de 25 de janeiro de 2020 a 11 de fevereiro de 2021; e Xin Chou, de 12 de fevereiro de 2021 a 31 de janeiro de 2022.
- ³ “Du Shiniang furiosa afundando o baú de tesouro” é uma história popular na China, que conta a história de Du Shiniang, uma famosa cortesã da capital, que se apaixonou por Li Jia, um estudante da corte imperial. Para voltar com Li Jia para a terra natal, Du Shiniang saiu do bordel com muita dificuldade. Durante a viagem, Li Jia decidiu, porém, vendê-la por mil ouros para um comerciante rico. No dia de fechar o negócio, Du Shiniang mostrou um baú de tesouro que vale 10 mil ouros e jogou tudo no mar. Depois de acusar Li Jia e o comerciante, ela também se atirou nas águas.
- ⁴ Ah Q é um personagem criado por Lu Xun. Ele não resiste diante do sofrimento e da humilhação, mas encontra motivos de autocongratulação para ignorar sua situação embaraçosa e humilhante.

“No esqueleto reside uma postura eterna”: conto de Yan Lianke e sua ética narrativa

Zhang Xuexin

1

Recentemente, ao ler os contos de Yan Lianke, deparei-me com uma questão recorrente e intrigante, um antigo dilema relacionado com a escrita. Qual é a conexão entre a ficção do escritor e a origem de suas histórias e personagens? Quão grande é a distância entre a realidade e a ficção? Qual a fonte da inspiração criativa?

Antes de escrever o romance épico *Rei Gesar*, Alai¹ seguiu os rastros da vida e das batalhas de Gesar em busca da terra natal do herói. Enquanto visitava as margens do rio Jinsha e seguia em direção à aldeia de Hepo, Alai ouviu uma lenda sobre Gesar ter passado por aquele lugar. Como Alai havia estudado cuidadosamente materiais históricos, questionou um ancião que encontrou, expressando sua dúvida de que Gesar pudesse ter passado por ali, já que Hor estava ao norte e a capital do Reino Ling também estava ao norte, enquanto aquele local era praticamente a fronteira sul. O ancião permaneceu em silêncio, olhando para Alai. Por fim, o ancião falou: “Por que uma história precisa acontecer no lugar onde realmente aconteceu?”. Sim, as lendas, a história e o tempo e o espaço da narrativa já sofreram deslocamentos e incertezas. Portanto, o tempo e o espaço em que a história acontece também podem ser transformados. A questão-chave é: por que fazer essa ou aquela transformação?

Trata-se da relação entre a vida, a realidade e a ficção. Muitas vezes, o poder e o significado da própria vida podem ser maiores do que a ficção, além do escopo da consciência e do domínio do autor. A escolha do cenário de narração por parte de um escritor não deixa de ser uma conexão emocional entre o escritor e a terra na qual seu ser está enraizado. O exemplo mais emblemático é o de William Faulkner, que

escolheu “um lugar do tamanho de um selo” como pano de fundo de sua escrita, tornando-o mundialmente famoso. Esse fenômeno parece ser mais comum entre escritores chineses, como a “zona rural do nordeste de Gaomi”, de Mo Yan; a “aldeia de salgueiro” e a “rua de Toonas”, de Su Tong; a “Shangzhou” de Jia Pingwa; a “aldeia de Ji” de Alai, e a “Cordilheira de Palou”, de Yan Lianke. Esses lugares se tornaram “marcos” simbólicos em seus respectivos mundos literários, são “lugares auspiciosos” nos quais cada autor se baseia para contar histórias. Ao mesmo tempo, esses marcos literários também sustentam a escrita de um autor e o padrão de sua criação. Dessa maneira, pergunto se uma escrita precisa escolher um lugar semelhante a uma terra natal espiritual. Será o ponto de partida de sua escrita e, também, o lugar para o qual retornam? Então, surge o questionamento do ancião que Alai encontrou: por que uma história precisa acontecer no lugar onde realmente aconteceu? A terra natal, como a raiz espiritual e emocional, talvez tenha se tornado um ponto de partida para o julgamento estético de um escritor e até mesmo a chave para interpretar a vida real e a existência, estabelecendo sua própria ética narrativa literária.

Podemos dizer que Yan Lianke situará todas as histórias que conta em sua terra natal, a fictícia “Cordilheira de Palou”. Seja ficção, seja a própria realidade, tudo fará com que os personagens e a terra ganhem vida nesse campo. Essa é também a razão imutável pela qual um escritor sempre retorna à terra natal. Com relação à pergunta “por que escrever”, Yan Lianke respondeu com profunda emoção:

Há coisas que você nunca pode dizer aos outros, elas só podem ser armazenadas para sempre em seu coração. A única chance dessas palavras armazenadas verem a luz do sol é fluir para o papel por meio da caneta. No final, você tem que voltar a escrever seu romance. Por que escrever? Talvez seja para dizer as palavras que não podem ser ditas às pessoas. Inexplicável, inexpressável, de qualquer forma, é uma confusão indescritível que não pode ser claramente explicada às pessoas. Você se sente sem sentido, vazio, apenas a escrita faz você se sentir aquecido, capaz de diminuir a frieza em seu coração, impedindo-a de atingir o estado de silêncio absoluto e morte (Yan Lianke, 2011, p. 73-74).

Isso me lembra da frase dita por Yu Hua: “Contanto que eu esteja escrevendo, estou em casa.” Quando está escrevendo, cada escritor sonha em expressar um tipo de emoção e reflexão em relação à terra,

mantendo-se em companhia de sua terra natal, infância e memórias. Portanto, é menos importante se as histórias contadas nos romances ocorrem em sua terra natal. O importante é se, ao narrar o passado e sedimentar memórias, ele consegue afastar o “silêncio absoluto” e a “frieza” interior, e, assim, superar o vazio. Nesse momento, a “história” em que o escritor se apoia e o espaço de significado que ela carrega ajudarão o escritor a construir uma nova estrutura espiritual. O destino e os dilemas pessoais ainda não são suficientes para preencher os sentidos e a alma de um escritor. Somente dentro de uma nova estrutura narrativa, a história e o “eu” podem encontrar uma oportunidade de renascimento e alegria. Nesse momento, mesmo que já tenhamos deixado nossa terra natal, a escrita ainda pode nos levar de volta ao “caminho da floresta” e nos fazer sentir que nossa força não é mais frágil, porque os valores estabelecidos pelo texto já transcendem o próprio significado das coisas. Estou cada vez mais consciente do motivo pelo qual as histórias de Yan Lianke nunca podem se separar da “Cordilheira de Palou” e de sua terra natal. A memória começa de um lugar tão pequeno, mas se dispersa em um vasto mundo espiritual. Nesse contexto, a vida, o sofrimento, a crueldade, o destino e a perseverança se tornam temas narrativos que ecoam na geografia literária da escrita e da imaginação de Yan Lianke. O esqueleto do “Cordilheira de Palou” se torna tanto o ponto de apoio quanto o ponto de partida espiritual da narrativa. Dentro desse esqueleto, também se estabelece uma postura narrativa. Muitas vezes a escrita de Yan Lianke é como a mariposa que busca a luz, perseguindo e alcançando uma nova liberdade na euforia espiritual e linguística.

Sabemos que o que realmente trouxe grande influência e reputação para a escrita de Yan Lianke foram suas séries de romances. No fim do século 20, seu romance *Anos de luz solar* chamou a atenção e lhe trouxe grande renome. Esse romance utiliza uma estrutura chamada “busca da origem”, que faz com que uma história “simples” se torne excepcionalmente rica e sólida. Essa obra proporcionou a Yan Lianke grande confiança em sua criação; trata-se de uma história que o resgata a noção de labirinto narrativo. Por meio desse romance, ele parece ter se esforçado para criar uma nova estrutura literária, ou seja, sob a iluminação de uma nova ideia de romance e filosofia, permitir que uma

história real seja iluminada por um espírito e obtenha poder de regeneração. Além disso, o mais importante é que esse texto revela um poder “estrutural”, refletindo a extraordinária capacidade de Yan Lianke na estruturação de romances. Esse poder estrutural gradualmente se tornou o motor interno de sua escrita, constituindo a essência de muitos de seus romances subsequentes. Foi a partir desse romance que Yan Lianke passou a dar mais importância à busca e ao aperfeiçoamento da estrutura do texto literário, organizando as memórias relacionadas com a terra natal. Com os livros *Duro como a água*, *Sobreviver*, *Sonho da aldeia Ding*, *Hinos da elegância*, *Quatro livros*, Cada história é moldada em uma estrutura densa e impactante. Aqui, não é o chamado discurso “pequeno-burguês” do que se autodenomina um escritor “intelectual”, não é apenas assumir uma postura de simpatia e compaixão para transmitir uma mensagem humanista sem tocar o essencial da vida rural sombria e dos agricultores pobres e atrasados. Pelo contrário, trata-se de ultrapassar o valor estético humanitário comum, a fim de transcender as concepções de valores mundanos e gradualmente estabelecer uma “experiência rural” com novo significado e valor em sua escrita. Nesses textos, é possível ver uma estrutura espiritual sólida relacionada com vida, ou seja, esses textos estabelecem o esqueleto para a “Cordilheira de Palou”. Além disso, ele enfrenta a existência dura, a realidade e o vazio, libertando-se de contradições profundas em um ambiente levemente sombrio e melancólico, suportando o tormento psicológico cruel. Pode-se dizer que Yan Lianke é um dos escritores contemporâneos mais emocionalmente comprometidos da China. Sua análise implacável da vida e da realidade revela sua busca delicada e penetrante das estruturas profundas da época, bem como evidencia sua coragem, poder espiritual e narrativa singular na abordagem da realidade e da existência.

2

Os contos de Yan Lianke partilham idêntico horizonte. O sentido de missão e estrutura na escrita de contos de Yan Lianke derivam da emoção despertada pelo local onde a história “acontece”. Uma das forças impulsionadoras da escrita de Yan Lianke é a sensação de frieza e desolação da realidade, o que certamente afeta diretamente a estética e

forma artística de sua obra. Na verdade, sua força explosiva interna, amplitude narrativa e estilo estético dependem completamente do peso que o texto carrega na história e no núcleo narrativo. Para Yan Lianke, os romances dos últimos anos têm sido uma oportunidade para realizar uma revisão ou integração mais abrangente da realidade, aliviando, assim, a sensação de solidão, desolação e tensão em sua percepção do mundo. Não tenho certeza se Yan Lianke escreve contos durante intervalos em sua escrita de romances como um ajuste de seu estado de espírito ou como um complemento a um texto narrativo de maior extensão. Já especulei se esses dois gêneros literários têm valor de “intertextualidade”, essa “apropriação” de um “corte transversal” do mundo da existência, que permite sentir a agudeza e a força da visão de Yan Lianke. A narrativa dos contos é “dura mas não como a água”. Isso também é um fator importante pelo qual sinto que, ao ler os textos de Yan Lianke, a “essência óssea” do texto muitas vezes supera a beleza estética.

Alguém já comparou os romances de Yan Lianke às pinturas de Van Gogh, *Anos de luz solar* ou toda a *Cordilheira de Palou* parecem se refletir diante dos meus olhos como a *Noite estrelada*, de Van Gogh, que se destaca tridimensionalmente no campo estético. *Noite estrelada* é uma das obras representativas do período maduro de Van Gogh. Na imagem, é possível ver uma tranquila vila distante adormecida no vale, iluminada por algumas luzes, enquanto as montanhas ao redor se estendem em ondulações conectando o céu noturno profundo, ocupando quase dois terços da tela. As estrelas e a lua brilham, tornando a noite menos escura. A vila, as montanhas e o céu noturno se estendem do próximo ao distante, fazendo com que todo o espaço pareça se estender para cima e para longe. No entanto, um cipreste de cor marrom-escura se aproxima silenciosamente e cresce vigorosamente de dentro da terra, estendendo-se diretamente para o céu, representando a solidão interior e a paixão incontrolável de Van Gogh. Com relação ao mundo real, a “Cordilheira de Palou” de Yan Lianke é fechada, singular e atrasada, como uma foto em preto e branco pendurada na parede, preservada em uma memória antiga. No entanto, em sua obra, ela é vibrante, ágil e colorida. Por que há uma diferença tão grande? Acredito que isso se deva ao amor de Yan Lianke pela terra e à saudade de seu meio rural.

Todas as cores vêm da natureza, as pessoas da “Cordilheira de Palou” possuem uma “vida natural” que se integra ao céu e à terra. É o uso das cores na obra que permite ver a experiência de vida única de Yan Lianke e as complexas emoções dolorosas entrelaçadas com sua terra natal e a vida das pessoas da “Cordilheira de Palou”. Elas amam a terra, amam a vida, agradecem as dádivas do céu e ao mesmo tempo “lutam contra as várias provações da vida, para fazer a flor da vida florescer de forma mais deslumbrante e duradoura” (Pingping, 2013). Um escritor chinês, em sua percepção do mundo existente, sua compreensão e interpretação da vida e da natureza, assemelha-se e aproxima-se tanto da estética quanto da percepção de vida do pintor Van Gogh. Embora tenham vivenciado realidades distintas, Yan Lianke e Van Gogh parecem ter passado por algum tipo de purgatório espiritual. A narrativa do romance e as cores da pintura, por meio de diferentes formas de arte, tocam a melodia interna da vida, da natureza e do destino. Esses dois estilos artísticos distintos podem gerar uma tensão espiritual semelhante. Observamos que, nas palavras de Yan Lianke, aquelas aldeias talvez não muito antigas frequentemente dão origem a novas histórias e novos acontecimentos que trazem um impacto emocional imediato. Quando as mudanças são trazidas pelos novos eventos, os resultados podem ser inesperados, nada predeterminado, e a aparência do mundo e a do interior do ser humano são abaladas e profundamente transformadas. Às vezes, tudo o que acontece nessa terra tem uma sensação onírica. Ele costuma retratar a angústia da sobrevivência, escrevendo sobre a opressão e o estreitamento da vida, retratando a íngreme sensação de sobrevivência. Ele pode enterrar o desespero da existência no momento que a vitalidade desponta. Ou ele dá às personagens uma esperança viva de mudar o destino e a situação, mas, no fim, uma imagem de sobrevivência estranha e surpreendente desaparece irreversivelmente, apresentando de modo profundo a obscuridade do mundo existente. A frieza da realidade, a amargura do estado de vida e a manifestação inevitável do destino tornaram-se formas importantes na obra de Yan Lianke.

Poucas vezes encontrei palavras tão angustiantes nos textos de escritores contemporâneos. Ele não apenas oferece novas experiências e valores de compreensão da terra natal, mas também apresenta uma

quantidade impressionante de imagens aterrorizantes desse mundo no texto.

Escrito em 2012, “Pelos de porco preto, pelos de porco branco” é um destacado conto contemporâneo que retrata a dureza do destino e a crueldade da realidade. É um conto estranho, que faz perceber a intensidade e a brutalidade da vida em um espaço narrativo muito limitado e em um tempo curto, revelando a verdadeira face da existência. Aqui, vejo um escritor que se esforça ao máximo para ajudar o protagonista de sua obra a encontrar vitalidade nos interstícios estreitos da vida, mas, diante da realidade e da existência, só pode escolher a resignação e a submissão. É uma narrativa tão cruel que quase sufoca. Ao chegar à última linha desse conto, compreendi aquela irracional indignação que Yan Lianke demonstra em muitas de suas palavras. Um prefeito atropela e mata alguém em um acidente. Independentemente de quem tenha sido atropelado, ele deve assumir a responsabilidade que lhe cabe, é uma questão de senso comum. No entanto, esse acidente se torna uma grande oportunidade para muitas pessoas mudarem sua situação de sobrevivência: quatro pessoas da cidade competem para se oferecerem para substituir o prefeito na prisão, dispostas a colocar algemas voluntariamente em si mesmas. Quem obtiver o favor e a satisfação do prefeito terá a chance de melhorar sua condição de vida. Poder supremo e intimidador, capaz de estabelecer uma nova lógica que altera a ordem e o estado normal da vida. É difícil imaginar que quatro jovens adultos, talvez em razão das dificuldades da vida, desejem se livrar o mais rápido possível dos pesadelos que surgem lentamente a cada dia; ou que tentem recuperar suas esposas que foram tomadas à força; ou que, para resolver o problema profissional de seu irmão, esforcem-se ao máximo para encontrar uma oportunidade de bajular o prefeito. Todos estão dispostos a sacrificar sua liberdade e reputação, competindo para assumir a culpa em nome de outra pessoa. O problema é que isso se tornou uma questão de grande importância, enquanto nas palavras de Lu Xun havia um grupo de pessoas que “desejava ser escravizado para encontrar segurança”, aqui há um grupo de pessoas dispostas a ir para a prisão por causa da necessidade básica de sobrevivência. Isso força o açougueiro Li a usar um método de “sorteio” para determinar quem será responsabilizado pelo crime. O protagonista Genbao não é tão “sortudo”

e não recebeu o “pelo de porco preto”, que tem um “uma polegada de comprimento, brilhando como um grão de trigo afiado”. No entanto, ele acaba conseguindo a oportunidade valiosa das mãos de outro beneficiado com o “direito de assumir a culpa”. Pensamos que o sonho de Genbao de se casar e ter uma família está prestes a se tornar realidade, mas Yan Lianke, mais uma vez, cruelmente empurra a realidade para esse pobre rapaz, fazendo com que Genbao e sua família passem do mirante da esperança para o abismo do desespero, porque os parentes da pessoa atropelada não responsabilizaram o prefeito por negligência ou responsabilidade legal.

Yan Lianke situa o cenário narrativo desta história em um matadouro de uma vila:

Quando Genbao saiu da vila e ouviu os gritos ensanguentados do abate, seu corpo estremeceu, como se estivesse frio. Mas ele rapidamente se controlou e parou de tremer. Afinal, era o abate de porcos, não de pessoas... Li, o açougueiro de costas nuas, estava jogando água limpa sobre a carne de porco com uma cabaça, derramando-a e lavando-a. O sangue vermelho e brilhante fluía pelo chão de concreto, escorrendo por um canal até os fundos da casa de Li.

Do lado de fora, houve outro grito de porco, áspero e assustador, semelhante ao apito de um trem do lado de fora da montanha, mas mais curto e misturado. Havia a respiração dos porcos e o tumulto caótico das vozes das pessoas. Depois de um tempo, tudo ficou subitamente silencioso. Não era preciso dizer que a lâmina tinha perfurado as entranhas do porco.

Yan Lianke descreve o ambiente desse mundo externo que imediatamente nos faz lembrar do famoso conto de Lu Xun, “Remédio”. Trata-se de um clássico moderno que, mesmo após vários anos de leitura, cria uma atmosfera narrativa e um contexto de sobrevivência pesado, sombrio e sufocante, únicos do século 20 na China. O “pão de sangue humano” ensopado do sangue “revolucionário” que Hua Laoshuan comprou para seu filho, a cor vermelho-sangue que aos poucos desaparece em suas mãos, ainda reflete a crueldade e a dureza do coração humano. A condição de vida opressiva e sombria é como um reflexo da “China silenciosa”. Os escritos de Yan Lianke se aproximam extraordinariamente dos de Lu Xun.

Devemos ficar admirados com a narrativa cruel de Yan Lianke, que revela claramente a dualidade da natureza humana em meio às

complicações do mundo. Nas Cordilheira de Palou, homens de carne e osso são expostos em toda a sua miséria, impotentes diante das adversidades da vida, revelando sua angústia, impotência e desolação. Yan Lianke busca retratar em seu romance não apenas a “baixeza” da natureza humana diante da pobreza e atraso, mas também a fragilidade, impotência e aspereza dos pequenos personagens em meio a um estado de sobrevivência cruel. O escritor não mostra nenhuma postura de redenção ou indignação, mas sua narrativa calma e desprovida de alarde tem um poder avassalador que desafia nossa leitura. Às vezes, a ordem da realidade pode até mesmo alterar a ética fundamental da vida, em um absurdo e distorcido desvio da natureza humana, levando ao extremo a “estética da crueldade” e a “estética do sofrimento” de Yan Lianke. Outro conto, “Três pauladas”, é muito semelhante em sua intenção narrativa a “Cabelo de porco preto, cabelo de porco branco”. Nas áreas rurais da China, as aparências das aldeias parecem estar mudando gradualmente. No entanto, as tradições e culturas significativas da antiga aldeia estão sendo devoradas pelo que é chamado de novos desejos humanos, enquanto a essência desaparece completamente. Muitas pessoas estão quase afundando em uma sobrevivência animal. Quando Liu Genbao se sente impotente e sem vontade de se libertar das configurações da vida e do destino, deixando os dias fluírem sem alterações, o impulso instintivo de Shi Genzi em “Três pauladas” parece incitar uma consciência turva e descontrolada. Ele fica furioso, toma uma decisão decisiva, colocando um fim “de uma vez por todas” em Li Mang, que há anos o humilha. Superficialmente, o “fim” de Shi Genzi parece ser uma erupção vulcânica de um homem que foi humilhado por um longo período. Na realidade, por trás da aparência desse evento, há uma grande força que “instigou” Shi Genzi a realizar esse feito. Em outras palavras, era algo que aconteceria mais cedo ou mais tarde. Com relação ao tirano rural Li Mang, a criança fraca secretamente dispôs o pau que poderia levar à morte ao lado de Shi Genzi. Quando ele é interrogado pelo juiz depois de matar Li Mang, o juiz interrompe várias vezes o interrogatório, na esperança de que ele modifique seu testemunho, desejando ajudá-lo a reduzir sua culpa. Do mesmo modo, todos ofereceram apoio e cuidado humano ao último vestígio de dignidade conquistado por Shi Genzi com seu golpe. Shi Genzi passou

de uma forma de autotortura, autodepreciação e autodesprezo em uma resignação silenciosa para uma explosão vulcânica, depois de 8 anos de dores e tormentos. O diretor Woody Allen disse uma vez: “Há duas formas de vida, uma é terrível e a outra é miserável.” Evidentemente, Yan Lianke fez com que os personagens escolhessem a forma “terrível” para experimentar e testar sua “força essencial”, enquanto a violência se tornou o caminho grotesco para um destino ainda mais trágico.

O conto “Nuer” é um texto que envolve amargura. Pode-se dizer que, entre todas as obras de Yan Lianke, esse é o conto mais delicado, com a linguagem mais densa e repleto da fusão entre o ser humano e a natureza. Como descrever uma menina de 12 anos que larga a escola para ajudar os pais a sustentar a família? Como retratar a sua visão e bondosa diante do mundo, da natureza e da essência da vida? Como demonstrar a diversão, a inocência e a obstinação refletidas na relação complexa e calculista com o mundo adulto? Embora pareça ser um conto “simples”, sem enredos complexos ou relações entre personagens, Yan Lianke se dedicou profundamente a construir as sutis mudanças na alma de Nuer. Parece que é capaz de suportar sozinha a pressão da vida, com o pai incapacitado e paralisado na cama, ela se sustenta cortando grama de inverno para vender e ajudar a família, sem que sua vitalidade seja comprometida. A narrativa do texto transmite uma fraca aparência de anseio por uma vida melhor, contendo uma força de vida inquebrantável e resiliente. Yan Lianke gosta de descobrir e explorar nas veias mais finas do coração dos fracos uma força da alma capaz de abalar as pessoas até o seu âmago.

3

No processo de escrita de romances, a vida frequentemente é reconstruída pelo autor. No entanto, o problema é que, ao “manipular” a vida e lidar com suas próprias experiências, os escritores muitas vezes reconstróem a vida de acordo com uma ética narrativa, ou com convicções ideológicas, conceitos, ideias e correntes de pensamento que atuam de maneira imperceptível. Para alguns escritores, “retornar” à vida significa criar uma nova forma de vida. Costumávamos ter certa compreensão da relação entre vida e escrita, sempre acreditando que a

missão e a responsabilidade da escrita eram transformar e recriar a vida, sempre buscando o lado ideal. E frequentemente evitando o lado real, comum, e até mesmo solitário, colocando a narrativa acima da humanidade e da própria vida, “transformando-os em uma triste invenção processada de forma ostensiva, que se manifesta como medíocre fatalidade em forma de declaração exagerada” (Xinying, 2012). A escrita de Yan Lianke confronta a realidade e busca uma escrita autêntica, apresentando a profundidade e contradição muito fortes, que constituem a riqueza espiritual e complexidade de sua escrita. Ao ler seus poucos contos, é possível sentir a consciência do destino que carrega e a qualidade narrativa que evoca ressonâncias filosóficas. Por um lado, isso se reflete na “dureza de osso” presente na narrativa deste autor, e por outro lado, na frieza e na escuridão profunda que envolvem suas obras, sem suavidade ou elegância, às vezes até mesmo sem esperança, o que nos causa uma sensação de sufocamento.

Yan Lianke acredita firmemente que, para compreender a vida e as cenas da época, é necessário retratar a natureza humana daquela era, a fim de conhecer suas origens e seus desenvolvimentos. Somente ao escrever a verdadeira essência da existência é que se descobre sua qualidade. Portanto, surge a questão de como um escritor narra, como estabelece sua estrutura narrativa e como essa estrutura se harmoniza com a vida e a realidade, demonstrando sua isomorfia. Essa é também uma questão de ética narrativa na escrita de ficção.

Lembro-me de algo que Toni Morrison disse: ela estava obcecada com a escrita de ficção porque “ela ampliava sua própria existência”. Para Yan Lianke, a escrita literária nunca se torna um produto sentimental e vazio; ela é sempre uma profunda observação da sobrevivência, da realidade, um questionamento profundamente humanista e uma compreensão da ininteligibilidade da existência entre a realidade da sobrevivência e os ideais fundamentais. Os sentimentos humanos são firmemente entrelaçados. Quanto à narrativa, parece uniforme e suave, mas não consegue esconder a opressão aguda que enfrenta a realidade de frente. Às vezes, ele também intencionalmente “aplanar” a forma da história ou enredo, escavando com uma narrativa abrupta, revelando a essência da vida em seu estado mais vívido.

“Para onde ir” é um conto muito especial, um dos mais importantes na obra de Yan Lianke. Especialmente nos últimos anos, os contos de Yan Lianke raramente recorriam a elementos mágicos, absurdos ou paradoxais para forjar ou decorar a forma narrativa e a estrutura textual. No entanto, esse conto utiliza técnicas modernas e até um pouco “rígidas” para expressar a amargura e perplexidade da existência, retratando a dureza da vida, a angústia do protagonista e sua determinação em escapar do sofrimento da sobrevivência. Aos 32 anos, Li Daping já não tinha capacidades para arranjar uma esposa, ter filhos, continuar a linhagem familiar e mudar a condição sombria de sua vida e de sua família. A pobreza de sua situação não permitia que ele levasse uma vida normal. Ele estava perdido e sem esperança. Um dia, percebeu que um cão vadio o estava guiando de maneira misteriosa, enquanto seu pai também encontrava um cão com a mesma espinha dorsal apodrecida em um campo vazio, recebendo a mesma indicação. Ao mesmo tempo, ele ouviu a voz do espírito de seu falecido avô, que já havia morrido há décadas, dizendo a Li Daping que ele deveria “seguir para o leste” no dia seguinte. Li Daping seguiu essa espécie de arranjo ilusório e imprevisível, deixando sua terra natal para embarcar em uma jornada rumo ao leste. O que aconteceu ao longo do caminho se tornou ainda mais estranho e intrigante, inacreditável até. No início, sempre que Li Daping tentava pedir ajuda às pessoas que encontrava, sempre era recusado por várias razões, exceto por um carro que parou para lhe dar uma carona, indo exatamente para o leste, em direção a uma prisão. Todos dentro do carro tinham rostos sombrios como se fossem criminosos. Eles discutiam e perguntavam uns aos outros, todas as pessoas refletindo, cuidadosamente, sobre as pequenas e grandes más ações que tinham cometido ao longo de suas vidas, antes de se dirigirem para a “prisão com telhas vermelhas”. A narrativa, então, salta para uma dezena de anos depois, quando Li Daping surpreendentemente é libertado da prisão da cidade e volta para a vila com sua esposa e filho, retornando triunfante e trazendo seus pais para desfrutar a vida na cidade. Esse modelo de sobrevivência e subsistência, posteriormente, foi seguido por muitos jovens da aldeia, tornando-se um modo de viver. Esse conto, além de ter uma forte qualidade alegórica, também apresenta uma atmosfera de conto de fadas. Yan Lianke

intencionalmente utiliza uma escrita leve para narrar uma história pesada e dolorosa. Isso me faz lembrar de Lu Xun, essa história é como uma versão moderna do poema em prosa de Lu Xun, “Passante”. Claramente, o resultado apresentado em “Para onde ir” é ilusório, o “leste” mencionado no conto, a prisão, é um lugar nebuloso, confuso e ambíguo, onde não podemos saber o que há e não podemos imaginar a experiência das pessoas nesse “purgatório” e se elas encontram redenção. Assim como a vida nunca tem uma conclusão, um conto não tem a obrigação de fornecer um fecho, seja vazio ou otimista. A única coisa necessária é não usar conceitos, ideias e símbolos vazios para prejudicar o mundo e danificar a vida que merecemos. Como disse Toni Morrison, o romance “amplia minha existência”, o que também confirma a intenção de Yan Lianke de que seu romance estenda sua própria existência. A natureza absurda desse conto é exatamente a “abordagem direta à realidade”, que Yan Lianke aprecia.

Não posso deixar de mencionar o conto “O chefe Liu da aldeia”. Eis um texto que desafia as concepções tradicionais. Como as áreas rurais podiam obter prosperidade material e se livrar da pobreza foi a maior questão dos anos 1980 e 1990. Parecia que da noite para o dia essa questão estava diante de cada pessoa da nação, e cada uma precisava fazer sua própria escolha. Yan Lianke narra uma escolha extrema feita pelo chefe Liu, um funcionário de nível básico pessoas da vila, que ele, sobre como levar os agricultores da aldeia a enriquecerem. Surpreendentemente, o chefe Liu emite ordens na aldeia para afastar os agricultores de suas terras e expulsá-los para a cidade em busca de trabalho e sobrevivência, fazendo tudo o que fosse possível para enriquecer, mesmo sem escrúpulos e sem se importar com o sentimento de vergonha e moralidade. De fato, algumas pessoas rapidamente se tornam ricas, especialmente a personagem Huaihua, que ganha muito dinheiro na cidade como prostituta e influencia outras pessoas a buscar riqueza, até mesmo contribuindo com a construção de estradas na aldeia. Chefe Liu está extremamente entusiasmado e até decide abandonar a oportunidade de relatar seu trabalho ao novo secretário do partido do condado para visitar essa “heroína”. Ele nutre um profundo respeito por Huaihua, convocando todos os moradores da aldeia a prestar homenagem e com ela aprender. A aldeia até erige uma placa em

homenagem a Huaihua, para reconhecer suas contribuições para a aldeia. É como se estivesse empurrando os agricultores de uma situação impossível para outra, como se fosse uma forma de fuga escolhida para os agricultores. Claramente, o chefe Liu foi profundamente inspirado pela ideia de que “gato bom é aquele que pega ratos, não importa se é preto ou branco”. O conto intencionalmente não descreve o mundo interior dessa mulher, nem aborda suas ações específicas, moralidade e ética. Tudo isso é ocultado nas entrelinhas da narrativa.

A escrita de ficção é assim comparada por Yan Lianke (2011, p. 49): a “arte de um escritor enfrentando a realidade, é como bater a cabeça na parede”. Qual é o significado exato de “bater a cabeça na parede”? Mais tarde, à medida que eu lia mais obras de Yan Lianke, ficou claro para mim que ele está batendo na “parede da vida”, colidindo com a dureza e a desolação da realidade. Escritores como Yan Lianke tem uma abordagem diferente do material da vida, especialmente ao retratar as contradições e ansiedades do mundo existente, desacelerando o ritmo da narrativa. No entanto, inesperadamente, ele sempre emprega uma abordagem enérgica e rigorosa. Como lidar com a tensão entre o indivíduo e a realidade na escrita, como um escritor pode encontrar o “equilíbrio certo”, tornou-se uma das principais variáveis na consideração da escrita de Yan Lianke. Seus personagens devem escapar do sofrimento e do destino da morte, ele deseja libertá-los do medo e da angústia da morte.

“Vida e morte dos velhos e jovens” exemplifica muito bem as características estéticas dos contos de Yan Lianke. Esse texto foi escrito na metade da década de 1990, quando Yan Lianke ainda não havia escrito nenhum romance importante. “Vida e morte dos velhos e jovens” é uma história com enredo muito simples: uma criança órfã acidentalmente cai de uma árvore, fica gravemente ferida e é levada às pressas para o hospital por um idoso. Sem dinheiro para tratamento e à beira da morte, a criança precisa de uma transfusão de sangue. O idoso volta à vila e espera conseguir mil yuans em doações para cobrir as despesas médicas. Ele arrisca tudo o que possui e até entra em conflito com seu próprio filho e sua família. No entanto, para sua surpresa, as pessoas da vila, que ele pensou que ajudariam, cruelmente recusam-se a estender uma mão de socorro à criança. No fim, o idoso volta ao

hospital e se ajoelha diante do médico, oferecendo seu próprio sangue para a criança, resultando em sua morte por exaustão. No passado, a maioria dos personagens de Yan Lianke era composta de camponeses lutando contra a natureza, mas dessa vez ele expressou uma profunda crítica à área rural. Isso nos lembra sua novela, *A canção do céu de Palou*. A protagonista, You Sipo, tem quatro filhos com deficiência intelectual. Segundo a lenda, os ossos dos parentes podem ser usados para curar a doença, então ela desenterra o túmulo e retira os ossos do falecido marido para usar como remédio para seus filhos. No fim, ela planeja o próprio suicídio para que seus filhos tenham ossos suficientes para comer. Sem dúvida, essa é uma história de canibalismo que é inaceitável do ponto de vista ético e nos faz sentir repulsa, pois a própria civilização desmorona. Do mesmo modo, o idoso da Cordilheira de Palou experimenta a indiferença das pessoas com relação à vida, a desolação solitária da natureza humana e a doença mental, e esse deserto interno inevitavelmente leva à morte. Esse conto faz perceber de maneira inequívoca a desolação do mundo. No entanto, também desperta compreensão e simpatia pela “egoísta” existência do sofrimento, levando-nos a refletir sobre as causas profundas dessa forma de vida e a situação existencial nos últimos anos.

Yan Lianke busca intensamente em seus romances retratar o “melodramático” sem parecer melodramático, transformar o que é duro em algo suave como a água, fazer o sofrimento secar ao vento, preservar a vitalidade interna. De onde vem essa paixão em sua escrita? Talvez deva-se seguir a personalidade e a natureza de Yan Lianke para entender a origem de sua escrita.

Além disso, a generosidade de Lianke se transforma em uma consciência lúcida e uma compaixão ampla diante das adversidades da existência, porque a generosidade é devido ao pessimismo. E a ficção de Lianke não é “morna”, nem serena nem preguiçosa, ao contrário, é sempre intensa e apaixonada. Seu olhar artístico está sempre voltado para coisas grandiosas e altamente dramáticas, enquanto a vida cotidiana comum, insignificante e desordenada é algo que ele aceita com tranquilidade (Jingze, 2003, p. 97).

Essa generosidade muitas vezes se manifesta como uma narrativa implacável e cruel. Ele mesmo já disse francamente: “Não sou cruel, a realidade que vejo é cruel. A crueldade em meus romances é quase uma

crueldade indiferente” (Lianke, 2011, p. 68). Aqui, não se pode deixar de refletir sobre as contradições e complexidades da escrita de Yan Lianke. Será que a intensa “sensação de existência” de Yan Lianke, a “urgência”, “apressuramento” da narrativa e a força motriz por trás dela são uma força opressiva ou uma descarga emocional causada pela amargura e desespero em relação à busca por significado final? Observa-se que, embora esteja plenamente consciente das crises sociais na área rural, ele não tem uma obsessão emocional com os aspectos negativos e positivos da mentalidade camponesa durante a era do industrialismo e do pós-industrialismo. Em vez disso, ele estabelece um novo ponto de referência no contexto da nova realidade, dedicando grande compaixão e cuidado profundos, criticando aqueles que enfrentam a adversidade da classe baixa sob a perspectiva do realismo crítico. Em seu duplo valor espiritual repleto de contradições, ele faz escolhas ricas em modernidade e sentido histórico.

Nesse momento, fica clara a conexão misteriosa entre as ficções de Yan Lianke e sua terra natal, os elementos racionais que permeiam suas histórias fictícias e a realidade contemporânea, o equilíbrio entre a leveza e a profundidade do sentimento local, bem como o espírito e a sabedoria por trás de suas escolhas estéticas e profundidade cultural. Em outras palavras, as narrativas relacionadas com a terra que ele estende e possui são tanto da “Cordilheira de Palou” como da China, são tanto da realidade quanto do espírito.

Em 1919, Zhou Zuoren traduziu o conto “Dor de dente” de Leonid Andreiev. Em seu longo posfácio, ele citou uma passagem de Andreiev: “Nossa desgraça é que as pessoas raramente entendem a mente, a vida, a dor, os hábitos, as intenções, os desejos dos outros. Sou um estudioso da literatura e considero a literatura digna de respeito porque sua maior realização é superar todas as fronteiras e distâncias” (Zuoren, 1920, p. 182). A citação de Zhou Zuoren é suficiente para demonstrar que o humanismo e o conceito de “literatura humana”, que se tornaram uma corrente mundial na tradição da escrita literária moderna desde os anos 1920. Embora essa tradição tenha persistido de modo sutil ao longo dos últimos 100 anos, em diferentes períodos e especialmente na escrita recente, são raros os escritores que retratam com delicadeza e profunda “compreensão” “a mente, a vida, a dor, os hábitos, as intenções, os

desejos dos outros. Yan Lianke é um escritor que mergulha verdadeiramente nas profundezas da área rural, retratando os lamentos de vida e morte da sociedade marginalizada como uma representação e composição da “humanidade” em meio às adversidades da sobrevivência. Além disso, Yan Lianke constrói uma “confrontação” entre o objeto narrativo e o mundo existente, entrelaçando a fragilidade e a força do sujeito, gerando a “polifonia”, que confere à narrativa um rico espaço de significado. Além disso, tanto nas obras longas quanto nas curtas a estrutura e a linguagem apresentam textura única e sólida. Essas histórias humanas determinam o estilo da narrativa e o estilo da linguagem. Um escritor excepcional certamente transcenderá a inércia da vida cotidiana, buscando compreender os fenômenos e as manifestações da existência, construindo uma estrutura dual de mundo racional e emocional. A narrativa de Yan Lianke é próxima do que Rilke disse:

Devemos suportar a nossa existência o mais amplamente possível; tudo, inclusive o inaudito, pode existir nela. Esse é a única coragem que nos é exigida, porque se muitas pessoas são covardes nesse sentido, a vida sofre danos irreparáveis. Elas são todas empurradas para fora da vida pelas defesas diárias, até mesmo os sentidos que poderiam recebê-las tornaram-se embotados. O medo do inexplicável não apenas empobrece a existência individual, mas também restringe as relações humanas, assim como pescar algo do leito de um rio de possibilidades infinitas e colocá-lo em uma margem árida e estéril. Porque isso não apenas é uma forma de inércia que torna as relações humanas extremamente monótonas ao repetir constantemente os eventos passados, mas também é um recuo diante de qualquer forma de vida nova imprevisível e desafiadora (Xinying, 2010, p. 40).

Nas ficções de Yan Lianke há uma espécie de “política do olhar”. Talvez seja por causa da existência dessa ética narrativa que continua a influenciar a direção de suas narrativas, inspirando-o a encontrar forças:

Estou disposto a ajoelhar-me diante da bondade, como se estivesse ajoelhado diante dos túmulos dos ancestrais, mas sou incapaz de distinguir a verdadeira bondade. Assim, silenciosamente derramo a essência da minha alma na minha escrita, deixando que as palavras grosseiras ou delicadas, econômicas ou excessivas, se tornem os sons do sangue da minha alma, a razão e a essência da minha escrita (Jianfa, 2010, p. 22).

Embora seja raro ver Yan Lianke explorar em seus contos temas abordados nas novelas e nos romances, tais como revolução, violência e sexualidade, ou áreas sensíveis, como a crise da Aids, as memórias da Revolução Cultural e a política contemporânea, nas poucas histórias curtas que escreveu, surge uma forte consciência da vida, uma conexão com a terra e uma determinação em explorar a morte, o sofrimento, a humanidade, o absurdo, a ignorância e até mesmo a feiura. Isso mostra sua habilidade em detalhar as formas da vida e restaurar a brutalidade da condição humana dos camponeses. Nas sombras nítidas de seus contos afiados como lâminas, sentem-se a busca e o eco da poesia utópica fugaz, veem-se os ossos pesados da terra e testemunha-se o esqueleto espiritual notável do escritor Yan Lianke – e ainda, vê-se sua eterna postura idealista de encarar a verdade da existência.

Referências

- Jianfa, L. (Ed.). 中国当代作家面面观：文学的自觉 [Vários aspectos dos escritores contemporâneos da China: a consciência literária]. Shanghai: 复旦大学出版社 [Editora da Universidade Fudan], 2010. p. 22.
- Jingze, L. 目光的政治 [A política do olhar]. Beijing: 中国文联出版社 [Editora da Associação Literária da China], 2003.
- Lianke, Y; Xuexin, Z. 我的现实，我的主义 [Meu real, meu ismo]. Beijing: 人民大学出版社 [Editora da Universidade Renmin], 2011.
- Pingping, S. 阎连科的小说与凡·高的画 [Os romances de Yan Lianke e as pinturas de Van Gogh]. In: 文艺评论 [Crítica de Arte], n. 1, 2013.
- Xinying, Z. 生活从来不是需要加工的材料 [A vida nunca foi um material a ser processado]. In: 长城 [Grande Muralha], n. 4, 2012.
- Xinying, Z. 迷恋记 [Relatos de fascínio]. Shanghai: 上海书店出版社 [Editora da Livraria de Shanghai], 2010.
- Zhou Zuoren (compilador e tradutor): 点滴：近代名家短篇小说 [Pingo a Pingo: Contos de Mestres Modernos], v. 1. Pequim: Editora da Universidade de Pequim, 1920.

Nota

¹ Alai (1959-), escritor e poeta chinês.

A imagem do intelectual nos romances do século 21

Meng Fanhua

Na literatura contemporânea, o romance *Canção da juventude*, de Yang Mo, estabeleceu inicialmente as normas e os modelos da representação da imagem do intelectual, cuja influência se estendeu até o início da década de 1980. O que se vê expresso na crença sólida dos “intelectuais de direita” na “literatura de reflexão” é, na verdade, uma representação do renascimento da identidade e do pensamento de Lin Daojing.¹ Eles passaram por dificuldades, mas que não conseguiram alterar suas convicções e crenças, ou melhor, apenas fortaleceram suas convicções. A questão da “representação do intelectual” tem sido parcialmente esclarecida em obras da literatura contemporânea.

É interessante notar que, desde o lançamento de *A capital abandonada*, de Jia Pingwa, no início dos anos 1990, ou melhor, desde a fuga de Zhuang Zhidie,² o fenômeno da “traição” ou a fuga dos intelectuais nos romances tem se tornado cada vez mais evidente. Eles se tornaram os novos “excedentes” ou “supérfluos” da sociedade. Esse fenômeno pode ser observado em muitas obras, como *Água do Rio Canglang*, de Yan Zhen, *Será que é possível não se lembrar da malva-rosa*, de Zhang Wei, *Mulher no limite*, de Zhang Kangkang, *Relações clássicas*, de Mo Huaiqi, *Pêssegos e ameixas*, de Zhang Zhe, *O chamado escritor*, de Wang Jiada, *Mi Xiang*, de Dong Libo. Em uma era em que as ideias literárias estão polarizadas, por que esses escritores escolhem a “traição” ou a fuga para lidar com seus personagens? Por que os intelectuais embarcam mais uma vez em uma jornada de vida incerta? Eis uma nova questão que merece nossa análise.

A “traição” dos intelectuais

Nos romances, a mentalidade dos intelectuais que enfrentam contradições, hesitações ou incertezas diante da realidade, especialmente diante da Revolução, é expressa de maneira mais concentrada e autêntica em *Os filhos do dono de riqueza*, de Lu Ling. No entanto, eles não são apenas “traidores”, tanto no que se refere à realidade quanto ao espírito. A imagem típica da traição intelectual é exemplificada por Fu Zhigao no romance *Rocha vermelha*, no qual sua moral, seus interesses e, por fim, sua traição como intelectual da pequena burguesia são desenvolvidos sob o domínio de ideias políticas. A narrativa literária dos anos 1980 reescreveu a hesitação e a impureza dos intelectuais: eles sofrem, mas mantêm firmeza política. No entanto, a veracidade dessa narrativa posteriormente foi questionada com vigor. Desde o início do novo século, a imagem dos intelectuais tem sido reescrita, na chave da traição e da transformação, tornando a imagem desse grupo surpreendente, revelando sua complexidade e riqueza literária.

Desde a publicação de *Feijão branco*, Ding Libo ganhou grande fama. Ele se tornou um dos escritores mais procurados e populares. Recentemente, lançou *Mi Xiang* e tanto no quis respeito ao tema quanto ao cenário, tanto com relação aos personagens quanto à história, é fácil perceber uma conexão com *Feijão branco* – ambos são concebidos em uma terra distante do poder, ambos estão intimamente ligados à natureza humana, desejos, poder, violência e a um momento histórico especial.

Se for considerado que *Mi Xiang* apenas retrata a pureza, beleza e indulgência da personagem homônima, essa história, além das diferenças de contexto histórico, não tem muitas novidades. O que torna *Mi Xiang* excepcional é o fato de o romance retratar uma mulher chamada Song Lan. A comparação entre o destino e o caráter dessas duas mulheres faz com que *Mi Xiang* brilhe como uma narrativa realista. Song Lan é originária de Shanghai e é uma jovem “que vem ajudar na construção de Xinjiang”, enquanto Mi Xiang foge para a região rural por causa das inundações em sua terra natal. Song Lan é culta e pode ler *Como o aço foi temperado*, de Nikolay Ostrovsky, enquanto Mi Xiang mal conhece as letras. No entanto, o destino não respeita sua posição social. Song Lan é violentada por um pastor chamado Lao Xie, mas acaba se casando com ele, um rude nativo. Lao Xie molda sua esposa de

acordo com os costumes locais, principalmente por meio da violência. Nesse momento, o caráter de Song Lan, que antes aceitava tudo passivamente, passa por uma mudança revolucionária. Quando não pode mais suportar a situação, e chega a preferir a morte à vida, Song Lan pega uma faca e mata o cachorro de Lao Xie, Ah Huang, com a mesma violência, “subvertendo” a violência de seu marido. A partir desse momento, os dois vivem em paz, amam-se e desfrutam dias felizes. Quando a política permite que os jovens originários de Shanghai retornem à cidade, Song Lan não sente nenhum desejo de voltar e continua vivendo com Lao Xie na região rural, que ela inicialmente não gostava, mas que agora já não pode abandonar.

O destino de Mi Xiang é completamente diferente. Mi Xiang é a protagonista do romance, e seu destino deveria ser mais tortuoso e complexo. Apesar de sua origem humilde como “errante” (migrante rural sem registro), Mi Xiang tem uma personalidade nobre, com uma aparência atraente, uma natureza romântica e grande atração pelos intelectuais. A contradição entre sua origem e sua personalidade é o que determina o destino trágico. Mi Xiang tem pleno direito de escolher sua própria vida e seu amor, independentemente de sua origem. No entanto, por causa de sua insistência em amar Xu Ming, que tem um ar intelectual, e mesmo diante das críticas sociais, entrega-se a ele, apenas para ser enganada. Xu Ming escolheu o caminho do sucesso, da fama e de sua carreira em vez de ficar com Mi Xiang. Esse golpe muda completamente Mi Xiang, levando-a a se entregar sem restrições a própria carne, tentando assim enfrentar ou se vingar de sua injusta experiência. Embora sua libertinagem a faça “viver mais feliz do que qualquer outra mulher na Vila Xiayedi”, Mi Xiang não consegue mais encontrar o que deseja. Mi Xiang é a verdadeira protagonista da tragédia na Vila Xiayedi.

Além das circunstâncias da época, a causa direta da tragédia de Mi Xiang é um coadjuvante no romance, o intelectual Xu Ming. Como diz o ditado, “o caráter determina o destino”. No romance, Mi Xiang deveria ocupar o lugar de Song Lan, e suas características, sua inclinação romântica e seus interesses também deveriam ser os de Song Lan. No entanto, suas personalidades são trocadas pelo escritor, e assim elas assumem vidas que não lhe eram destinadas. A escrita do acaso tornado

absoluto é um dos aspectos mais marcantes de *Mi Xiang*. Sem o acaso, não haveria a inversão de destino entre as duas mulheres; sem sua absolutização, as vidas de Mi Xiang e Song Lan não seriam tão impactantes. Ambas se transformam de maneira completa. O amor de Mi Xiang pelos intelectuais cria a oportunidade para Xu Ming. Essa imagem de intelectual humilde e covarde é comum na literatura chinesa contemporânea como protótipo narrativo de um gesto: “flertar no início e abandonar no final”; gesto que também é uma estrutura básica dos romances. No entanto, a traição amorosa desse intelectual se torna o fator decisivo da tragédia de Mi Xiang. Se não fosse pela traição de Xu Ming, Mi Xiang não teria se entregado à vida libertina. A causa da traição de Xu Ming é simples: ele foi um “filho de família” caído em desgraça, e Mi Xiang se apaixonou por ele em seu momento mais difícil. A entrega de Mi Xiang criou um Xu Ming muito mais forte, mas, diante da “fama e sucesso”, Xu Ming fez uma escolha e abandonou seu amor. Essa história pode não ser inédita, porém os escritores do século 21 ainda a utilizam como estrutura narrativa, expressando de certo modo sua desconfiança no grupo dos intelectuais.

Se Xu Ming, em *Mi Xiang*, for considerado um exemplo da traição de amor, então Chi Dawei, em *As águas do Rio Canglang*, de Yan Zhen, é a traição aos princípios dos intelectuais e ao espírito de independência. A riqueza e complexidade do romance de Yan Zhen podem ser interpretadas de várias maneiras, como a relação entre os intelectuais e a tradição cultural, a influência dominante da classe privilegiada sobre a vida social e a vida espiritual, bem como a relação entre desejos e valores na sociedade de consumo. Tal abordagem atesta a criatividade de *As águas do Rio Canglang* e seu valor literário. Na minha opinião, o aspecto mais relevante desse romance é o foco na mentalidade e nas escolhas dos intelectuais nas condições da economia de mercado, a perspectiva da identificação forçada no diálogo com a realidade, a crise política e de dignidade na sociedade contemporânea.

O protagonista do romance, Chi Dawei, passa de um intelectual tradicional e idealista para um burocrata moderno. A estrutura da história evoca o modelo de luta característico de um Julien Sorel: embora Julien aspire à alta sociedade e Chi Dawei almeje o centro do poder, os personagens não apresentam diferenças essenciais em sua

estrutura psicológica. A diferença está no fato de que o desejo de Chi Dawei não é tão calculado como o de Yu Lian. Embora Chi Dawei tenha origem humilde, seu vínculo cultural e sua autodefinição representam o “jardim espiritual” de uma mentalidade “chinesa” que ele deseja preservar. Essa disposição, em essência, não apenas é incompatível com a sociedade moderna, mas também está distante do entusiasmo dos intelectuais em se envolver em assuntos públicos. Além disso, é válido questionar se essa mentalidade confucionista de manter a tranquilidade interior é viável, uma vez que tal mentalidade ainda se mantém próxima à cultura antiga. Os desafios que Chi Dawei enfrenta ao manter essa postura não provêm apenas de si mesmo, mas sobretudo do diálogo com o “outro”.

Como se sabe, a construção do “eu” e do estilo de vida de cada pessoa não ocorre por meio de desejos individuais realizados de maneira independente, mas, sim, por meio da interação com o outro. Durante esse processo de “diálogo”, aqueles que nos oferecem influências consideradas “positivas” são chamados de “outros significativos”, cujo amor e cuidado nos afetam e nos moldam profundamente. O pai de Chi Dawei é um desses “outros significativos”. No entanto, mesmo 7 anos depois de sua formatura, Chi Dawei ainda era um funcionário comum. Nesse período, não apenas enfrentou um sério desequilíbrio e dificuldades em manter sua posição, mas também manteve longos diálogos com sua esposa Dong Liu, o diretor do departamento Ma Chuizhang, o funcionário aposentado Yan Zhihe e seu filho Chi Yibo – um interlocutor implícito. Essas relações sociais e familiares diferentes remodelaram Chi Dawei. Especialmente por meio da autocrítica e das orientações de Yan Zhihe, o “eremita moderno”, Chi Dawei experimentou uma mudança rápida, sendo promovido três vezes em curto prazo e mudando de casa duas vezes. Foi nesse momento que Chi Dawei realmente obteve autoconfiança e um senso de “dignidade”. Essa confirmação ocorreu dentro do contexto do “reconhecimento” pela sociedade e pela família, e o sentimento de “dignidade” também se originou dessa fonte.

As questões levantadas pelo romance não se limitam apenas à jornada interna e às mudanças de perspectiva de Chi Dawei, que é um símbolo, mas, na verdade, sua agudeza e seriedade residem na

generalização da existência política da vida social que já percebemos, mas não conseguimos experimentar – a “política do reconhecimento”. Charles Taylor aponta que um grupo ou indivíduo que não recebe o reconhecimento dos outros, ou recebe um reconhecimento distorcido, sofre danos ou distorções, tornando-se um modo de opressão que aprisiona as pessoas em uma existência falsa e depreciada. O reconhecimento distorcido não somente causa danos graves ao objeto, mas também leva a vítima a odiar-se. O fenômeno da recusa do “reconhecimento” existe em diferentes graus em qualquer sociedade, mas é generalizada no ambiente de Chi Dawei. Para alguém que foi rejeitado e teve uma imagem inferior e desprezível atribuída a ele pelos outros, essa imagem costuma ser internalizada. Na vida cotidiana com sua esposa Dong Liu, nas relações com o incompetente e superficial Ding Xiaohuai, e o autoritário e tirânico diretor Ma, e até mesmo em seu relacionamento com as crianças, essa imagem “inferior” foi reafirmada. Não há dignidade sem reconhecimento. O despertar de Chi Dawei ocorre como resultado da perda de dignidade nesses relacionamentos. A vida moderna parece ter igualdade e dignidade, com a possibilidade de compartilhar a mesma atenção social. Como Taylor exemplifica, cada pessoa pode ser chamada de “senhor” ou “senhora”, e não apenas alguns são chamados de “*Laoye*” ou “*Taitai*”.³ Essa igualdade falsa nunca penetrou profundamente na vida nem se tornou a regra no cotidiano. Especialmente em nossa vida social, a divisão de classes ou a sensação de dignidade com base na posição social é uma ideia arraigada, não declarada ou escrita em leis, mas profundamente arraigada.

O nascimento da civilização moderna também marca o declínio da sociedade hierárquica. A civilização moderna enfatiza e busca o ideal de “autenticidade” mencionado por Herder, ou seja, cada um de nós tem uma forma única de existir como ser humano, cada pessoa tem sua própria medida; o “padrão” unificado, geral, já foi perdido. O chamado interior exige que vivamos de acordo com a forma de vida que desejamos, em vez de imitar modelos. No entanto, no ambiente enfrentado por Chi Dawei, seu ideal de “autenticidade” parece um conto de fadas. Se quisesse manter seu sentimento e estilo de vida de “erudito”, depois de alguns anos ele se tornaria o “mestre” Yan Zhihe. Não apenas sua esposa não concordaria com essa opção, mas também

ele próprio não escolheria esse caminho. Se fosse assim, ele não poderia mudar sua imagem, não poderia obter dignidade e não poderia se afastar da classe dos “desprezíveis”.

A “política do reconhecimento” permeia a vida cotidiana, é criada pela classe privilegiada e, também, é desejada e fortalecida pelo povo. Na vida de Chi Dawei, Ma Chuizhang e Dong Liu são os típicos representantes dessas duas classes, e, então, Chi Dawei se torna novamente um objeto de admiração para a próxima geração, como se fosse uma espécie de “modelo”. Na vida social de hoje, como uma pessoa pode ser “reconhecida” e como a crise da dignidade pode ser aliviada? Para os intelectuais, manter uma posição independente é um processo de transformação espiritual, que não pode ser concluído sem guardar sua própria alma ou resistir às tentações da realidade.

A “fuga” dos intelectuais

Na narrativa dos romances do século 20, a fuga dos intelectuais é uma cena clássica. Diante do sistema de clã patriarcal e da sombria realidade social, eles não podem suportar, nem têm alternativa, então, a “fuga” sem destino tornou-se o meio habitual pelo qual muitos escritores lidam com o destino dos intelectuais. De fato, ninguém sabe para onde os intelectuais estão indo. Lin Daojing é provavelmente uma exceção, pois, embora tenha começado com uma fuga, ela encontrou um “lar”, tornando-se assim a primeira protagonista do *Bildungsroman* revolucionário chinês.

O início do século 21 marcou o início de uma nova “excursão” dos intelectuais chineses. Em muitos romances, a fuga é o desfecho comum para as histórias protagonizadas por intelectuais. No entanto, diferentemente do passado, a fuga não é motivada pela pressão social, muitas vezes é um autoexílio, uma decepção com grandes ambições ou uma busca por uma utopia imaginada em terras distantes. A impotência ou inadequação dos intelectuais nesse período foi mais uma vez comprovada.

Relações clássicas, de Mo Huaiqi, é um romance que retrata a vida de pessoas comuns, tendo como foco um grupo chamado “classe intelectual”, cujos personagens principais possuem formação

educacional superior. Na criação literária contemporânea, dois temas se destacam: (a) os jovens conhecidos como “geração dos anos 1970”; e (b) os “bem-sucedidos”, que ocupam cargos importantes e exercem poder. As formas de vida e as ideias expressas por esses dois grupos são esmiuçadas. Por meio dessas narrativas literárias, é possível acreditar que as mudanças na vida social estão restritas apenas a esses grupos ou estratos especiais. No entanto, somente após ler *Relações clássicas* percebemos que o presente passou por mudanças inesperadas, sobretudo, na vida cotidiana dos grupos sociais negligenciados.

A “classe intelectual” e os campos nos quais os intelectuais se mantêm firmes sempre foram envoltos em um véu de mistério. Em diferentes narrativas, eles parecem ser a última fortaleza espiritual e moral da China, com crenças de vida ou exigências morais diferentes das do povo, ainda apostando em utopias. Na metade dos anos 1980, as mudanças já haviam começado a ocorrer entre os intelectuais. A diferença era que, naquela época, a “inquietação” ainda não era abertamente manifestada. Eles deixaram a universidade com sentimentos complexos. Após a década de 1990, houve um grande debate sobre os intelectuais envolvendo-se com negócios. Alguns homens de visão ofereceram um apoio firme aos intelectuais que se envolviam em negócios. Agora parece que esse debate é um reflexo do problema dos intelectuais: essa classe acostumada a discursos tende a ser lenta em ação e rápida em palavras. No entanto, para os jovens corajosos, eles se libertam sem restrições e escolhem livremente as profissões de que gostam, ao mesmo tempo que adotam novos valores. Até o fim do sistema de exames imperiais em 1905, a classe dos letrados se agarrava teimosamente ao serviço público. Hoje, a classe intelectual se apega obstinadamente aos livros. Quando a sociedade oferece condições para uma revolução de identidade, o típico intelectual sempre escolherá primeiro observar e somente depois fará comentários.

Os personagens em *Relações clássicas* não são apenas dedicados aos discursos. Eles, quer tenham feito escolhas voluntárias, quer tenham sido coagidos, adaptaram-se à tendência da época e, em suas novas escolhas, reconstruíram novas “relações clássicas”. Na verdade, as relações clássicas são as mais comuns na vida cotidiana, como marido e mulher, pai e filho, sogro e genro, professor e aluno, amantes, e assim

por diante, sejam por laços de sangue ou não. No entanto, após as mudanças na estrutura da vida social, essas relações deixaram de ser apenas relações tradicionais de parentesco ou amizade. Em cada tipo de relação, há novos conteúdos e implícitos, bem como interesses e crises potenciais.

Na “relação clássica” construída pelo autor, o sogro do engenheiro geotécnico, Dongfang Yunhai, ocupa uma posição central, mas esse “centro” é ficcional. Em um relacionamento familiar frágil, sua posição central é apenas simbólica, e sua posição real na vida cotidiana é bastante marginalizada. Embora os filhos ainda respeitem a tradição da piedade filial, ele não pode mais influenciar suas vidas de maneira autoritária. Ele escolheu suicidar-se, assim como ocorreu na vida de Wang Guowei.⁴ Ele percebeu que estava em desacordo com presente. Mao Caogen, Nan Yueyi, Dongfang Lan, Dongfang Hong, Motuo e até Mao Tou, todos parecem ser o centro da narrativa na história, mas nenhum deles de fato ocupa esse espaço. Em cada história, cada pessoa se coloca no centro, como o menino de 10 anos que lutou com seu pai pela “tia” e até mesmo tentou atirar em seu próprio pai para matá-lo, deixando-o com apenas “um olho e meio”. Quando essa “relação clássica” centrada no “eu” é descoberta, sua dramaticidade e crueldade surpreendem e causam arrepios.

Nesse momento, somos obrigados a falar novamente sobre a “modernidade” que se tornou um clichê, pois é difícil encontrar outra explicação. A modernidade é a complexidade, é a situação histórica em que tudo escapa ao nosso controle. A história que tentamos construir também está nos construindo. Ninguém poderia imaginar que o simples Mao Caogen seria “coagido” pela estudante e amante a entrar no mundo dos negócios, ninguém poderia imaginar que Dongfang Hong seria tão calculista com relação a sua irmã, e é claro que ninguém poderia imaginar que os desejos de Mao Caogen seriam tão ilimitados, acabando por cair nas mãos de seu próprio filho. As “relações clássicas” são complexas, mas também são simples. Complexas porque têm que viver em várias relações, sem as quais não poderiam realizar seus desejos. Simples porque cada pessoa se coloca no centro. Em meio a essas relações cheias de crises, quem ainda pode controlar seu próprio destino? Mao Caogen fugiu da rede de “relações clássicas” sob o

pretexto de ensaiar uma peça de teatro, *Canções de barco do Rio Chuan Jiang*. Ele parece ter uma predileção pela arte, mas, na realidade, isso também é um modo de fuga. O campo de batalha econômica voltada para o lucro não é o lugar onde pode se destacar, ele somente pode fugir e retornar ao lugar onde deveria mesmo estar.

Mulher no limite, de Zhang Kangkang, é um romance peculiar. A protagonista Zhuo'er é pioneira do "movimento" das jovens mulheres e, também, é uma aventureira em busca de uma vida excepcional. Não sabemos por que Zhuo'er escolhe "viver no limite", pois é difícil explicá-lo do ponto de vista social. Ela tem um emprego e uma renda estáveis, e uma boa formação educacional. Ela poderia viver uma vida tranquila, encontrar um parceiro e levar uma vida comum. No entanto, é exatamente de tudo isso que Zhuo'er está cansada, o que ela despreza. Não sabemos o que Zhuo'er deseja, o que sabemos é que ela quer ser "excepcional",⁵ diferente, está a fim de construir constantemente sua própria jornada de vida, cujo destino é desconhecido.

O desejo de Zhuo'er de "viver no limite" é comum. No entanto, nem todas as pessoas têm a coragem ou as condições para se aventurarem como Zhuo'er. O ambiente relativamente tolerante da época e o estabelecimento do domínio do mercado despertaram ou ampliaram a inquietação latente, mas indefinida, nas pessoas. Nenhum outro período teve pessoas tão inquietas e desorientadas como hoje em dia. Cada pessoa tem o desejo de fazer algo, mas sem saber exatamente o quê. Zhuo'er é apenas uma amplificação de cada um de nós, nesse movimento de secularização da sociedade. Os romances após os anos 1990 retrataram essas consequências de modo variado, especialmente na classe intelectual, e Zhuo'er é uma personagem que reúne todas essas características. O desejo de Zhuo'er é um desejo além do gênero, tanto para homens quanto para mulheres, tanto no imaginário quanto na prática. Nesse sentido, não se trata de uma obra feminista.

A inquietação de Zhuo'er provavelmente vem de uma possibilidade: a fuga em nome da liberdade. Ela não tolera nenhuma restrição do mundo secular e deseja fazer o que quiser. Em certo sentido, Zhuo'er realiza suas próprias expectativas. Depois de deixar o cargo na revista *Mulheres do fim de semana*, ela embarca em sua jornada de "viver no limite". Toda liberdade tem limites, e a liberdade absoluta não existe. A

descoberta é que, em cada uma de suas aventuras, Zhuo'er não consegue se desvincular de suas relações com as pessoas ao seu redor, especialmente com três homens: Lao Qiao, Lu Hui e Zheng Dalei. Na verdade, eles representam diferentes símbolos relacionados com o sexo, a civilização e o dinheiro. As aventuras de Zhuo'er estão sempre ligadas ao desejo. Em outras palavras, em vez de buscar a liberdade, ela deseja tudo. Ela realmente experimenta parte da felicidade proporcionada pela liberdade: pode ir a qualquer lugar, fazer sexo com estranhos quando lhe dá vontade, ter homens que a amam ao seu dispor e ter oportunidades de mostrar suas habilidades por meio de sua imaginação. No entanto, ela não alcança nada. O custo da liberdade apenas ela sabe. Zhuo'er se preocupa com o financiamento para ir à Antártida, chora sozinha na solidão da noite e, no fim do romance, é forçada a se exilar. Tudo o que ela realiza é um movimento de “viver no limite” que não chega a uma conclusão.

A partida de Zhuo'er tem um significado profundo. Desde o século 20, em qualquer período de mudança ou transição na China, não faltam personagens como Zhuo'er, que desejam seguir um caminho próprio e estão em desacordo com a sociedade convencional. No entanto, não são tolerados pela sociedade. A ideologia social é o documento de identidade para ingressar na sociedade, ou seja, em que medida alguém se identifica com a ideologia determina em que medida é integrado à sociedade. A razão pela qual os “Zhuo'ers” do século 20 têm enfrentado derrotas repetidas é porque não obtiveram esse “documento de identidade”. Zhuo'er não deseja uma identidade social nem uma identidade familiar, não quer trabalho, marido ou filhos. Eis exatamente o que torna Zhuo'er um personagem de sucesso no romance. Seus desejos internos são os que todos nós temos, mas ela os vive de maneira muito mais intensa e está disposta a colocá-los em prática. Portanto, a “absolutização” de Zhuo'er é o que a torna um personagem “típico”. Quando ela parte e se despede de nós, lembraremos dela e sentiremos saudades.

A “morte” dos intelectuais

A morte ou traição dos intelectuais já foi proclamada no Ocidente. Essa sentença expressa a decepção com relação aos intelectuais, associada à compreensão de sua função social. Julien Benda considerava os intelectuais uma classe engajada nos planos da arte, conhecimento e pensamento metafísico. Eles buscariam o prazer do bem transcendental, e suas atividades não visariam a fins práticos. A compreensão de Benda sobre a função dos intelectuais é, em grande parte, similar à de Kant e Gramsci. No entanto, Benda foi criticado por tentar atribuir aos intelectuais a responsabilidade por um valor eterno. De fato, as acusações de traição ou morte dos intelectuais são principalmente resultado da compreensão de sua função. A “morte” dos intelectuais nos romances do início do século, embora não seja uma análise teórica, é uma metáfora significativa.

O romance *Pêssegos e ameixas*, do jovem escritor Zhang Zhe, pode ser considerado um novo *Crônica indiscreta dos mandarins*,⁶ de Wu Jingzi, ou um novo *A fortaleza sitiada*, de Qian Zhongshu.⁷ *Crônica indiscreta dos mandarins*, embora mordaz, expressa ou revela de certo modo os problemas internos dessa classe social. Se, durante a era dos exames imperiais, entrar no serviço governamental era considerado a realização de valores de vida para a classe intelectual, a ânsia de poder ou medo de não se tornar um funcionário público era sua maior preocupação. Após o fim do sistema de exames imperiais em 1905, surgiram gradualmente os intelectuais modernos, e uma de suas características mais evidentes foi a revolução de sua identidade social, pois podiam ou não se tornar funcionários públicos, podiam ser professores, jornalistas, escritores livres, entre outras opções. Portanto, a revolução de identidade foi um grande alívio para a classe intelectual. Esse alívio não significou que a classe intelectual não tinha mais problemas. *A fortaleza sitiada* conta a história dos intelectuais modernos. Tanto *Crônica indiscreta dos mandarins* quanto *A fortaleza sitiada* satirizam de maneira contundente os problemas existentes na classe intelectual e revelam outro lado de seu mundo interior. Isso também se tornou uma nova tradição na literatura moderna chinesa. Anteriormente, a tradição convencional se preocupava com a relação entre os intelectuais e a Revolução. Nos anos 1950, o problema dos intelectuais era a questão da reforma ideológica; nos anos 1980, a

geração dos “retornados”⁸ foi retratada como a questão de como manter a “fidelidade” política. Depois que a tradição convencional liderou a tendência da escrita dos intelectuais, a nova tradição quase se perdeu, e somente se pode vislumbrar vagamente os desejos dos intelectuais em *Treinamento contínuo* (1988), de Li Xiao.

Após a entrada dos anos 1990, a ansiedade dos intelectuais no *campus* universitário não foi aliviada. *Pêssegos e ameixas*, de maneira muito humorística, segue o estilo de *Crônica indiscreta dos mandarins* ou de *A fortaleza sitiada*, revelando os problemas dos intelectuais contemporâneos. Em primeiro lugar, trata-se da liberação desenfreada e sem limites dos desejos reprimidos. Os desejos dos intelectuais não diferem essencialmente dos desejos gerais da sociedade. A história do mentor Shao Jingwen e seus discípulos em *Pêssegos e ameixas* é uma história típica da secularização atual.

Essa é uma obra que transcende os limites entre o erudito e o popular. Em um contexto em que a literatura séria e a literatura popular estão claramente em conflito, *Pêssegos e ameixas* oferece um texto de grande interesse. Em outras palavras, o romance pode ser ao mesmo tempo envolvente e ter um profundo significado intelectual, permitindo que diferentes leitores encontrem diferentes elementos. Os diversos símbolos fornecidos pelo romance são complexos: professores, doutorandos, mestrandos, patrões, garotas de programa, agricultores pobres, líderes corruptos locais, encontros eróticos de uma única noite, amores falsos que se tornam reais, assassinatos trágicos, e assim por diante. A modernidade é caracterizada pela complexidade e contradição. O *campus* universitário deve manter certa distância com relação à sociedade, esse é um requisito fundamental para a universidade preservar sua independência. No entanto, no turbilhão do mundo atual, quase tudo que existe na sociedade também está presente nas universidades, e alguns casos são até mais expressivos. Embora a dicção de *Pêssegos e ameixas* seja humorística, sua crítica afiada ainda é claramente perceptível. O romance mostra a falsidade e a hipocrisia de um domínio que um dia foi misterioso, sagrado e puro. O orientador de doutorado, Shao Jingwen, chamado pelos estudantes de “patrão”, parece estar no lugar certo na hora certa, vivendo de maneira confiante e satisfeita. Como um professor dos novos tempos, ele atende todas as

expectativas dos intelectuais de elite e do mundo secular. Ele é aberto, tolerante e tem um bom relacionamento com os estudantes. Em razão de seu status acadêmico e do controle da política acadêmica, ele está em seu elemento. No entanto, acabou “ultrapassando os limites”, e, no fim, seu corpo foi perfurado quase como uma peneira por sua amante, com cento e oito facadas, em cada uma delas sendo colocada uma pérola. A morte do professor Shao resulta de seus desejos inflados. Quando deixa de desempenhar sua função como intelectual e se torna um mero comerciante, a morte de Shao Jingwen simboliza a morte do intelectual.

Ao contrário da morte do professor Shao, há a morte do escritor Hu Ran no romance *O chamado escritor*, de Wang Jiada. Na sociedade de consumo, o halo dos escritores está gradualmente se desvanecendo. A aparição desse fenômeno não apenas decorre das profundas mudanças nas concepções de valor da sociedade, mas também está relacionada com certa “mística” que costumava ser atribuída aos escritores. No entanto, após a mudança nas concepções de valor e o desaparecimento dessa “mística”, eles deixam de ser os escritores imaginados anteriormente. *O chamado escritor* é exatamente um romance surgido nesse contexto. É um romance muito envolvente, que descreve vividamente uma série de tragédias e comédias em torno do escritor Hu Ran, retratando não apenas o destino constrangedor do grupo de escritores no mundo de hoje, mas também moldando imagens de escritores com personalidades distintas. Com um tom melancólico e triste, o romance escreveu o último réquiem para esse grupo. A efêmera carreira de Hu Ran, Ye Feng e outros, sua associação às mulheres mundanas ou a busca de satisfação e decepção por meio do “poder literário”, e o mundo interior que fica escondido sob o véu da “elegância”. Tudo isso destrói completamente a última fronteira entre a vida real e o mundo espiritual dos escritores. O destino final dos escritores parece ser um reflexo do declínio do grupo de intelectuais.

O romance cria o ambiente social e a mentalidade que provocam a morte de Hu Ran. Sua principal energia está envolvida nos relacionamentos com quatro mulheres: Tian Zhen, Zhang Guiying, Yang Xiaoxia e Shen Ping. As “quatro grandes atrizes”, bem como a cultura e a vida que permeiam todos os cantos da cidade, fazem com que o leitor se sinta como se estivesse retornando a uma “capital abandonada”. O

relacionamento tumultuado e a posterior reconciliação com uma mulher rural, Tian Zhen, também representam uma alegoria entre os intelectuais, o povo e a terra. Nesse aspecto, o autor ainda não conseguiu superar a corrente de pensamento radical oriunda do século 20. No entanto, a obra retrata e critica de maneira profunda os literatos tradicionais, negando seus gostos, sentimentos e suas atitudes com relação às mulheres. Se a morte do professor Shao foi a morte dos desejos sob o domínio da atual corrente social, a morte de Hu Ran é o resultado de ser abandonado pela época. Essa época não mais oferece a Hu Ran e seus semelhantes tudo o que desejam. Para eles, a falência na sobrevivência e no espírito é uma questão de tempo: são os últimos remanescentes de uma cultura antiga. Portanto, a morte de Hu Ran também é um modo de exílio.

A imagem dos intelectuais do século 21 no romance – “traição”, “fuga” e “morte” – expressa inconscientemente a questão da “identidade”, do pertencimento ou da deriva espiritual que essa classe ainda não resolveu. O desenvolvimento atual fez com que os intelectuais humanistas perdessem a superioridade que costumavam ter. Sua inadequação e fraqueza interior os levaram a ser eLivross e abandonados, ou, em última instância, à morte. Se for esse o caso, ainda será longo o caminho para que os intelectuais redefinam seu próprio papel e possam se reintegrar à sociedade.

Notas

- ¹ Lin Daojing é a protagonista de *Canção da juventude* (1958), cujo autor é Yang Mo (1914-1995).
- ² Zhuang Zhidie é um personagem de *A capital abandonada*, cujo autor é Jia Pingwa (1952-).
- ³ Os termos “*Laoye*” ou “*Taitai*” são tratamentos antigos na China e significam “senhor sênior” e “senhora sênior”.
- ⁴ Wang Guowei (1877-1927) é um escritor, filósofo, historiador e erudito chinês afamado.
- ⁵ Em chinês, “*Zhuo'er*” significa excepcional.
- ⁶ Romance clássico chinês, publicado em 1750, cujo autor é Wu Jingzi.
- ⁷ Romance satírico chinês, publicado em 1947, cujo autor é Qian Zhongshu.
- ⁸ Refere-se aos escritores chineses que foram acusados a partir do movimento antidireitista em 1957 e voltaram a publicar depois da Revolução Cultural.

**Estudos de literatura
estrangeira na China**

Carros e romances norte-americanos da década de 1950

Wang Shouren

Os Estados Unidos são conhecidos como o “país dos automóveis”. No início do século 20, logo após a invenção do Ford T, modelo de baixo custo, a produção em massa começou e o número de proprietários de carros aumentou rapidamente. De acordo com estatísticas, já no fim dos anos 1920, havia 800 mil carros em Los Angeles, uma média de um automóvel por família (Xu, 1994, p. 187). A Grande Depressão dos anos 1930 e a guerra dos anos 1940 retardaram sua popularização. Na segunda metade do século, os Estados Unidos entraram verdadeiramente na era dos automóveis. Em 1904, os norte-americanos já possuíam 60% de todos os carros do mundo. Em 1960, 69,5% dirigiam para ir e voltar do trabalho. Com o crescimento explosivo dos carros, veio a febre da construção de estradas. Logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos começaram a construir rodovias em larga escala. Em 1947, o congresso federal norte-americano aprovou a construção de 59,5 mil quilômetros de rodovias em todo o país e a alocação de fundos para 5 mil quilômetros de estradas em 182 grandes cidades. Em 1956, o governo federal dos Estados Unidos aprovou a lei das rodovias interestaduais, decidindo construir uma rede de rodovias principais entre as principais cidades dos estados, o maior projeto rodoviário da história norte-americana. O governo federal alocou um total de 31 bilhões de dólares em 13 anos (Kelu, 1994, p. 195).

Se o computador representa a sociedade pós-industrial, o carro é o símbolo da sociedade industrializada. O carro é o resultado da convergência de capital, tecnologia e trabalho. A fabricação de carros consome muitos recursos e é a indústria base da sociedade industrializada. Comparado aos meios de transporte tradicionais, como navios e trens, a superioridade do carro é evidente. A operação de carros é flexível e traz grande conveniência à vida. Como produto de consumo,

os carros são constantemente renovados para atender às demandas do mercado. As pessoas que viajam de avião, trem ou navio adotam um comportamento coletivo. Os passageiros têm um destino em comum e são classificados por assentos, cabines de primeira ou segunda classe. Viajar de carro é um comportamento individual e não há diferença de classe. Cada um é livre para escolher sua própria rota e seguir em frente. A civilização sobre rodas é uma civilização dinâmica. O carro amplia o espaço e o escopo da liberdade de movimento pessoal, e pode criar a ilusão de liberdade absoluta. É claro que os carros são sempre restritos pelas estradas enquanto se movem, e os motoristas devem obedecer rigorosamente às regras de trânsito. Do ponto de vista cultural, o carro detém as características da sociedade moderna: concede grande liberdade de ação ao indivíduo, ao mesmo tempo em que impõe regras e limites necessários à própria liberdade. Nos anos 1950, muitos escritores notaram as mudanças trazidas pelo carro no estilo de vida e comportamento, refletindo sobre a cultura do carro em diferentes graus. Eles usaram a descrição da vida social na era dos carros para representar o tema da “fuga” na literatura norte-americana, atribuindo, em suas obras, significado crítico à sociedade e características distintivas da época.

Depois da Segunda Guerra Mundial, a literatura norte-americana passou por um período de baixa. O livro que superou a crise do romance na época foi *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, publicado em 1951. A obra se tornou um grande sucesso nos Estados Unidos, especialmente entre os jovens. *O apanhador no campo de centeio* é um romance social que reflete mudanças da época e questões sociais por meio da observação e dos sentimentos dos personagens do romance. O protagonista, Holden Caulfield, não tem muita experiência na vida. Ele vagou sozinho pela cidade de Nova York antes do Natal e testemunhou várias corrupções e hipocrisias da sociedade. Como um “romance picaresco do século 20”, *O apanhador no campo de centeio* oferece uma sensação dinâmica, com o livro composto por uma série de fragmentos em diferentes locais. Holden vagueia sem rumo por toda parte. No início do livro, ele foi expulso da Pencey Prep por não conseguir passar no exame e saiu da escola de madrugada. Chegando à cidade de Nova York, não voltou para casa, mas se instalou em um hotel.

Holden, com menos de 17 anos, usava táxis para sair para dançar em boates, assistir a peças da Broadway com sua namorada Sally, patinar no gelo e ir à casa do professor Antolini. Salinger percebeu o importante papel dos carros na sociedade moderna. No início do romance, o protagonista fala sobre seu irmão, que é um escritor em Hollywood, muito rico e comprou um carro novo da marca Jaguar por 4 mil dólares. Quando fala sobre o estilo de vida da classe média, Holden diz: “As pessoas são loucas por carros. Sempre se preocupam se o carro foi arranhado em algum lugar, e vivem falando de quantos quilômetros por litro o carro consegue fazer. Quando compram um carro novo, começam a pensar em trocar por um mais novo ainda” (Salinger, 1951, p. 169). Na era dos carros, eles não eram apenas um meio de transporte, mas também um símbolo de riqueza e status. Os pais incentivam seus filhos a estudar para que possam “um dia comprar um Cadillac e dirigir por aí” (Salinger, 1951, p. 170).

Ao criar *O apanhador no campo de centeio*, Salinger foi influenciado pelo romance de Mark Twain, *As aventuras de Huckleberry Finn*. Isso não apenas se reflete no estilo de escrita, mas também na construção dos personagens. Ambos os protagonistas dos romances são adolescentes fugitivos e errantes. A presença recorrente de personagens fugitivos na literatura norte-americana tem profundas raízes históricas e sociais. Durante o início da formação dos Estados Unidos, o território gradualmente se expandiu para o oeste. No entanto, na primeira metade do século 19, esse processo havia basicamente parado. Embora as condições objetivas para a exploração de novas fronteiras tenham mudado, esse sonho não desapareceu, mas, sim, sedimentou-se na estrutura psicológica, criando o “complexo do oeste”. Quando as pessoas estão insatisfeitas com a realidade, sua reação instintiva é fugir e buscar novas oportunidades. A fuga, portanto, tornou-se um tema recorrente na literatura estadunidense. Holden frequentou várias escolas e acabou entrando na sociedade, sentindo-se desiludido com a realidade. Ele encontra sua namorada Sally e propõe que peguem um carro emprestado e dirijam até Massachusetts e Vermont, na Nova Inglaterra, para encontrar um lugar tranquilo para morar e escapar da agitação da cidade, vivendo uma vida solitária. Sally não aceitou a ideia, e os dois se separaram. Mais tarde, Holden caminhou pela Quinta Avenida em Nova

York até a rua de número 60 e sentou-se em um banco por 1 hora inteira, decidindo ir para o oeste: “Depois de devolver o dinheiro à minha irmã Phoebe, ia pegar uma carona para o oeste. Ia pegar uma carona, e mais uma, e mais uma, e em poucos dias estaria no oeste. O oeste seria bonito e ensolarado e onde ninguém ia me conhecer e eu ia arrumar um emprego. Eu pensei que podia arrumar um emprego num posto de gasolina, pondo óleo no carro dos outros. Não me importava que tipo de trabalho que ia ser. Desde que as pessoas não me conhecessem e eu não conhecesse ninguém” (Salinger, 1951, p. 258). Enquanto Huckleberry Finn viajou pelo Rio Mississippi em um barco a remo, Holden usou um carro como meio de transporte e procurou emprego relacionado com carros, refletindo as mudanças na época.

Holden estava extremamente insatisfeito com a vida mundana e hipócrita, como demonstrado pelo fato de não querer voltar para casa e ir para o oeste. O oeste era uma fantasia nebulosa. Holden nunca chega lá. Sua irmã Phoebe de apenas 10 anos sugere que ela o acompanhe em sua fuga, o que o faz mudar de ideia. Na verdade, Holden não tem um objetivo ou uma direção de vida. Salinger habilmente expõe sua situação usando o carro como um meio de transporte. Ele pede um táxi e, quando entra, de repente percebe: “Eu não tenho ideia para onde ir. Eu não tenho nenhum lugar para ir” (Salinger, 1951, p. 139). Esse detalhe reflete o estado de Holden. É importante notar que ele não sabe dirigir. Holden pega carona com outras pessoas, o que simboliza a falta de controle que tem de sua vida. Ele não se encaixa na sociedade e, no fim, é enviado para um hospital psiquiátrico.

Na década de 1950, as rodovias norte-americanas estavam em todos os lugares, e cada vez mais pessoas possuíam carros. Postos de gasolina e motéis estavam espalhados por todo o país. O carro se tornou uma característica do estilo de vida norte-americano, como foi amplamente retratado em *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Esse romance foi publicado em 1955 e conta a história de Humbert, um homem que se apaixona por Lolita, uma menina de 12 anos. Para se aproximar de Lolita, Humbert se casa com sua mãe. Depois que a mãe morre, ele leva Lolita em uma viagem de carro pelos Estados Unidos e a possui. Lolita foge enquanto está no hospital. Dois anos depois, Humbert a encontra e mata Quilty, que conhecia seu romance com Lolita, e é preso. O carro ocupa um

papel importante. Depois que a mãe de Lolita é atropelada por um carro, Humbert “correria para a colônia de férias”, a fim de buscar Lolita. O enredo principal do romance é a “loucura” da vida de viagem de carro de Humbert e Lolita:

Nossa rota começou com uma série de voltas e reviravoltas na Nova Inglaterra, depois serpenteou para o sul, para cima e para baixo, para o leste e para o oeste [...] atravesssei e voltei a atravessar as Montanhas Rochosas, cambaleando pelos desertos do sul, onde passamos o inverno; cheguei ao Pacífico, virei para o norte através da penugem lilás pálida de arbustos floridos ao longo de estradas florestais; quase cheguei à fronteira canadense; e segui para o leste, atravessando terras boas e terras ruins, de volta à agricultura em grande escala [...] e finalmente voltei para o leste, terminando na cidade universitária de Beardsley (Nabokov, 1977, p. 141).

Para escapar dos olhos do mundo, Humbert levou Lolita em uma viagem de carro ao redor do país, retomando o tema tradicional da “fuga” na literatura norte-americana.

Lolita foi criticado por suas descrições sexuais. Os críticos notaram que o romance tinha um significado simbólico: Humbert era “um representante da antiga cultura europeia”, enquanto Lolita “simbolizava os Estados Unidos” (Dai, 2003, p. 61). Embora jovem, Lolita já havia perdido sua inocência e entendia os desejos de Humbert, “manipulando-o de maneira fria e calculista” (Nabokov, 1977, p. 123). Depois de se aproximar de Lolita, Humbert descobriu que ela era “uma combinação de ingenuidade infantil e astúcia, de beleza e vulgaridade” (Nabokov, 1977, p. 135), personificando os Estados Unidos. O relacionamento entre Humbert e Lolita foi assim investido de significado cultural.

Nabokov afirmou que uma de suas tarefas ao escrever *Lolita* era “construir uma América fictícia” (Nabokov, 1977, p. 283). Ele abordou o tema começando com o carro, o meio de transporte que melhor representa o estilo de vida norte-americano, para capturar as características da sociedade norte-americana dos anos 1950. *Lolita* menciona um fenômeno único da sociedade de carros: os “caronas”. Enquanto dirigia, Humbert conheceu essas “pessoas estranhas na estrada”, incluindo soldados, estudantes dos ensinos fundamental e universitário, assassinos, cavalheiros, mulheres e mexicanos. Pessoas de todas as classes sociais estão “ficando rígidas com o polegar para cima”

na beira da estrada (Nabokov, 1977, p. 146). Nabokov descreveu intencionalmente as paradas em hotéis de beira de estrada durante a viagem:

Nesses lugares assustadores, pagávamos dez por quartos duplos, as moscas faziam fila do lado de fora da porta sem tela e entravam com sucesso, as cinzas de nossos antecessores ainda permaneciam nos cinzeiros, o cabelo de mulher estava no travesseiro, ouvia-se o vizinho pendurando o casaco no armário, os cabides eram engenhosamente fixados em suas barras por espirais de arame para impedir roubos e, para coroar o insulto, os quadros acima das camas de solteiro eram gêmeos idênticos. Também notei que a moda comercial estava mudando. Havia uma tendência de que as cabines se fundissem e eis que um segundo andar foi acrescentado, um saguão cresceu, os carros foram removidos para uma garagem comum e o motel voltou a ser o bom e velho hotel (Nabokov, 1977, p. 192).

Como um escritor norte-americano de ascendência russa, Nabokov intencionalmente “escolheu motéis norte-americanos” para criar a atmosfera do romance (Nabokov, 1977, p. 286). Ele coloca Humbert em um motel chamado “Caçador encantado” em sua obsessão por Lolita. No romance, não há destino final, o protagonista vagueia sem rumo, dirigindo e escolhendo motéis ao longo do caminho em vez de buscar um destino final, porque os motéis são “pontos de vida norte-americana real” (Dai, 2003, p. 61).

Lolita recebeu elogios dos críticos por sua descrição vívida e completa da “imundície e absurdo” dos motéis (Cunliffe, 1983, p. 337, p. 334).

Em *On the road*, publicado em 1957, de autoria de Jack Kerouac, a experiência de viajar de carro interestadual é detalhadamente registrada. O romance retrata a vida libertina e sem limites dos jovens norte-americanos do pós-guerra de forma “natural e fluida” (Cunliffe, 1983, p. 337) estabelecendo a posição de Kerouac como o escritor mais importante da geração beatnik. O livro é dividido em cinco partes, narradas em primeira pessoa, descrevendo as viagens de Sal Paradise e seu amigo Dean para o oeste. Na primeira parte, Sal sai de Nova York com uma mochila e apenas 50 dólares no bolso, vai de ônibus até Chicago e depois pega carona para cruzar o Rio Mississippi, passando por Davenport de Iowa, as grandes planícies de Nebraska de Denver, Colorado e Salt Lake City de Utah, Nevada e Sacramento, na Califórnia,

chegando finalmente a São Francisco. Na segunda parte, Sal e Dean dirigem um carro velho, indo novamente para a Califórnia. A rota da viagem é de Nova York, passando pela Washington, D.C., Virgínia, Carolina do Norte, Carolina do Sul, Geórgia, Nova Orleans de Mississippi, Houston de Texas, Austin, Novo México, Tucson de Arizona e, finalmente, chegam a Bakersfield, na Califórnia, antes de cruzar a ponte da Baía de Oakland e entrar na cidade de São Francisco. Na terceira parte, na primavera do ano seguinte, Sal viaja para Denver, no centro do país, com a intenção de se estabelecer lá, mas acaba se sentindo solitário e gastando 11 dólares em gasolina para pegar uma carona em um ônibus turístico e ir para São Francisco. Na quarta parte, Sal volta para Denver de ônibus, seguindo a rota de Virgínia, Virgínia Ocidental, Kentucky, Ohio, Indiana, Missouri, Kansas e Colorado. Dean segue depois em seu carro velho. Eles dirigem juntos para o sul, passando por Colorado Springs, Raton em Novo México, Amarillo e San Antonio no Texas, cruzando a fronteira em Laredo para o México, e continuando até a Cidade do México. Na parte final, Sal retorna da Cidade do México para os Estados Unidos, e se estabelece em Nova York. Todos os dias ao pôr do sol, ele se senta à beira do rio, olha para o céu e imagina as vastas terras a oeste e as estradas que seguem para o oeste.

Na época em que *On the road* foi escrito, os carros já eram tão comuns quanto as bicicletas na China dos anos 1980. O romance conscientemente refletiu as características dessa era, com muitas passagens descrevendo pessoas e eventos relacionados com carros. Os historiadores literários acreditam que *On the road* foi escrito especialmente “para carros” (Elliott 1994, p. 877). Dean é o personagem central do romance, tendo uma intimidade inexplicável com carros. Quando jovem, foi mandado para um reformatório em Denver por “roubar carros”. Na terceira parte do livro, ele retoma sua antiga habilidade em Denver e rouba novamente. “Da janela, vi Dean entrar no carro mais próximo e sair em disparada, sem que ninguém o notasse. Poucos minutos depois, ele estava de volta em um carro totalmente diferente, um conversível novinho em folha” (Kerouac, 1985, p. 182). Mais tarde naquela noite, Dean roubou um carro velho e voltou para sua acomodação. No dia seguinte, ele e Sal conseguiram um trabalho em

uma agência de viagens, dirigindo um Cadillac de luxo de volta a Chicago para outra pessoa, enquanto retornavam a Nova York. Dean era habilidoso na direção, e há descrições brilhantes de sua habilidade no livro. A cena mais tensa ocorreu em uma ponte de estrada em Illinois. Dois pequenos carros estavam se movendo lentamente na ponte, enquanto um caminhão de carga em alta velocidade vindo em direção a eles. O motorista do caminhão achava que os carros deveriam ter saído da ponte quando ele chegasse, então não reduziu a velocidade. A ponte era estreita demais para permitir que os carros passassem, então, sem hesitar, Dean acelerou ao máximo o carro. Ele ultrapassou os dois carros na ponte, quase batendo na grade da ponte, antes de virar rapidamente para a direita e passar no espaço vazio entre o caminhão e o primeiro carro, quase raspando na roda dianteira esquerda do caminhão: “Tudo isso aconteceu em dois segundos” (Kerouac, 1985, p. 195). Dean e Sal dirigiram de Denver, Colorado, para Chicago, Illinois, alternando a direção do carro, chegando ao seu destino em apenas 17 horas.

On the road representa de modo mais óbvio o tema da “fuga” na literatura norte-americana. Como um “fugitivo”, Sal se tornou o Huckleberry Finn ou o Holden Caulfield adulto. O romance é principalmente sobre suas sensações na estrada. O destino real não é realmente importante. O mais atraente é fugir de um lugar para outro. Claro, Sal fugiu várias vezes para o oeste. No início do romance, ele diz aos leitores sobre seu desejo: “Eu ouço o novo chamado, vejo o novo mundo” (Kerouac, 1985, p. 11). Mas o oeste não é apenas um conceito geográfico, é também um símbolo que representa um sonho vago e irrealizável. O oeste real não é o que ele busca. Quando Sal chega à costa oeste, imediatamente enfrenta a pressão da vida e tem dificuldades para sobreviver. O exemplo mais típico é a primeira vez que vai para o oeste e acaba sem dinheiro, tendo que trabalhar em uma fazenda para colher algodão, ganhando apenas 1,5 dólar por dia, mal conseguindo sobreviver, e finalmente retornando ao leste devido ao cansaço. Sal, afetado pelo “complexo do oeste”, fugiu instintivamente três ou quatro vezes. Ele e Dean estavam no carro, “jogando toda a confusão e besteira para trás, e assumindo a mais gloriosa ação de nossa época: ir embora” (Kerouac, 1985, p. 111). Nas suas palavras: “Toda a terra dourada está à sua frente e todos os tipos de eventos imprevistos estão à espreita para

surpreendê-lo e deixá-lo feliz por estar vivo para ver” (Kerouac, 1985, p. 112). Eles dirigiram até a costa oeste, “porque não havia mais terra, não podíamos mais seguir em frente” (Kerouac, 1985, p. 141). Então, se viraram para o sul, em direção à América Latina. Em *On the road*, várias vezes menciona-se o entusiasmo dos jovens por pegar carona. Sal uma vez pegou uma carona em um grande caminhão na estrada de Nebraska, com dois jovens de Ohio que estavam viajando pelo país. Quando perguntados para onde estavam indo, gritaram: “Para Los Angeles”. “O que vocês vão fazer lá?” Quem se importa? Não importa o que faremos” (Kerouac, 1985, p. 22) Bull, que morava em Nova Orleans, perguntou a Sal e Dean: “O que vocês vão fazer no oeste?” (Kerouac, 1985, p. 121) Os dois não tinham resposta. O que os fascinava era a própria estrada. Quando o carro passou pela fronteira de Colorado e Utah, Saul viu Deus no céu dourado do deserto: “Siga em frente, este é o caminho para o paraíso” (Kerouac, 1985, p. 151). Eles gritaram: “A estrada é a vida!” (Kerouac, 1985, p. 175).

On the road promove o estilo de vida da geração beatnik. Sal e Dean são “os últimos heróis destemidos do oeste” (Kerouac, 1985, p. 157), eles não se barbeiam, dirigem em alta velocidade por longas distâncias em busca de “liberdade e êxtase” (Cunliffe, 1983, p. 337, 334). A obra de Kerouac desdenha dos valores convencionais e impulsiona o movimento cultural *anti-establishment* nos Estados Unidos. O comportamento libertino e desenfreado dos membros da geração beatnik que “não queriam nada além de seguir em frente” (Kerouac, 1985, p. 226) também gerou muitos questionamentos morais.

Em *Coelho corre*, de John Updike, explora-se o significado moral do tema da “fuga” na literatura norte-americana. Publicado em 1960, o romance narra eventos dos anos 1950. O protagonista Harry “Coelho” Angstrom abandona sua casa em uma pequena cidade da Pensilvânia, insatisfeito com a vida medíocre de vendedor de facas e utensílios de culinária, e torna-se outro “fugitivo”. A fuga de Harry pode ser vista como parte da “responsabilidade de autorrealização”. Mas, como membro da sociedade, ele também deve assumir a responsabilidade social e familiar (Mansu, 1987, p. 401). No romance, Harry foge de sua esposa Janice três vezes em momentos incomuns: a primeira quando ela está grávida, a segunda quando ela acaba de dar à luz sua filha Rebecca

e a terceira durante o funeral de Rebecca. Do ponto de vista ético, a fuga de Harry da família é vista como um comportamento egoísta e irresponsável. Updike comentou sobre a inclinação religiosa e moral de sua obra: “Você pode justificar a ação de deixar sua esposa. No fim dos anos 1950, o movimento da geração beatnik defendia que viajar entre estados era uma forma de aliviar o estresse. O que eu quero dizer é: ‘Sim, é verdade, mas isso pode machucar outras pessoas.’ Essa limitação cria um dilema moral” (Updike, 1975, p. 502-503).

No livro *Coelho corre*, a fuga de Harry causa dor a Janice e, indiretamente, leva à trágica morte por afogamento de Rebecca. A fuga de Harry, na verdade, não levou à autorrealização, mas à “desintegração catastrófica da estrutura social” (Updike, 1975, p. 502, 503). É evidente que Updike tem uma atitude crítica com relação ao comportamento de fuga de Harry. Em *Coelho corre*, Harry “foge” com seu carro. No início do romance, Harry dirige à noite para a casa dos pais para buscar a filha, mas pega o caminho errado e segue em frente, decidindo de repente que deseja ir para a Flórida. Updike ressalta a relação entre a descrição dos carros e a caracterização dos personagens. Harry dirige até a Virgínia durante a noite e perde o rumo. Ele pede ajuda para encontrar o caminho, mas não consegue explicar claramente para onde está indo. Os funcionários do posto de gasolina lhe dizem: “Você precisa saber para onde quer ir antes de poder chegar lá”. (Updike, 1962, p. 32). Essas palavras revelam a confusão de Harry: ele tem a vaga sensação de que a vida não deveria ser assim, mas não tem clareza sobre para onde quer ir ou como quer viver. Harry acende as luzes do carro e olha o mapa, mas vê apenas uma rede de ruas entrelaçadas, e “está preso nela” (Updike, 1962, p. 39). Essa rede simboliza os laços sociais que prendem Harry, que se torna um personagem inseparável dos carros. No terceiro volume da série, *O coelho está rico*, Harry faz fortuna no negócio de carros. No quarto volume, *Coelho em paz*, Harry foge de casa novamente, dirige sozinho até a Flórida e acaba morrendo. Críticos consideram Updike um dos mais importantes escritores realistas dos Estados Unidos e, nessa série de romances, os carros ocupam posição fundamental.

Na década de 1950, os Estados Unidos entraram na era automotiva. Com uma sensibilidade artística peculiar, autores como Salinger,

Nabokov, Kerouac e Updike capturaram o impacto que o veículo motorizado teve sobre o estilo de vida das pessoas, expressando o tema comum da literatura norte-americana, a “fuga”, e dando às suas obras a marca da era automotiva. As consequências negativas e os problemas decorrentes da popularização dos carros, como poluição do ar, desperdício de energia, bem como a relação entre automóveis e a urbanização, a solidão dos indivíduos modernos e a mobilidade social norte-americana, foram amplamente refletidos nas obras de ficção após os anos 1960.

Referências

- Dai, L. Símbolo: lendo Lolita. In: *Foreign Literature Review*, 2003.
- Cunliffe, M. *A literatura dos Estados Unidos*. Beijing: China Translation & Publishing Corporation, 1983.
- Elliott, E. (Org.). *História literária dos Estados Unidos de Colúmbia*. Chengdu: Sichuan Lexicographic Publishing House, 1994. Kelu, H. Tendências e causas da urbanização pós-guerra nos Estados Unidos. In: *Experiências históricas de modernização dos Estados Unidos*. [S.l.]: Editora Oriental, 1994.
- Kerouac, J. *On the Road*. New York: Signet, 1985.
- Mansu, Q. Mudanças sociais, confusão da vida. In: *Discussões de escritores contemporâneos dos Estados Unidos*. [S.l.]: Editora de Ciências Sociais da China, 1987.
- Nabokov, V. *Lolita*. New York: Berkley Publishing Corporation, 1977.
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. New York: Random House, 1951.
- Sam, B. *The Escape Motif in the American Novel: Mark Twain to Richard Wright*. Columbus: Ohio State University Press, 1972.
- Updike, J. *Picked-up Pieces*. New York: Knopf, 1975.
- Updike, J. *Rabbit, Run*. New York: Ballantine Books, 1962.
- Xu, W. Estrutura econômica regional moderna dos três grandes centros urbanos dos Estados Unidos. In: *Experiências históricas de modernização dos Estados Unidos*. [S.l.]: Editora Oriental, 1994.

Biopoder e biopolítica: literatura de memórias dos Estados Unidos pós-11 de setembro

Zeng Yanyu

No desenvolvimento da literatura, a escrita biográfica tem continuamente florescido com sua força vital. As formas tradicionais de escrita biográfica incluem biografia, autobiografia, memórias, diário, escrita de viagem, entre outras. Os Estados Unidos são uma grande nação na escrita biográfica, e a valorização do individualismo no sistema de valores americano é uma das principais razões para a proeminência da escrita biográfica. Assim como em outros gêneros literários, a escrita biográfica americana é influenciada pelo contexto histórico, estando intrinsecamente relacionada à sociedade e à cultura. A relação entre a escrita biográfica e a cultura americana é uma intertextualidade de interdependência, construção e interpretação mútuas.

Desde o início do novo século, a escrita biográfica tem florescido cada vez mais, mesmo após os impactos das críticas antibiográficas, como a Nova Crítica e o pós-modernismo. A história oral e as biografias de grupos têm emergido, enriquecendo ainda mais o conteúdo da escrita biográfica. Além disso, o desenvolvimento dos meios de comunicação permitiu que a literatura biográfica ultrapassasse a forma escrita, estabelecendo conexões com filmes, televisão, internet e mídias sociais, apresentando uma tendência de desenvolvimento multimodal. A literatura de memórias tornou-se o gênero literário mais importante nos Estados Unidos. O renomado crítico Thomas Couser até mesmo afirmou (2012, p. 3): “Esta é a era das memórias”. Outro crítico influente, Ben Yagoda, apontou que as memórias se tornaram a forma dominante, superando até mesmo a ficção, como o gênero com maior número de publicações e vendas. Ele citou dados do mercado editorial, destacando que “de 2004 a 2008, as vendas totais de categorias como ‘memórias

personais’, ‘memórias de infância’ e ‘memórias de pais’ aumentaram mais de 400%” (Yagoda, 2009, p. 7). Em 1940, a cada três romances publicados, havia uma biografia; já em 1990, essa proporção duplicou, havendo aproximadamente duas biografias para cada três romances publicados (p. 4). Desde o início do século 21, o explosivo crescimento do consumo de memórias, o rápido surgimento de programas de *reality show* e a próspera abundância de recursos de autonarração na internet estão intimamente relacionados às mudanças ocorridas na sociedade e cultura americana após o 11 de setembro. O termo “pós-11 de setembro” deixou de ser apenas uma noção temporal, passando a representar uma fase cultural e até mesmo um estilo de vida, refletindo o modo de viver das pessoas na cultura americana após o atentado. Mas por que as memórias se tornaram tão populares e se estabeleceram como a forma literária mais importante? Quais são as características da literatura de memórias nos Estados Unidos após o 11 de setembro? E como essa literatura reflete uma intertextualidade de interdependência, construção e interpretação mútuas com a sociedade e cultura americanas? Este capítulo, combinando a relação entre o êxito das memórias e a evolução da esfera pública, analisa o contexto histórico do surgimento da literatura de memórias, explorando as categorias importantes e as principais características dessa literatura de memórias como uma “tecnologia do eu”.

O êxito das memórias e a evolução da esfera pública

As memórias não possuem restrições temáticas ou de pontos de vista, permitindo a existência de vozes, posições, estilos, perspectivas e temas diversos. Elas são um gênero aberto e igualitário: as memórias de qualquer pessoa podem se tornar best-sellers. As memórias também satisfazem a curiosidade dos leitores, pois o autor das memórias é tão importante quanto a história – sem o autor, não há história. Como observado por John Eakin, a identidade do autor está intrinsecamente ligada à sua história autobiográfica; as histórias de si presentes nas memórias, em certo sentido, se tornam também “biografias e autobiografias” de outras pessoas (Eakin, 1999, p. 58). Os leitores

apreciam histórias, e histórias verdadeiras parecem ser particularmente atraentes no século 21. As memórias atendem a esse desejo por narrativa e realidade, fornecendo uma janela para as experiências de vida dos escritores. A crítica literária e escritora de memórias Nancy K. Miller acredita que registrar ou escrever a própria história envolve tanto uma dimensão pessoal quanto uma dimensão oficial ou pública. Ela destaca que “o que reside profundamente na mente também é exibido no espaço público do mundo” (Miller, 2000, p. 2). É inegável que as memórias têm suas limitações, mas o objetivo dos escritores de memórias é lembrar o passado o mais fielmente possível e registrar com precisão os fatos e eventos verificáveis. A singularidade da posição do narrador garante a autenticidade e a autoridade das memórias, e essa forma de expressão possui um poder: o biopoder.

O sucesso das memórias no mercado não é um fenômeno cultural isolado, mas está relacionado a como as pessoas percebem a si mesmas e como elas expressam sua identidade por meio das interações com os outros, além da dissolução das fronteiras entre a esfera pessoal e pública. Julie Rak (2012, p. 324) aponta que o aumento dos leitores de memórias reflete as “mudanças nas relações entre a concepção da identidade pessoal e os papéis nas esferas pública e privada no capitalismo tardio”. Os escritores aproveitam esse aspecto público com entusiasmo, usando as memórias para alcançar novos objetivos. As memórias são uma das maneiras mais influentes de entrada e participação das pessoas na esfera pública contemporânea.

De acordo com Jürgen Habermas, a esfera pública refere-se a um espaço e tempo institucional entre os interesses privados da vida cotidiana na sociedade civil e os direitos do Estado. Em termos simples, é o “espaço de atividade em que os cidadãos, como base das políticas democráticas, discutem assuntos públicos e participam politicamente, fora do âmbito do poder político” (McKee, 2005, p. 204). Às vezes, é descrito como “uma metáfora para pensar em como os seres humanos se reúnem para trocar ideias, informações e sentimentos” (Ibidem). Uma esfera pública vibrante e dinâmica é fundamental para a democracia. No passado, havia uma estrita dicotomia entre as esferas pública e privada, entre questões políticas e questões individuais. Na era pós-moderna digital e da mídia de massa globalizada, essa divisão entre o privado e o

público começou a se desintegrar. Movimentos sociais, como o feminismo, os direitos dos homoafetivos e o ecologismo, criaram uma esfera pública que alguns críticos consideram “fragmentada, comercializada, espetacularizada e trivializada” (McKee, 2005, p. 204). A esfera pública contemporânea não é mais um espaço coerente de debate racional, mas sim é composta por diferentes lugares e grupos participantes. Cada indivíduo nessas “diferentes esferas públicas e espaços públicos” gera sua própria forma de comunicação (Lee, 1992, p. 416). Isso também cria novas possibilidades em termos de quem pode participar e do que é considerado participação. Uma vez que todos os grupos e suas vozes sejam reconhecidos, uma esfera pública diversificada e enriquecedora pode se desenvolver. Portanto, o florescimento das memórias no início do século 21 está intimamente relacionado à diversificação e à expansão da esfera pública.

Com a ampliação dos objetivos e das funcionalidades da esfera pública contemporânea, as formas de discurso naturalmente evoluem de acordo com novas necessidades. Essas formas não se limitam mais a textos exclusivamente políticos e impessoais, mas passam a valorizar a vida privada, que se torna gradualmente um tema de discussão. Isso contribuiu para o surgimento das memórias como um gênero literário hegemônico. Nancy K. Miller (p. 2) aponta que “as memórias são uma voga pós-moderna, pois não se dispõem a definir os limites entre o privado e o público, o sujeito e o objeto”. Já Craig Calhoun e outros argumentam que a esfera pública contemporânea tem funções privadas, “onde as interações públicas podem realmente mudar as pessoas de maneira semelhante às interações privadas” (1992, p. 37). Em outras palavras, a identidade social de um indivíduo não se limita apenas ao domínio privado e familiar, mas também se desenvolve por meio de interações e relações na esfera pública. Portanto, podemos considerar as memórias como um gênero no qual as diferenças culturais e políticas entre os participantes podem ser moldadas e transmitidas, influenciando o desenvolvimento da identidade social. As memórias enfatizam as histórias de vida pessoais e desempenham um papel na construção da identidade pública ao serem “negociadas” na esfera pública.

Ben Yagoda, ao mencionar o valor cultural das memórias, aponta que elas “não se limitam apenas a contar histórias, mas também abrangem a

apresentação de argumentos, a promoção de produtos e propriedades, a flutuação de ideias, a justificação de comportamentos, a criação ou o resgate de reputações” (2009, p. 28). Essa descrição perspicaz sugere como as memórias exercem influência nos campos da cultura popular, da publicidade, do marketing, da história e da arte. As memórias podem motivar as pessoas a tomarem ações políticas ou sociais, desempenhando um papel crucial na apresentação e na comunicação de ideias e questões. Por meio das memórias, as pessoas podem trocar pontos de vista e informações e defender modos de existência em termos sociais, ideológicos e políticos. A natureza aberta e flexível das memórias permite que os escritores alcancem seus objetivos sociais ou públicos.

Mikhail Bakhtin argumentou que todo discurso apresenta intrinsecamente uma dialogicidade e intersubjetividade, sendo assim social e público. Ele afirmou que “a palavra é uma ação de duas faces” e “é produto das relações mútuas entre o falante e o ouvinte, o locutor e o alocutário” (Dentith, 1995, p. 129-130). O discurso dialógico cria tanto o sujeito quanto a identidade social do sujeito. Uma característica proeminente de todos os gêneros autobiográficos é a presença da voz em primeira pessoa, ou do “eu”, no texto. Thomas Couser resumiu a relação entre o texto autobiográfico e a subjetividade afirmando que o “eu (ou sujeito) está sempre em processo de construção”, e que “a narrativa da vida produz um novo sujeito” (2012, p. 183). As memórias têm um potencial impacto significativo na realidade não apenas dos escritores e leitores, mas também no contexto social e nos sistemas institucionais.

Os atributos dialógicos das memórias destroem a noção de uma identidade unificada e desafiam a concepção de narrativa única normalmente atribuída aos textos de autoria pessoal. Sidonie Smith e Julia Watson (2010, p. 127) apontam que “as narrativas de vida estão se tornando cada vez mais diversas, incluindo formas em que a subjetividade autobiográfica é posicionada em perspectivas distintas e discordantes”. A variedade de perspectivas presentes nas memórias proporciona espaço para diversas narrativas singulares e cria uma multiplicidade de narrativas que podem ser recontadas e reinterpretadas pelos escritores e leitores. As memórias em si são uma maneira de ação, de reflexão e de promoção da mudança cultural; além disso, elas

facilitam a comunicação e o diálogo sobre questões como raça, religião, igualdade e democracia. O surgimento prolífico das memórias desde o início do século 21 está intimamente relacionado à ampliação do escopo e função da esfera pública contemporânea, bem como às mudanças nas formas discursivas, e também está interligado às transformações sociais e culturais nos Estados Unidos na era pós-11 de setembro.

As memórias pós-11 de setembro como uma “técnica do eu”

Os ataques terroristas de 11 de setembro mudaram os Estados Unidos e o mundo. Após os eventos, a fotografia intitulada “O homem em queda” (*The Falling Man*), tirada pelo fotojornalista da Associated Press, Richard Drew, se tornou uma das imagens mais icônicas do mundo. Ela foi capturada em 11 de setembro de 2001, às 9h41min15s da manhã, e mostra as chamas consumindo o topo das torres gêmeas enquanto um homem cai do World Trade Center. A controvérsia surgiu em torno de como a mídia pôde utilizar um momento de fuga tão desesperado como uma oportunidade de venda. Alguns argumentaram que Richard Drew não deveria ter tirado a foto, enquanto outros condenaram os editores que a publicaram. Eis a questão central levantada por essa imagem: quem é o “homem em queda”? Qual é o significado de investigar a identidade dessa pessoa?

O renomado crítico Tom Junod, ao comentar sobre a foto, aponta que, após o 11 de setembro, os Estados Unidos foram tomados por uma intensa ansiedade em relação à identidade. Os americanos ansiavam por saber quem eram aqueles que perpetraram os atos terroristas. Qual era a sua identidade coletiva e individual? Enquanto procuravam desesperadamente identificar as vítimas, os americanos também tentavam compreender e redefinir o significado do “outro”. Quem são esses “outros”? Existem outros terroristas não descobertos? Como a América deveria responder? Após o 11 de setembro, a busca pela subjetividade tornou-se um foco de atenção na sociedade americana.

De fato, as medidas de segurança nos Estados Unidos foram reforçadas ainda mais, como implementação de restrições aos vistos de estudantes pelo governo, de rigorosos controles de segurança em

aeroportos, ruas e outros locais públicos, invasões militares no Afeganistão e no Iraque em nome do combate ao terrorismo. No entanto, essas medidas acabaram intensificando o sentimento de insegurança e medo nas pessoas. A onipresença da vigilância acabou impulsionando o desenvolvimento de programas de *reality shows*, e diversas plataformas de mídia social, como o Facebook e o Twitter, continuam sendo os principais meios de interação social. Nesse contexto, os escritores descobriram, de repente, que o gênero das memórias, como um modo de autorrepresentação, tornou-se uma maneira importante de obterem contratos editoriais e de entrar nas listas de best-sellers, bem como de os fazer serem convidados importantes em programas como o *The Oprah Winfrey Show*.

Após o 11 de setembro, as memórias nos Estados Unidos se tornaram não apenas um paradigma de autorrepresentação mas também uma forma de comunicação entre as ansiedades individuais e nacionais de identidade. Elas se tornaram uma maneira de entrar no domínio público, abordando questões relacionadas a etnia, raça, gênero, classe social, saúde, profissão e muitos outros aspectos, expondo todas as facetas da cultura social americana pós-11 de setembro. Durante a primeira década do século 21, ocorreram diversos desastres traumáticos, como o Furacão Katrina, o atentado à Maratona de Boston, o vazamento de petróleo da BP, fatos que intensificaram ainda mais a sensação de ansiedade na sociedade americana. Diante desse contexto, qual foi o papel desempenhado pelas memórias?

Michel Foucault, em *História da sexualidade*, menciona os conceitos de biopoder e biopolítica. Ao discutir o papel das memórias como exercício de biopoder e biopolítica, ele apresenta outro conceito importante: as “tecnologias do eu”, através das análises de confissões. De acordo com Foucault, as “tecnologias do eu” referem-se a “um conjunto de práticas que permite aos indivíduos, por meio de seu próprio poder ou com a ajuda de outros, exercer controle sobre seus corpos, almas, pensamentos, comportamentos e modos de existência, buscando transformações de si mesmo em direção à felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade” (1997, p. 241). Foucault se preocupa com “a relação com o eu” como “um processo de moldagem do eu”, como “uma relação de poder sobre eu”, que envolve tanto o

domínio do eu sobre os outros quanto o controle do eu sobre si mesmo. Essas “tecnologias do eu” não estão relacionadas com a prática religiosa da confissão, mas sim com a construção positiva de um novo eu. Foucault afirma que a escrita é uma forma de “cuidado de si”, e, através dela, a escrita de si torna-se uma maneira de expressar a ansiedade do eu.

Nos dias de hoje, também podemos observar essa “tecnologia” em prática, como em revistas populares, em programas de *reality show* e, especialmente, nas narrativas biográficas. Na literatura biográfica contemporânea, mesmo diante da ansiedade, os escritores ainda gostam de histórias de redenção e inspiração. Em resumo, por meio de narrativas que se harmonizam com diversas situações que surgem, essas narrativas continuam a construir um “novo eu”. A escrita da vida se torna uma forma de expressar a ansiedade do eu, fornecendo uma sensação de estabilidade tanto para o autor quanto para o leitor, transmitindo uma sensação de que “o passado nunca muda”. Eis uma característica comum das memórias contemporâneas nos Estados Unidos: preserva-se o passado ao mesmo tempo que se desafiam tradições.

No final do comentário sobre a foto do homem em queda, Tom Junod (2003, p. 177) escreve: “A imagem mais famosa da história humana se tornou um túmulo sem identificação, e o homem enterrado nela, esse homem em queda, se tornou um soldado desconhecido em uma guerra invisível para nós... Nosso entendimento sobre esse ‘homem em queda’ também se tornou nosso modo de conhecer a nós mesmos”. É evidente que cada americano sabe quem é o “homem em queda”: ele também representa a América em queda, uma nação imersa no medo e desespero. Esse indivíduo desconhecido, cuja queda não pode ser claramente identificada, simboliza a perda de identidade americana após o ataque terrorista. “Quem somos nós, afinal?”

Após o 11 de setembro, houve um aumento significativo nas tecnologias punitivas e de biopoder, o que tornou o foco na subjetividade e na identidade uma necessidade incontornável. Essas “tecnologias” têm um grande impacto na sobrevivência de grupos específicos e causam inconveniências para muitas pessoas, como a exigência de se apresentarem mais documentos nas candidaturas a escolas ou empregos,

procedimentos mais rigorosos de segurança nos aeroportos, e assim por diante. Essas ações podem ser diferentes, mas têm um ponto em comum: todas levam ao surgimento de uma cultura de vigilância e controle. E as memórias autobiográficas são justamente uma dessas técnicas. Portanto, como esse gênero literário, que há muito tempo é considerada entretenimento, se torna uma prática de biopoder? Julie Rak (2012, p. 226) apontou um motivo: “Quando os Estados Unidos começaram a reorganizar a segurança interna e se envolver em invasões no exterior, uma maneira de lidar com essas mudanças por parte dos leitores foi se envolver nessas formas de expressão”. Leigh Gilmore (2010, p. 658) argumenta que “as memórias são um modo de liberdade textual, no qual a vida de uma pessoa pode se tornar exemplar para a experiência de outra pessoa”.

Principais categorias de memórias pós-11 de setembro

As memórias no período pós-11 de setembro assumem modos diversos e são difíceis de classificar. As principais categorias listadas neste artigo baseiam-se principalmente na ideia de memórias como uma maneira de ação no domínio público. A primeira categoria é composta pelas memórias de escritores profissionais. Esses escritores compartilham publicamente os desafios encontrados em suas vidas, refletem sobre suas experiências pessoais e usam as memórias como uma forma de se engajar em debates e questões públicas. Por exemplo, Joan Didion, em *O ano do pensamento mágico* (2005), reflete sobre sua experiência ao lidar com a morte repentina de seu marido. As memórias de escritores afro-americanos, como John Edgar Wideman e James McBride, retratam as experiências daqueles marginalizados e oprimidos em uma América dominada pelo racismo, destacando suas lutas para contar suas próprias histórias.

A segunda categoria é composta por memórias que funcionam como guias de autointeresse na biopolítica que podem servir como orientações para o modo de vida. Um exemplo é *Livre: a jornada de uma mulher em busca do recomeço* (2012), de Cheryl Strayed. Neste livro, a autora relembra sua caminhada de três meses pelo Pacific Crest Trail, em 1995.

Aos 22 anos, ela sentia que havia perdido tudo – sua mãe havia falecido, seu casamento tinha acabado e ela estava afundada em drogas e promiscuidade. Então, tomou a decisão mais impulsiva de sua vida: embarcar em uma caminhada solitária pelo famoso Pacific Crest Trail, partindo do deserto de Mojave, atravessando a Califórnia e o Oregon, até chegar ao estado de Washington. Nessa jornada de autoconhecimento do corpo e da alma, ela reconcilia-se consigo mesma e com seu passado, aceitando uma versão imperfeita de si mesma. Ela não apenas percorreu o longo percurso, mas também atravessou a selvageria caótica de seu próprio interior. Essas memórias de cura natural se tornam guias de biopolítica, mostrando aos leitores a maneira correta de viver.

A terceira categoria é composta por memórias que retratam as diferenças culturais no contexto da globalização. Um exemplo é o livro *A terceira xícara de chá* (2006), que Greg Mortenson escreveu com base nas próprias experiências. Em memória de sua falecida irmã, Mortenson foi escalar o segundo pico mais alto do mundo, o K2, em 1993. Durante a expedição, ocorreu um acidente e ele foi resgatado com a ajuda dos moradores de uma aldeia local do Paquistão, fazendo-o criar um vínculo indestrutível com aquela terra. O livro retrata os esforços de Mortenson ao longo de mais de uma década para arrecadar fundos e interagir com as comunidades locais do Afeganistão e do Paquistão. Ele trabalhou incansavelmente para construir mais de 90 escolas na região, proporcionando o direito à educação para mais de 34.000 crianças, o que é inspirador e emocionante. O livro é tanto uma aventura inesquecível quanto uma história verdadeira e tocante sobre como uma pessoa pode mudar o mundo. Ele aborda temas centrais como o confronto entre a civilização humanitária americana e as forças religiosas extremistas da Ásia Central, enquanto apresenta elementos dramáticos de um herói destemido que se aventura em territórios perigosos. A personalidade e o espírito do protagonista transcendem as barreiras ideológicas e conquista as massas, tornando-se “uma história que comove o mundo”. Essas memórias de experiências de viagem em terras estrangeiras proporcionam uma descoberta do eu durante a jornada, ao mesmo tempo que abordam as diferenças culturais com uma atitude inclusiva, revelando um mundo e etnias diversificados.

A quarta categoria é composta por memórias comerciais que funcionam como uma forma de gestão da biopolítica, ou seja, memórias que são vendidas como uma representação da subjetividade. Um exemplo típico é o livro *À procura da felicidade* (2006), de Chris Gardner, que retrata a vida real do renomado especialista em investimentos afro-americano. Gardner cresceu em uma família pobre, sem pai, e, para obter melhores oportunidades de vida, ingressou na Marinha dos Estados Unidos. Ele também passou por períodos de prisão, mas nunca desistiu de seu sonho de se tornar um corretor de ações, alcançando, por fim, o sucesso. Ele usou a própria vida para transmitir a importância da responsabilidade, da luta e de como realizar sonhos. Essas memórias visam a “gerenciar” os leitores ao exibir o sucesso na carreira profissional. Um exemplo desse tipo de obra é *Paixão por vencer* (2005), de Jack Welch, que foi extremamente popular. Em uma era de constantes mudanças econômicas, essas memórias se tornaram uma maneira de controle da “biopolítica”. Elas exercem um papel de autocontrole e também influenciam as atitudes e comportamentos individuais.

A quinta categoria é composta por memórias “falsas”. Um exemplo representativo dessas memórias é o livro *Um milhão de pedacinhos* (2003), publicado por James Frey, que causou grande polêmica no cenário editorial dos Estados Unidos. O livro descreve como Frey lutou intensamente contra o vício em drogas e álcool, enfrentando três meses de prisão e lidando com o suicídio de um amigo íntimo. Essa autobiografia recebeu o reconhecimento da apresentadora do principal *talk show* dos Estados Unidos, Oprah Winfrey, e foi recomendada por ela em seu clube do livro, tornando-a um best-seller no site da Amazon. No entanto, um site de investigação concluiu que partes significativas das memórias de Frey eram fabricadas ou, pelo menos, exageradas.

Muitas memórias falsas surgiram após o 11 de setembro. Mas por que os escritores optam por publicar suas vidas fictícias sob a pretensão de uma narrativa não ficcional? Por que os editores, agentes, críticos e leitores acreditam nesse tipo de história? A abertura e a maleabilidade do formato de memórias permitem que os escritores alcancem seus objetivos sociais ou públicos. Eles utilizam esse gênero literário para trazer questões importantes à tona, refletir sobre suas experiências e

expressar suas opiniões, moldando e transformando o diálogo, estabelecendo, ao mesmo tempo, conexões com os leitores por meio da narrativa pessoal. Claramente, Frey manipulou o papel das memórias, e suas razões para fazê-lo são evidentes: tornar sua história mais dramática e cativante, conseguir publicar sua história e, assim, vender mais livros. Leigh Gilmore, ao examinar a crescente popularidade das memórias e sua relação com a cultura do trauma, observa: “O mercado literário mostrou ter um poder de formação. Embora ainda não esteja claro se o mercado lidera ou segue, a demanda do mercado tem inspirado algumas práticas de marketing, como rotular o primeiro livro de um autor como ‘memórias’, quando alguns anos antes ele poderia ser categorizado como ficção” (2001, p. 13). Gilmore destaca que a demanda do mercado por memórias tem levado as pessoas a rotularem erroneamente romances como memórias, a fim de aumentar as vendas.

No livro *Lendo autobiografia: um guia para interpretar narrativas de vida* (2001), Sidonie Smith e Julia Watson exploram o propósito da memória e a maneira como ela é registrada na sociedade, apontando que “a política da memória – o que é lembrado, o que é ocultado – é central para a produção cultural do conhecimento do passado e, portanto, das condições do conhecimento de si mesmo” (p. 274). Os autores colocam suas memórias no papel, essencialmente determinando “o que é lembrado e o que é ocultado”. Para Smith e Watson, a memória transcende do pessoal ao global. O que é lembrado pode ter efeitos culturais, os quais, por sua vez, afetam a compreensão de uma pessoa sobre si mesma. A memória, como forma de registro nas memórias, molda a compreensão do leitor sobre o passado e, conseqüentemente, sobre si mesmo. A memória presente nas memórias é outra janela que torna transparente a relação entre o nível cultural e o nível pessoal.

Essa forma de transcendência, que vai além do indivíduo e se torna global e pública, estabelece uma relação especial entre o leitor e o texto. Essa relação foi explorada por James Frey em seu livro, que foi vendido como memória e lhe rendeu muito dinheiro. Sua confissão possibilitou essa transcendência, e os leitores foram atraídos para essa incrível e poderosa conexão.

Linda Anderson (2011, p. 15) aponta que o sucesso de uma autobiografia depende da habilidade de transmitir empatia, e parte da

escrita de um livro de memórias destina-se a criar essa empatia. Assim o leitor experimenta as emoções do autor, e essa experiência emocional pode ser até mais importante do que os fatos em si. Essa experiência emocional é transmitida por meio da história, sendo esta o fator que determina a credibilidade e aceitação de um livro de memórias. A história é o impulso emocional dos livros de memórias. Para os leitores, uma história emocional é mais importante do que a veracidade da história. Se uma história é boa, as pessoas vão ouvir, não importa quão verdadeira ela seja. Essa prioridade narrativa evidencia a importância das emoções nos livros de memórias. A história é algo crucial nos livros de memórias, pois é o que proporciona as emoções. Os livros de memórias têm um poder incrível de transformação, podem inspirar as pessoas e também manipular o passado para evocar emoções. James Frey aproveitou essas características para tornar sua narrativa mais cativante, demonstrando, assim, o poder desse gênero de livros.

Conclusão

As memórias não convencem por argumentos lógicos, mas sim pela construção narrativa, que depende de reflexão e interpretação da experiência. Na escrita pós-11 de setembro nos Estados Unidos, as fronteiras entre o público e o privado, entre a ficção e a não ficção, tornaram-se vagas, confusas e até contraditórias. Os autores de memórias não se basearam na imaginação como os romancistas, mas tentaram apresentar uma história real (mesmo que nem sempre tenham alcançado esse ideal). Quando os escritores americanos colocam as próprias vidas em análise, consumo e venda, podemos perceber a complexidade dessa forma de registro, cheia de ansiedade e influência. É evidente que as memórias americanas pós-11 de setembro são uma representação de experiência, que fornece aos americanos um modelo de existência, crença ou ação. Elas se tornam uma forma de biopolítica e biopoder, que não apenas afetam a vida pública dos americanos, mas também criam oportunidades para a ação coletiva e aumentam o valor da vida pública.

Referências

- Anderson, L. *Autobiography*. Nova York: Routledge, 2011.
- Calhoun, C. Introduction: Habermas and the public sphere. In: Calhoun, C. (ed.). *Habermas and the public sphere*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Couser, G. T. *Memoir: an introduction*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Dentith, S. *Bakhtinian thought: an introductory reader*. Nova York: Routledge, 1995.
- Eakin, P. J. *How our lives become stories: making selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Foucault, M. *Ethics: subjectivity and truth; the essential works of Michel Foucault*. v. 1. Paul Rabinow (ed.). Tradução de Robert Hurley et al. Nova York: New P, 1997.
- Gilmore, L. American neoconfessional: memoir, self-help, and redemption on Oprah's couch. *Biography*, n. 33, 4, 2010.
- Gilmore, L. *The limits of autobiography: trauma and testimony*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.
- Junod, T. The falling man. In: *Esquire*, set. 2003, p. 177.
- Lee, B. Textuality, mediation and public discourse. In: Calhoun, C. (ed.). *Habermas and the public sphere*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- McKee, A. *The public sphere: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Miller, N. K. *Bequest & betrayal: memoirs of a parent's death*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Rak, J. Memoir, truthiness, and the power of Oprah: The James Frey controversy reconsidered. In: *Prose Studies*, n. 3, 2012.
- Smith, S.; Watson, J. (eds.) *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives*. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Yagoda, B. *Memoir: a history*. Nova York: Riverhead, 2009.

Conjunto musical do Sul: intervenções no Fórum de Yan'an sobre Literatura e Arte e crítica literária argentina dos anos 1970¹

Wei Ran

O encontro entre o maoísmo e a nova esquerda argentina

Eis o que disse o escritor argentino Ricardo Piglia falou sobre o clima intelectual na Argentina nas décadas de 1960 e 1970, em “Conversa em Princeton” (1986, p. 218):

No meu caso, distanciei-me rapidamente da Revolução Cubana quando ela se aliou aos soviéticos porque eu era maoísta, o que pode parecer exótico hoje em dia, mas não era tanto assim naqueles anos. Naquela época, o maoísmo representava posições basicamente antissoviéticas, mas também anticubanas, contrárias à linha que a Revolução Cubana estava adotando, o foquismo pró-soviético e o latino-americanismo à García Márquez. O maoísmo era uma saída extravagante, mas não havia muita escolha. [...] Lemos da vanguarda, à luz de Brecht, o *Me-Ti*, o livro chinês de Brecht sobre a história do marxismo [para compreender a experiência chinesa].

Esse trecho, além de fornecer a perspectiva de Piglia e seus colegas sobre a política de esquerda global na época, é ainda mais interessante porque, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, em um momento histórico particular na visão da esquerda argentina, a China não era vista como um país exótico, mas sim como uma escolha alternativa para o futuro no meio da crise global da esquerda. Depois que o sistema soviético perdeu sua capacidade de mobilizar na década de 1960, o maoísmo, junto com a Revolução Cubana, tornou-se um espaço de inspiração política e cultural para a América Latina. Enquanto Cuba apoiava a invasão soviética de Praga e, especialmente, depois que o poeta Heberto Padilla foi forçado a se autocriticar, a imagem de Cuba

para alguns intelectuais latino-americanos foi prejudicada; daí, o apelo do pensamento de Mao atingiu novos patamares. Além dos livros de Mao Zedong, que foram difundidos em vários lugares da América Latina, a escrita de viajantes tornou-se um importante modelo para disseminar a China na região. Piglia em particular, após escrever uma resenha para a tradução argentina do *Intervenções no Fórum de Yan'an sobre Literatura e Arte (Intervenções)*, em 1972, partiu para Beijing em 1973 e, ao retornar, compilou e publicou ainda mais textos sobre sua viagem. Nessa época, a China não era mais exclusiva dos sinólogos, e os viajantes também consideravam a experiência chinesa como um recurso para refletir sobre suas profissões.

Nos anos 60 e 70 do século 20, Piglia estava politicamente ligado ao Partido Vanguarda Comunista da Argentina, um partido maoísta da nova esquerda que era desligado do pró-soviético Partido Comunista da Argentina. Antes da ruptura sino-soviética, o Partido Comunista da Argentina era o representante da China Popular, promovendo a divulgação de *Obras Escogidas* de Mao Zedong traduzidas pela Escola de Línguas Estrangeiras de Beijing e publicando artigos sobre a situação chinesa na revista do partido, *La Hora*. No entanto, a partir de 1963, “as únicas referências à China feitas pelo PCA [Partido Comunista da Argentina] alertam sobre o perigo de desvio (esquerdista, nacionalista e trotskista) que o maoísmo representaria para a esquerda argentina” (Celentano, 2014, p. 152). Nesse momento surgiu uma nova onda política: jovens intelectuais que estavam originalmente na periferia da esquerda fundaram uma série de revistas políticas e culturais, como *Pasado y Presente*, *La Rosa Blindada* e *Revista de La Liberación*, dedicadas a atualizar o pensamento de esquerda local por meio da introdução do maoísmo. No final dos anos 1960, a quantidade limitada de obras de Mao Zedong introduzidas pela Casa da Amizade China-Argentina não foi suficiente para atender às demandas da juventude dessa nova esquerda. Assim, em 1969, a editora La Rosa Blindada, em Buenos Aires, e a Nativa Libros, em Montevideú, responderam a essa necessidade de leitura e publicaram uma nova edição de *Obras Escogidas* de Mao Zedong (Kun, 2018), dando um salto qualitativo na propaganda de Mao Zedong no Rio da Prata.

Ao mesmo tempo, os jovens da Nova Esquerda começaram a usar revistas político-culturais para discutir questões locais e internacionais com base em teorias chinesas em conjunto com teorias europeias. Não se deve esquecer que, nas livrarias da rua Corrientes, em Buenos Aires, *Sobre a contradição* e *Sobre a prática* de Mao Zedong foram exibidos na vitrine juntos com outras obras como *Ler o capital*, *Cadernos do cárcere* e *O grau zero da escrita*. Uma das forças teóricas do renascimento marxista na América Latina nas décadas de 1960 e 1970 foi a fusão de pensadores locais que reexaminaram a tradição gramsciana e a ideologia de Mao Zedong, ao mesmo tempo que incorporavam contribuições da teoria crítica alemã, do estruturalismo francês e da história social britânica. No final da década de 1960 e início dos anos 1970, pouco antes de a violência estatal começar a aumentar e de o golpe militar fechar as portas para a democracia e o pensamento crítico, o pensamento de esquerda latino-americano voltou a se destacar e gerou uma série de escritos valiosos. As discussões da Nova Esquerda argentina sobre o pensamento de Mao Zedong na época eram um elemento desse momento intelectual.

Antes da viagem do grupo de intelectuais franceses conhecido como “Tel Quel” a Beijing, em 1974, os ativistas de esquerda argentinos fizeram várias peregrinações à China. Um dos organizadores importantes foi o escritor realista Bernardo Kordon, que coeditou a revista humanista *Capricornio* com o crítico literário Jorge Lafforgue. Ao contrário de outras revistas políticas, *Capricornio* enfocava a literatura, o teatro e a filosofia, com a editora independente Jorge Álvarez como seu principal anunciante. As editoras independentes nas grandes cidades da América do Sul surgiram do interesse de leitura da classe média de meados da década de 1950 a 1970. Como suas publicações frequentemente giravam em torno de ideias políticas específicas, destinadas a públicos específicos, essas casas editoriais eram conhecidas como “editoras ideológicas”. A editora e livraria Jorge Álvarez, fundada em 1963, estava bastante interessada nos relatos de viagens à China dos intelectuais latino-americanos, como o livro de viagens *China 1964*, de Eduardo Galeano, um jornalista da revista uruguaia *Marcha*. Editoras ideológicas não eram um fenômeno isolado da Argentina. Em 1952, o escritor colombiano Manuel Zapata Olivella e

vários outros intelectuais colombianos renomados viajaram a Beijing para participar da primeira Conferência Regional de Paz da Ásia e do Pacífico. Após seu retorno, Zapata publicou um livro de viagens intitulado *China 6 a.m.*, que foi publicado pela editora independente S.L.B. juntamente com o primeiro romance de Gabriel García Márquez, *Folhas mortas* (Ortiz, 2016, p. 77).

Em 1965, a revista *Capricornio* publicou três volumes com relatos de viagens e poesias de intelectuais argentinos que visitaram a China entre 1960 e 1964, juntamente com traduções e materiais complementares. O filósofo Carlos Astrada escreveu “Conversas com Mao Zedong”, em que narrou o encontro entre o líder chinês e o grupo argentino, elogiando seu pensamento dialético e enfatizando o sucesso do Partido Comunista da China em adaptar o marxismo à realidade nacional chinesa (Astrada, 1965, p. 37-45). Em artigo intitulado “A China estranha e clara”, Kordon (1965, p. 14) descreveu sua visita à Mongólia, onde o governo havia construído uma escola primária e uma clínica ao lado de um antigo templo. Os professores ensinavam em chinês e mongol, enquanto a clínica utilizava tanto remédios ocidentais quanto ervas tradicionais. Kordon, como editor da revista, apreciava o processo cultural revolucionário na China, que rejeitava os valores tradicionais, e publicou no número 1 da revista *Capricornio*, em 1965, uma tradução, feita pelo crítico literário Juan José Sebrelli, de “Teatro chinês e teatro ocidental”, de Huang Zuolin. O artigo mostrou a afinidade entre o conceito de teatro tradicional de Mei Lanfang e as técnicas realistas defendidas por Brecht e Stanislavski (Lin, 1965, p. 23-31). O interesse pela China contemporânea chegou à literatura clássica, e a revista também traduziu três histórias curtas da dinastia Tang no número 2, de 1965 (“Cuentos fantásticos de la dinastía Tang”, p. 86-96), possivelmente tentando estabelecer um diálogo entre a literatura clássica chinesa e a tradição da literatura fantástica do rio da Prata.

Exceto por tópicos relacionados a arte e literatura, vários artigos publicados na revista *Capricornio* abordaram a maneira como o mundo imaginava a China e o significado da revolução chinesa na ordem mundial. O psiquiatra argentino Gregorio Bermann respondeu diretamente a um importante tópico da demonização da China pelo Ocidente durante a Guerra Fria, em “A lavagem cerebral na China”. O

termo “lavagem cerebral” apareceu repetidamente na imprensa americana e britânica na década de 1950. Bermann apontou o livro de Edward Hunter *Brain-Washing in Red China* como um exemplo, que foi publicado na Argentina. Partindo de sua especialização em psiquiatria e combinando o testemunho de médicos e residentes chineses, Bermann (1965, p. 33-35) concluiu que, se realmente havia a prática da “lavagem cerebral” na China, ela era direcionada “para limpar a mente e o coração dos resíduos corrompidos de ideias e hábitos que se acumularam com o tempo”, e era benéfica para a saúde mental. Esse artigo e outros relatórios sobre medicina popular chinesa foram incluídos em seu livro *A saúde mental na China*. O relato de viagem mais literário publicado na revista *Capricornio* chama-se “Shanghai, uma cidade portuária”, do crítico literário Juan José Sebrelli. Ele começa a escrever a partir do seu alojamento no Hotel da Paz, citando a anedota de quando Lu Xun foi visitar George Bernard Shaw, mas, impedido de entrar, expressou sua emoção ao ver que o hotel estava cheio de convidados da Ásia, África e América Latina, inclusive as empregadas chinesas que cantarolavam músicas cubanas. Sebrelli então declarou que, no Hotel da Paz, “ser latino-americano é uma medalha de honra”, ao contrário da Europa, onde “falar espanhol é um estigma” porque é o sinal dos imigrantes pobres. “A dignificação do idioma espanhol está nos mostrando que aqui na China a rebelião dos mais pobres triunfou.” Dada a comparação entre a experiência colonial de Shanghai e Buenos Aires, Sebrelli (1965, p. 1-8) se pergunta se o futuro dos bairros pobres de Buenos Aires será transformá-los em museus e se os “cabeças negras” argentinos também poderão caminhar pela avenida Bund, como os trabalhadores chineses. O termo “cabeças negras” é um vocábulo político peronista. Desde 1940, esse termo se referia especificamente aos imigrantes internos de ascendência indígena que se mudaram do interior norte da Argentina para a capital. Esse grupo era a principal força convocada pelo peronismo. O uso da linguagem de Sebrelli revela que a compreensão da Nova Esquerda argentina sobre a China naquele período estava acompanhada da reavaliação do peronismo.

Beatriz Sarlo comentou numa entrevista: “A revolução chinesa funcionou como uma máquina de tradução que preparou [...] jovens [argentinos] para aderir ao peronismo” (Wolff, 2001, p. 39). O general

Juan Perón governou a Argentina entre 1946 e 1955, implementando um regime autoritário populista, defendendo a “terceira posição” entre o capitalismo e o socialismo, que tanto a esquerda quanto a direita acusavam de ser uma “versão crioula do fascismo”. Depois que Perón foi deposto em um golpe de estado em 1955 e se exilou, o movimento de esquerda na Argentina foi inspirado pela libertação do Terceiro Mundo, desencadeando uma reinterpretação da tradição peronista e dando origem ao “movimento peronista sem Perón”. O Partido Comunista tradicional, fiel à linha pacifista da União Soviética, perdeu força na onda crescente de radicalização, enquanto muitos jovens intelectuais de esquerda se voltaram para o peronismo revolucionário (Tingting, 2019), o que acabou por permitir o retorno de Perón do exílio em 1973. Em julho de 1965, ao mesmo tempo que a revista *Capricornio* publicava um número especial dedicado à China, Juan Perón, e Livros em Madri, escreveu uma carta ao líder chinês Mao Zedong, entregue por jovens peronistas que visitavam a China. Perón escreveu (Peiró, 2017):

Seu pensamento e suas palavras de Mestre Revolucionário penetraram profundamente na alma dos povos que lutam pela libertação, inclusive nós [...] O exemplo da China do povo, hoje a base inabalável da Revolução Mundial, permite que os homens das novas gerações se preparem para a longa luta com mais clareza e firme determinação. A ação perversa do imperialismo, com a cumplicidade das classes traidoras, impediu-nos, em 1955, de concluir a etapa da Revolução Democrática [...] No entanto, a partir da derrota daquela data, reunimos grandes exemplos que permitem nos preparar com muito mais firmeza, para que nosso povo possa tomar o poder e, assim, estabelecer a era do governo dos oprimidos – a classe trabalhadora –, o único capaz de realizar uma política de paz e felicidade para nosso povo.

Nessa carta, Perón associa o processo histórico da Argentina com a experiência chinesa, o que despertou expectativas em muitos intelectuais peronistas. A evocação de Sebrelí na avenida Bund pode ser vista como um eco dessas expectativas.

Nos anos 1960 a documentação sobre a China discutida na Argentina ainda era principalmente formada por depoimentos. Foi somente no início dos anos 1970 que principiou p uma rica discussão em periódicos, tendo a revista *Los Libros* se tornado uma plataforma importante para publicação de críticas e discussões relacionadas ao pensamento de Mao Zedong. Muitos estudos afirmam a importância na atualização da crítica

cultural argentina dessa publicação que contou 44 edições entre 1969 e 1976. A revista foi fundada por Héctor Schmucler, um crítico literário e discípulo de Roland Barthes. Embora o nome de Ricardo Piglia só tenha aparecido na lista de editores até a 23ª edição (novembro de 1971), ele ocupava uma posição relevante desde o início. A partir da edição 25 (março de 1972), a intelectual da esquerda maoísta, Beatriz Sarlo, se juntou ao conselho editorial e Schmucler, que se inclinava para o peronismo de esquerda, renunciou, e a equipe editorial mudou para o marxismo-leninismo-maoísmo. Em 1972, coincidindo com o lançamento da nova edição em espanhol de *Intervenciones (Charlas en el foro de Yenán sobre arte y literatura)*, pela Editora Marxista de Hoy, a edição 25 de *Los Libros* publicou uma extensa resenha escrita por Piglia sobre *Intervenciones*, intitulada “Mao Zedong: prática estética e luta de classes”. O artigo de Piglia marcou um momento em que a revista *Los Libros* e suas críticas literárias se tornaram cada vez mais politizadas em linha com o pensamento revolucionário de esquerda de Mao Zedong, e que a visão de arte e literatura do líder chinês proporcionou um quadro de conhecimento e experiência importante para a crítica literária da nova esquerda argentina dos anos 1970.

No início da resenha, Piglia cita as palavras de Brecht como epígrafe: “A arte é uma prática social, com suas características específicas e sua própria história; uma prática entre outras, conectada com outras” (1972, p. 22-23). A partir da perspectiva de Brecht em relação às *Intervenciones*, Piglia tenta destacar que o Fórum de Yan’an propôs interpretar a arte como uma parte da produção material, porque “Para Mao, a ruptura com a ‘arte feudal e burguesa’ nasce, acima de tudo, do reconhecimento desses ‘traços’: instância da produção material” (p. 22-23), o que quebrou o espaço autônomo da literatura tradicional e também criticou o dualismo da arte e da política de Trotsky, ou seja, “a política proletária e a arte burguesa”, o que indica que só podemos definir a literatura revolucionária a partir dos princípios políticos e artísticos do proletariado. Piglia também enfatiza que, dentre as três práticas básicas de economia, política e cultura, Mao Zedong reconheceu a singularidade do trabalho artístico. Essa avaliação significou, na Argentina do final dos anos 1960 e início dos 1970, quando a intensidade das lutas sociais aumentou abruptamente, que defender as obrigações da literatura

poderia impulsionar a transformação social, e que os intelectuais não necessariamente precisavam se envolver na guerrilha urbana, pois o surgimento da cultura popular na época deixou espaço para a crítica cultural dos intelectuais. Em relação à revista *Los Libros*, o marxismo estrutural de Louis Althusser e a antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss forneceram um conjunto de métodos científicos para analisar a sociedade. As primeiras edições da revista usaram esses métodos para realizar uma transformação crítica da crítica literária, cinematográfica e televisiva. Para Piglia, as *Intervenções* também são uma nova ferramenta crítica da literatura. No entanto, os leitores argentinos das *Intervenções* claramente não pretendem manter a autonomia absoluta do trabalho literário, porque a tarefa da crítica ideológica da literatura é subverter a norma da autenticidade controlada pela classe dominante capitalista. Piglia lê em *Intervenções* que a verdadeira tarefa da prática da crítica literária é transformar o “código de leitura”. Em sua opinião, a maior contribuição teórica de *Intervenções* é a continuação das “críticas de Marx aos economistas clássicos: a essência do processo de produção não é tanto criar produtos, nesse caso ‘obras de arte’, mas produzir o sistema de relações entre os dois”. Mao também afirmou que “o sistema literário é o resultado real do processo de produção” (1972, p. 22-23). Assim, os intelectuais humanistas devem trabalhar na linguagem literária como “um lugar-comum, um ponto de encontro, a linguagem é uma realidade material: a cena em que a passagem dos intelectuais para as posições do proletariado é dramatizada” (p. 22-23). Esses pontos já foram discutidos em estudos anteriores sobre a crítica de *Intervenções* (Wei, 2019).

É notável que em “Mao Zedong: prática estética e luta de classes” não é discutido em nenhum momento o paradigma de arte e literatura do trabalhador-camponês-soldado estabelecido em *Intervenções*, nem há evidências de que os críticos argentinos da Nova Esquerda estivessem cientes das obras de arte e literatura do trabalhador-camponês-soldado produzidas desde a década de 1950. Nesse sentido, a indicação de Piglia em “Conversa em Princeton” para se ler a experiência chinesa a partir de Brecht tem outro significado: conectar a criação das vanguardas europeias dos anos 1920 e, novamente, permitir à nova geração argentina “ver a possibilidade de uma relação entre a cultura de esquerda

e a produção artística” (1986, p. 217). Dado que os críticos da nova esquerda leram *Intervenções* depois de criticar a “poética dogmática de arte e literatura da União Soviética”, essa nova possibilidade não corresponde ao programa do realismo socialista. Mais adiante, veremos que a estrutura crítica introduzida por *Intervenções* pode ser aplicada a obras de vanguarda e até mesmo a romances comerciais, obras que os escritores progressistas tradicionais não foram incentivados a ler.

Em 1973, Piglia foi financiado pelo Partido Vanguarda Comunista para viajar à China. Ao retornar, editou o “Número Especial da China” na revista *Los Libros* (n. 35, maio-junho de 1974). Segundo Sarlo, o número especial inicialmente imprimiu cinco mil cópias que se esgotaram rapidamente, e foi preciso imprimir mais exemplares, demonstrando a ressonância da publicação na intelectualidade em Buenos Aires. Nesse número, Piglia publicou seu segundo artigo sobre o pensamento de Mao Zedong e a China, intitulado “A luta ideológica na construção socialista”, no qual enfatizava novamente que, “Para Mao, a sociedade é dividida em três práticas fundamentais: a luta na produção, a luta de classes e a cultura e a experimentação científica. [...] Cada uma dessas práticas (economia, política, cultura) tem uma forma específica e sua própria inteligibilidade” (Piglia, 1974, p. 7). A combinação da especificidade da arte e das formas específicas de prática econômica e política corresponde à fase final da revista *Los Libros*, com o subtítulo e o objetivo editorial “para uma crítica política da cultura”.

A crítica literária econômica de *Intervenções*

A experiência de escrever uma resenha de *Intervenções* em 1972 e a visita a Beijing em 1973 levaram Piglia a acreditar que o principal campo de batalha da luta de classes poderia ser o campo ideológico. Essa não foi uma opinião só dele, já que a Nova Esquerda argentina acreditava muito na literatura enquanto poder de mudança na sociedade, sendo aqui relevante a influência de Althusser. O livro de Althusser *Ler o capital* foi publicado em espanhol, em 1968, em Buenos Aires, e sua entrevista intitulada “Filosofia como arma revolucionária” tornou-se popular entre os jovens da Nova Esquerda. Nas palavras de Althusser (2005, p. 20): “As realidades da luta de classes são ‘representadas’ por

meio de ‘ideias’ que são ‘representadas’ por meio de palavras. [...] Mas, na luta política, ideológica e filosófica, as palavras também são armas, explosivos, analgésicos e venenos. Toda a luta de classes pode, às vezes, ser resumida na luta por uma palavra ou contra uma palavra”. Já que o campo de batalha das palavras é tão crucial, então, mesmo que a ideologia dominante seja forte, sempre haverá um momento de assalto teórico para tirar todas as classes, especialmente a proletária, do domínio da ideologia dominante. O método relativamente simples oferecido por Althusser fez com que os participantes da revista *Los Libros* acreditassem que, desde que as ferramentas teóricas do marxismo fossem utilizadas corretamente, seria possível implementar uma teoria política revolucionária, superando a alienação ideológica.

No início de 1970, esse tipo de crítica ideológica era bastante comum nos círculos intelectuais da América do Sul, onde o clima de esquerda era forte. No Chile, Armand Mattelart e Ariel Dorfman publicaram o livro *Para ler o Pato Donald*, a fim de criticar o imperialismo cultural americano.² Embora o livro tenha sido proibido e destruído durante o período de Pinochet após o golpe de 1973, não recebeu muitos elogios na revista *Los Libros*. A crítica ideológica que se baseia apenas no conteúdo era muito simplista, e o uso de ferramentas mais complexas para interpretar a mídia a partir da forma seria um novo método de crítica mais desejável. A crítica ao escritor como um detentor privado de significados é uma dessas formas.

Na resenha de *Intervenções*, Ricardo Piglia indicou claramente que a batalha que ele convocava seus colegas a lutar era “uma luta ‘socialista’ contra as relações de produção capitalistas que tornam o ‘autor’ o proprietário privado do ‘significado’” (Piglia, 1972). Nessa época, Piglia provavelmente estava pensando em Jorge Luis Borges e no grupo de autores da revista *Sur*. Embora ninguém na redação de *Los Libros* negasse que Borges fosse um grande escritor, a não ser por uma breve nota quando da publicação de sua coleção de contos *El informe de Brodie*, a redação nunca organizou discussões sobre ele. Para Piglia, Borges representava um valor literário do século 19, ou seja, a escrita como um luxo improdutivo, além das preocupações de interesses e preconceitos, em que apenas as classes lucrativas poderiam “na vida confortável [...] praticá-lo desinteressadamente” (Piglia, 1973). Na visão

liberal da literatura, os escritores são vistos como proprietários privados do significado. Os escritores que continuam com essa concepção de escrita, mesmo que se envolvam em movimentos sociais, não podem mudar as relações de produção existentes, porque “a literatura popular avança em relação à luta das massas, e não por causa da (boa) ‘vontade’ de escritores isolados para alcançar as massas” (Piglia, 1972). Mesmo que os escritores tenham a intenção de se tornarem “intelectuais engajados”, na acepção de Sartre, é difícil evitar a divisão de identidade entre o escritor e o cidadão envolvido em movimentos sociais. Em um debate entre Piglia e León Rozitchner e os intelectuais engajados com a abordagem sartriana em torno da revista *Contorno*, Piglia afirmou: “O escritor revolucionário deve se unir às organizações revolucionárias. Essa é a única maneira de romper com a esquizofrenia do escritor/cidadão: a ideologia burguesa que recupera um campo privilegiado – a literatura – como produto pessoal, como propriedade privada que não deve ser socializada” (*apud* Bosteels, 2012).

No artigo “Roberto Arlt: uma crítica da economia literária”, publicado no número 29 da revista *Los Libros*, Piglia argumenta que, na Argentina do século 20, não houve uma escrita que ultrapassasse as relações econômicas. O escritor Roberto Arlt (1900-1942), que se preocupava com questões sociais e vinha de origem humilde, não tinha a liberdade de escrever sem pensar em lucro. Ele precisava receber um adiantamento para escrever uma série de romances para publicação em revistas. No campo literário, as séries de romances mostram que “a lei da oferta e da demanda parece ser a única coisa que torna possível, do ponto de vista do consumo, dar ‘motivos’ à produção literária” (Piglia, 1973). Para receber pagamentos, Arlt tinha que alugar suas habilidades de escrita, e, em algumas das situações mais difíceis, “a editora imprimia as primeiras folhas enquanto o autor estava redigindo os últimos capítulos” (Piglia, 1973). Para escritores como Arlt, o mercado e o mecanismo de dívida inevitavelmente entravam em suas histórias, e sua escrita muitas vezes subvertia a visão liberal da literatura que excluía o dinheiro. Com o surgimento do mercado de literatura popular do século 20, os escritores no mercado atraíam leitores principalmente para pagar suas dívidas, e a escrita passou de um produto de luxo para uma necessidade material dos autores. Em um espaço de leitura baseado no

lucro, buscar um significado misterioso e incompreensível escondido pelo autor como antes não fazia mais sentido. Para Piglia, a obra-prima de Arlt, *O brinquedo raivoso*, de 1926, expõe a falha da crítica literária tradicional: o personagem principal, Astier, é um garoto de classe baixa que não pode possuir livros, exceto através de meios ilegais (roubando livros da biblioteca, tentando incendiar livrarias de segunda mão). Suas ações transgressoras têm como objetivo atacar o sistema capitalista que o proíbe de ler livremente. De igual sorte, Arlt também foi atacado por escritores da revista *Sur* por não ser merecedor do título de escritor, pois sua sintaxe era ruim e ele carecia de “sentimento poético e interesse literário”. Piglia brilhantemente apontou que a falta de Arlt era, na verdade, sua virtude, pois a sintaxe e o interesse literário eram tão gratuitos quanto os livros roubados e queimados por Astier. Criticar Arlt por não ter “interesse literário” indicava que ele não tinha o privilégio da geração literária anterior, que transformou o domínio da precisão sintática e do interesse literário em propriedade cultural. Se o grupo tradicional encobriu a imposição da decodificação de leitura na figura da precisão sintática e do interesse literário como algo “natural”, imposto ao leitor pela classe dominante, então a escrita de Arlt explicitou o espaço de mercado que mudou as regras de produção e leitura literárias.

Esse artigo escrito após a resenha de *Intervenções* não menciona diretamente a concepção de arte de Mao Zedong, mas responde à questão levantada repetidamente em *Intervenções*: a popularização e o aprimoramento “devem ter padrões corretos”. A sintaxe requintada corresponde ao “aprimoramento”, mas a questão mais importante é como “aprimorar seguindo a direção do proletariado” (Zedong, 1991, p. 860); caso contrário, sem perceber, seria reproduzida a escrita e a codificação de leitura do grupo literário mais tradicional. Nesse sentido, a interpretação de Piglia desenvolve os pontos principais de *Intervenções*, ou seja, como os intelectuais do Partido podem disputar a liderança cultural, a fim de superar os intelectuais tradicionais. A crítica literária econômica, resumida por Piglia, é um dos meios para isso. Essa perspectiva não enfatiza mais uma vez o papel determinante da base econômica externa à literatura, mas sobretudo revela o sistema de dívidas do mercado literário capitalista dentro do texto literário, e tanto a visão literária liberal quanto a literatura stalinista não conseguiram

entender esse mecanismo geral do mercado literário. O artigo “Mao Zedong: prática estética e luta de classes” sugere, na seção final, que “temos de ler não apenas Mao Zedong, mas também Marx, Lênin, Trotsky e Gramsci, porque esse exercício de releitura dos clássicos talvez ajude a tirar o debate marxista sobre “arte e literatura” do lugar cego em que o stalinismo e o liberalismo o ancoraram” (Piglia, 1972, p. 25).

Em 1975, às vésperas do fechamento da revista *Los Libros* devido ao golpe militar, Piglia estendeu sua crítica literária econômica ao pensamento de Mao Zedong sobre a literatura e a arte nua última história do livro de contos *Nome falso*, “Homenagem a Roberto Arlt”. “Eu” (Piglia) é editor de uma revista literária que tenta comprar de um amigo de Arlt, Kostia, um manuscrito não publicado, chamado “Luba”. Depois de vender o manuscrito por um preço alto, Kostia, por alguma razão desconhecida, publica a história em uma revista literária com seu próprio nome como autor. A trama já convida o leitor a pensar sobre a originalidade do autor e questões de direitos autorais, e muitos detalhes na história transmitem reflexões sobre a crítica literária da esquerda mundial, como nessa passagem do chamado outro manuscrito não publicado de Arlt:

P. Scarfó (em carta à sua irmã, citada por Androtti: *Los anarquistas en la Argentina*): “Se os revolucionários invadissem meu quarto determinados a quebrar o busto de Bakunin em pedaços e destruir minha biblioteca, eu lutaria contra eles até o fim” [...]. Ao comentar sobre um congresso de “pobres rurais” realizado em Moscou, em 1919, [Gorki] observa que “várias centenas de camponeses foram alojados no palácio de inverno dos Romanov. Quando o congresso terminou, esses homens saíram e viu-se que não apenas todas as banheiras do palácio, mas também um número enorme de vasos de Sèvres, da Saxônia e do Oriente, haviam sido usados como vasos sanitários. E não por necessidade, pois os banheiros estavam em ordem e o sistema de esgoto estava funcionando. Não, esse fato repreensível era a expressão do desejo de estragar, de deteriorar objetos bonitos” (M. Gorki, *Mis recuerdos de Lenin*, p. 24). Também não passa pela cabeça dele pensar que os camponeses estavam involuntariamente agindo como críticos de arte, ou seja, usando os vasos de Sèvres. Para Gorki, os vasos de Sèvres são apenas “objetos bonitos”, intocáveis, que todos devem “reconhecer” e “respeitar”. Ele não percebe que os rapazes, ao mijarem nos vasos de Sèvres dentro do palácio Romanov, estão negando que a beleza seja universal, estão, na verdade, se opondo à ideia burguesa de uma beleza que é mais bela quanto menos útil for. [...] É aí que reside todo o crime: um crime contra a propriedade (mesmo que Gorki não goste disso). [...] Trotsky (na *Autobiografía*) falando de 1918: “Quando o soldado, o escravo de ontem, de repente se encontra em um vagão de trem de

primeira classe e rasga o veludo que cobre os assentos para fazer para si um par de calças mesmo em um ato tão destrutivo o despertar da personalidade se manifesta. O camponês russo maltratado e pisoteado, acostumado a tapas e aos piores insultos, de repente se viu, talvez pela primeira vez em sua vida, em um vagão de primeira classe; ele vê as roupas de veludo; em suas próprias botas ele tem trapos fedorentos; e ele arranca o veludo, dizendo a si mesmo que ele também tem direito a algo melhor. Parece uma crítica ao comentário de Gorki (Mais uma vez: a beleza só é válida quando se pode responder: Para que serve? Como pode ser usada? Quem pode usá-la? Não existe beleza universal) (Piglia, 1994, p. 104-106).

Na história revolucionária, contada pela boca de Arlt, a maioria dos revolucionários acreditava que objetos belos (a estátua de Bakunin, o vaso de porcelana Sèvres e a poltrona de veludo) detinham um valor estético inabalável, e que a destruição significava uma queda moral e um crime. Talvez Trotsky tenha vagamente mencionado a formação de uma nova consciência, mas Piglia recorda que Trotsky ainda mantinha a dicotomia entre “política proletária, arte burguesa”. Bruno Bosteels lembra que, para não quebrar a ilusão dos manuscritos não publicados de Arlt (que morreu cedo, em 1942), Piglia não introduz diretamente Mao Zedong; no entanto, ele menciona Bakunin (por meio do anarquista Scarfó), Lênin (por meio de Gorki) e Trotsky em ordem, sugerindo que Mao Zedong foi o líder de esquerda que mais avançou na reflexão sobre as características de classe do conceito de beleza (Bosteels, 2012, p. 221). Especialmente a nota assinada por Arlt quase reproduz a primeira frase de “Mao Zedong: prática estética e luta de classes”: “Para quem escrever? De onde? Quem pode nos ler? Toda a reflexão ‘estética’ de Mao tem como objetivo definir a produção artística como uma resposta específica a uma demanda social, diferenciada, nascida na luta de classes” (Piglia, 1972, p. 22).

Nessa falsa nota de Arlt, tenta-se revelar a persistência de uma visão de arte burguesa ou humanista liberal dentro da esquerda durante o processo revolucionário do século 20. Parece que no dia seguinte à vitória da revolução, a arte ainda mantinha valores eternos e inerentes à tradição, e que artistas talentosos podiam reproduzir um sistema de valores aparentemente imortal, transcendendo o seu ambiente. A observação “não há arte que supere as classes” em *Intervenções* tem um significado importante para os comentários de arte e literatura da Nova Esquerda argentina. Na verdade, mais de dez dos artigos críticos

publicados por Piglia em revistas como *Los Libros* reiteram essa reflexão fundamental: negar a existência de uma medida abstrata e absolutamente fixa de arte, cada classe em cada sociedade tem seus próprios padrões políticos e estéticos; críticas devem ser feitas a qualquer tentativa de criar arte que tente transcender as classes.

O conto “Homenagem a Roberto Arlt” visa a questionar e subverter o elemento central da produção literária capitalista, ou seja, a originalidade vista como propriedade privada do autor. O crítico uruguaio Ángel Rama (1985) também apontou que os escritores modernos abandonaram a proteção aristocrática medieval e passaram a se dedicar à arte pela arte porque a originalidade pode ser vendida como uma mercadoria. Para garantir a completa comercialização da criação literária, o mercado capitalista deve manter a propriedade privada do significado literário para o autor. Nesse sistema, o escritor considera uma linha de poesia, um trecho de texto ou uma canção como propriedade exclusiva dele, e qualquer imitação ou cópia é vista como roubo. Essa ilusão esconde o fato de que a obra literária é apenas um elo na grande cadeia social de produção de significado escrito. Josefina Ludmer, que escreveu regularmente para a revista *Los Libros*, apontou, em resposta ao questionário “O que é crítica literária”, do número 28 da revista, que “O sistema de produção de uma obra, ou seja, seu processo de apropriação, transformação e reprodução de tudo o que a constitui (o inconsciente, a linguagem, o desejo, a história, a economia: tudo o que é extraliterário)” é a própria obra, é seu sistema” (Ludmer, 1972, p. 5). Uma vez que se negligencia esse sistema e se dedica apenas à originalidade do autor e ao seu talento pessoal, é provável que se atue como “representante do sistema de literatura burguesa” sem disso se dar conta. Ludmer defende a libertação da literatura da ideia de fetichismo (p. 5):

O trabalho crítico está inserido no processo de produção de significado por meio da palavra escrita, tendo como matéria-prima um dos setores específicos dessa produção. [...] Se reaprendermos, a partir de sua própria etimologia, o significado da palavra ‘obra’, do latim *opera* (atividade do trabalhador), assim como *operarius* é o trabalhador, poderíamos revalorizá-la e usá-la em seu sentido estrito, despindo-a de todas as ideias fetichistas e mistificadoras.

Pode-se ver que essa crítica literária econômica que visa a eliminar a originalidade autoral e os direitos de propriedade privada é um consenso na crítica literária de esquerda argentina no início dos anos 1970, e *Intervenções* provavelmente foi uma fonte de inspiração. É significativo que *Intervenções* tenha sido originalmente discutido em um contexto não comercial, mas os colaboradores de *Los Libros* provaram que a discussão relevante pode ser colocada em um contexto completamente comercial. Esse método de análise de produção de significado em vez de tópicos específicos também foi incorporado ao estudo de romances policiais ou outros tipos de romances populares. Quando escreveu a resenha de *Intervenções*, Piglia estava auxiliando a Editora Contemporânea a selecionar uma coleção de romances policiais estadunidenses. Para ele, os romances policiais têm um significado realista, mas “não tinha nada a ver com o realismo socialista, nem com o compromisso, nem com a teoria do ‘reflexo’ no sentido de Lukács, mas com uma forma que trabalha o social como um enigma” (Wolff, 2009, p. 154). Os romances policiais cheios de histórias criminosas são, em sua opinião, um excelente meio de revelar a produção de significado da sociedade norte-americana e, portanto, podem ser um espaço para praticar a crítica literária econômica.

Intervenções e a tipologia de intelectuais

O acadêmico argentino Oscar Terán definiu, em *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, as duas categorias de intelectuais argentinos do século 20, ou seja, “intelectuais engajados” e “intelectuais orgânicos” Em suas palavras, “o primeiro se dirige a seus pares e à sociedade, enquanto o segundo tenta se dirigir ao povo ou à classe trabalhadora para contar com eles e cumprir sua missão; porém, entre os dois tipos há linhas de passagem e espelhamentos que definem identidades mais complexas” (Terán, 2013, p. 46). Na crítica literária da época, David Viñas e Noé Jitrik, do grupo *Contorno*, eram considerados intelectuais engajados nos termos de Sartre, enquanto o marxista José Aricó, da revista *Pasado y presente*, se aproximava dos intelectuais orgânicos nos termos de Gramsci, que se envolviam diretamente no movimento operário. O pesquisador Bosteels

(2012, p. 218) propôs que, ao comentar o maoísmo, Piglia apresentou um terceiro tipo de intelectual, o “intelectual autocrítico”. Ao manter um espaço para a crítica literária e cultural, Piglia evitou radicalizar e ao mesmo tempo questionou a posição do intelectual enquanto especialista. Em sua resenha de *Intervenções* e nos artigos publicados após sua visita à China em 1973, Piglia expressou sua visão de reeducação dos intelectuais, com forte influência do pensamento de Mao Zedong, que propunha rever as áreas profissionais, incluindo a arte e a literatura, por meio de sua associação com as massas.

Em 1971, o poeta cubano Heberto Padilla foi forçado a fazer uma autocrítica, o que causou uma profunda divisão no meio cultural latino-americano, que até então apoiava com entusiasmo a Revolução Cubana. O problema que surgiu foi como definir a relação entre os intelectuais e a revolução. No número 6, de 1971, da revista argentina de debates de esquerda *Nuevos Aires*, publicou-se uma longa transcrição da mesa-redonda intitulada “Intelectuais e revolução: consciência crítica ou consciência de culpa?”. Nove intelectuais de esquerda foram convidados para participar, incluindo dois maoístas, Ricardo Piglia e Oscar Landi, além de outros com posturas mais moderadas, como Noé Jitrik, León Rozitchner, e mais radicais, como José Vazeilles e Mauricio Meinares. Nesse debate, Piglia (1971) defendeu que os intelectuais argentinos deveriam estabelecer novas conexões com os movimentos populares e fazer autocrítica durante as lutas populares: “É precisamente a presença da luta de classes a instância na qual temos de articular nossa prática intelectual [...]. A prática das massas é a verdadeira fonte a partir da qual se pode confrontar o [velho] sistema e criar alternativas revolucionárias”. Ele também lembrou aos outros participantes que a participação na prática popular não significa que os intelectuais necessariamente perderiam sua autonomia.

Na viagem a Beijing, Piglia visitou a Fábrica Siderúrgica Shougang, o que pode ter sido a razão pela qual mencionou em seu ensaio “A luta ideológica na construção socialista” o princípio das Três Combinações retirado da *Constituição Ansteel*. Piglia concordava que as Três Combinações na indústria (unindo gerentes, técnicos e trabalhadores na prática produtiva e na inovação tecnológica) poderia promover uma “revolução ideológica”, dando mais confiança aos trabalhadores em sua

criatividade, pois se “recusa assim a aceitar o papel da tecnologia como autônomo e privilegiado” (1972, p. 5). Embora ele próprio não tenha mencionado diretamente, a resenha de *Intervenções* defende as Três Combinações de escritores, leitores e público em geral para escrever em conjunto grandes textos que reformariam o sistema literário. Em “A luta ideológica na construção socialista”, Piglia aponta que, assim como os valores literários antigos se replicam a si mesmos, “as antigas relações capitalistas persistem e tendem a se reproduzir com base na divisão do trabalho” (1972, p. 8). Os escritores, como outras elites, tendem a manter e monopolizar sua propriedade intelectual, o que é a base da divisão entre trabalho intelectual e manual, cuja superação levará ao surgimento de uma nova classe após a revolução.

Deve-se dizer que essa é a verdadeira intenção da luta ideológica no campo literário, tal como convocada por Piglia: propor a autocrítica dos intelectuais, não como os homens de letras tradicionais que se depreciavam por não entenderem a realidade do trabalho, nem apenas como os intelectuais engajados que aumentam sua conscientização social por meio da preocupação com questões proletárias. O que se deve criticar é a propriedade de todas as estruturas que funcionam como incentivos para a escrita dentro da antiga ideologia literária. Mas não devemos esquecer que a literatura é apenas uma parte da prática social, e esse tipo de incentivo também existe no campo da ciência e da tomada de decisões políticas. Ao abolir o fetichismo literário, também devemos derrubar o fetichismo da ciência e o fetichismo dos partidos políticos; em suma, todos os campos em que o elitismo possa ressurgir são os lugares onde a luta ideológica convocada por Piglia deve ser travada. O editorial do número 35 da revista *Los Libros*, “Especial China”, já destacava essa afirmação: “A principal inovação do maoísmo em relação à concepção ortodoxa do marxismo-leninismo é o reconhecimento, após o período inicial da revolução, de que também existem contradições dentro dos países socialistas e, diante desse fato, propôs uma estratégia original, que é conhecida como a famosa linha de massas, a forma de autocrítica do partido e a reeducação dos intelectuais” (1974, p. 3). Após visitar as Treze Tumbas da Dinastia Ming e a Fábrica Siderúrgica de Shougang em 1973, Piglia apontou que o maoísmo já havia percebido que “essa fratura [entre elite e massa] é a base material sobre a qual

crece e se desenvolve a linha política revisionista, que tende a excluir as massas da liderança para substituí-las por uma elite tecnocrática que parece ‘destinada’ a liderar as massas” (1974, p. 4-6). Portanto, para a construção do socialismo, é preciso “acabar com as relações burguesas, é necessário acabar com as relações ideológicas burguesas ao mesmo tempo. [...] O essencial é a luta de classes que modifica as relações entre as pessoas e as forças produtivas” (1974, p. 4-6). Em sua compreensão, *Intervenções* indicou como mudar as relações entre o sujeito e as forças produtivas no campo da escrita por meio da “reeducação” dos intelectuais. Esse processo não é para fazer com que os intelectuais desapareçam no trabalho braçal de base, mas para permitir que os intelectuais, incluindo escritores, compreendam como realizar a transformação das relações de produção em seu próprio campo e, assim, promover a transformação geral das relações de produção a partir da literatura.

Essa visão era o ponto de vista coletivo dos novos esquerdistas argentinos em torno da revista *Los Libros*. Em uma entrevista realizada no final do século 20, Sarlo (Wolff, 2001, p. 39) expressou opiniões semelhantes:

Para muitos de nós, [o início dos anos 1970] foi o momento em que a revolução chinesa propôs um modelo para resolver as contradições tradicionais entre intelectuais e povo, entre partido e massas populares, entre classe trabalhadora e campesinato, entre trabalho manual e trabalho intelectual, entre todas as contradições que habitavam uma sociedade; a revolução chinesa, a Revolução Cultural propôs um modelo para a solução dessas contradições. [...] Esse não foi apenas um fenômeno de grupos relativamente pequenos na Argentina, dos quais eu, Piglia e Altamirano, que éramos pró-chineses, participamos [...]. Na Europa, também, a revolução chinesa foi tratada como uma revolução que conseguiu sintetizar e resolver conflitos que a revolução russa não havia resolvido.

Essa perspectiva, que repensa a relação entre intelectuais ou especialistas e o povo, por meio do pensamento de Mao Zedong, ultrapassa até mesmo o espectro político de grupos menores, como os maoístas argentinos. O relatório de pesquisa escrito pelo psiquiatra Gregorio Bermann intitulado *A saúde mental na China* também tenta reposicionar a relação entre especialistas e o público, médicos e pacientes com base na experiência chinesa.

Diferentemente de Piglia, Bermann não visitou a China como representante de um partido político, mas sim por causa de seu envolvimento com o movimento mundial de paz promovido pela União Soviética na Argentina, chamando a atenção da Associação Médica Chinesa. A Associação Médica Chinesa convidou Bermann duas vezes, em 1965 e 1967, para promover a cooperação médica internacional e realizar diplomacia cultural na China. Ao mesmo tempo, Bermann também participou de um projeto de pesquisa em psiquiatria comparativa do Instituto Nacional de Saúde Mental (NIMH) dos Estados Unidos. Os manuscritos que Bermann forneceu para esse projeto mais tarde se tornaram os primeiros capítulos do seu relatório de viagem. É evidente que o público-alvo de *A saúde mental na China* não são os radicais do maoísmo na América Latina, mas especialistas no campo da psiquiatria mundial. Seu livro combina o estilo de relatório médico com o diário de uma viagem e não se concentra em apresentar casos especiais na medicina local chinesa, e sim na forma de produção de conhecimento em psiquiatria e no modo de trabalho da medicina popular. Em 1967, o manuscrito de Bermann foi rejeitado pela editora Paidós, que é conhecida na Argentina por publicar livros de ciências sociais e psicologia. Eis a razão para a rejeição: “não é um registro objetivo [...] mas sim a defesa de uma posição específica” (*apud* Ni, 2021, p. 637). Diante das críticas, Bermann admitiu ter uma posição clara, mas enfatizou que a intenção do manuscrito era refletir sobre a psiquiatria por meio da observação da medicina popular chinesa.

A posição de Bermann foi derivada de sua experiência como médico republicano durante a Guerra Civil Espanhola. Como muitos intelectuais da esquerda latino-americana dos anos 1930, Bermann internalizou um sentimento internacionalista ao se juntar ao campo de batalha na Espanha. Ao chegar à China na década de 1960, a luta anticolonial em que a China estava envolvida reativou esse sentimento. Ao contrário de Piglia, Bermann não se interessava pela disputa sino-soviética, mas procurava entender como a causa médica internacionalista era levada adiante na China. Assim, *A saúde mental na China* naturalmente menciona Norman Bethune. A experiência de Bethune de apoiar a revolução chinesa após a Guerra Civil Espanhola tem muitas semelhanças com a de Bermann (2020, p. 162): “[Bethune] sentiu-se

ligado à China pela causa do internacionalismo proletário, por causa de sua consciência como homem político”. Bermann descobriu que experiências semelhantes à da Guerra Civil Espanhola foram estendidas para o período de construção socialista na China: nos campos de batalha da Espanha, os médicos republicanos não apenas tinham que tratar os feridos, mas também precisavam garantir a “força moral” dos soldados, usando conhecimentos em psiquiatria para ganhar a luta antifascista. Nos anos 1960, na China, o médico argentino descobriu que um sistema político específico estava promovendo uma ética médica humanizada semelhante, na qual a relação entre médico e paciente não era uma relação de consumo dentro do sistema médico capitalista, mas sim uma relação de “companheiros” que partilhavam da mesma perspectiva revolucionária. Em um discurso na Argentina em 1971, após retornar da China, Bermann afirmou: “Nos Estados Unidos, a máquina governa dentro do sistema capitalista [...]. Com a China e os regimes socialista e comunista, entramos na era da pessoa, do homem” (*apud* Ni, 2021, p. 638). A medicina comercial capitalista causava desumanização e significava a crescente alienação entre médicos e pacientes, enquanto a ética maoísta de servir ao povo significava uma abordagem humanizada para o tratamento. *A saúde mental na China* foi posteriormente publicado pela Editora Jorge Álvarez, em 1970, e se espalhou no campo profissional da psiquiatria e nos espaços de esquerda internacional.

Há preocupações paralelas entre a medicina popular, como entendida por Bermann, e a crítica literária, como defendida por Piglia. Ambos são viajantes e especialistas latino-americanos que, depois de viajarem pela China nas décadas de 1960 e 1970, refletiram sobre a própria profissão com base na experiência chinesa, propondo modelos médicos e literários de significado universal. A medicina popular de Bermann defende a participação do público na produção de conhecimento, colocando as demandas do público em primeiro lugar. Piglia, em sua resenha de *Intervenções*, enfatiza que os intelectuais devem “encontrar na atividade prática das massas o maior ‘reservatório’ não apenas de matérias-primas, mas também de instrumentos de trabalho: o *dazibao*, as canções, os *slogans* são uma certa forma de representar a linguagem do povo, formas de estruturar um significado e de estabelecer um certo horizonte retórico” (Piglia, 1972, p. 24). Bermann propõe que, quando o

público questiona a cosmovisão da prática médica, os intelectuais médicos precisam ajustar o sistema científico existente. De igual sorte, Piglia enfatiza o necessário abandono do antigo sistema de valores literários pelos escritores. Bermann completou a pesquisa profissional de campo que Piglia não conseguiu realizar, e o médico argentino registrou a confusão dos médicos chineses quando as massas revolucionárias tentaram cancelar a autoridade do hospital psiquiátrico, mas até que ponto os intelectuais médicos devem se autocriticar permanece vago em algumas de suas entrevistas.

Em *A saúde mental na China*, a última reflexão é sobre a leitura de *O diário de um louco*, de Lu Xun: “Como um experiente psiquiatra, posso afirmar que, do ponto de vista científico, *Diário de um louco* é uma descrição perfeita e original de uma pessoa delirante”. Na sua opinião, Lu Xun conseguiu ver o mundo dos doentes mentais a partir da perspectiva dos próprios alienados. Daí, ele decidiu abandonar a medicina e se tornar um “médico da alma, um médico do povo” (Bermann, 2020, p. 255-258). O louco é um paciente, mas também é um membro da sociedade. Por meio da compreensão e descrição da experiência do doente, Lu Xun recriou a si mesmo, provando que a busca pela saúde mental sempre foi uma preocupação importante na revolução chinesa.

O objetivo de Bermann, ao escrever *A saúde mental na China*, não era defender um sistema político específico, mas mostrar que esse arranjo é benéfico para o desenvolvimento da saúde internacional. Já a crítica literária de Piglia em “Mao Zedong: prática estética e luta de classes”, e a edição especial da revista *Los Libros* sobre a China, não devem ser entendidas pelo metro estreito da orientação partidária, mas a partir da busca mais ampla de novos modelos operacionais e significados existenciais. A voz da China, tocada em conjunto por esses especialistas e viajantes, transborda o campo especializado dos sinólogos e perde o tom exótico. Em sua experiência e teoria, a China é vista como uma alternativa para o futuro.

Durante os Jogos Olímpicos de Inverno de 2022, o presidente argentino Alberto Fernández visitou o Memorial do Presidente Mao, em Beijing. Como líder contemporâneo do peronismo, a homenagem de Fernández evoca o momento maoísta da esquerda argentina dos anos

1970 e o processo histórico da China popular. Iluminada por essa reflexão, é fácil perceber que a celebração e a reflexão sobre *Intervenções* são significativas não apenas para os intelectuais chineses, mas também para os estudiosos da cultura latino-americana que lutam “contra essa maldita tendência à orfandade intelectual e ao esquecimento” (Bosteels, 2012, p. 216). Os dois textos de Ricardo Piglia, “Mao Zedong: prática estética e luta de classes” e “A luta ideológica na construção socialista”, assim como o pensamento teórico e experimental inspirado na China e presente em revistas literárias, como *Los Libros*, compõem um importante recurso para a politização da crítica literária argentina dos anos 1970. Esse tipo de escrita é sensível às aspirações que as *Intervenções* e o pensamento literário e artístico chinês dos anos 1950 a 1970 representam como modo de desafiar o espaço de autonomia intelectual da elite e de conceder criatividade e dinamismo ao público em geral. Numa entrevista, Piglia afirmou: com base nesse horizonte de preocupações, “gerações de jovens na América Latina e na Europa eram maoístas” (Wolff, 2001, p. 23). Escutar o conjunto musical do Sul talvez possa ajudar o mundo cego e surdo, que está acostumado a medir a cultura popular pelo mercado, a redescobrir uma tradição crítica compartilhada pelo Terceiro Mundo.

Referências

- Althusser, L. *La filosofía como arma de la revolución*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Arlt, R. *O brinquedo raivoso*. Traduzido por Xia Tingting. Sichuan Literature and Art Publishing House, 2021.
- Astrada, C. Convivencia con Mao Zedong en el diálogo. In: *Capricornio*, 3, 1965, p. 37-45.
- Bermann, G. El lavado de cerebro en China. In: *Capricornio*, 3, 1965, p. 33-35.
- Bermann, G. *La salud mental en China*. La Plata: EDUNLa Cooperativa, 2020.
- Bosteels, B. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. Londres e Nova York: Verso, 2012.
- Celentano, A. El maoísmo argentino entre 1963 y 1976: Libros, revistas y periódicos para una práctica política. In: *Memoria Académica*, 12, 2014.
- Cuentos fantásticos de la dinastía Tang. In: *Capricornio*, 2, 1965, p. 86-96.
- Kordon, B. China extraña y clara. In: *Capricornio*, 3, 1965.
- Kun, Z. Vicente Rovetta e Nativa Libros: uma análise sobre a disseminação do pensamento de Mao Zedong na América Latina durante a Guerra Fria. In: *Revista de Estudos da História da Guerra Fria*, v. 1, 2018.
- Lin, T. Teatro chino y teatro occidental. In: *Capricornio*, 1, 1965, p. 23-31.
- Ludmer, J. Hacia la crítica. In: *Los Libros*, 28, 1972.

- Ni, M. Sobre viajes, reportes y difusión de una ciencia de masas. Maoísmo y psiquiatría en el itinerario internacional de Gregorio Bermann (1957-1970). In: *Historia*, n. 54, v. 2, 2021.
- Ortiz, R. A. H. *Los orígenes del maoísmo en Colombia: La recepción de la revolución de Nueva democracia 1949-1963*. Tese de doutorado. Universidad Nacional de Colombia, 2016.
- Peiró, C. La carta de Perón a Mao llevada por militantes que iban a entrenarse a China, 8 jul. 2017. Disponível em: <https://www.infobae.com/politica/2017/07/08/la-carta-de-peron-a-mao-llevada-por-militantes-que-iban-a-entrenarse-a-china/>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- Piglia, R. Conversación en Princeton. In: Piglia, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Aragrama, 1986.
- Piglia, R. Intelectuales y revolución: ¿conciencia crítica o conciencia culpable?. In: *Nuevos Aires*, 6, 1971, p. 3-82.
- Piglia, R. La lucha ideológica en la construcción socialista. In: *Los Libros*, 35, 1974.
- Piglia, R. Mao Zedong: Practica estética y lucha de clases. In: *Los Libros*, 25, 1972.
- Piglia, R. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Piglia, R. Roberto Arlt: Una crítica de la economía literaria. In: *Los Libros*, 29, 1973.
- Rama, Á. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas e Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.
- Sebrelí, J. J. Shanghai, ciudad porteña. In: *Capricornio*, 3, 1965, p. 1-8.
- Terán, O. *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- Tomlinson, J. *Cultural imperialism: a critical introduction*. Traduzido por Feng Jiansan. Editora do Povo de Shanghai, 1999.
- Xia Tingting, A especificidade da nova esquerda latino-americana: o caso da Argentina na década global de 1960. In: *Revista de Estudos Latino-Americanos*, v. 3, 2019, p. 83-98.
- Wei, R. Entre a caneta e a arma: leitura e apropriação de *Intervenções* na Argentina. In: *Teoria e Crítica Literária e Artística*, v. 3, 2019, p. 86-97.
- Wolff, J. Ricardo Piglia entre Mao y los panteras negras. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, 9,14, 2009.
- Wolff, J. *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- Zedong, M. Intervenções no Fórum de Yan'an sobre Literatura e Arte. In: *Obras Escolhidas de Mao Zedong*, v. 3, Editora do Povo, 1991.

Notas

¹ Este artigo é um resultado parcial do projeto comum do Fundo Nacional de Ciências Sociais denominado “Estudos sobre a literatura latino-americana e a China na perspectiva da Guerra Fria Cultural” (número de aprovação: 18BWW075).

² Para mais informações sobre essa obra, consulte Tomlinson, 1999, p. 81-88.

“É mestiça a face do povo brasileiro”: a representação da cultura mestiça em *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado

Fan Xing

“É mestiça a face do povo brasileiro e é mestiça a sua cultura” (Amado, 2008, p. 125). Essa frase, pronunciada pelo protagonista Pedro Archanjo em *Tenda dos milagres*, é tão direta que quase não parece uma frase de uma obra literária, pois, na década de 1960, quando a “democracia racial” já fazia parte do discurso oficial do Brasil enquanto ideologia nacional (Azevedo, 1966), a legitimidade da “cultura mestiça” parecia inquestionável. Ao mesmo tempo, essa é a razão pela qual alguns críticos consideram *Tenda dos milagres* um livro superficial. Afinal, se o considerarmos como um hino à cultura mestiça e Archanjo como um lutador pela igualdade racial, o livro pode ser visto como uma história na qual o herói da justiça triunfa. Não é difícil entender por que o colaborador do *Washington Post*, L. J. Davis, criticou o enredo de *Tenda dos milagres* como “preto e branco como Mickey Mouse”, considerando a teoria de Amado sobre a fusão racial como “mera doutrinação” (Davis, 1971, p. 2). Até mesmo Antonio Olinto (1972, p. 207), que elogiou a obra, teve que admitir que se tratava de um “romance de tese” porque transmite uma mensagem clara, que é a defesa da cultura mestiça que caracteriza o Brasil.

No entanto, Gregory Rabassa ofereceu uma interpretação diferente. Em sua resenha para o *New York Times*, ele apontou que *Tenda dos milagres* não busca reforçar a imagem estereotipada da convivência harmoniosa entre diferentes raças no Brasil, mas que, pelo contrário, é uma das poucas obras que visa dismantlar o mito da “democracia racial” do país. Rabassa (1971, p. 52) também enfatizou que Amado revela as diversas injustiças da história brasileira por meio de um “protesto astuto”, transformando a obra em uma “brincadeira agradável”, que carece da indignação séria de um escritor americano

como Eldridge Cleaver para uma crítica mais contundente. Em estudos posteriores, vários acadêmicos expressaram pontos de vista semelhantes, chegando até mesmo a afirmar que essa revelação descontraída não apenas dificultava a busca por reparação das injustiças passadas, mas também não escapava da influência dos preconceitos raciais (Brookshaw, 1986; Quinlan, 2001; Bueno, 2006).

O “protesto astuto” e a ausência da indignação realmente captam o cerne da obra, mas, nesse aspecto, *Tenda dos milagres* não é tão falho como Rabassa e outros críticos sugerem. Na verdade, a ironia e a leveza revelam justamente um aspecto oculto, mostrando particularidades da luta brasileira, porque o rosto do mestiço não representa apenas inocência e pureza, mas esconde intenções que são difíceis de serem compreendidas pelos outros. Da mesma forma, a cultura mestiça brasileira não é apenas uma sobreposição simplista das culturas europeia, africana e americana, mas, sim, o resultado de escolhas e construções autônomas ao longo da história do Brasil. Em *Tenda dos milagres*, os mestiços revelam as estratégias e os pensamentos singulares do país. Portanto, quando o mestiço Archanjo confronta o professor racista Nilo Argolo, este último “fixou o bedel com olhos de suspeita e ameaça mas só lhe viu a face composta, a postura correta, nenhum sinal de desrespeito” (Amado, 2008, p. 136). Noutra cena, ao tentar desvendar os pensamentos de Archanjo, a condessa Zabela, conhecedora da cultura europeia, “fitava-lhe o rosto”, mas só podia lamentar: “mulato sestroso, cheio de mistérios” (2008, p. 251).

É precisamente porque o “rosto do mestiço” permanece inapreensível pelo olhar alheio que se torna importante examinar a evolução da cultura mestiça. Amado descortina o processo de formação da identidade brasileira ao retratar as experiências de vida de personagens mestiços como Pedro Archanjo, desafiando assim percepções estereotipadas e unilaterais. Este capítulo pretende situar o romance dentro do contexto geral da escrita brasileira sobre sua cultura mestiça, destacando como a interpretação do processo mestiço no Brasil revela estratégias como “mistura”, “disfarce” e “dissolução”. Foi por meio dessas estratégias que o Brasil tentou realizar a transformação de conflito e oposição cultural em uma coexistência plural, promovendo a fusão e a penetração mútua

de diferentes valores sociais, e estabelecendo, por fim, a característica nacional com base na “mestiçagem”.

Raízes históricas da identidade mestiça

Mesmo que concordemos com a afirmação de Claude Lévi-Strauss (1994, p. 424) de que “todas as culturas são resultado de uma mistura”, devemos reconhecer que essas misturas variam em termos de tempo, escala e grau. Poucos países no mundo recebem tanta atenção devido à mistura de diferentes culturas como o Brasil, o que nem mesmo aqueles que criticam o país pela permanência do racismo podem negar. Como Marshall Eakin aponta no início de *Becoming Brazilians*, a maioria dos brasileiros reconhece que o país ainda não alcançou a igualdade racial, mas ainda assim se identifica com a mestiçagem como uma característica de sua identidade e vê a verdadeira “democracia racial” como um ideal a ser perseguido (Eakin, 2017, p. 4).

A formação desse sentido de identidade está intimamente relacionada à história do Brasil. Os colonizadores portugueses foram dos primeiros a comercializar escravos africanos para a Europa, e o Brasil foi o último país do hemisfério ocidental a abolir a escravidão. No comércio transatlântico de escravizados, os navios portugueses e brasileiros representaram quase a metade das embarcações, e o Brasil recebeu mais de 40% do total de escravizados do continente africano (Lindsay, 2014). Esses fatos tornaram o Brasil o país mais profundamente afetado pelo sistema escravista. Dados estatísticos mostram que, até 1800, o Brasil já tinha cerca de um milhão de escravizados negros, representando de um terço a metade da população total (Mendonça, 2012; Machado, 2007; Matos, 2017), sem contar os negros e mestiços que já haviam conquistado sua liberdade. Com a entrada em larga escala de escravizados africanos no Brasil, naturalmente surgiram oportunidades de comunicação entre diferentes grupos, mas o fato de diferentes elementos culturais se fundirem e não se oporem radicalmente dependeu tanto da tradição histórica portuguesa quanto do desenvolvimento posterior do Brasil.

O histórico de contato entre Portugal e a África remonta a tempos distantes. Desde o movimento de “Reconquista” na Península Ibérica até

as explorações marítimas rumo à África, Portugal sempre foi uma linha de frente contra a civilização islâmica, contando com o total apoio da Igreja Católica. Já no início do século 15, Portugal começou a importar escravizados negros da costa africana, selecionando crianças africanas para serem enviadas a seminários teológicos, onde aprenderiam a língua e os ensinamentos religiosos, antes de retornarem à África para propagar o catolicismo (Boxer, 1978). Para os portugueses da época, os africanos também eram considerados potenciais fiéis católicos, ou seja, a maior diferença entre a Europa e a África residia na religião, e não na cor da pele.

Essa ideia de identidade religiosa acima da identidade racial foi mantida durante o processo de colonização portuguesa no exterior. Quando o rei de Portugal enviou o primeiro governador para as colônias americanas, seis padres jesuítas o acompanharam. Eles rapidamente estabeleceram escolas no Brasil, aprenderam o idioma local para disseminar a doutrina religiosa e estabeleceram áreas de assentamento para os indígenas, obtendo considerável poder de governança e habilidades políticas, a fim de proteger os indígenas da escravidão.¹ Embora os jesuítas não tenham lutado pela liberdade dos escravizados africanos da mesma forma que fizeram pelos indígenas, eles também praticaram a educação religiosa desde o início, incentivando os senhores de escravizados a transmitir a fé católica. Assim, pelo menos até 1759, quando os jesuítas foram expulsos do Brasil, as instituições religiosas brasileiras eram capazes de integrar os escravizados na fé católica, independentemente da cor da pele, permitindo que negros e brancos, escravizados e senhores, compartilhassem a mesma religião e participassem das mesmas atividades religiosas. A Igreja atuava como “protetora” dos escravizados, fornecendo apoio necessário aos fiéis negros, ao mesmo tempo em que os instruía nos ensinamentos morais e na obediência, aliviando significativamente os conflitos entre escravizados e senhores (Wetzell, 1976).

Embora tenham ocorrido grandes movimentos de resistência no início da colonização do Brasil, como a revolta do Quilombo dos Palmares no século 17, esses tipos de movimentos de resistência acabaram promovendo uma convivência “pacífica” entre as raças em uma escala maior. Uma das razões dessa transição é que essas revoltas

intimidaram fortemente a classe dominante. Considerando que, nos séculos seguintes, o número de escravizados africanos trazidos para o Brasil aumentou significativamente, em algumas regiões, superando até mesmo o número de brancos, os senhores preferiam conceder certa liberdade aos escravizados para sufocar o desejo de resistência, “cedendo” em algo o poder em momentos oportunos. Além disso, os escravizados, por meio do aprendizado da língua e da doutrina religiosa europeia, gradualmente adquiriram a mentalidade dos europeus e dominaram as habilidades de negociação com seus senhores, possibilitando que buscassem benefícios de forma não violenta. Na verdade, havia várias maneiras de escravizados brasileiros, habilidosos lidarem com a elite, alcançarem a liberdade e, se tivessem sorte suficiente, até mesmo acumularem riqueza e ascenderem socialmente (Reis; Silva, 1989), o que pode ser confirmado pelo fato de que os negros livres no Brasil, em termos de número e proporção populacional, superaram os dos Estados Unidos por um longo período.²

A partir da segunda metade do século 18, o poder religioso no Brasil não era tão forte como antes, mas os conflitos de interesses entre diferentes raças foram encobertos pelo surgimento do nacionalismo. Como local da primeira capital do Brasil (1549-1763) e o maior porto de comércio de escravizados, a Bahia testemunhou uma revolta em 1798. Os principais objetivos dessa revolta eram a independência de Portugal e o estabelecimento de uma república, além da abolição da escravidão. Esses revoltosos claramente foram influenciados pelo abolicionismo internacional, mas o mais importante é que, na fase inicial do nacionalismo, eles consideravam os portugueses como opressores estrangeiros e viam os escravizados como uma força unificadora. Em 1822, quando o Brasil declarou sua independência, esse sentimento nacional se tornou ainda mais evidente. Durante o confronto entre os brasileiros da Bahia e o exército português, eles se chamavam de “cabras” e “caiados”.³ Quando a elite brasileira insultava os portugueses de “caiados”, também implicava certo “desprezo” pela pele excessivamente clara, o que indiretamente confirmava a identificação dos brasileiros com sua própria mistura étnica. Ao mesmo tempo, os negros e mestiços nascidos no Brasil se organizaram ativamente e se envolveram na luta contra os portugueses.⁴

Mesmo após a consolidação do regime imperial no Brasil e a eliminação da ameaça portuguesa, o discurso nacionalista não diminuiu, mas se tornou uma força motriz interna para a legitimação da miscigenação. Ao longo de mais de três séculos de escravidão, houve convivência e casamentos mistos entre colonizadores portugueses e escravizados africanos, brancos e negros. Antes da abolição da escravidão, em 1888, o Brasil já era reconhecido como uma nação mestiça. A partir desse momento, a intelectualidade brasileira teve que construir um discurso nacional com base no reconhecimento das características mestiças. Esse processo passou pela submissão da cultura africana e indígena à cultura europeia, pela subversão da cultura local em relação à cultura estrangeira e, por fim, se estabeleceu na interação e coexistência das diversas tradições culturais. Nas obras anteriores de Jorge Amado essa mudança de atitude em relação à questão racial brasileira também é evidente.

Submissão, resistência e reconciliação: uma retrospectiva das perspectivas raciais antes de *Tenda dos milagres*

No final do século 19, especialmente após a abolição da escravidão, muitos negros e mulatos conquistaram mais liberdade para apresentar danças, músicas e celebrações tradicionais africanas. Eles migraram em massa das plantações rurais para as cidades, promovendo a disseminação da cultura africana em uma escala maior no Brasil. Essa transformação desencadeou uma série de discussões sobre a condição mulata. Por um lado, intelectuais brasileiros reconheceram que elementos africanos já haviam permeado todos os aspectos da sociedade brasileira, tornando-se parte inseparável de sua cultura. Por outro lado, eles não puderam escapar da influência do eurocentrismo e do darwinismo social, expressando preocupações sobre a situação do momento e principalmente sobre o futuro do Brasil. Por isso, alguns estudiosos brasileiros da época, como Sílvio Romero, consideravam a “mestiçagem” a base do futuro, esperando que, por meio da imigração europeia, houvesse um processo de “embranquecimento” dos povos indígenas e negros. As instituições oficiais do Brasil também adotaram a

mesma abordagem, tentando “educar” os negros para eliminar a cultura e os rituais religiosos africanos, visando impulsionar o desenvolvimento e o progresso do país (Schwarcz, 1993).

Essas discussões indicam que, na sociedade brasileira da virada do século, a “mestiçagem” era valorizada não apenas porque preservava a tradição brasileira, mas também porque servia como meio de se aproximar da “alta cultura” europeia. Em *Os sertões*, embora os sertanejos sejam apresentados como uma esperança remanescente do Brasil, Euclides da Cunha (2010, p. 116) também adota a visão de que a civilização europeia é superior à civilização local: “O abandono em que [os nossos rudes patrícios dos sertões do Norte] jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados”. Ele considerava que “as vicissitudes históricas o libertaram, na fase delicadíssima da sua formação, das exigências desproporcionadas de uma cultura de empréstimo, prepararam-no para a conquistar um dia” (Cunha, 2010, p. 117).

Nos modernistas brasileiros, duas décadas depois, as expectativas de Euclides da Cunha em relação ao futuro foram desenvolvidas. No “Manifesto Antropófago”, publicado em 1928, Oswald de Andrade expressou claramente o desejo e a confiança de conquistar a cultura estrangeira, aproveitando a antropofagia como símbolo. Esse Manifesto destaca especialmente o confronto entre a cultura local e a civilização europeia, com a esperança de que a América possa proclamar a chegada de uma era de ouro. É perceptível que, embora a antropofagia também aponte para uma cultura mestiça, os elementos híbridos ainda não estão em harmonia. Assim como no início do século 20, em que a “mestiçagem” buscava dissolver e diluir os elementos negros e indígenas por meio da cultura branca, o modernismo da década de 1920 esperava que a civilização europeia fosse devorada pela cultura nativa, criando assim uma forma de civilização exclusivamente brasileira. Esse confronto também está presente em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, lançado no mesmo ano de 1928, mas perde o otimismo de uma vitória inevitável da cultura nativa: o “herói brasileiro” Macunaíma finalmente mata o gigante italiano que roubou a muiraquitã, Venceslau Pietro

Pietra, mas não encontra alegria na vitória (Andrade, 2008, p. 171). Isso ocorre, em parte, devido à falta de uma força indígena capaz de enfrentar os colonizadores europeus na história brasileira.

No confronto entre a cultura local e a cultura estrangeira, independentemente do resultado esperado, pode-se ver claramente a admiração pela tradição indígena e o desprezo pelas características africanas. Na realidade, considerando que, no início da formação da cultura brasileira, a maioria dos grupos indígenas habitava em áreas florestais distantes e os negros residiam misturados aos senhores, as influências africanas tiveram um impacto maior do que os elementos indígenas. Essa atitude contraditória em relação à realidade só começou a mudar nos anos 1930, especialmente com a publicação de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933. Por meio de imagens típicas como senhores de escravos benevolentes e escravizados submissos, Freyre destacou o papel positivo da influência africana na formação da sociedade brasileira, e a teoria do mito da “democracia racial” finalmente se consolidou. O Brasil se tornou um representante de convivência harmoniosa entre diferentes raças, e a presença de numerosos mestiços de diferentes tonalidades de pele fornecia evidências em tese inesgotáveis para esse argumento. A publicação de *Casa-grande & senzala* teve um grande impacto, e a narrativa da “democracia racial” se tornou dominante nas décadas de 1930 a 1960, não apenas recebendo atenção da sociedade brasileira, mas também se tornando uma base importante para o discurso internacional sobre questões brasileiras.

Dessa forma, fica evidente que, ao longo das primeiras seis décadas do século 20, a visão do Brasil em relação à questão da miscigenação passou por uma evolução contínua. Ao lidar com sua própria identidade cultural, os intelectuais brasileiros inicialmente “submeteram-se” à cultura europeia dominante e, posteriormente, adotaram uma estratégia de “confronto”, buscando sobrepor a cultura local à cultura estrangeira. No entanto, o resultado final foi a predominância de uma imagem harmoniosa de fusão entre diferentes tradições culturais. Essa transformação também pode ser observada nas obras antes de *Gabriela, cravo e canela*.

No seu romance de estreia, *O país do carnaval* (1931), Jorge Amado expressou as mesmas preocupações dos intelectuais do início do século em relação à miscigenação. Como afirmou Augusto Frederico Schmidt (1961, p. 55), ao avaliar o protagonista do livro, “Paulo Rigger, seu personagem, não é um cerebral, não é um filho do Ocidente saturado e exasperado de cultura, é apenas um pobre moço brasileiro”. Essa perspectiva de considerar o Ocidente como “saturado” de cultura e o Brasil como “pobre” permeia toda a obra, e, no final do livro, o protagonista chega a buscar soluções no cristianismo, uma religião europeia.

No entanto, apenas quatro anos depois, no romance *Jubiabá* (1935), Amado começa a explorar a “negritude” como uma forma de resistência à cultura dominante. Nesse romance, considerado por Oswald de Andrade (1971, p. 31) a “Ilíada Negra”, Amado cria o primeiro verdadeiro “herói negro” da história da literatura brasileira, Antônio Balduíno. Ele é apaixonado por cantar sambas, segue a religião do candomblé e tem um desprezo natural pela moral da classe burguesa branca. Tanto as discriminações que enfrenta como negro quanto o seu desejo não correspondido por uma mulher branca, Lindinalva, destacam claramente a divisão entre brancos e negros no Brasil, indicando que os negros precisam lutar por sua emancipação. Já no romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), essa tensão entre culturas raciais diferentes desaparece completamente. Em *Gabriela*, uma mulata que simboliza o povo brasileiro, os críticos literários veem tanto sua forte conexão com a terra brasileira (Lima, 1972) quanto sua condição de imigrante (Batista, 1972). Quanto à referência mais clara à mestiçagem de Gabriela, essa está presente no prefácio escrito por Frank Tannenbaum para outro livro de Gilberto Freyre: “Antes da publicação de *Casa-grande & senzala*, Jorge Amado não teria sido capaz de escrever *Gabriela*” (Tannenbaum, 1966, p. 11). É verdade que, assim como a exaltação freyriana da democracia racial é mais um ideal visionário, a perfeição da mestiça Gabriela também é impregnada de idealismo. Tannenbaum (1966, p. 11) afirma ainda: “A diferença entre o Brasil dos anos 1920 e dos anos 1960 está no fato de que hoje os brasileiros descobriram a si mesmos”.

Foi somente depois de passar pela “submissão” na virada do século, pela “rebeldia” dos modernistas e pela idealizada “harmonia” proposta

por Freyre, que os brasileiros da década de 1960 puderam encarar com maior honestidade sua própria natureza mestiça e enfrentar a ignorância e os conflitos que ocorreram ao longo da história. Ao mesmo tempo, à medida que as falhas da “democracia racial” se tornavam mais evidentes, a imagem do Brasil no mundo se tornava cada vez mais estereotipada e ilusória. Nesse contexto, Jorge Amado escolheu mostrar o processo dinâmico de conflito e reconciliação entre as diferentes raças no Brasil, dedicando-se a revelar as características culturais distintas, porém entrelaçadas, e assim escreveu *Tenda dos milagres*. Nesse livro, embora Amado ainda considere as tradições africanas parte indispensável da cultura brasileira, ele não mais critica a cultura europeia. Embora ainda exalte a sobreposição e a fusão de diferentes tradições, Amado já reconhece que isso não ocorre naturalmente, sem a necessidade de luta. Em *Tenda dos milagres*, a “cultura mestiça” brasileira se torna uma escolha deliberada, com base em compromisso e busca de equilíbrio, numa estratégia eficaz para lidar com os conflitos e atritos entre os diferentes grupos étnicos.

“Anjo cristão” e “olhos de Xangô”: os dois lados da cultura híbrida

Antes da formação dos traços culturais singulares do Brasil, provenientes das tradições de diferentes continentes, a miscigenação na América de língua portuguesa se manifestou primeiramente na coexistência de múltiplos elementos culturais. Essa coexistência não apenas se refletiu na presença original dos indígenas americanos e na subsequente chegada dos portugueses e africanos, mas também se beneficiou do fato de que, durante o longo período colonial, nenhuma cultura predominava sobre as outras de forma absoluta. Em outras palavras, mesmo que aparentemente a civilização europeia, representada pelos colonizadores portugueses, estivesse em posição dominante, as civilizações africanas e indígenas foram preservadas de forma substancial e mesclaram-se à cultura dos colonizadores, criando traços culturais exclusivos do Brasil. De acordo com a clássica abordagem da sociologia brasileira, esses traços dependeram principalmente da especificidade dos colonizadores portugueses. Sérgio Buarque de

Holanda (1995, p. 32) considera Portugal uma “região indecisa entre a Europa e a África”, sempre tendendo a transcender fronteiras em vez de se ater a limites. Segundo Freyre (2003, p. 66), “A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África”. Não precisa escolher entre os dois, mas, sim, preservar ambos.

O Brasil não implementou um sistema formal de castas baseado em linhagem racial (Cope, 1994), como ocorreu nas colônias espanholas. No Brasil não se impediu a convivência e a união entre diferentes grupos étnicos. É claro que reconhecer essa particularidade do processo colonial português não significa atribuir exclusivamente aos colonizadores a formação das características mestiças do Brasil, negligenciando o papel dos oprimidos. A perspectiva narrativa de *Tenda dos milagres* vem justamente das camadas mais pobres da população de cor. Por meio da descrição da formação, resistência e conquistas dos mestiços, Amado dá voz aos que por muito tempo foram silenciados e revela que os traços de miscigenação na cultura brasileira não apenas se baseiam na forma como os colonizadores portugueses governaram, mas também se beneficiaram da escolha ativa dos escravizados africanos e de seus descendentes em preservar a própria cultura.

É precisamente por meio do protagonista Pedro Archanjo que as características mestiças da cultura brasileira são plenamente expressas, e pode-se até dizer que a trajetória de vida desse mestiço simboliza a história da fusão cultural no Brasil. Quando Pedro Archanjo nasce, a parteira o chama de “Exu”, que é um orixá na cultura candomblé, evidenciando desde seu nascimento uma relação íntima com a cultura religiosa africana. Mais tarde, essa relação se fortalece durante seu processo de crescimento, a ponto de obter uma posição elevada no candomblé, sendo eleito como sacerdote “Ojuobá”, os olhos de Xangô. No entanto, seu verdadeiro nome é Pedro Archanjo, sendo “Pedro” derivado de São Pedro, um dos doze apóstolos de Jesus, e “Archanjo”, de um “anjo principal”. Embora Pedro Archanjo seja influenciado sobretudo pela cultura africana desde o nascimento e sua “essência espiritual” seja africana, o nome que usa para se apresentar segue a tradição cristã.

Esse estado de separação entre nome e essência está intimamente relacionado com a formação do candomblé, uma religião africana no Brasil. As instituições católicas, desde os primeiros tempos da colonização, dedicaram-se à catequização e à incorporação dos escravizados, visando convertê-los ao catolicismo. Ao mesmo tempo, sob a forte influência do poder religioso, o Brasil proibiu qualquer forma de adoração e culto aos deuses africanos, mas foi mais tolerante em relação às danças e músicas que eram originalmente utilizadas em rituais (Silva, 2006). Em uma carta a Martinho de Melo e Castro, então secretário de Estado da Marinha e do Ultramar, José da Cunha Grão Ataíde e Melo, antigo governador da Capitania de Pernambuco, afirmou que era necessário distinguir as danças e músicas de entretenimento das várias tribos africanas, pois elas eram mais semelhantes às danças dos brancos do que aquelas realizadas “às escondidas ou em casas ou em roças com uma preta mestra, com altar de ídolos, adorando bodes vivos e outros feitos de barro”.⁵ Implicitamente, desde que o altar fosse dedicado a Jesus ou à Virgem Maria, não haveria interferência na forma de adoração dos africanos. O valor dado à religião, assim como a tolerância com as formas de culto, contribuiu para que os escravizados africanos, pelo menos aparentemente, renunciassem às próprias crenças e adotassem o catolicismo, o que lhes permitiu preservar parte de sua cultura e tradições. Nesse sentido, foi a proibição das religiões africanas que forçou os escravizados a realizarem seus rituais sob a égide do catolicismo. As irmandades católicas também desempenharam um papel importante como força auxiliar, especialmente ao fornecer assistência médica aos fiéis doentes e garantir que eles tivessem um enterro digno após a morte (Parés, 2007).

Muitas obras de Jorge Amado descrevem os rituais fúnebres, destacando a visão singular da vida e da morte na cultura brasileira, mas ele enfatiza principalmente elementos da religião africana. No entanto, em *Tenda dos milagres*, a força do catolicismo também aparece no funeral do protagonista mestiço. Após a morte de Pedro Archanjo, seus amigos generosamente preparam roupas, velas, flores, caixão e outros itens funerários. E quando alguém pergunta para onde ele deve ser levado, o Major responsável pela coordenação “foi pegado de surpresa” (Amado, 2008, p. 37). Embora Pedro Archanjo ocupe uma posição

elevada na religião do candomblé, e seus amigos estejam bem versados nos rituais fúnebres africanos, não existe um lugar designado para realizar um funeral candomblecista e permitir que o morto descanse em paz. No final, foi o sacristão da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos que resolveu esse problema, porque “lembrou ser Pedro Archanjo membro antigo da Confraria” e é “benemérito” (2008, p. 37). Portanto, após sua morte, teve “direito a velório no templo, encomendação do corpo, missa de sétimo dia e a jazigo perpétuo no Cemitério das Quintas” (p. 37). Antes do início do funeral formal, uma mãe de santo realizou as obrigações do axexê de Ojuobá. Em seguida, ele foi vestido com a opa vermelha da Confraria, o caixão foi colocado na igreja católica, enquanto as mães de santo permaneciam ao lado. Finalmente, o cortejo fúnebre levou-o com os convidados para o Cemitério das Quintas, onde os obás e ogãs do candomblé realizaram um funeral de acordo com as tradições africanas. O funeral de Pedro Archanjo tornou-se assim um exemplo emblemático do sincretismo religioso no Brasil.

Do nascimento à morte, o protagonista de *Tenda dos milagres* viveu em constante mistura e coexistência de duas tradições culturais. Tal mistura tem expressões totalmente diferentes nas fases iniciais e finais de sua vida. No momento do nascimento, Pedro Archanjo não teve o direito de escolher seu próprio nome. A aparência cristã que não condizia com a identidade foi imposta a ele, assim como os escravizados negros logo após sua chegada ao Brasil foram obrigados a aceitar o sistema religioso das classes dominantes e venerar seus ídolos sagrados. Mas, ao longo do processo de crescimento, ficou cada vez mais claro o conhecimento de Archanjo sobre si mesmo e o mundo, e essa dualidade religiosa deixou de ser imposta, tornando-se uma escolha consciente. Caso contrário, ele não seria elogiado pelo sacristão como “benemérito”. Na tenda dos milagres de Archanjo e seu amigo Lídio Corró, os milagres mais representados são da cultura cristã, relacionados a Nossa Senhora das Candeias, São Jorge e Nosso Senhor do Bonfim. Por um lado, essa fé realmente trouxe benefícios para eles, e, por outro lado, ao longo do tempo, São Jorge e Nosso Senhor do Bonfim adquiriram novos significados e formas de adoração, tornando-se os santos protetores reconhecidos pelos descendentes afro-brasileiros.⁶

Portanto, quando o Archanjo mais maduro conhece sua futura aliada, Zabela, ele se apresenta da seguinte forma: “Meu nome de cristão é *Pedro Archanjo* mas em nagô sou *Ojuobá*” (Amado, 2008, p. 143). Dessa forma, os dois nomes, um da tradição cristã e outro da tradição africana, se fundiram em uma única entidade. Existem várias expressões semelhantes, por exemplo, “na Bahia *Ogum é Santo Antônio*” (2008, p. 145), “Mercado de *Iansã* (ou de *Santa Bárbara* à escolha e gosto do distinto)” (p. 90) e “O *Oxóssi* de Agnaldo é um *jagunço* do sertão. Não o será também o *São Jorge* do santeiro?” (p. 15). Equiparar os santos cristãos (Santo Antônio, Santa Bárbara, São Jorge) com as encarnações dos orixás da tradição iorubá (Ogum, Iansã, Oxóssi) reflete a natureza sincretista do candomblé, e a maneira natural como Amado aborda isso em seu texto é uma evidência clara do reconhecimento da cultura híbrida pela sociedade.⁷

Nas obras anteriores de Jorge Amado, os padres católicos estavam frequentemente em oposição aos pais e mães de santo de candomblé, aparecendo como opressores; em *Tenda dos milagres*, o conflito entre os dois lados é abrandado, a fim de destacar a natureza mestiça do Brasil. Além do sacristão, Archanjo tem boas relações com muitos padres cristãos. O mais representativo deles é o prior de São Francisco, que não apenas mantém amizade pessoal com os seguidores do candomblé, mas também participa de seus rituais. No entanto, isso não significa que o padre não seja devoto de sua própria religião, pois, para os olhos externos, o “ritual” pode ser visto como uma forma de performance. Separar a “fé” do “ritual”, assim como a distinção colonial inicial entre “religião” e “dança”, é uma tentativa de buscar uma forma de convivência harmoniosa sem comprometer as características de ambos os lados, por meio da transformação conceitual. Ao mesmo tempo, assim como os seguidores antigos do culto iorubá podiam adorar os orixás africanos diante dos santos cristãos, os seguidores do candomblé não se importam que as pessoas apreciem sua cultura por mera curiosidade. Amado (1990, p. 86) disse em entrevista: “Tudo é transformado em espetáculo. Mas isto nem degradou nem desestruturou e nem matou a capoeira ou o candomblé. Isto não os atinge. Acontece somente na superfície. O povo aproveita-se disto com astúcia, é verdade, e tira as suas vantagens”.

Carnaval, disfarce e engano: a resistência não violenta dos mestiços

A expressão “aproveita-se disto com astúcia”, de Amado, e o que Rabassa chamou de “protesto astuto” são estratégias comuns utilizadas pelos brasileiros na busca por seus direitos. Se, durante o período colonial, os escravizados, a fim de se adaptarem ao novo ambiente e preservarem suas tradições, tiveram que combinar a cultura europeia com a cultura africana, impulsionando assim a mistura e coexistência das diferentes culturas no Brasil, com o passar do tempo e o contínuo processo de miscigenação racial, muitos mestiços que cresceram nessa cultura híbrida não apenas absorveram elementos culturais de diferentes continentes, mas também se acostumaram a usar “performances” e “disfarces” para buscar seus direitos por meio de formas não violentas.

Tanto na sociedade brasileira quanto nas obras de Amado, o carnaval é uma das manifestações mais típicas desse tipo de resistência não violenta. Desafiar a autoridade e a estrutura de hierarquia do cotidiano por meio de jogos e sátiras durante o carnaval é uma técnica comum na ficção de Jorge Amado. Já em *Jubiabá*, Amado descreveu danças e festas populares como formas de busca pela liberdade. Essa técnica é retratada de modo mais detalhado em obras posteriores, especialmente em *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* e *Dona Flor e seus dois maridos*. Os protagonistas desses dois romances desafiam as normas sociais: o primeiro marido de Dona Flor morre durante o carnaval, enquanto Quincas Berro d'Água transforma sua própria morte em uma festa de carnaval.

No entanto, foi somente em *Tenda dos milagres* que a resistência oculta nos eventos de carnaval foi expressa claramente. Em 1904, a polícia da Bahia proibiu o desfile dos Afoxés, grupos ligados à religião africana brasileira. Amado utilizou esse evento real para criar o desfile dos Afoxés, liderado pelo protagonista Archanjo, e definiu o tema do desfile como a República dos Palmares, uma comunidade de escravizados fugidos que resistiu no século 17. No entanto, embora Archanjo e seus amigos tenham desafiado abertamente a proibição policial, nunca recorreram à violência, nem mesmo fizeram críticas severas. Eles expuseram as atrocidades dos colonizadores e a resistência

dos escravos, levando-as ao palco de forma irônica, revelando os crimes dos governantes. A maneira como o público os apoiava era bastante descontraída: “O povo aplaudia o insubmisso, valente desafio [...]. Fit-ó-fó para o chefe da polícia, na vaia, no assovio, na risada, fit-ó-fó. Palmas e vivas para os intimoratos do afoxé, viva, viva, vivoô!” (Amado, 2008, p. 67). Mesmo quando o racista delegado Pedrito ameaçou a vida dos seguidores do candomblé, Archanjo não usou a violência, mas transformou a crença do subordinado da polícia e o fez virar-se contra o próprio Pedrito. No final, Pedrito não foi castigado de forma séria, apenas fugiu, sendo ridicularizado por todos e acabou por renunciar ao cargo de comissário de polícia.

Embora pareça fugir da questão crucial, após o século 17, não houve resistência armada tão influente como a dos Palmares. Isso porque, por um lado, em 1640, Portugal se separou da União Ibérica e reconquistou a independência, expulsando os invasores holandeses do Brasil em 1654. A partir desse momento, Portugal tinha mais poder para enfrentar revoltas de escravizados. Por outro lado, após quase cem anos de luta, os escravizados também exerciam certa pressão sobre seus senhores, que receavam a repetição da história dos Palmares e por isso concediam alguns direitos e liberdades aos escravizados, a fim de garantir a estabilidade do sistema de dominação.

A resistência não violenta desempenhou um papel importante no Brasil. Em alguns casos, as pessoas de cor que viviam na base da sociedade não apenas tentavam evitar conflitos diretos com a classe dominante, mas também buscavam alcançar um consenso com a elite, a fim de amenizar ainda mais as tensões entre as diferentes classes. Já no início do século 18, em 1711, André João Antonil observou que, entre os escravizados africanos que chegavam, “Uns chegam ao Brasil muito rudes e muito fechados e assim continuam por toda a vida. Outros, em poucos anos saem ladinos e espertos, assim para aprenderem a doutrina cristã. [...] Os que nasceram no Brasil, ou se criaram desde pequenos em casa dos brancos, afeiçoando-se a seus senhores, dão boa conta de si” (Antonil, 1837, p. 31-32). Essas observações mostram que havia uma grande diferença no tratamento dos escravizados no Brasil: a duração da viagem da África ao Brasil, o domínio da língua portuguesa e a familiaridade com a vida nas fazendas influenciavam suas tarefas de

trabalho e tratamento diário. Por outro lado, os descendentes, especialmente os mestiços de pele mais clara, tinham maior probabilidade de se tornarem feitores ou servos domésticos. Eles mantinham sua condição de escravizados, mas também estabeleciam um relacionamento mais próximo com seus senhores (Fausto, 1995). Esse método de “dividir para conquistar” os escravizados africanos era uma estratégia característica dos colonizadores brasileiros, adotada para evitar a união e rebelião da população de baixa extração, especialmente quando o seu número começou a superar o da população livre.

Ao mesmo tempo, mesmo os “homens livres”, como arrendatários, médicos e artesãos, dependiam dos grandes proprietários de fazendas. Eles se juntavam aos ex-escravizados, libertos, que ainda serviam aos proprietários de fazendas, formando uma força de amortecimento entre os senhores brancos e os africanos escravizados. Como afirmou Roberto Schwarz, essas pessoas que não eram nem proprietários nem proletários, se quisessem obter riqueza e status social, precisavam contar com o “favor” direto ou indireto de alguma figura importante. Com o passar do tempo, esse “favor” se tornou a “mediação quase universal” no Brasil (Schwarz, 2000, p. 16), pois não era um ato unilateral de generosidade por parte dos governantes, mas, sim, uma “conspiração” entre eles e os mais vulneráveis (2000, p. 20).

Em *Tenda dos milagres*, esse papel intermediário é desempenhado por Damião. Embora ele não seja filho biológico de Archanjo, pode-se considerá-lo o seu sucessor espiritual. Sob a orientação de Archanjo, Damião aprendeu a ler e escrever; ao mesmo tempo, herdou o gosto pela bebida e a sagacidade astuta. Com seu conhecimento da lógica e da emoção da classe mais pobre e sua compreensão das regras da sociedade elitista, Damião conquistou dois títulos simbólicos, de “major” e “advogado”, embora não fosse militar, nem estivesse familiarizado com a legislação.

Amado descreve em detalhes como Damião obteve sua licença de advogado, mostrando claramente como diferentes grupos de classes podem facilmente formar uma “conspiração” em busca de um objetivo comum. Naquele momento, o juiz estava prestes a julgar um caso criminal de um homem pobre, mas o advogado designado para o réu faltou novamente. Sem ter outra opção adequada, o juiz assinou uma

ordem temporária, nomeando Damião, que estava presente no tribunal, como advogado de defesa do réu e prometendo que, se Damião conseguisse uma defesa bem-sucedida, ele receberia a licença de advogado. Mesmo sem ter frequentado um dia sequer da Faculdade de Direito, Damião, que estava familiarizado com os truques da advocacia devido ao seu trabalho no escritório de advogados e nos tribunais, não apenas queria obter a licença de advogado, mas também estava disposto a ajudar as pessoas das classes pobres a se livrarem de processos. Naturalmente, ele prontamente concordou com o pedido do juiz. No tribunal, Damião também era habilidoso em defender o réu com base nos valores dos dominantes, enfatizando o valor da família, exaltando a castidade feminina. Ele conseguiu colocar o réu no terreno moral da elite, retratando seu ato impulsivo como uma forma de defesa do sistema moral da sociedade, e até mesmo adicionando dramatização para conquistar a simpatia do júri. No final, ele não apenas teve sucesso na defesa, obtendo a licença prometida pelo juiz, mas também recebeu a gratidão da esposa do réu, que o chamou de “major”, porque a ajuda do advogado temporário a fez se lembrar de um major em quem costumava confiar.

Assim, mesmo que Damião fosse “sem patente, sem batalhões, sem dragonas, sem farda, sem mando nem comando” (Amado, 2008, p. 38), ele recebeu o título de “major”. Com base nesse “título” vago e sem significado real, obteve capital simbólico para lidar com o poder oficial e, assim, resolver as divergências entre diferentes classes por meio de mediação, em vez de violência. Após a morte inesperada de Archanjo, as pessoas mais pobres não conseguiram suportar ver o corpo do seu respeitado amigo exposto nas ruas, mas um jovem soldado, cumprindo o regulamento, proibiu qualquer pessoa de mover o corpo antes da chegada da polícia. As pessoas estavam prontas para um confronto violento, e o soldado também sacou suas armas, mas então apareceu um vigia noturno, voluntariando-se para ser o intermediário das negociações entre as duas partes. Jorge Amado (2008, p. 39) tem uma clara compreensão da lógica por trás dessa contenção da violência: “Autoridade versus autoridade, de um lado o guarda-noturno, o último dos fardados, com seu apito avisa-ladrão e a picardia, a flexibilidade, a matreirice; do outro lado, o soldado da Briosa, milico de verdade, com

seu sabre, seu revólver, seu regulamento, sua violência, sua força bruta”. No final, o guarda-noturno, com sua identidade e o título de “major” de Damião, conquistou a confiança dos soldados, evitando um derramamento de sangue iminente. Como executor do poder oficial, o soldado até foi “o primeiro a cumprir as ordens do major – depuseram o corpo na carroça”, e a partir desse momento o poder oficial foi totalmente usado pelos mestiços, protegendo o corpo de Archanjo. O livro assim descreve a cena: “Mestre Pedro Archanjo ia contente da vida, contente da morte: aquela viagem de defunto em carroça aberta, puxada por burro de guizos no pescoço, com acompanhamento de bêbados, notívagos, putas e amigos, na frente do cortejo o guarda Everaldo trinando seu apito, atrás o soldado batendo continência” (p. 39).

O guarda-noturno e o soldado representando o poder público, misturados com bêbados, prostitutas e outros rebeldes sociais, constituem essa descrição humorística e absurda que não apenas zomba da autoridade, mas também reflete as relações particulares entre as diferentes classes no Brasil. Como Roberto DaMatta afirmou em *Carnaval, malandros e heróis*, o Brasil não é uma sociedade igualitária, como os Estados Unidos e outros países, mas, sim, uma nação em que, apesar das diferenças de classe, as pessoas estão potencialmente unidas. Isso significa que as pessoas de diferentes estratos sociais no Brasil não estão completamente separadas, e não há falta de caminhos para o diálogo entre as massas e a elite (DaMatta, 1997). Por um lado, essa troca cultural está enraizada na tradição de miscigenação desde os primórdios da colonização. Por outro lado, isso se deve à posição de autoridade da cultura portuguesa no contexto oficial. Os portugueses não precisaram competir pela legitimidade com as culturas indígenas dominantes, como os espanhóis fizeram, enquanto a cultura africana também era um produto importado como o europeu. Graças a essa troca cultural dentro de uma estrutura de poder relativamente estável, os mestiços no Brasil puderam alcançar seus objetivos de luta pelos direitos por meio de “resistência não violenta”, e as culturas de diferentes grupos sociais puderam se infiltrar mutuamente, formando eventualmente uma cultura híbrida com características únicas.

Dissolução racial: “Somos todos mulatos”

Mesmo que nos anos 1960 o Brasil tenha adquirido uma forma mais profunda de fusão cultural, é inegável que, desde então, essa característica cultural tem sido constantemente questionada tanto interna como externamente. Cada vez mais pessoas começaram a refletir se o Brasil é realmente um país racialmente democrático, e a própria identidade nacional teve que enfrentar uma reavaliação por parte da comunidade internacional. Essas preocupações também levaram a críticas em relação à obra de Jorge Amado. Entre os críticos, David Brookshaw é um dos mais severos. Em sua visão, embora Amado tenha a intenção de combater o preconceito racial, *Tenda dos milagres* não escapa do desejo de “embranquecer” o Brasil, chegando até mesmo a reforçar essa ideia oitocentista. Brookshaw utiliza dois exemplos para ilustrar sua argumentação: o primeiro é o caso de Tadeu, o filho adotivo – que, na verdade, é filho biológico – de Pedro Archanjo, que gradualmente deixa seu ambiente de infância e ingressa na alta sociedade, demonstrando claramente como o dinheiro pode “clarear” uma pessoa de pele escura. O segundo exemplo ocorre quase no final do livro, quando Pedro Archanjo encontra a neta de seu grande amor, Rosa, e a considera a maior realização da mestiçagem racial no Brasil. Em relação ao primeiro exemplo, Brookshaw (1986, p. 166) afirma claramente: “Tadeu, um mestiço escuro, é o monumento de Amado à democracia brasileira, um exemplo claro de como o dinheiro pode embranquecer”. Quanto ao segundo exemplo, ele faz uma crítica contundente: “Rosa, a estudante de medicina, adota o sobrenome Oxalá quando descobre sua ascendência, e esse pequeno detalhe parece ilustrar a atração de Amado pela cultura afro-brasileira por seu efeito puramente visual e exótico. Quanto a Rosa, talvez ela simbolize o ideal nacional de Amado: uma ‘morena’ com um nome africano reassumido, um tributo a uma raça que está desaparecendo por meio da mistura de raças” (1986, p. 167).

No entanto, tanto Rabassa quanto Brookshaw, ao criticarem Amado, já pressupõem a visão de que o “preto” e o “branco” só podem ser opostos, o que não apenas Amado rejeita veementemente, mas também é uma oposição que diversas partes do Brasil ao longo da história têm tentado minimizar em busca de interesses comuns. Em *Tenda dos milagres*, por meio da voz do narrador Fausto Pena, o autor faz questão

de distinguir a cultura mestiça, representada por Archanjo, das organizações de defesa dos direitos dos negros nos Estados Unidos, e até mesmo chega a chamar os Panteras Negras de “racistas”, alegando que eles recusam “a miscigenação, a pregar a guerra santa contra os brancos” (Amado, 2008, 150). Durante as comemorações do centenário de Archanjo, Pena se une a alguns artistas para transformar a história do lendário mestiço em uma peça de teatro, mas eles têm dificuldade em chegar a um consenso:

As divergências referiam-se ao conteúdo do espetáculo e à figura de Pedro Archanjo. Estácio Maia, declarando-se irredutível partidário brasileiro do Poder Negro norte-americano, transformava Pedro Archanjo em membro da organização Black Panther a declamar no palco discursos e palavras de ordem de Carmichael advogando a separação de raças, o ódio irremediável. Uma espécie de professor Nilo Argolo às avessas. Negros de um lado, brancos de outro, proibida qualquer mistura e convivência, em luta mortal. Jamais consegui saber onde o violento líder da negritude nacional situava os mulatos (2008, p. 149).

Por meio da ironia e zombaria em relação a pessoas como Maia, Amado já antecipou as críticas que seu livro poderia suscitar. Sua explanação sobre a questão racial no Brasil é realizada por meio da experiência de crescimento do mestiço Tadeu. Ao contrário do que Brookshaw interpretou sobre “o dinheiro que pode embranquecer”, Amado não busca perpetuar conceitos raciais provenientes do sistema escravista, mas sim realizar uma transição do “racial” para “cor da pele” e, em seguida, para “classe social”, transformando os conflitos raciais em diferenças entre classes sociais. Dessa forma, não existem distinções naturais entre as pessoas; as diferenças são construídas por meio das experiências de vida. É por isso que o mestiço de pele escura, Tadeu, e a jovem loira, Lu, podem se casar e receber as bênçãos da família.

Na segunda metade de *Tenda dos milagres*, o amor e casamento de Tadeu são os aspectos mais importantes da trama. Tadeu, um mestiço de origem humilde, é colega e amigo do filho do coronel Gomes. Com base em seu excelente desempenho acadêmico, Tadeu é frequentemente convidado para visitar a casa do coronel, onde é recebido calorosamente. Foi nesse contexto que ele conheceu e se apaixonou pela filha mais nova da família, Luísa. No entanto, quando Tadeu alcança sucesso em sua

carreira e vai pedir a mão de Luísa ao coronel Gomes, é rejeitado de forma direta: “O senhor abusou da confiança que lhe depositamos. Por ser colega de meu filho, nós o recebemos em casa sem levar em conta sua cor e sua procedência. Dizem que o senhor é inteligente, como então não se deu conta de que não criamos filha para negro?” (Amado, 2008, p. 218).

Essa atitude em relação à cor da pele parece contraditória, mas reflete com precisão os padrões de convivência entre diferentes grupos ao longo da história do Brasil. Isso ocorre porque a atitude inicialmente amigável do coronel Gomes em relação a Tadeu não muda a diferença de status entre eles. No entanto, quando Tadeu deseja se casar com Luísa, essa diferença se torna uma grande barreira. À primeira vista, a principal causa dessa diferença é a raça. No entanto, nas explicações de Tadeu e outros personagens, o conceito de “raça” é raramente mencionado e é quase sempre substituído pela ideia de “cor da pele”. O advogado Dr. Passarinho, que é outro pretendente de Luísa e o genro ideal na mente do coronel Gomes, explica assim maneira a ira do coronel após a fuga de Luísa: “O que lhe impressiona, prezado coronel, é a cor, não a raça. Minha avó paterna era mulata, bem escura, coronel. Saí branco, mas tenho um irmão médico em São Paulo, que é um morenã bonito, saiu à avó sinhá-dona” (Amado, 2008, p. 231). Claro, além da cor da pele mais escura, a pobreza também é uma razão pela qual o coronel Gomes reluta em aceitar Tadeu, como analisado por Luísa: “veio de baixo, estudou com sacrifício” (2008, p. 230).

É nesse contexto que Amado (2008, p. 268), por meio de Archanjo, diz: “não há branco nem negro, no Corredor da Vitória o dinheiro embranquece, aqui miséria negra”. Nesse contexto, os termos “negro” e “branco” não se referem mais à raça, mas, sim, à classe social, às diferenças de riqueza e pobreza relativamente fixas no Brasil desde os tempos da escravidão. A razão pela qual Tadeu consegue alcançar seus objetivos reside no fato de que nunca limitou as barreiras para o casamento à raça, mas considerou principalmente sua própria pobreza. Portanto, desde o momento em que planeja se casar com Luísa, ele se dirige à então capital, o Rio de Janeiro, na esperança de ganhar mais dinheiro e conhecer pessoas influentes. Assim como o falso “coronel” Damião de Souza, Tadeu também está familiarizado com a lógica de

valor das elites. A diferença é que, como intermediário e mediador, Damião precisa apenas se submeter ao poder em certa medida para obter algum apoio, enquanto Tadeu está buscando entrar completamente no círculo interno das pessoas de elite, obter uma posição de elite cultural e se tornar um membro da classe dominante.

Desde o início, Tadeu enfrentou uma resistência ainda maior do que Damião, e seu sucesso é mais uma prova da identidade mestiça brasileira, que tem sua base histórica. Por exemplo, há registro de que, em 1731, o rei Dom João V emitiu um decreto exigindo que o governador de Pernambuco nomeasse para o cargo público um mulato com diploma, enfatizando que, na presença de um candidato bacharel, não se permitiria que um não bacharel ocupasse o cargo, mesmo que fosse branco (Holanda, 1995). Com base na mesma lógica, a Constituição de 1891, a primeira da República do Brasil, estabeleceu que analfabetos, mendigos, militares, padres e pessoas com menos de 21 anos não tinham direito de voto, enquanto a cor da pele não era um critério de proibição formal.

Pode-se dizer que é a valorização da educação ao longo da história do Brasil que determinou o sucesso de Tadeu. A posição social de uma pessoa não é apenas determinada por sua etnia, mas também é resultado das oportunidades e escolhas que teve ao longo da vida. Durante esse processo, os recursos e a posição histórica do grupo ao qual pertence também desempenham um papel significativo. A partir dessa perspectiva, em vez de criticar Tadeu por escolher elementos tradicionalmente associados à identidade branca, como conhecimento e riqueza, seria mais apropriado afirmar que a riqueza e o conhecimento de Tadeu comprovam que essas características não são exclusivas dos brancos.

E a escolha do sobrenome “Oxalá” pela estudante de medicina Rosa está intimamente relacionada à migração dos interesses sociais e culturais na sociedade brasileira. Até o início do século 20, a elite brasileira só recebia educação europeizada. No entanto, a partir dos anos 1920, os jovens que cresceram imersos em um ambiente de educação europeia começaram a se interessar pelas culturas indígenas e africanas, e gradualmente passaram a vê-las como um meio de resistir ao eurocentrismo, estabelecendo assim traços brasileiros. O próprio Amado

se envolveu oficialmente com o candomblé, sendo eleito alto sacerdote, e a publicação e divulgação de suas obras contribuíram significativamente para o desenvolvimento do candomblé. No campo da música, os compositores de samba mais importantes, como Ary Barroso e Noel Rosa, também eram provenientes da elite e foram influenciados pela música ocidental. Foi com o impulso deles que o samba e outras músicas afro-brasileiras se tornaram gradualmente um patrimônio cultural compartilhado por todos os brasileiros, servindo como símbolo da identidade nacional (Sant'Anna, 2004).

Por meio desse processo, o Brasil diluiu até certo ponto as fronteiras entre diferentes grupos étnicos e fortaleceu o conceito de “brasileiro” como um todo, criando uma nação em que todos são mestiços. Na visão de Jorge Amado, essa é a estratégia eficaz do Brasil para lidar com questões raciais. Em *Tenda dos milagres*, o mulato Archanjo é capaz de vencer o professor racista Argolo nas discussões porque consegue provar, por meio do estudo dos registros genealógicos locais, que “na Bahia somos todos mulatos” (Amado, 2008, p. 270), e até descobre que ele e o professor são ambos descendentes de um homem negro chamado Obitikô. Para o professor Argolo, que sempre discriminou pessoas de cor, o golpe mais devastador não é a crítica séria de Archanjo a ele, mas, sim, quando o protagonista o chama de “meu primo” (2008, p. 253). Com base nessa relação de parentesco inegável, Amado elimina as fronteiras entre as diferentes raças no Brasil, privando os racistas de uma base sólida para se apoiar.

Conclusão

Tenda dos milagres pode ser considerado uma análise abrangente de Jorge Amado sobre a questão racial no Brasil, revelando a opressão e a injustiça enfrentadas pelas pessoas de cor ao longo da história do país, assim como suas lutas e resistências. No final, por meio da intimidade e sagacidade de “somos todos mulatos”, Amado subverte os preconceitos e a oposição entre diferentes grupos raciais, destacando a peculiaridade da questão racial no Brasil.

Comparados com a Inglaterra e os Estados Unidos, Portugal e Brasil não utilizaram o conceito de raça como um critério absoluto de

distinção. No início da era dos descobrimentos, para os portugueses, os africanos foram antes de tudo “pagãos”. A narrativa religiosa nuançou o discurso racial durante os dois ou três primeiros séculos do desenvolvimento da colônia brasileira. A partir do século 18, o poder da Igreja Católica no Brasil começou a enfraquecer, enquanto o pensamento nacionalista começou a surgir. Os que nasceram e cresceram no Brasil, incluindo os escravizados negros, gradualmente formaram uma comunidade própria, em contraposição aos portugueses e aos invasores europeus em geral. Ao mesmo tempo, a identidade nacional e sua imagem forânea passaram a ser cada vez mais associadas ao termo “mestiço”. Desde o final do século 19, representado por autores como Silvio Romero e Euclides da Cunha, até o século 20, com Gilberto Freyre e Jorge Amado, as discussões sobre a cultura mestiça podem ser vistas como uma continuidade desse pensamento, com o objetivo final de romper com o discurso dominante da sociedade europeia e norte-americana, a fim de se fazer ouvir a voz própria do Brasil.

Certamente, devido à exploração, opressão e controle dos escravizados ao longo da história, o Brasil ainda está longe de alcançar a igualdade racial. No entanto, desde o início do período colonial, a questão racial no Brasil tem sido influenciada por discursos religiosos, étnicos e até de classe, criando condições para a formação de organizações transcendentais entre diferentes grupos étnicos. Apesar do domínio colonial português estar longe de ser “benigno”, o fato de que a representação de uma imagem benevolente persistiu na construção da identidade nacional refletiu, de certa forma, a singularidade da história colonial brasileira (Araújo; Maeso, 2012). Com a convivência e o casamento interracial ao longo do tempo, os diferentes elementos culturais do Brasil passaram de uma coexistência inicialmente misturada para um processo consciente de fusão, resultando, por fim, na formação de uma identidade nacional na qual a distinção racial se torna cada vez menos relevante.

Dessa forma, se lermos *Tenda dos milagres* apenas sob a perspectiva da oposição racial, teríamos interpretações simplistas e equivocadas. No Brasil, a integração entre negros e brancos, culturas africanas e europeias, já está profundamente enraizada, como afirmou Jorge Amado

(1990, p. 91-92) ao falar sobre a relação entre o catolicismo e as religiões africanas no Brasil: “Não há festa de Candomblé que não seja precedida por uma missa católica [...], todos são católicos, mas principalmente, e cada vez mais, são umbandistas”. No Brasil, todas as pessoas, independentemente da cor da pele, são mestiças em termos culturais. Nesse sentido, *Tenda dos milagres* ilumina o rosto oculto da identidade mestiça brasileira, revelando o processo de construção da cultura mestiça no Brasil e sua forma contemporânea.

Referências

- Amado, J. *Conversando com Jorge Amado*. [Entrevista concedida a] Alice Raillard. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- Amado, J. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Andrade, M. de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- Andrade, O. de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, n. 1, p. 3-7, 1928.
- Andrade, O. de. *Ponta de lança: polêmica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. Vol. 153.
- Antonil, A. J. *Cultura e opulência do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa de Souza e Comp., 1837.
- Araújo, M.; Maeso, S. R. A institucionalização do silêncio: a escravatura nos manuais de história portugueses. *Revista (In)Visível*, n. 1, p. 7-15, 2012.
- Azevedo, T. de. *Cultura e situação racial no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- Batista, J. da G. Gabriela e Dona Flor. In: Amado, J. (Ed.). *Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 85-108.
- Boxer, C. R. *The Church Militant and Iberian Expansion, 1440-1770*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Brookshaw, D. *Race and Color in Brazilian Literature*. Nova Jersey: Scarecrow Press, 1986.
- Bueno, L. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.
- Cope, R. D. *The Limit of Racial Domination: Plebeian Society in Colonial Mexico City 1660-1720*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.
- Cunha, E. da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- DaMatta, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Davis, L. J. Novels. *The Washington Post*, 12 set. 1971.
- Eakin, M. C. *Becoming Brazilians: Race and National Identity in Twentieth-Century Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Fausto, B. *História do Brasil*. São Paulo: Ed. da USP, 1995.
- Freyre, G. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2003.
- Freyre, G. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2004.
- Graham, R. Free African Brazilians and the State in Slavery Times. In: Hanchard, M. (Ed.). *Racial Politics in Contemporary Brazil*. Durham; Londres: Duke University Press, 1999. p. 30-58.
- Hemming, J. *Red Gold: The Conquest of the Brazilian Indians*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.

- Holanda, S. B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Lévi-Strauss, C. Anthropology, Race and Politics: a Conversation with Didier Eribon. In: Borofsky, R. (Ed.). *Assessing Cultural Anthropology*. Nova York: McGraw Hill, 1994, p. 420-429.
- Lima, A. A. Gabriela ou o Crepúsculo dos coronéis. In: Amado, J. (Ed.). *Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 159-164.
- Lindsay, L. A. 海上囚徒：奴隶贸易四百年 [*Prisioneiros do mar: quatrocentos anos de comércio de escravos*]. Trad. Yang Zhi. Beijing: 中国人民大学出版社 [Renmin University of China Publishing House], 2014.
- Machado, C. A escravidão e a cor dos escravos e dos livres (Freguesia de São José dos Pinhais-PR, passagem do XVIII para o XIX). In: JORNADA SETECENTISTA, 7, 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2007. p. 192-201.
- Matos, P. T. de. Imaginar, contar e descrever as populações coloniais portuguesas, 1776-1875. *Revista Brasileira de Estudos de População*, v. 34, n. 3, p. 635-648, 2017.
- Mendonça, R. *A influência africana no português do Brasil*. Brasília: FUNAG, 2012.
- Olinto, A. “Tenda dos milagres”, magia e revolução na literatura de língua portuguesa. In: Amado, J. (Ed.). *Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 203-210.
- Parés, L. N. *A formação do Candomblé*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.
- Quinlan, S. C. Questioning Jorge Amado’s Fictional Women-of-Color. In: Crower, K. H. et al. (Eds.). *Jorge Amado: New Critical Essays*. Londres: Routledge, 2001. p. 191-201.
- Rabassa, G. In Bahia, It’s Living Theater. *The New York Times*, 24 out. 1971.
- Reis, J. J.; Silva, E. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Sant’Anna, A. R. de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Editora Landmark, 2004.
- Schmid, A. F. Apresentação de um escritor estreante. In: Amado, J. (Ed.). *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961. p. 55-57.
- Schwarcz, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Schwarz, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- Silva, R. da. *O candomblé da Barroquinha*. Salvador: Maianga, 2006.
- Tannenbaum, F. Introduction. In: Freyre, G. *The Mansions and the Shanties*. Nova York: Alfred. A. Knopf, 1963. p. vii-xii.
- Wetzel, H. A escravatura e os jesuítas no Brasil. *Perspectiva Teológica*, n. 16, p. 5-26, 1976.

Notas

- ¹ Vale ressaltar que, desde o início da chegada às Américas, os colonizadores portugueses estabeleceram alianças com algumas tribos indígenas e até mesmo se uniram para repelir invasores franceses que também cobiçavam essas terras. Mesmo com o aumento da escravidão dos nativos após a produção canavieira, as populações indígenas não conseguiram organizar uma resistência em larga escala. As diversas “proteções” oferecidas pelos primeiros governadores do Brasil e pelos jesuítas podem ser consideradas uma forma de transformar a escravidão física dos indígenas em uma forma de doutrinação espiritual (Hemming, 1978).
- ² Segundo dados de Graham (1999, p. 32), em 1872, o Brasil tinha aproximadamente 4,25 milhões de negros livres e mulatos, representando pelo menos três quartos da população negra do país, enquanto o sul dos Estados Unidos, antes da abolição, tinha apenas 260 mil negros livres, correspondendo a apenas 6% da população negra local.
- ³ “Cabra” refere-se a crianças nascidas da união entre negros e brancos, sendo crianças um pouco mais escuras do que os mulatos e um pouco mais claras do que os negros; “caiado” é usado para descrever pessoas muito brancas, como se tivessem sido “pintadas” com cal (Reis; Silva, 1989).
- ⁴ Nesse período, havia uma clara distinção entre escravizados nascidos no Brasil e escravizados recém-chegados da África, sendo os nativos do Brasil eram os principais participantes na resistência contra os portugueses. Logo após a independência do Brasil, os negros que se envolveram em atividades rebeldes durante esse período de fragilidade do poder eram principalmente nascidos na África, muitas vezes descontentes devido à escravidão e à imposição forçada da fé católica (Reis; Silva, 1989).
- ⁵ Trecho da carta citado por Freyre (2004, p. 514).
- ⁶ Na verdade, a capacidade de interação e fusão entre o catolicismo e as religiões africanas, resultando no candomblé, uma religião afro-brasileira, foi fundamentalmente devida à adaptação ativa dos antigos escravizados. Nas muitas religiões africanas, já existiam sobreposições de elementos de diferentes crenças, portanto os escravizados africanos não encontraram muitas dificuldades em incorporar novos elementos religiosos. Além disso, após o contato com o cristianismo, os seguidores das religiões tradicionais rapidamente perceberam muitas semelhanças: tanto a adoração aos santos católicos quanto a devoção aos orixás africanos tinham como principal motivação a realização de desejos, libertação de dificuldades ou alívio de dúvidas. Santos e orixás, embora com nomes diferentes, eram considerados intermediários entre os indivíduos e o divino, sendo o meio necessário para obter ajuda divina. Portanto, para muitos escravizados, essa sobreposição de recursos espirituais diferentes não significava contradição, mas, sim, uma forma eficaz de enfrentar adversidades e obter boa sorte. Participar de atividades cristãs não era apenas para encobrir suas verdadeiras crenças, mas também para satisfazer suas necessidades espirituais (Parés, 2007).
- ⁷ É importante notar que, após séculos de absorção e adaptação entre diferentes culturas, no Brasil do século 20, a aceitação da cultura híbrida não se limitava apenas aos seguidores do candomblé, estendendo-se até mesmo a alguns clérigos cristãos, especialmente na Bahia. Após o Concílio Vaticano II, em 1968, padres católicos no Brasil mostraram cada vez mais interesse em compreender religiões africanas como o candomblé, reconhecendo o valor dessas religiões para a tradição cultural brasileira.

Sobre vidas possíveis: as escolhas éticas dos Crusoes modernos

Ren Haiyan

Em 1719, quando *Robinson Crusoe* foi publicado, ninguém poderia prever que seria um fenômeno na história da literatura e que o protagonista viraria um mito moderno, representando o espírito do Iluminismo (Ren, 2012), tal como a “Pedra de Stonehenge” (Woolf, 2016), alcançando a imortalidade. Desde a época de Homero, a ilha deserta era um elemento comum, mas a ilha de Robinson Crusoe é diferente na tradição literária devido à preocupação com a vida social, à relação íntima com a civilização moderna – embora aparentemente isolada dela –, tornando-se um campo de experimentação para a vida. Diante da escolha quase absolutamente livre, concedida pela ilha deserta, das inúmeras possibilidades existenciais, a história de Robinson Crusoe propõe uma questão fundamental: como as escolhas éticas moldam a vida? O Robinson de Defoe é tentado pela colonização no exterior e consegue abrir novas colônias, transformando-as na utopia capitalista de sua época. Quando retorna à casa como vencedor, Robinson naturalmente se torna um modelo de “boa vida” na era das Grandes Navegações do século 18.

Se a astúcia, a frieza e até a abstinência de Robinson Crusoe em buscar uma “boa vida” são impregnadas de ética colonialista e capitalista, muitas reescritas posteriores tentam reinterpretar ou propor novos campos éticos para explorar a humanidade e a existência “por meio da escolha ética do protagonista” (Nie; Wang, 2020, p. 9). Os exemplos incluem *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico* (1967), de Michel Tournier, *Pantomima* (1978), de Derek Walcott, e *Foe* (1986), de J. M. Coetzee. Embora tenham surgido na segunda metade do século 20, os autores dessas apropriações estão dispersos pela Europa, América Latina e África, com diferentes origens históricas e culturais, o que cria

uma rede transregional (TransArea), exibindo as várias possibilidades da vida moderna em um mundo diverso com múltiplas lógicas coexistentes.

Sexta-feira ou os limbos do Pacífico: o jogo do tempo

A história de *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico* mantém o enredo principal da obra de Defoe, ou seja, a aparição da ilha e de Sexta-feira, e divide a narrativa em dois períodos bem distintos: o da cópia e o da integração. No primeiro período, Robinson se dedica a atividades de cópia, construindo sistematicamente a paisagem da civilização moderna na ilha deserta, enquanto no segundo período, após uma explosão que destrói todas as marcas da atividade humana, ele opta por integrar-se à ordem natural, escolhendo reconstruir uma possível vida. No entanto, *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico* não é uma versão atualizada de *Robinson Crusoe*. No final do romance, Robinson decide recusar a oferta de retornar ao mundo civilizado, transformando assim uma história de utopia baseada na expansão espacial em uma história de ucronia. A utopia é um conceito criado por Thomas More, a partir das palavras gregas *ou*, que significa “não”, e *topos*, que significa “lugar”, enfatizando a espacialidade, enquanto a ucronia foi criada com base na utopia, com a adição do termo grego *khronos*, que significa “tempo”, enfatizando a temporalidade. Ao reescrever a história de Sexta-feira, Tournier busca criar um espaço onde não há como “voltar” para casa (Badiou, 2019, p. 44), substituindo a proposição espacial pela proposição temporal, a fim de explorar as possibilidades da vida.

Devido ao naufrágio e à explosão, Robinson Crusoe teve que enfrentar duas vezes um ambiente de sobrevivência sem quaisquer vestígios humanos, e, com o objetivo de ter uma “boa vida”, fez duas escolhas éticas de natureza completamente diferente. Na primeira vez, imitou os heróis originais da mitologia e tentou com grande esforço recriar na ilha um sistema moderno de civilização, incluindo a construção de superestruturas e promovendo um mundo material onde “símbolos de paisagem são superiores às coisas reais” (Ren, 2019, p. 124), o que significa que, entre as inúmeras possibilidades temáticas

fornecidas pela ilha deserta, Robinson Crusoe escolheu viver no passado, na memória.

O forte desejo de voltar ao passado é contraditoriamente expresso em Robinson Crusoe como uma combinação de autocontrole respeitoso e desejos irracionais. Por um lado, ele parece nunca ter se afastado da sociedade humana, e a ética do capitalismo e da religião se tornaram as duas forças que favorecem o modelo de uma vida ativa. Tal modelo implica desempenhar ao máximo suas próprias habilidades e, usando as palavras de Karl Marx, criar um mundo mensurável para si mesmo de acordo com a aparência original da vida. Sua vida parece se tornar uma coleção de números abstratos, mesmo as cabras são identificadas por números misturados com letras, como B13, L24 e assim por diante. Ele manteve as características dos cálculos engenhosos do Robinson Crusoe original, e transformou o cálculo racional dos instrumentos em um requisito ético para si mesmo, tornando-se um exemplo de estrita autodisciplina e frugalidade. Sob o apoio do espírito de autocontrole, Robinson Crusoe escolheu uma forma de trabalho que o alienou de si mesmo. O autocontrole extraordinário deixou marcas em seu corpo, “cortes, queimaduras, cutiladas, calosidades, manchas indeléveis e cicatrizes protuberantes” (Tournier, 1997, p. 29). Robinson Crusoe conseguiu reproduzir um simulacro da sociedade com uma estrutura rigorosa e leis estritas, onde se destaca a racionalidade, produzindo uma grande quantidade de riquezas materiais.

De acordo com Max Weber, diante do forte impacto da força secular do capitalismo, a religião, com sua transcendência, tornou-se a garantia do estado de espírito superior. No entanto, em Robinson Crusoe, o espírito capitalista e a orientação religiosa se combinam de uma forma única. Ele atribui às ações seculares um significado redentor e uma moralidade religiosa, que não apenas prejudica a transcendência religiosa, mas também acrescenta uma pitada de zombaria. Por exemplo, Robinson Crusoe segue o ensino moral que recebeu na infância e escreve na ilha os provérbios de enriquecimento de *Almanaque do pobre Ricardo*, de Benjamin Franklin, que criticam a pobreza, o desperdício e a dívida, tentando qualificar as atividades de produção e de consumo a partir do nível religioso. Ele declara que, de acordo com a *Bíblia*, a produção é uma boa ação, o plantio e a colheita são produção, e, como

não há mercadorias e comércio na ilha, o consumo é satisfazer o egoísmo e não pode trazer riqueza, o que é o mesmo que “destruir” (Tournier, 1997, p. 53), logo, é um ato imoral. Seguindo essa lógica, para promover o bem e conter o mal, é necessário reduzir o consumo enquanto se aumenta a produção. Isso não apenas nega a premissa da produção, mas também causa novos problemas, como o arroz apodrecendo e a infestação de ratos. Ao mesmo tempo, Robinson Crusoe também examina outro livro de Benjamin Franklin, *Como fazer fortuna*, traduzindo suas regras em 142 letras e recortando-as em cada ovelha, especulando sobre a vontade de Deus dessa maneira tão dramática.

Como produzir sem consumir resultará na perda do significado da produção e dos valores promovidos pela sociedade civilizada, como diligência e autocontrole; valores que também sofrem mudanças em um mundo sem outras pessoas. Quando a busca por um propósito mais elevado de moralidade torna-se vã, a autodisciplina se torna um fim em si mesmo, e essa autodisciplina mecânica é desafiada no romance pelo fator onírico.

Os devaneios em *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico* são uma forma de recriar o passado no presente, e sua manifestação é variada, especialmente pelas alucinações incontroláveis. Geralmente, a memória aponta para o passado e a imaginação para o vazio e o irreal, mas quando a imaginação é enxertada na memória de Robinson através do desejo, as ilusões são criadas. Todos os tipos de devaneios surgem quando Robinson cede ao desejo irracional e personifica a ilha numa imagem feminina, incorpora a ilha em metáforas para estabelecer uma conexão profunda com ela e atingir o clímax. Por exemplo, compara a ilha a “um fruto amadurecendo ao sol” (Tournier, 1997, p. 93) e a si mesmo à semente branca dentro dela. Ou ele imagina a ilha como uma mãe e se vê como um feto, subindo periodicamente por um canal estreito para o interior da ilha – que ele chama de útero – e residindo em cavernas. Nesse momento, Robinson está lutando como a Esfinge, entre a “vontade racional” transformada pelo “fator humano” e o instinto biológico (Nie; Wang, 2020, p. 6-7). Imerso no passado, escolher olhar para trás é como colocar o pé em uma pegada inadequada, o que não lhe trará uma “vida boa”. É necessário escolher novamente.

Robinson precisa exercer o poder de escolha, e dessa vez decide viver as possibilidades desconhecidas do futuro. Com essa decisão, vem a rejeição e a superação do passado. Se escolher o passado é, em parte, evitar a incerteza, escolher o futuro significa adotar uma estratégia de integração e aceitar corajosamente um estado de existência incerto. A premissa da reprodução nega a ordem natural, tentando substituí-la pela ordem humana. Nesse processo, “o interesse e o conhecimento levam a outra espécie de ignorância, a ignorância da natureza humana e dos sentimentos” (Zhao, 2009, p. 8). A integração implica reavaliar o campo ético e escolher uma nova identidade ética.

Robinson Crusoe decide abandonar sua identidade de redentor e professor de Sexta-feira e, em vez disso, passa a vê-lo como um guia para o futuro. Essa escolha de recriar a si mesmo conforme a natureza desencadeou uma metamorfose imprevisível que o libertou da rede do tempo. O romance narra como Robinson Crusoe, usando a divindade natural, recuperou gradualmente a inocência da natureza humana, obtendo poderes extrassensoriais e ganhando músculos e agilidade. As mudanças no corpo e na mente indicam um crescimento inverso, e Robinson Crusoe tornou-se uma presença espiritual transcendental que permaneceu jovem para sempre, ingressando na “Cidade do Sol”, representando o supremo bem e a existência absoluta.

A busca da inocência por Robinson Crusoe revela as tendências do “culto à juventude” florescente da época (Badiou, 2019, p. 20-23), e Tournier insere essa busca dentro do sistema filosófico clássico, utilizando conceitos como os de “divindade solar”, “serpente que morde a própria cauda” e “estrelas gêmeas” para expressar a resistência à incerteza e o desejo pela ordem ética baseada na sabedoria clássica. No entanto, a orientação inconsciente de Sexta-feira não pode levar a uma sublimação real, e sua existência parece apenas sugerir que também é uma ilusão a vida espiritual representada pela cidade solar que transcende a visão linear do tempo. Com a partida de Sexta-feira, a ilusão se quebra e Robinson Crusoe é sobrecarregado com o peso do tempo que retorna. Isso não só expõe a fragilidade da cidade solar, questionando a ideia de um bem absoluto, mas também mostra a clara visão de Tournier da natureza ucrônica de *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Assim, embora a vida anterior tenha sido transformada

completamente, a “cidade solar” não parece ser uma sublimação idealizada.

Robinson Crusoe, na obra de Tournier, explora o que é uma vida boa em termos de dimensões materiais e espirituais, tanto do passado quanto do futuro, mas romance conclui de uma forma extremamente cética., confirmando a avaliação de Gilles Deleuze de que um mundo sem o outro é um mundo anormal. O final ambíguo do romance destaca a importância da presença do outro e enfatiza a dimensão das relações sociais na consideração ética, que é a base da concepção de *Foe*, de Coetzee.

***Foe*: poder e bem**

Na mitologia original, Robinson personifica a autossuficiência racional, o valor humano independente das relações sociais. A razão o liberta da limitação acidental ou da pura sorte, e a adversidade externa finalmente o ajuda a formar sua vida ideal. Diferente do mundo ficcional despojado de relações sociais sob a pena de Defoe, *Foe* apresenta uma imagem alegórica de uma cena social em que o poder invade e absorve tudo, inclusive a imaginação. Por meio da personagem feminina Susan Barton e sua viagem entre a Inglaterra, o Brasil e a ilha deserta, o romance constrói duas ilhas: a ilha selvagem e deserta à beira da sociedade civilizada, e a ilha da Inglaterra, que representa a sociedade civilizada próspera e rica. Embora geograficamente distantes e simbolizando valores incompatíveis, elas estão intimamente relacionadas por causa das várias escolhas éticas de Susan Barton, tornando-se o *alter ego* uma da outra. O romance parece enfatizar que, diante do poder, nenhuma ilha é de fato isolada.

Coetzee moldou Susan Barton como uma questionadora do sistema dominante de valores, a fim de retratar as complexas relações sociais em torno das escolhas de Susan em diferentes contextos. A aventura de Susan começa com sua viagem ao Brasil em busca de sua filha desaparecida. Ao voltar para a Inglaterra, é vítima de uma rebelião e é exilada para uma ilha deserta sem nome, onde encontra Cruso, um homem branco que vive na ilha, e Sexta-feira, seu servo negro que teve a língua cortada. Coetzee usou a voz de Susan para satirizar a construção

idealizada do mito de Robinson Crusoe e apontar que a ilha deserta deveria ser um lugar desolado e cheio de pedras e moscas (Coetzee, 1986, p. 7). A escuridão da pequena ilha aponta para a indiferença da natureza em relação aos esforços humanos, mas também sugere que as pessoas que vivem lá são praticamente desprovidas de desejos ou ambições.

Ao chegar à ilha, Susan queria saber de tudo e não parou de fazer perguntas a Cruso, testando constantemente os limites éticos do local. Pelos olhos de Susan, o leitor descobre que, ao contrário do herói mítico diligente, Cruso parece seguir o niilismo, não trabalhando, mas procurando apenas abrigo e alimento. No entanto, quando Susan descobre que Sexta-feira teve a língua cortada e questiona a justiça desse ato cruel, Cruso argumenta que Deus tem de “dormir e acordar de vez em quando” para que “o mundo floresça” (Coetzee, 1986, p. 23). Cruso escolhe tolerar o mal e não desistir do seu poder sobre Sexta-feira, mas não é realmente um niilista. Embora Susan tenha simpatizado e mesmo parcialmente concordado com Sexta-feira, ela não hesita em aceitar o ponto de vista de Cruso quando o ouve, e até desenvolve repulsa e aversão por Sexta-feira, a quem passa a ver como o seu criado. A sua autoimagem muda silenciosamente e ela começa a gostar do exercício do poder.

Como *alter ego* da ilha da Inglaterra, a ilha deserta é o seu prelúdio. Susan sente-se atraída por Cruso na ilha deserta e, ao voltar para a Inglaterra, ela escolhe se submeter à autoridade de um escritor. Ao contrário de sua determinação sem hesitação na ilha deserta, de volta à Inglaterra, Susan sofre uma mudança sutil em sua identidade ética, o que a leva a tentar lutar contra o poder com atitudes complexas e contraditórias diante de dilemas éticos. O primeiro dilema enfrentado por Susan pode ser chamado de “a armadilha da filha”. Susan decide pedir a um escritor, Foe, que escreva sobre sua experiência na ilha deserta. Para isso, ela registra em cartas tudo o que viu, ouviu e sentiu, o que se torna a base do romance. Um dia, uma garota com o mesmo nome de Susan aparece em sua casa, dizendo ser sua filha perdida. Em um país estranho, Susan não tem parentes e sabe que apenas Foe, por meio das cartas, conhece sua busca pela filha e sua experiência na ilha deserta. Com isso, conclui que a garota é uma ficção de Foe. Nenhuma

mãe deixaria de reconhecer seu próprio filho, mas essa criança “nascida do pai” não tem nada a ver com Susan (Coetzee, 1986, p. 91). Esse jogo de busca pela mãe claramente é dirigido por Foe, e ele recria, ou melhor, reconstrói as relações intergeracionais para declarar a Susan que ele não só se apropria das narrativas dela, mas também a transforma em uma personagem de sua história.

Assim, reivindicar ou não a criança “distribuída” pela autoridade masculina é o mesmo que submeter-se ou não ao poder masculino. Ironicamente, em relação à questão do direito reprodutivo – uma questão que deveria ser decidida pela mulher –, o papel decisivo é desempenhado por Foe. Quando a pequena Susan apareceu pela primeira vez, Foe não estava presente e ela até afirmou não saber de sua existência. Nesse momento, a pressão exercida por Foe sobre Susan era limitada, e ela ainda podia tentar abandonar a criança na floresta, escolhendo com firmeza recusar a invasão do poder masculino. A segunda aparição da pequena Susan foi no esconderijo de Foe, quando ele e Susan já haviam se conhecido e discutido a questão da narrativa, mas Foe não conseguiu convencer Susan. Assim, a pequena Susan tornou-se uma ferramenta poderosa para Foe expressar seu poder e sua atitude criativa tipicamente masculinos. Em certo sentido, sua aparição foi a gota d’água que fez Susan duvidar de si mesma, pensando que, embora tivesse habilidade para escrever, não saberia criar um mundo como Foe, nem usar a escrita como meio de resistência. Pelo contrário, a escrita a colocou em uma situação em que estava à mercê dos outros e tudo o que restava era a dúvida sobre sua própria subjetividade. A ficção criada por Foe, em termos simbólicos, privou o útero de Susan do direito à procriação. Susan adotou a pequena Susan contra sua vontade, uma escolha que, embora decepcionante, não foi surpreendente. Quando a autoridade masculina pressiona incessantemente, a questão crítica não é mais saber se devemos ou não insistir em nossa própria vontade, mas sim se podemos e como podemos resistir.

Olhando pela linha do tempo, foram sincronizadas a aceitação por Susan da pequena Susan, nascida da ficção do pai, e a sua decisão de ceder o poder de narrativa e desistir do direito de defender Sexta-feira. Claro, a mudança de apoiar Sexta-feira para se posicionar contra ele foi uma escolha muito mais difícil do que mudar sua atitude em relação à

pequena Susan. O processo de escolha está cheio de hesitação e até resistência. Depois de retornar à Inglaterra, Susan se identifica como a viúva de Cruso e, assim, detém plenos poderes para lidar com Sexta-feira. Nesse contexto, vincula Sexta-feira a si mesma, considerando-o em parte como sua exteriorização, atribuindo-lhe rótulos como “criança”, “sombra”, entre outros. Assim, para Susan, defender o direito de narrar a história de Sexta-feira equivale a defender seu próprio direito. Ela tem uma posição forte e justifica seus argumentos, questionando com razão a injustiça social e a indiferença em relação às vontades de Sexta-feira/Susan, exigindo o direito de narrar. No entanto, sob o planejamento de Foe, Susan percebe que Sexta-feira, que teve sua língua cortada, possui um sistema de símbolos linguísticos completamente diferente e que, por isso mesmo, não pode ser reproduzido a partir de um centro de fala, recusando-se a ser escrito. Isso significa que, por muito tempo, sua construção em relação a Sexta-feira foi uma ilusão.

A desilusão fez Susan abandonar a identificação com Sexta-feira. Foe, a partir da perspectiva de detentor do poder, lançou mão de um argumento “racional” idêntico ao de Cruso, despertando o desejo de poder latente de Susan e fortalecendo seu desejo pelo estabelecimento de estruturas de poder. Com a orientação de Foe, Susan deixou de sentir simpatia por Sexta-feira, livrando-se do fardo psicológico e juntando-se ao centro do poder sem remorso. Desse modo, ela deixou de questionar o centro do poder e passou a cooperar, para levando adiante uma injustiça. “A ação da escolha ética é a ação da escolha de si mesmo [...], a identificação própria por meio da escolha” (He; Nie, 2020, p. 7). A transformação de Susan reflete uma mudança em sua autoidentificação e é a expressão da fragilidade humana. Ela enfraqueceu o esforço anterior de questionar o poder, transferindo a atenção do problema do poder para o problema ético e levantando a questão do que é bom. Será a escolha feita sob a orientação da razão o bem maior?

O final aberto do romance sugere que *Foe* narra a história da criação de *Robinson Crusoe* num contexto em que a história da ilha deserta se torna a história de Foe/Cruso, e Sexta-feira deixa de ser a sombra de Susan para se tornar a sombra de Cruso. Susan desaparece na história da ilha deserta juntamente com sua filha, tornando-se personagens de outra

história escrita por Foe/Defoe. Diante do poder narrativo masculino, Susan não tem verdadeiramente o direito de escolha, suas lutas – em forma tanto verbal quanto escrita – resultam em fracasso, e cada escolha que fez ou fará se tornará material para a ficção alheia.

O desfecho do romance corresponde à premissa fundamental de *Foe*: a fragilidade do bem. Susan busca sua filha e procura pela justiça, mas a experiência que ela vive e, finalmente, pratica, é antes o seu oposto. Nessa história de escolhas, oposições e sofismas baseados no poder, o corpo e o gênero são apenas instrumentos, com muito pouco de amor, de amizade ou de dignidade. A castração de Sexta-feira, a humilhação física e psicológica de Susan, a morte de Cruso e o encobrimento desesperado de Foe, o narrador com o poder da palavra, sugerem que ninguém pode viver com dignidade. No mundo construído em *Foe*, onde a hierarquia de poder é clara e a dignidade não é considerada, a bondade se torna irrelevante. No entanto, apesar de o final do romance estar cheio de ironia, Coetzee opta por deixar uma tênue esperança, existente sutilmente no corpo, e sua materialidade; um corpo que tem cicatrizes do passado e se recusa a ser reproduzido, sendo o único corpo vivo ainda presente – assim como o de Sexta-feira.

Pantomima: felicidade e arte

Se *Foe* explora a questão ética relacionada às escolhas públicas e à felicidade comum do ponto de vista do poder, o também vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, Derek Walcott, originário do Caribe, lança a questão das escolhas pessoais relacionadas à felicidade por meio da peça de teatro *Pantomima*. Essa reescrita segue a essência do individualismo mítico de Robinson Crusoe, transplantando-o para o Caribe, em meio à globalização acelerada. Por meio da representação dos conflitos, desentendimentos e reconciliações entre Harry, um inglês, e Jackson, um criado local, a peça explora como indivíduos com diferentes origens culturais e experiências pessoais podem alcançar a felicidade graças à escolha do bem.

Inglaterra e Tobago, Harry e Jackson: Walcott constrói dentro do quadro da mitologia original uma dicotomia que corresponde às expectativas do leitor. No entanto, embora a fuga de ambos signifique

uma negação – ou pelo menos um desafio – à continuidade e estabilidade da vida em busca da felicidade, ao contrário da experiência de Robinson, a fuga de Harry não é impulsionada pela ambição de expansão e não tem relação clara com o poder. Por natureza, ao deixar a Inglaterra, que representa o Velho Mundo, para se estabelecer em Tobago, que representa o Novo Mundo, Harry evita deliberadamente a fragilidade e complexidade da vida após a quebra da continuidade. Além de fuga, tal ato também é um jogo de busca pelo eu e pela autocompreensão. Harry sempre tentou ser uma boa pessoa, fazer a coisa certa e buscar uma vida feliz, mas o destino imprevisível – a morte prematura de seu filho causada por um acidente de carro por dirigir sob a influência do álcool – destruiu a família que parecia feliz. Dominado por motivações diretas, como decepção e raiva, Harry escolheu a oportunidade de mudança que Tobago ofereceu e se mudou, buscando um novo começo ao estilo de Robison Crusoe por meio do autoexílio. A alteração de Walcott da mitologia original deu à aventura exótica um novo significado e também levou as pessoas a reconsiderarem a questão da felicidade.

A aventura de Robison Crusoe nasceu no contexto histórico da expansão colonial durante a Era dos Descobrimentos, pertencendo à segunda fase da globalização acelerada.¹ O modelo exótico de felicidade que estabeleceu pode ter fornecido um paradigma de vida ideal para aquela época, mas, como objeto de imitação de Harry, só poderia ser um ideal fora de lugar. Se no início do século 18 era possível definir o exótico simplesmente a partir das dimensões do tempo e do espaço, com a globalização acelerada entrando em sua quarta fase e a construção de uma rede global de comunicação em tempo real (Ette, 2016), esses dois vetores tornaram-se interdependentes; em outras palavras, as conexões entre indivíduos e regiões são reforçadas de maneira sem precedentes, tornando difícil para os indivíduos experimentarem uma mudança sensorial e cognitiva significativa apenas pela mudança do tempo ou do espaço, e as diferenças culturais que acompanham a mudança de ambiente também não fornecem experiências novas suficientes para que o indivíduo se sinta deslocado. Por isso, Harry estava fadado ao fracasso ao colocar suas esperanças na distância geográfica entre Tobago e a Inglaterra, tentando cortar suas conexões com o Velho Mundo por meio

do deslocamento geográfico – como Robinson Crusoe na ilha deserta –, a fim de buscar uma sensação de estranhamento e de vitalidade, recuperando o sentido da vida. Depois de viver na ilha por algum tempo, Harry reconheceu com desânimo que Tobago era apenas o “quintal” da Inglaterra (Walcott, 1980, p. 135).

A metáfora do quintal dissolve a distância espacial que sustenta a premissa de transformar uma vida ruim em uma vida boa, mas também reflete a mentalidade conservadora, os preconceitos e os hábitos de Harry. Walcott tenta adicionar um terceiro vetor, representado por Jackson, o nativo. Influenciado pela história e cultura, Jackson apresenta diferenças em relação à experiência, sentimentos e imaginação de Harry, mas, assim como Harry já foi um mímico, Jackson também já se dedicou às artes. Walcott utiliza a arte como intermediária e, em torno dos conflitos surgidos durante os ensaios de mímica de Robinson, explora as diferenças – tanto as potenciais quanto as dramáticas – para transcendê-las, não só conferindo heterogeneidade ao exótico, mas também estabelecendo um novo modelo de “arte-felicidade”.

A arte oferece uma forma e um canal para as pessoas se expressarem e se comunicarem igualmente com “outros”. Embora Walcott tenha substituído a relação mestre-servo baseada na escravidão pelo relacionamento de empregador-empregado do capitalismo, os personagens da peça ainda têm pouca comunicação substantiva. Devido à sua etnia, Harry naturalmente herdou a identidade política representada por Robinson, enquanto Jackson representa a colônia. Embora tenham convivido juntos por quase meio ano, ainda julgam um ao outro com base em estereótipos tradicionais, vendo-se como uma máscara que representa sua identidade étnica. Jackson muitas vezes ridiculariza Harry de forma sarcástica e ambígua, apontando diretamente para a história do domínio colonial europeu no Caribe, enquanto Harry ignora o que Jackson quer dizer e segue falando. Portanto, embora ambos busquem a felicidade por meio do bem – Jackson também tentou encontrar a felicidade em todo o mundo –, seus esforços não podem se harmonizar. Na verdade, em um conflito, ambos inventaram histórias de impulsos passados para encobrir seus próprios medos e construir uma imagem de força igual à de seu oponente imaginário.

Ao conceber o espetáculo de mímica, Harry ouviu pela primeira vez a voz de Jackson como um local, e experimentou o estranho mundo do exótico, reconhecendo que suas diferentes interpretações da história de Robinson Crusoe decorriam de divergências de crenças. Harry vem de um mundo de “orgia” da modernidade (Baudrillard, 2019, p. 3), onde participou de uma série de movimentos libertários, mas não conseguiu encontrar significado na crítica social, em vez disso, a expressão emocional se tornou sua maneira de explorar o significado da existência, com cognição e ação influenciadas e governadas por sentimentos como alegria, tristeza, decepção e raiva. Por conseguinte, ele interpretou o mito original como uma projeção e um objeto de imitação da experiência individual, transformando a grande narrativa sobre a época em uma história de solidão resultante de separações familiares, negando outras possibilidades subjacentes à grande narrativa; enquanto Jackson nasceu e cresceu no Caribe, uma região que é uma autêntica cápsula do tempo, reunindo um mundo diverso e miscigenado. Walcott usou o exemplo de um porto espanhol, descrevendo-o como uma Atenas antes de se tornar um símbolo cultural, com maior diversidade cultural do que a Dublin, de James Joyce (Walcott, 1992), e sua influência e homogeneização pela globalização acelerada são limitadas. Por isso, Jackson identificou-se fortemente com a crença final transmitida pela história de Robinson Crusoe e, baseado na identificação com a imagem de Robinson, adaptou a mitologia original para uma história do explorador negro contra o homem branco selvagem, interpretando a história de Robinson Crusoe de uma maneira muito pessoal e impactante.

O ensaio da mímica liberou a criatividade de Jackson, que, como Robinson Crusoe, “enfrenta corajosamente a verdadeira situação da existência humana e busca constantemente o valor individual exclusivo do ser humano” (Xu; Chen, 2018, p. 3); enquanto Harry era apenas um recluso com habilidades e senso de humor um pouco inferiores. Diante da imprevisibilidade do destino, “somente uma força externa pode nos ajudar a sair” (Nussbaum, 2018, p. 2) e, aqui, a criatividade de Jackson tornou-se a força externa para ajudar Harry. Ele percebeu de forma perspicaz o cerne do problema de Harry e, impulsionado por motivos nobres, durante os ensaios da pantomima de Robinson Crusoe,

segurando a foto da ex-esposa de Harry, Ellen, como máscara, improvisou uma cena em que interpretou o papel da esposa de Harry em um conflito conjugal. Essa peça dentro da peça não só proporcionou uma saída para as emoções de Harry, mas também o encorajou a enfrentar corajosamente o passado, por intermédio da performance artística que é ao mesmo tempo o real e a fantasia. Como resultado, o valor da fuga de Harry para Tobago foi demonstrado: ele não estava mais afundado em frustrações passadas, alcançou a reconciliação consigo mesmo, abrindo a porta para uma nova vida.

A partir da apresentação artística da história de Robinson Crusoe por meio da mímica até a simulação artística de conflitos, a arte tornou-se um meio eficaz de conexão entre indivíduos heterogêneos, permitindo que Harry e Jackson atingissem uma espécie de igualdade, promovendo a transição de monólogo para diálogo. Durante o debate e conflito ocorridos na estalagem do naufrago, Harry e Jackson cresceram e mudaram, não apenas adquirindo novos conhecimentos sobre si próprios, mas também percebendo que o cerne do problema da ilha deserta não reside no isolamento ou na esterilidade, mas na crença. No final do roteiro, Jackson faz uma nova escolha de vida: fazer da arte a sua fé e voltar à vida artística. Graças à sua capacidade de transcender, a arte aponta diretamente para o significado último da existência. Depois de reconhecer e explorar a fragilidade da humanidade e da vida, Walcott elogia o valor criativo e redentor da arte e reconhece a arte-felicidade como modelo ideal de vida.

Conclusão

“A literatura tem sido sempre o livro didático da vida” (Nie, 2020, p. 88). Robinson Crusoe, nas mãos de Defoe, mudou seu destino incontrolável apoiado em sua crença na humanidade, transformando uma vida ruim em uma boa vida. Por outro lado, os três textos estudados neste capítulo exploram a imprevisibilidade da vida na ilha deserta, complicando a identidade ética singular de Robinson, considerando suas escolhas éticas quanto às relações sociais para alcançar uma “boa vida”. Diferentemente do Robinson Crusoe original, que partiu jovem para uma vida no mar e só construiu família depois de voltar à Inglaterra, os

protagonistas das reescritas de Tournier, Coetzee e Walcott já são homens casados, representando a maturação do mito de Robinson Crusoe ao longo dos últimos duzentos anos, e a reflexão sobre a “boa vida” desejada pelos jovens. Desde a experimentação fictícia de Tournier sobre a “boa vida” em um nível material e espiritual, até Coetzee, que abstrai Robinson para encarnar o poder e construir um mundo onde o poder corrompe o bem, e Walcott, que oferece o modelo de vida arte-felicidade como alternativa tanto utópica quanto concreta, essas reescritas apresentam múltiplas estruturas lógicas que fornecem inspirações instigantes para uma vida justa.

Referências

- Badiou, Alan. 何为真正生活 [*La Vraie Vie et Je Vous Sais si Nombreux*]. Trad. Jiang Lan. Beijing: 中国人民大学出版社 [China Renmin University Press], 2019.
- Baudrillard, J. 恶的透明性：关于诸多极端现象的随笔 [*A transparência do Mal*]. Trad. Qing Wang. Xi'an: Northwest University Press, 2019.
- Coetzee, J. M. *Foe*. Nova York: Penguin, 1986.
- Ette, O. *TransArea: uma história literária da globalização*. Trad. Mark W. Person. Berlim: De Gruyter, 2016.
- He, W.; Nie, Z. 文学伦理学批评与族裔文学：聂珍钊教授访谈录 [Ethical Literary Criticism and Ethnic Literature: An Interview with Professor Nie Zhenzhao]. 外国语文研究 [*Foreign Language and Literature Research*], n. 1, p. 1-12, 2020.
- Nussbaum, M. C. 善的脆弱性：古希腊悲剧与哲学中的运气与伦理 [*The Fragility of Goodness*]. Trad. Xiangdong Xu e Meng Lu. Nanjing: Yilin Press, 2018.
- Nie, Z. 文学伦理学批评的价值选择与理论构建 [Escolha de valor e construção teórica da Crítica Literária Ética]. 中国社会科学 [*Ciências Sociais na China*], n. 10, p. 71-92, 2020.
- Nie, Z.; Wang, S. (Orgs.). 文学伦理学批评理论研究 [Um estudo sobre a Teoria da Crítica Literária Ética]. Beijing: 北京大学出版社 [Beijing University Press], 2020.
- Ren, H. Alerta da chantagem da iluminação: sobre o mito moderno de Robinson Crusoe. *Literatura Estrangeira*, n. 5, p. 74-81, 2012.
- Ren, H. 礼拜五的游戏：图尼埃的主体批判 [Jogo em Sexta-feira: a crítica de sujeito de Tournier]. 外国文学 [*Literatura Estrangeira*], n. 1, p. 121-129, 2019.
- Tournier, M. 礼拜五：太平洋上的灵薄狱 [*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*]. Trad. Daoqian Wang. Shanghai: 上海译文出版社 [Shanghai Translation Press], 1997.
- Walcott, D. *Antilles: Fragments of an Epic Memory*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1992.
- Walcott, D. *Remembrance and Pantomime: Two Plays*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1980.

- Woolf, V. 伍尔夫读书笔记 [*Selected Essays of Virginia Woolf*]. Trad. Mei Huang e Bingshan Liu. Nanjing: 译林出版社 [Yilin Press], 2016.
- Xu, X.; Chen, W. 导读 [Introdução]. In: Nussbaum, M. C. 善的脆弱性: 古希腊悲剧与哲学中的运气与伦理 [*The Fragility of Goodness*]. Trad. Xiangdong Xu e Meng Lu. Nanjing: Yilin Press, 2018.
- Zhao, T. 论可能生活 [*Sobre vidas possíveis*]. 2. ed. Beijing: 人民大学出版社 [China Renmin University Press], 2009.

Nota

¹ Ottmar Ette (2016) rotula o fenômeno da globalização desde o século 15 como “globalização acelerada” e o divide em várias fases. A primeira fase começou com a descoberta do Novo Mundo e terminou no século 18, quando Inglaterra e França substituíram a influência ibérica, tornando-se as principais potências coloniais. A segunda fase ocorreu entre meados do século 18 e o início do século 19. A terceira fase começou na década de 1870 e terminou na década de 1910. A quarta fase começou na década de 1980 e prosseguiu até os primeiros vinte anos do século 21. O surto da pandemia do covid-19 em 2020 marcou o fim da quarta fase e o início da quinta fase de globalização acelerada.

Sobre os autores e as autoras

陈平原 | Chen Pingyuan – Universidade de Pequim

Chen Pingyuan, nascido em Chaozhou, Guangdong, é professor da Cátedra Boya da Universidade de Pequim e pesquisador do Instituto Central de Pesquisa em Literatura e História. Foi chefe do Departamento de Chinês da Universidade de Pequim e atualmente é diretor do Instituto de Humanidades Modernas Chinesas da Universidade de Pequim. Recebeu cinco prêmios de Excelência em Pesquisa do Ministério da Educação, bem como o Prêmio Acadêmico Wang Yao, o Prêmio Simian de Originalidade, o Prêmio de Livro Wenjin e uma indicação para o Prêmio de Publicação do Governo. Publicou dezenas de obras, incluindo *The Mutation of Narrative Modes in Chinese Novels*, *The Literati's Dream of Knighthood*, *A History of Chinese Prose Fiction*, *The Establishment of Modern Chinese Academics*, *Touching History and Entering the May Fourth Era*, *Literary History as a Discipline*, *Erudition and the Spread of Western Learning to the East*, *The Narrative Style of Modern China*, *The Pedagogy of Literature*, *A Comprehensive View of the History of the Novel*, *The Unfinished May Fourth Movement* e *The Audible China*.

陈晓明 | Chen Xiaoming – Universidade de Pequim

Chen Xiaoming doutorou-se em Literatura pela Escola de Pós-Graduação da Academia Chinesa de Ciências Sociais em 1990 e trabalhou na Academia por 13 anos, atuando como pesquisador associado e pesquisador titular (desde 1998). Foi nomeado professor titular do Departamento de Chinês da Universidade de Pequim, em 2003, tendo atuado como diretor do Departamento de Chinês. Ele foi nomeado bolsista Acadêmico Yangtze pelo Ministério da Educação, em 2011, e indicado como pesquisador no Instituto Central de Pesquisa em Literatura e História, em 2020. Suas principais áreas de pesquisa

incluem literatura chinesa contemporânea e teoria e crítica literária pós-moderna. Publicou os oito volumes das *Collected Works of Chen Xiaoming* e editou mais de vinte obras, incluindo *Contemporary Literary Criticism and Cultural Criticism*. Publicou mais de 600 artigos e resenhas e atua como líder do Comitê de Avaliação da Disciplina de Literatura Chinesa sob o Conselho de Estado e como vice-presidente do Comitê de Ensino e Administração do Ministério da Educação.

陈众议 | Chen Zhongyi – Universidade Normal de Hunan / Academia Chinesa de Ciências Sociais

Chen Zhongyi é professor titular da Universidade Normal de Hunan, acadêmico da Academia Chinesa de Ciências Sociais e acadêmico correspondente da Real Academia Espanhola. Dedicou-se principalmente à pesquisa sobre literaturas em língua espanhola e teorias críticas e é autor de vários romances em chinês, de grande recepção. Além disso, publicou textos críticos sobre romances chineses. Publicou mais de dez monografias e mais de 200 artigos em revistas especializadas. É considerado um dos maiores estudiosos da literatura latino-americana, em particular, e dos estudos literários, em geral.

戴锦华 | Dai Jinhua – Universidade de Pequim

Dai Jinhua é professora titular de Literatura e Língua Chinesa no Instituto de Literatura e Cultura Comparadas e diretora do Centro de Estudos Cinematográficos e Estudos Culturais da Universidade de Pequim. Ela é autora de *After the Post-Cold War: The Future of Chinese History* e *Cinema and Desire*, além de mais de dez monografias acadêmicas em chinês, incluindo o premiado *Scenery in the Fog: Chinese Cinema Culture 1978-1988*.

丁帆 | Ding Fan – Universidade de Nanjing

Ding Fan, nascido em maio de 1952, em Suzhou, é professor titular da Escola de Artes Liberais da Universidade de Nanjing, membro do Comitê Acadêmico da Universidade de Nanjing, ex-membro do quarto e do quinto Comitês de Avaliação de Disciplina do Conselho Estadual, membro do Comitê de Avaliação de Disciplina de Literatura Chinesa da Academia Chinesa de Ciências Sociais, vice-presidente do Comitê

Teórico da Associação de Escritores da China e vice-presidente da Associação de Escritores de Jiangsu. Ele é editor-chefe do *China Contemporary Literature Series* e da *Yangtze River Literary Review*. Publicou mais de 600 artigos acadêmicos desde a publicação de seu primeiro ensaio crítico, na *Literary Review*, em 1979, e é autor de mais de 20 livros. Editou mais de dez séries acadêmicas e cinco livros didáticos para universidades e escolas secundárias. Recebeu seis bolsas do National Social Science Fund, tendo sido líder de pesquisa de dois projetos de grande alcance. Supervisionou mais de 200 alunos de pós-graduação nos últimos 30 anos.

樊星 | Fan Xing – Universidade de Pequim

Fan Xing é professora associada do Programa de Português e diretora do Centro de Estudos da Cultura Brasileira da Universidade de Pequim. Tem doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Seu trabalho se concentra em literatura brasileira, estudos culturais e tradução literária. Ela publicou dezenas de artigos acadêmicos em revistas e é autora do livro *Jorge Amado and the Invention of Brazilian National Identity*, publicado pela Commercial Press (China) em 2022. Traduziu obras de Jorge Amado, Mia Couto, entre outros, e *Viagem à América do Sul*, de Ai Qing, do chinês para o português (em colaboração com Francisco Foot Hardman). Essa tradução conquistou o primeiro lugar no prêmio da Associação Brasileira das Editoras Universitárias (ABEU) e foi uma das cinco finalistas do Prêmio Jabuti na categoria Tradução, em 2020.

蒋洪新 | Jiang Hongxin – Universidade Normal de Hunan

Jiang Hongxin é professor emérito e reitor da Universidade Normal de Hunan. Suas principais áreas de pesquisa são literatura anglo-americana, teorias e práticas de tradução, cultura chinesa e ocidental comparada e pedagogia de ensino superior. Considerado um dos principais especialistas em Ezra Pound e T. S. Eliot na China, ele é autor de vários artigos e livros, incluindo *Approaching Four Quartets: A Study on T. S. Eliot's Poetic Art*, *History of Ezra Pound Studies* e *The Meaning of University*. Entre suas diversas honrarias, foi eleito para a Academia Europaea em 2021 e está entre os Maiores Talentos do Século 21 na

China. Seus cargos acadêmicos atualmente incluem: membro da China Social Science Foundation Reviewer, presidente do Comitê Nacional de Direção de Ensino de Inglês, presidente do Comitê Nacional de Direção de Ensino para Mestrado Profissional em Tradução e Interpretação e presidente da Associação Nacional de Literatura Inglesa. É editor-chefe do *Waiguo Yuyan yu Wenhua* e do *Journal of Foreign Languages and Cultures*, e faz parte do conselho editorial de várias revistas acadêmicas.

孟繁华 | Meng Fanhua – Universidade Normal de Shenyang

Meng Fanhua tem doutorado em Literatura pela Universidade de Pequim, é professor titular da Universidade Normal de Shenyang, onde é diretor do Instituto de Cultura e Literatura Chinesa. Foi presidente da Associação de Críticos Literários de Pequim, supervisor da Associação de Pesquisa de Literatura Contemporânea da China e membro do Conselho Editorial da *Literary Review*. Foi pesquisador bolsista e orientador de doutorado no Instituto de Literatura da Academia Chinesa de Ciências Sociais e diretor do Departamento de Literatura Contemporânea. Autor de mais de 30 livros, incluindo os dez volumes de *Collected Works of Meng Fanhua*. Publicou mais de 500 artigos em revistas nacionais e internacionais, como *Chinese Social Sciences*, *Literary Review* e *Literary Research*, com alguns trabalhos traduzidos para o inglês, o francês, o japonês, o coreano, o vietnamita e outros idiomas. Recebeu prêmios como o Prêmio Literário Lu Xun de Teoria e Crítica Literária, o Grande Prêmio de Crítica de Literatura e Mídia Chinesa, o Prêmio de Literatura Ding Ling e vários prêmios por excelentes realizações teóricas da Academia Chinesa de Ciências Sociais e da Federação Chinesa de Círculos Literários e Artísticos.

聂珍钊 | Nie Zhenzhao – Faculdade de Estudos Internacionais de Guangdong

Nie Zhenzhao é atualmente professor e titular da Cátedra Yunshan de Língua e Literatura Estrangeira na Universidade de Estudos Internacionais de Guangdong. Anteriormente, foi professor titular de Literatura e diretor fundador do Instituto de Estudos Interdisciplinares de Literatura Mundial da Universidade de Zhejiang, onde passou ao *status* de emérito em 2022. Ele tem sido constantemente citado na lista

de Pesquisadores Chineses mais citados da Elsevier, e foi nomeado para a lista dos 2% dos Melhores Cientistas do Mundo da Universidade de Stanford. É membro internacional da British Academy e membro estrangeiro da Academia Europeia.

任海燕 | Ren Haiyan – Universidade Normal de Hunan

Ren Haiyan é professora titular de inglês na Faculdade de Estudos Estrangeiros da Universidade Normal de Hunan. Ela é cofundadora e diretora-adjunta do Centro Humboldt de Estudos Transdisciplinares da Universidade Normal de Hunan. Além disso, é diretora administrativa de duas revistas acadêmicas, *Waiguo Yuyan yu Wenhua* e *Journal of Foreign Languages and Cultures*. Seus interesses acadêmicos abrangem literatura de viagem, teoria crítica contemporânea e estudos sobre Alexander von Humboldt. Suas publicações mais recentes incluem *Robinson Crusoe on the Move: The Knowledge and Imagination of the Modern West* (FLTR, 2023) e o artigo “Exploring China in Humboldt” (em coautoria com Ottmar Ette, 2023). É coeditora da edição especial da *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, “Towards Brazil and China Cross-Cultural Understanding and Transnational Cooperation” (2020).

阮炜 | Ruan Wei – Universidade Normal de Hunan

Ruan Wei é professor da Cátedra Xiaoxiang da Universidade Normal de Hunan e diretor do Centro de Estudos Ocidentais da Universidade de Shenzhen. Ele também é professor convidado na Universidade de Pequim, na Universidade de Tsinghua, na Universidade de Estudos Estrangeiros de Pequim e na Universidade da Cidade de Hong Kong. Suas áreas de estudo incluem literatura inglesa, civilização comparada, estudos greco-romanos e linguística. Ele é autor da série de livros “Civilizational Studies” e colaborador regular da prestigiada revista intelectual *Reading* (Dushu, mensal) e do jornal *on-line Guancha*. É editor-chefe da série “Western Classical Studies Translation” para a Editora Shanghai Sanlian e Universidade Normal da China Oriental.

王宁 | Wang Ning – Universidade de Shanghai Jiao Tong

Wang Ning é professor titular de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Shanghai Jiao Tong e Acadêmico Yangtzé de Inglês e

Literatura Comparada da Universidade de Tsinghua. Foi eleito para a Academia de Latinidade em 2010 e para a Academia Europaea em 2013. Foi ex-presidente da Associação Chinesa de Literatura Comparada. Ministrou diversas palestras em várias universidades e instituições na Ásia, na África, na América Latina, na Europa, na América do Norte e na Austrália. Além de suas numerosas produções em chinês, ele publicou quatro livros em inglês: *Globalization and Cultural Translation* (2004), *Translated Modernities: Literary and Cultural Perspectives on Globalization and China* (2010), *After Postmodernism* (2023) e *The Cultural Turn in Translation Studies* (2024) e inúmeros artigos revistas internacionais, como *New Literary History*, *Critical Inquiry*, *Boundary 2*, *Modern Language Quarterly*, *Modern Fiction Studies*, *Comparative Literature Studies*, etc. Alguns de seus livros e artigos foram traduzidos para mais de dez idiomas

王守仁 | Wang Shouren – Universidade de Nanjing

Wang Shouren é professor emérito da Universidade de Nanjing e diretor do Centro de Estudos de Literatura e Cultura Estrangeiras Contemporâneas. Foi vice-presidente da Associação de Literatura Estrangeira da China (2007-2021), vice-presidente da Associação Chinesa para o Estudo da Literatura Americana (2000-2012) e presidente da Associação Chinesa para o Estudo da Literatura em Inglês (2011-2015). Seus interesses de pesquisa incluem literatura britânica e americana, realismo e educação em inglês na China. Escreve em inglês e chinês, e suas publicações incluem *The Theatre of the Mind* (Macmillan), *Gender, Race, and Culture* (Pequim University Press), *A Literary History of the United States Since 1945* (Shanghai Foreign Language Education Press), *A History of British Literary Criticism* (Nanjing University Press) e *Post-WWII World History and the Development of Foreign Literature* (4 vols.; Yilin Press). Em 2018, organizou uma conferência internacional sobre realismo e publicou os anais da conferência *Representation and Reproduction: Literary Realisms Across the Boundaries* (Nanjing University Press). Em 2021, editou a edição especial sobre “Realismo na era pós-verdade” para a *Orbis Litterarum*.

魏然 | Wei Ran – Academia Chinesa de Ciências Sociais

Wei Ran é professor associado do Instituto de Literatura Estrangeira da Academia Chinesa de Ciências Sociais. Recebeu o título de doutor em Literatura Comparada na Universidade de Pequim. Sua recente pesquisa explora os intercâmbios culturais entre a América Latina e a China durante a Guerra Fria Cultural e a literatura hispânica na Ásia. Tradutor dos livros *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, & Colonization*, de Walter D. Mignolo, e *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez etc. É coeditor da série de traduções sobre “Latin American Social and Humanistic Thinking” para a Shanghai People’s Publishing House. Foi pesquisador visitante no Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais (CLACSO), na Argentina, 2016, e na Duke University, 2010-2011. No Harvard-Yenching Institute (2023-24), conduz um projeto que examina a literatura hispano-filipina entre a colonização espanhola e a ocupação dos Estados Unidos.

曾艳钰 | Zeng Yanyu – Universidade Normal de Hunan

Zeng Yanyu é atualmente professora da Cátedra Xiaoxiang de Inglês e decana da Faculdade de Estudos Internacionais da Universidade Normal de Hunan. Ela é editora-chefe do *Journal of Foreign Languages and Cultures*. Ela é secretária-geral do Comitê Consultivo de Ensino de Língua e Literatura Inglesa do Ministério da Educação da China, presidente da Associação de Tradutores de Hunan e vice-presidente da Associação de Literatura Comparada e Literatura Mundial de Hunan. Foi pesquisadora visitante na Universidade de Toronto (2000), professora visitante na Universidade de Emory (2005-2006) e professora visitante na Universidade de Columbia (2014-2015). É especialista em literatura britânica, americana e estudos culturais e contribuiu para várias revistas, abrangendo estudos sobre literatura americana pós-11 de setembro, ficções afro-americanas e judaico-americanas contemporâneas, os intelectuais de Nova York e a pedagogia de ensino de inglês. Recentemente, tem pesquisado o modernismo estadunidense.

张学昕 | Zhang Xuexin – Universidade Normal de Liaoning

Zhang Xuexin, doutor em Literatura, é diretor do Centro de Pesquisa de Crítica Literária Chinesa e professor titular da Escola de Artes Liberais da Universidade Normal de Liaoning. Ele é o especialista-chefe de um grande projeto financiado pela Fundação de Ciências Sociais da China. Publicou mais de 300 artigos de pesquisa e crítica literária em periódicos como *Literary Review*, *Literary Research*, *Contemporary Writers* e *Zhongshan*. É autor de quinze monografias, incluindo *The Aesthetic Narrative*, *The Truth in Discourse Life*, *The Narrow Door of Narrative Crossing*, *On Su Tong*, *On A Lai* e *Eight Essays on Contemporary Chinese Novels*. Editor-chefe da Academic Criticism Library, da Youth China Humanities Reading Series e da Bu Laohu Prose Series”. Recebeu o terceiro, o quarto, o quinto, o sexto e o nono prêmios de literatura de Liaoning, o prêmio da Bienal Literária de Zhongshan e o prêmio de crítica literária de Jiangsu. Recebeu o Prêmio de Crítica Literária Chinesa Contemporânea em 2008. Recebeu o Prêmio Literário Lu Xun em 2022. Dirigiu vários projetos financiados pelas Fundações Nacionais e Regionais de Ciências Sociais.

赵汀阳 | Zhao Tingyang – Academia Chinesa de Ciências Sociais

Zhao Tingyang é professor titular de Filosofia na Academia Chinesa de Ciências Sociais. Membro sênior do Instituto Berggruen. Trabalha com temas como ontologia, filosofia política e filosofia da história. Seu livro sobre a teoria de Tianxia foi traduzido para outros idiomas, incluindo *Alles Unter dem Himmel* (Suhrkamp, Alemanha); *All Under Heaven: The Tianxia System for a Possible World Order* (University of California, EUA); *Tianxia, tout sous un même ciel* (Cerf, França); *Redefining a Philosophy for World Governance* (Palgrave Macmillan, Reino Unido); *Tianxia: una filosofia para la gobernanza global* (Herder, Espanha); *Tutto sotto il cielo – Tianxia* (Ubal dini, Itália); e *Nowa Filozofia ładu Światowego* (Time Marszalek, Polônia). Além disso, é coautor de livros como *Un Dieu ou tous les dieux* (Cent Mille, França, em coautoria com Alain le Pichon); *Du ciel à la terre* (Les Arènes, França, em coautoria com Régis Debray).

Chen Zhongyi
Ren Haiyan
João Cezar de Castro Rocha
(ORGANIZADORES)



花竹讓雲村

Montanhas e pescadores



陸治

Crítica cultural chinesa contemporânea

autêntica

