



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Silvio Batista Correa

Narrativa e Memória em *Red Sorghum*, de Mo Yan

São José do Rio Preto

2023

Silvio Batista Correa

Narrativa e Memória em *Red Sorghum*, de Mo Yan

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Gentil de Faria

São José do Rio Preto

2023

C824n Correa, Silvio Batista
 Narrativa e memória em Red Sorghum, de Mo Yan /
 Silvio Batista Correa. -- São José do Rio Preto, 2023
 99 f.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
 (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas,
 São José do Rio Preto
 Orientador: Gentil de Faria

 1. Literatura chinesa. 2. Ficção chinesa. 3. Ficção
 histórica chinesa. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Silvio Batista Correa

Narrativa e Memória em *Red Sorghum*, de Mo Yan

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Gentil de Faria
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Álvaro Luís Hattner
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^ª. Dr^ª. Ho Ye Chia
USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

São José do Rio Preto

27 de Abril de 2023

Para Jasmine.

Agradecimentos

Ao Professor Gentil, pela paciência e orientação.

Resumo

Esta dissertação é um estudo do romance *Red Sorghum*, do escritor chinês Mo Yan, ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 2012, e trata das visões política e histórica da obra, sua relação com o realismo fantástico latino-americano, as vozes do narrador e dos personagens, e a articulação destes ramos em um todo literariamente coeso e significativo. Veremos como o romance se articula com a história da China da primeira metade do século 20, com o período da invasão japonesa e com o começo da guerra civil entre comunistas e nacionalistas após o fim da Segunda Guerra Mundial, que resultou na fundação da República Popular da China. Além disso, também analiso aspectos técnicos de *Red Sorghum*, como a posição do narrador e questões de personagens e da trama em si. Por fim, a dissertação situa *Red Sorghum* na literatura do final do século passado, discute a influência do realismo fantástico na obra, e também seu peso na história contemporânea da China.

Palavras-chave: Mo Yan. Red Sorghum. Realismo Mágico. Literatura Chinesa.

Abstract

This dissertation focus on the novel *Red Sorghum*, written by the Chinese author Mo Yan, Nobel Prize winner for Literature in 2012, in aspects like narrator, narratives, political views of the novel, and the relation of *Red Sorghum* with the history of China. I will analyze how the novel relates to the history of China in the first half of the twentieth century, the period of Japanese invasion, and the beginning of the civil war between the communists and the nationalists after the end of the Second World War, leading to the foundation of the People's Republic of China. Moreover, I also analyze technical aspects of the novel, the narrator's focus, characters and the plot itself. Finally, this dissertation aims to allocate *Red Sorghum* in the context of the literature in the end of the last century, and also in relation with the contemporary Chinese literature.

Keywords: Mo Yan. Red Sorghum. Magic Realism. Chinese Literature

Sumário

| | |
|--|-----------|
| 1. Introdução | 9 |
| 2. Narração e Memória em <i>Red Sorghum</i> | 14 |
| 3. O Fantásmagórico em <i>Red Sorghum</i>, de Mo Yan | 43 |
| 3.1 A lenda do tio Arhat | 43 |
| 3.2 Os cães Assassinos | 44 |
| 3.3 A personagem Segunda Vovó, sua possessão, e as circunstâncias demoníacas de sua morte | 46 |
| 4. O sobrenatural em <i>Red Sorghum</i>, a partir de diferentes leituras teóricas | 52 |
| 5. A ficção de Mo Yan e a política | 61 |
| 5.1 A religião em <i>Red Sorghum</i> | 71 |
| 5.2 A ruralidade em <i>Red Sorghum</i> | 77 |
| 5.3 O humor em <i>Red Sorghum</i> | 83 |
| 5.4 <i>Red Sorghum</i> e a história | 84 |
| 6. Considerações Finais | 91 |
| Referências | 97 |

1. Introdução

Mo Yan nasceu na cidade de Gaomi, província de Shandong, em 2 de Fevereiro de 1955. De família de fazendeiros, Mo Yan trabalhou como pastor de gado e, jovem adulto, alistou-se no exército, quando deu seus primeiros passos na literatura. Publicou sua primeira novela em 1981 e alcançou fama internacional com *Red Sorghum*, adaptado para o cinema por Zhang Yimou. Sobre sua obra, diz o site do prêmio Nobel¹:

Os escritos de Mo Yan são variados, desde contos até romances e ensaios. Seus primeiros trabalhos foram escritos de acordo com as regras literárias prescritas pelo regime chinês. Com o tempo, porém, os escritos de Mo Yan tomaram rumo próprio, mais independentes. Seus trabalhos incluem *Honggaoliangjiazhu* (Red Sorghum), *Tiantangsuantaizhige* (The Garlic Ballads) and *Shengsipilao* (Life and Death are Wearing me Out). Seu estilo narrativo é permeado de realismo mágico. Também se utiliza da literatura chinesa antiga e de tradições orais populares como ponto de partida, combinando-as com questões sociais.²

As afirmações acima serão importantes para minha análise no tempo devido: a guinada para longe das regras do regime, a adoção de certo realismo mágico em seus escritos, as referências à literatura antiga e a utilização de fontes populares e orais para a construção de seus personagens.

Quando recebeu o Prêmio Nobel, Mo Yan escreveu, na página do prêmio, uma pequena autobiografia, onde conta fatos importantes sobre sua produção literária e sobre sua vida de escritor, e que são interessantes de serem lidas pois, como veremos, sua obra e sua atuação como figura pública causam polêmicas até hoje, principalmente para estrangeiros. Diz Mo Yan, ao falar de sua infância em Gaomi:

Quando reflito sobre o meu passado, não tenho motivos para reclamar, já que eu trazia esses sentimentos em mim. Eu era preguiçoso, guloso e não parava de falar. Não havia muita coisa em mim para ser amada, e isso fazia minha mãe se lamentar. Por sorte, tinha alguns talentos naturais. Na escola, apesar

¹ Biographical. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2021. Tue. 7 Dec 2021. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/biographical/>>

² Mo Yan's writings cover a wide span, from short stories, to novels, to essays. His earlier works were written according to the prevailing literary dictates of the ruling regime. Over time, however, Mo Yan's storytelling began to seek out its own, more independent paths. His works include *Hong gaoliang jiazhu* (Red Sorghum), *Tiantang suantai zhi ge* (The Garlic Ballads) and *Shengsi pilao* (Life and Death are Wearing Me Out). His narrative style bears the hallmarks of magical realism. Mo Yan's writing often uses older Chinese literature and popular oral traditions as a starting point, combining these with contemporary social issues.”

* Todas as traduções são minhas, a não ser quando especificado.

* Todas as citações autobiográficas de Mo Yan, nesta Introdução, são da página do Prêmio Nobel, indicada acima.

de toda a encrenca que causava, minhas notas, especialmente em escrita, eram excepcionais. Um professor da escola rural das redondezas leu um de meus ensaios no terceiro ano para seus alunos, o que deixou meus pais orgulhosos. Porém, veio a Revolução Cultural, e este meu pequeno talento causou problemas consideráveis; então, algo que eu inscrevi na parede da escola trouxe problemas para dentro de casa.³

A referência ao seu talento de escritor podemos confirmar lendo *Red Sorghum*. Quanto à Revolução Cultural, ela teve papel importante na vida e na obra de muitos escritores chineses, e não foi diferente com Mo Yan. Deflagrada por Mao Tsé-tung em 1966, a Revolução Cultural perseguiu, torturou e matou muitos intelectuais chineses, e sobre esse período Mo Yan diz:

Eu abandonei a escola elementar no verão de 1967, antes de me formar. Como eu era muito jovem para o trabalho pesado, meu trabalho diário era cuidar do gado e cortar grama para a produção da brigada. A visão dos meus antigos colegas brincando no pátio enquanto eu passava com os animais pelo portão sempre me machucou, criando uma sensação de ter sido expulso do grupo, a tristeza de ter me tornado um estranho, e criou em mim o medo de ser um excluído. Este medo, que constituiu o capítulo doloroso de uma era caracterizada por campanhas políticas sem fim, levou muitos intelectuais a venderem seus amigos, a espalhar mentiras inescrupulosas, e a despejar merda em suas próprias cabeças. Esta fobia existe onde quer que haja pessoas, mas é especialmente forte em países coletivistas. Eu descrevi este fenômeno em muito da minha ficção, e criei personagens vívidos, que sozinhos desafiam a sociedade.⁴

Alguns personagens de *Red Sorghum* se enquadram perfeitamente nessa descrição que Mo Yan faz de suas próprias criações. Veremos o grau de rebeldia de Vovô, Vovó, Segunda Vovó, Tio Arhat e outros, e como o narrador do romance, em contraste, é conformado e apagado, criando também um contraponto entre a época em que acontece o ramo principal da história e a época em que a história é narrada. E essas diferenças são muito significativas para o entendimento de *Red Sorghum*. Além disso,

³As I reflect on my past, I have no reason to complain, since I brought those sentiments on myself. I was lazy, I had a greedy mouth, and I could not stop talking. There really wasn't much about me worth loving, and that often drew a sigh from my mother. Fortunately, I had some natural gifts. In school, despite the trouble I got into, my grades, especially in writing, were exceptional. A teacher in the nearby agricultural middle school once read one of my third-grade essays to his students, an incident that made my parents proud. But then came the Cultural Revolution, and this little talent of mine caused them considerable distress; then something I scribbled on the school wall brought trouble to their door.

⁴I dropped out of elementary school in the summer of 1967, before I even graduated. Since I was too young for heavy work, I went out each day to tend livestock and cut grass for the production brigade. The sight of my former schoolmates playing in the schoolyard when I drove my animals past the gate always pained me, creating a feeling of being cast out of a group, the sadness of becoming the other, and that instilled in me a fear of becoming an outcast. That fear, which constituted a painful chapter of an era characterized by unending political campaigns, caused a great many intellectuals to sell out their friends, to spread unconscionable lies, and to dump shit on their own heads precisely. This phobia exists wherever there are people, but is especially strong in collectivist nations. I have described this phenomenon in much of my fiction and have created vivid characters who stand alone in defiance of society.

tais chaves de leitura são interessantes para uma compreensão mais profunda de sua atuação como escritor e intelectual. Mo Yan foi muito criticado quando recebeu o prêmio, sendo acusado de ser cúmplice e títere do regime chinês.

Sobre as acusações, elas foram muito discutidas quando Mo Yan ganhou o prêmio, e um artigo do *The New York Times*, de 2019, traduzido e publicado na *Folha de S. Paulo*, comenta que a obra de Mo Yan é reveladora de seu pensamento, e não sua atuação num regime fechado e controlador como o chinês. Diz a autora:

A despeito do júbilo oficial (do governo e da mídia chinesas), o prêmio a Mo gerou controvérsia política. Vozes dissidentes na China se queixaram de que o prêmio era “um insulto à humanidade e à literatura”, nas palavras do artista plástico Ai Weiwei, por o escritor estar comprometido com a liderança política e nunca ter protestado contra a prisão de Liu Xiaobo (dissidente chinês) (Lovell, 2019)

Houve essa grande controvérsia em 2012, quando da premiação, e que acompanha Mo Yan sempre que seu nome é mencionado, com discussões sobre ele ser ou não um escritor alinhado ao regime chinês, e Julia Lovell explica que a obra de Mo Yan, ao contrário do que dizem os críticos de primeira hora, é muito mais rica em termos políticos e críticos do que seu posicionamento oficial. Mo Yan é, muitas vezes, acompanhado por agentes do governo chinês em viagens internacionais, como a mesma matéria diz quando fala da visita dele à Feira de Frankfurt, em 2009, e à Feira do Livro de Londres de 2012, onde a delegação dos chineses recebeu uma lista de temas proibidos. Ainda no mesmo artigo:

Mas seria indolência intelectual que observadores ocidentais distantes da situação descartassem Mo como fantoche literário, ou presumissem que seus romances históricos que se passam na China pós-1949 oferecem uma versão oficialmente higienizada da China e seu passado recente. Desde a publicação de “Baladas do Alho”, no final da década de 1980, a ficção de Mo vem buscando expor a brutalidade, cobiça e corrupção que floresceu sob o domínio chinês. (Lovell, 2019)

Ou seja, os romances de Mo Yan trazem sempre elementos de contestação, rebeldia e insubordinação política e social. De novo, como diz Lovell, as críticas a Mo Yan são feitas principalmente por quem não conhece o contexto em que Mo Yan atua. Seus personagens, situações e mesmo a ambientação das narrativas são reveladoras de um caráter bastante contestador e, também, com uma verve humorística ferina e afiada. Além disso, existe a influência do realismo fantástico, que dá um colorido muito

especial a *Red Sorghum* e a boa parte dos romances do autor, e também mostra os caminhos que o escritor escolheu para driblar a censura e o controle do regime. Julia Lovell finaliza:

Mas o grotesco de suas narrativas expressa uma visão acerca da República Popular (da China) e, por extensão, de seus arquitetos políticos. Ainda que suas críticas ao “status quo” pós-1949 sejam raramente diretas, são implícitas e onipresentes.

Em lugar de criticar Mo por sua acomodação política, deveríamos dedicar nossas energias em lugar disso a tentar compreender o que ele e sua ficção nos dizem sobre a China atual. (...) O que existe é um espectro de vozes que operam dentro de um reino de possibilidades políticas que ocasionalmente é muito amplo; algumas dessas vozes (entre as quais a de Mo) pressionam periodicamente por uma expansão.

(...) Mo é um escritor que mantém um jogo público com as autoridades, mas preserva um espaço criativo que permite que apresente desafio indireto às mesmas autoridades. (Lovell, 2019)

No final do texto autobiográfico que escreveu para o site do Prêmio Nobel, Mo Yan alude às dificuldades que enfrentou quando publicou cada um dos seus romances. Antes disso, Mo Yan conta um pouco sobre suas influências, e a formação de seu estilo. E aqui são vários os aspectos apontados como importantes para tê-lo formado como escritor: a natureza, que ele vivenciou em sua vida de aldeão, a arte de ouvir o contar de histórias oral, seus estudos de medicina, o contato com o Realismo Fantástico, a influência dos clássicos chineses e da literatura chinesa, sua entrada no exército, a entrada na universidade e sua promoção a um cargo de bibliotecário.

Ainda na linha do que Mo Yan vinha dizendo ao sair da escola e começar o trabalho braçal, e como isso o transformou, fazendo dele um solitário a admirar os transgressores, ele alude à força da natureza como catalisadora de sua obra, e uma parte fundamental dela:

Pensando em minha evolução como escritor, abandonar a escola parece ter sido a melhor coisa que me aconteceu. Tendo sido expulso do grupo, me tornei uma criança acostumada a ser sozinha. Gastando meus dias em meio ao gado e às cabras e passeando pelos campos, me tornei um com a natureza. Esta experiência fez crescer em mim uma reverência ao natural, e engendrou em mim uma compreensão do mundo animal. Estes dois aspectos compreendem uma parte fundacional do meu mundo ficcional.⁵

⁵As I think back over my writing career, leaving school may have been the Best thing that happened to me. Having been cast out of the group, I changed into a child who was accustomed to being alone. Spending my days with cattle and sheep and wandering the grassland, I became one with nature. That experience nurtured in me a reverence toward the natural world and engendered an understanding of the animal world. These two in turn comprise a foundation of my fictional world.

A força da natureza em *Red Sorghum*, por exemplo, vemos no poder que os campos vermelhos de sorgo exercem nos personagens, na sensualidade que eles transmitem, e num capítulo do livro chamado “Cães”, onde os cães abandonados e famintos por causa da guerra travam uma luta de sobrevivência contra os humanos. Porém, são os campos de sorgo que merecem atenção especial no livro, quase como se fossem personagens. Nesta passagem, logo no começo do romance, Mo Yan descreve os campos de sorgo:

Eu não me dei conta até estar crescido de que o Vilarejo Gaomi do Nordeste é o mais bonito e mais repulsivo, o mais estranho e o mais comum, o mais sagrado e mais corrupto, o mais heróico e o mais bastardo, o mais duro de engolir e o mais difícil de se gostar lugar no mundo. As pessoas da geração do meu pai que lá viveram comiam sorgo por vontade própria, plantando o máximo que podiam. No fim do outono, durante o oitavo mês lunar, vastas faixas de sorgo vermelho brilhavam como um mar de sangue. Alto e denso, cheirava glória; frio e gracioso, prometia encantos; apaixonado e amoroso, era caótico.⁶

Junto com o mundo natural, a oralidade também é onipresente em *Red Sorghum*. Oralidade essa que quero explorar a fundo junto com a presença do realismo mágico e da perspectiva narrativa, mas que, de início, preciso situar na escrita de Mo Yan. Ainda como morador de seu vilarejo natal, Mo Yan se interessa por ouvir histórias mais do que por outras atividades adoradas por seus colegas. Mo Yan diz frequentar a casa de um mestre de artes marciais, pai de cinco filhas e contador de histórias, que lhe forneceu material para sua posterior ficção, como ele segue em sua autobiografia para o site do prêmio Nobel:

Eu circundava a casa de um velho aldeão chamado Wang, um mestre de artes marciais, um incrível contador de histórias, e um praticante de técnicas de massagem medicinal. Com cinco filhas e nenhum filho, ele era regularmente visitado pelos jovens rapazes da vila, todos na esperança de tornarem-se seus genros, enquanto outros queriam somente praticar artes marciais. Eu também queria praticar artes marciais, mas também adorava ouvi-lo contar histórias. Embora me faltassem físico e vigor para me tornar bom em artes marciais, eu

⁶ I didn't realize until I'd grown up that Northeast Gaomi Township is easily the most beautiful and most repulsive, most unusual and most common, most sacred and most corrupt, most heroic and most bastardly, hardest-drinking and hardest-loving place in the world. The people of my father's generation who lived there ate sorghum out of preference, planting as much of it as they could. In late autumn, during the eighth lunar month, vast stretches of red sorghum shimmered like a sea of blood. Tall and dense, it reeked of glory; cold and graceful, it promised enchantment; passionate and loving, it was tumultuous.

ouvi algumas histórias, magníficas, muitas das quais tornaram-se material para minha escrita.⁷

2. Narração e memória em *Red Sorghum*

Mo Yan diz algo que podemos perceber lendo *Red Sorghum*: a importância da história contada por quem a viveu ou viu ou ouviu de fonte segura. É isso que faz com que o narrador de *Red Sorghum* seja tão convincente em seu relato. Ele conta a história de sua família, como o “incrível contador de histórias” de seu vilarejo natal devia convencer a todos com suas histórias impressionantes. Aqui, quero articular essa confissão de Mo Yan, sobre a importância do contador de histórias em sua obra, com um texto de Walter Benjamin: O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Ao falar, em seu ensaio, sobre a figura do narrador nos contos de Nikolai Leskov, Benjamin oferece pistas para interpretarmos *Red Sorghum* de forma parecida, e nos permite relacioná-lo a elementos presentes no texto O Narrador, como a história narrada oralmente e o conto de fadas.

“O Narrador” começa com a observação sobre o declínio da arte de narrar:

Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

“Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão desaparecendo até que seu valor desapareça de todo. (p. 198)

A experiência é parte importante da história narrada em *Red Sorghum*, e é isso que faz dele uma narrativa tão convincente. Ao contar a história de seu vilarejo e de sua família, o narrador parte de uma experiência pessoal, ainda que indireta: ele ouviu de fontes seguras sua história, e narra para nós, seus ouvintes, ao mesmo tempo em que lamenta o fim daquele mundo de batalhas e amores impossíveis. Lamenta, também, a

⁷ I haunted the house of an old villager named Wang, a martial arts master, a terrific storyteller, and a practitioner of healing massage techniques. With five daughters and no son, he was regularly visited by young men in the village, all of whom hoped to become his son-in-law, while others merely wanted to study martial arts. I too wanted to study martial arts, but I also loved to hear him tell stories. Though I lacked the physique and stamina to become proficient in the martial arts, I heard some wonderful stories, many of which became material for my writing.

decadência da espécie, e parte dessa decadência se relaciona com o declínio de um mundo mágico que incluía, entre suas peculiaridades, as histórias narradas, como na infância do autor, por exemplo, havia um mestre de artes marciais que era contador de histórias. E parte do declínio da arte de narrar, de acordo com Walter Benjamin, está na conta do declínio da experiência, que é o sintoma principal da decadência apontada pelo narrador de *Red Sorghum* na espécie humana. Envolvidos pelo progresso, os personagens são apenas sombras, que se arrastam pelo mundo como autômatos. No final do livro, no último capítulo, quando o narrador volta ao vilarejo após dez anos, ele nos conta o sentimento que têm ao reencontrar a terra de seus antepassados:

Estive longe de meu vilarejo por dez anos. Agora estou parado em frente ao túmulo de Segunda Vovó, exibindo a hipócrita demonstração de afeto que aprendi na alta sociedade, com o corpo imerso por tanto tempo no lixo da vida urbana que um mau cheiro escorria pelos meus poros. Eu prestei condolências em muitos túmulos antes de vir ao da mulher cuja curta, mas magnífica história constitui um capítulo da mais heróica e bastarda história de minha terra. Sua morte estranha e sobrenatural despertou nas almas do Vilarejo Gaomi do Nordeste uma emoção que germinou, cresceu, e se tornou forte, fluindo devagar através das memórias dos velhos do vilarejo como um xarope doce e escarlate que nos fortificou e nos fez capaz de encarar o mundo futuro.” (p. 376)⁸

Em primeiro lugar, o narrador relaciona a vida na cidade ao mau cheiro e à podridão. Trata-se de referência a uma vida hipócrita, onde ele aprende a prestar condolências de forma afetada e falsa. Ou seja, é o declínio da experiência, em favor de sentimentos construídos de forma artificial, pois a experiência, ele conta adiante, vem do exemplo de seus antepassados, da vida de Segunda Vovó.

A magnífica vida de Segunda Vovó despertou nos habitantes, nos velhos habitantes do vilarejo, uma emoção que cresceu de geração em geração, fazendo-os mais fortes para enfrentar o mundo presente. É esse contraste entre a experiência dos antepassados, transmitida às gerações seguintes, e a vida sem emoção da cidade que faz o narrador se considerar indigno de seus antepassados. É por isso que ele volta ao

⁸For ten years I had been away from my village. Now I stood before Second Grandma’s grave, affecting the hypocritical display of affection I had learned from high society, with a body immersed so long in the filth of urban life that a foul stench oozed from my pores. I had paid my respects at many gravesites before coming to that of the woman whose short but magnificent life constitutes a page in the most heroic and most bastardly history of my hometown. Her eerie, supernatural death awakened in the souls of Northeast Gaomi Township a mysterious emotion that germinated, grew, and became strong, flowing slowly through the memories of village elders like a sweet scarlet syrup that fortified us and made us capable of facing the world of the future.

vilarejo, para se imantar na experiência dos antigos, e assim enfrentar o futuro inspirado pelo heroísmo deles.

O valor da experiência é ressaltado em um trecho seguinte do texto de Walter Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (p. 199)

Vemos ressaltada, nessa passagem, o valor da experiência, que Benjamin separa em dois grupos, ao comentar como a experiência afeta o narrador: o primeiro grupo é o dos viajantes, que trazem histórias de longe, como os marinheiros. O segundo grupo é o dos camponeses, que acumulam o saber do passado e o transmitem através das gerações. O narrador de *Red Sorghum*, embora não seja um camponês, mas um descendente de camponeses, pertence ao segundo grupo. Ele conhece as “histórias e tradições” de seu povo e de seu vilarejo, e também, por consequência, as de seu país. A experiência acumulada é parte da vida cotidiana do vilarejo, algo que se perde na existência individualista da cidade.

Ainda no campo da experiência, Walter Benjamin mais adiante relaciona o acúmulo de experiência, e a vida vivida pela experiência, à sabedoria. Diz:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa forma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência”, ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (p. 201)

Podemos, agora, relacionar o texto de Walter Benjamin com *Red Sorghum*. Benjamin diz que a utilidade da narrativa está relacionada ao ensinamento moral, a uma sugestão prática, um provérbio ou norma de vida. No caso de *Red Sorghum*, e a

insistência do narrador em comparar sua vida na cidade com a vida dos antepassados no campo de sorgo, fica claro que se trata de norma de vida. A vida que o narrador almeja é a vida heróica de Segunda Vovó, por exemplo. Nos dois trechos que citei de *Red Sorghum*, isso está claro: no primeiro, ele diz que a vida moderna, cheia de progresso, causa o regresso da espécie. No segundo trecho, do fim do livro, a vida de Segunda Vovó é exaltada, em detrimento da vida urbana decadente. Ainda na passagem citada acima, Benjamin fala da sabedoria. É sabedoria, portanto, o que é transmitido pelo exemplo de vida de Segunda Vovó aos velhos do vilarejo, que por sua vez a transmitem à geração seguinte, e auxilia cada uma delas a enfrentar seu próprio tempo. O narrador de *Red Sorghum* vai buscar no vilarejo e na história dos antepassados a sabedoria, e a experiência, que não encontra em seu mundo hipócrita e individualista, onde a “sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”. Por fim, Walter Benjamin relaciona o declínio da sabedoria à transformação das forças produtivas. Esse processo “expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo”, ou seja, a experiência já não tem validade no mundo moderno, e “dá “uma nova beleza ao que está desaparecendo”, justamente o que o narrador de *Red Sorghum* vai buscar no vilarejo: a beleza da existência heróica de seus antepassados, que desaparece.

No mesmo trecho citado acima, da visita do narrador ao vilarejo no fim de *Red Sorghum*, ele nos diz que o cultivo do sorgo vermelho foi substituído pelo sorgo híbrido, trazido de outra província, e que é verde-acinzentado. Diante dessa paisagem, ele comenta que “Estar cercado por sorgo híbrido causa em mim um profundo sentimento de perda⁹”. É a beleza que desvanece, mas que se torna mais bela conforme desaparece.

Na Seção 5 do mesmo texto, Walter Benjamin faz a importante distinção entre romance e narração, e que também penso ser útil na análise de *Red Sorghum*. Muitos elementos me fazem acreditar que *Red Sorghum* pende mais para a narração do que para o romance, embora seja, tecnicamente, até mesmo pelo formato em que foi lançado, e o período, um romance. Porém, os elementos que o constituem, a forma como o narrador nos conta sua experiência, e o impacto que a sabedoria e a tradição têm em quem lê ouve são dignos de uma narrativa, conforme a distinção de Walter Benjamin. Além disso, outros momentos de *Red Sorghum*, como o assustador capítulo da morte de Segunda Vovó, no qual o realismo mágico que inspirou Mo Yan aparece de forma

⁹ Being surrounded by hybrid sorghum instils in me a powerful sense of loss. (p. 377)

impactante, tornam *Red Sorghum* uma história que poderíamos ouvir de um velho que nos conta o que viveu e tenta nos ensinar alguma coisa. Continua Benjamin:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (p. 201)

Quando lemos que o “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”, penso imediatamente no narrador de *Red Sorghum* em busca de se reconectar aos seus antepassados, à experiência de sua família e seu vilarejo e, irmanado dessa sabedoria, enfrentar o futuro. Isso tudo além de nos narrar os acontecimentos, como forma de transmitir a coragem, a sabedoria, a astúcia e a emoção de todos os eventos fantásticos, em muitos sentidos, que ocorreram em passado já remoto. Ele “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Na sequência da passagem citada, lemos: “o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive” (p. 201). Em *Red Sorghum*, não há perplexidade. Tudo é narrado com naturalidade, e a sabedoria que nos é transmitida é a sabedoria ancestral que não encontramos mais nas ruas de nossas cidades.

A sabedoria contida na narração é diferente do conhecimento proveniente da informação. O narrador conta histórias de longe, temporal e espacialmente, enquanto a informação é temporalmente próxima, ainda que possa ser espacialmente longínqua. Em *Red Sorghum*, o narrador fala do passado de sua família, meio século distante no tempo do presente da narrativa. E, embora a história narrada seja a do vilarejo natal do narrador, ele não se encontra mais lá no presente, ainda que visite o vilarejo no capítulo final da história. Há três observações importantes. A primeira tem relação com a origem da informação, de acordo com Walter Benjamin:

O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance,

mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (p. 202)

Red Sorghum não é, nem poderia ser, um romance burguês, dados o contexto em que foi escrito e a história de que trata, de camponeses que enfrentam um invasor estrangeiro. Além disso, a história narrada está tão distante no tempo, e também no espaço, um espaço rural estranho, hoje em dia, até mesmo para grande parte dos leitores chineses, que ela se torna exatamente o oposto do que seria uma notícia. Ela se relaciona muito mais à fábula, à narrativa e, como veremos adiante, ao conto de fadas, do que ao romance burguês ocidental, influenciado pelo surgimento da imprensa e da informação. Mo Yan bebe da fonte das narrativas de seu mestre de artes marciais, que traz um saber ancestral e longínquo, que muita gente ia escutar (além de pretenderem casar-se com uma das cinco filhas do mestre). Como já ouvimos Mo Yan dizer, “eu escutei histórias maravilhosas, muitas das quais tornaram-se material para minha escrita”. Além disso, há mais fontes na narrativa de Mo Yan, que precisam ser compreendidas.

Mo Yan diz, na pequena autobiografia que estamos acompanhando, que:

Papai sentia-se culpado de que sua posição social havia encerrado meu direito à educação. Fui forçado a deixar a escola, no porque fosse um estudante incapaz, mas porque pessoas importantes em meu vilarejo tinham medo de que o conhecimento que eu viesse a ganhar me colocasse um palmo acima deles. Papai escreveu para meu irmão mais velho, que ensinava em uma escola fabril em Hunan, e pediu que me inscrevesse para que eu continuasse meus estudos. Meu irmão rapidamente escreveu de volta, dizendo que isso era impraticável. Sem dúvidas, uma concepção romântica entrara na cabeça de Papai. Embora ele nunca tivesse dito nada a respeito do meu abandono da escola, no fundo ele estava preocupado. Um dia, após me dizer que esperava que eu me tornasse uma pessoa útil à sociedade, ele trouxe alguns dos livros de medicina tradicional do meu irmão, e me disse para lê-los até que eu os soubesse de cabo a rabo. Ele também me disse para estudar medicina chinesa com meu tio-avô no tempo livre. Provavelmente, não há profissão melhor, em lugar algum, do que médico, ele disse. Todo mundo fica doente em algum momento e, não importa quem está no comando do país, um médico sempre terá trabalho.¹⁰

¹⁰ Father felt guilty that his class standing had curtailed my right to na education. I was forced to leave school, not because I was a mischievous student, but because powerful people in my village were afraid that I'd gain knowledge that placed me a cut above them. Father wrote to my eldest brother, who taught in a Hunan factory school, and asked him to enroll me so I could continue my studies. My brother quickly wrote back to say that was highly impractical. Without doubt, a romantic conception had gotten into Father's head. Though he never actually talked about my leaving school, deep down he was worried. One day, after saying he wanted me to become a useful member of society, he took out some of my brother's traditional medical books and told me to read them till I knew them inside and out. He also told me to study Chinese medicine under my grandfather's brother during my spare time. There probably isn't a better profession anywhere than physician, he said. Everyone gets sick at some time, and no matter who's running the country, a doctor will always have a job.

Após ser instruído a estudar medicina chinesa, Mo Yan memorizou os livros de seu irmão, e assistiu assiduamente seu tio-avô tratar seus pacientes com medicina chinesa tradicional. Uma curiosidade sobre esse tio é que ele nasceu em uma família de proprietários, e seu filho fugiu para Taiwan com os Nacionalistas, em 1947. Esse tio, de acordo com Mo Yan, tinha todas as características de alguém que deveria ser enviado para trabalhos forçados pela “ditadura do proletariado”. Porém, ele era médico. Seu pai, afinal, estava certo: “Esta dialética prova que as artes da medicina transcendem a classe social”¹¹

Porém, seu tio-avô o desencorajou a seguir carreira na medicina:

Que bem isso pode te fazer? ele perguntou. Você precisa sair para o mundo e fazer grandes coisas. Ele se recusou a me ensinar suas habilidades médicas, mas me encorajou a ler os clássicos chineses. Se não lê-los, ele dizia, a medicina chinesa será sempre um mistério para você. Assim, embora eu não tenha aprendido as artes da medicina chinesa com meu tio-avô, eu ouvi histórias maravilhosas, que subvertiam a história e penetravam a realidade, que entrelaçavam Céu, Inferno e Humanidade, e que tratavam animais, natureza e os seres humanos em pé de igualdade. Mais importante, ele as narrava em primeira pessoa, não deixando dúvidas sobre sua autenticidade, como se ele tivesse visto, ouvido e vivido cada palavra delas. Isso é o que fazia tais histórias tão críveis. Anos depois, quando eu li as novelas de Kafka e García Márquez, eu entendi seu profundo segredo.¹²

Mo Yan dá a deixa para que tratemos do segundo ponto dos três que mencionei. O primeiro é a tremenda distância que há entre o mundo burguês da informação e o mundo de Mo Yan, seja o de sua infância no vilarejo, seja o mundo ficcional que ele constrói em *Red Sorghum*. Esse segundo ponto é a autoridade que tem a narração, como pudermos ver no trecho acima. As narrativas que ele ouvia do mestre de artes marciais o faziam voltar lá sempre, deixando de lado até mesmo o fato de que o mestre tinha cinco filhas e nenhum filho. Isso era para os outros. O que Mo Yan buscava era ouvir estórias. Mas com seu tio-avô, entramos num nível diferente da narrativa. Seu tio contava narrativas clássicas chinesas em primeira pessoa, dando a elas um peso e uma

¹¹ This dialectic proves that the medical arts can transcend class.

¹² What good will that do to you? He asked. You need to go out into the world and do big things. He refused to teach me his medical skills, but he did urge me to read the Chinese classics. If you don't, he said, Chinese medicine will always be a mystery to you. So while I did not learn the arts of medicine from my great uncle, I did hear some wonderful stories that subvert history and penetrate reality, that tie together Heaven, Hell, and Humankind, and that treat animals, nature and human beings equally. Most important he narrated his fantastic stories in the first person, leaving no doubt about their authenticity, as if he had seen, heard, and lived every word of it. That is what made them so believable. Years later, when I read the novels of Kafka and García Márquez, I understood the secrets at their core.

materialidade muito mais impactantes para Mo Yan, a ponto de ele dizer ter desvendado o segredo dos romances de Kafka e García Márquez quando teve acesso a elas, anos depois. Assim:

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte de narrar é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (BENJAMIN, p. 203)

Autoridade, veracidade e o caráter miraculoso: tais características Mo Yan encontrava nas histórias clássicas chinesas que seu tio lhe contava em sua adolescência no vilarejo, e é essa a sensação que temos ao ler *Red Sorghum*, contado pelo narrador sem nome. *Red Sorghum* não traz informações, como notícias da guerra, por exemplo. Nem se trata, como já disse, de romance burguês. É narrativa, com a autoridade que a experiência e a distância no tempo e no espaço dão ao livro, além dos prodígios mágicos contidos na história da família do narrador. Mo Yan associa, em *Red Sorghum*, os elementos da narrativa oral que aprendeu em seu vilarejo com o mestre de artes marciais e com seu tio-avô ao realismo mágico que posteriormente leu quando essas novelas ocidentais foram permitidas na China, após a Revolução Cultural. *Red Sorghum* e seu narrador são a junção de dois mundos, o dos clássicos chineses e o do realismo mágico, ainda que o peso da narrativa de guerra seja tremendo na obra. Na realidade, a própria narrativa de guerra torna-se mágica, com seus feitos heróicos e suas mortes horríveis, como teremos oportunidade de ler mais adiante.

Por fim, falemos da amplitude da narrativa, que não encontra paralelo na notícia:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (p. 203)

De novo, o que lemos em *Red Sorghum* não são notícias da guerra, até porque várias informações não são dadas pelo narrador sobre o desfecho do conflito. O que aconteceu com Vovô, por exemplo:

Em 1976, quando meu avô morreu, Papai fechou seus olhos cegos com sua mão esquerda, onde faltavam dois dedos. Vovô havia retornado das desoladas montanhas japonesas de Hokkaido mal podendo falar, cuspidando cada palavra como se fosse uma pedra pesada. O vilarejo preparou uma grande recepção em honra ao seu regresso, que contou com a presença do líder do condado. Eu mal havia completado dois anos nesse tempo, mas me lembro de ver oito mesas debaixo da árvore ginkona na entrada do vilarejo, com jarras de vinho e dúzias de tigelas de cerâmica.¹³ (p. 83)

Em momento algum de *Red Sorghum* o narrador fala como, por quê, ou quando Vovô foi parar nas montanhas de Hokkaido. Nem diz como e nem por que ele retornou. Só ficamos sabendo que foi por volta de 1976, e que logo depois ele morreu. Mas isso pouco importa tanto para o desenvolvimento da narrativa de *Red Sorghum*, como para a compreensão da história narrada, e tem peso nulo na autenticidade e na veracidade do que é narrado. *Red Sorghum* não é um relato noticioso da invasão japonesa, mas uma narrativa mais ou menos fantástica e singular da história de uma família, um vilarejo e um país, narrada por um sujeito que nem seu nome diz, mas que busca na antiguidade e na miraculosidade do que narra a autoridade necessária para nos fazer crer no que é contado. É o “saber (...) do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição”, e que dispõe “de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência”. Além disso, por ser miraculosa, a narrativa de *Red Sorghum*, não “aspira a uma verificação imediata”, como podemos perceber na inconclusão da história de Vovô. Além disso, em *Red Sorghum*, o extraordinário (da guerra) e o miraculoso (os eventos sobrenaturais que leremos mais adiante) são narrados com a maior exatidão. Como um adolescente que escuta seu tio-avô ler clássicos em primeira pessoa e fica vidrado na materialidade e na veracidade de histórias fantásticas, também lemos *Red Sorghum* com assombro, pensando em como aquelas pessoas conseguiram passar pelo que passaram, e ainda nos narrar de modo tão intenso e real aquilo que viveram.

¹³ In 1976, when my granddad died, Father closed his unseeing eyes with his left hand, from which two fingers were missing. Granddad had returned from the desolate Japanese mountains of Hokkaido scarcely able to speak, spitting out each word as though it were a heavy stone. The village held a grand welcoming ceremony in honour of his return, attended by the county head. I was barely two at the time, but I recall seeing eight tables beneath the ginkgo tree at the head of the village set with jugs of wine and dozens of ceramic bowls.

Este amálgama de história e lenda, de narração com mito aparece em uma passagem muito bonita e aterrorizante logo no começo de *Red Sorghum*, quando o narrador nos conta como os japoneses mataram seu tio Arhat arrancando sua pele com ele vivo. Após tentar fugir do cativeiro onde os habitantes do vilarejo eram mantidos reféns pelo exército japonês, obrigados a trabalhos forçados, tio Arhat não consegue fazer com que duas mulas da família andem, e mata um dos animais, ferindo o outro. Além disso, tio Arhat também mata um soldado japonês, antes de ser capturado. Tio Arhat é levado ao comando japonês, junto com o corpo do soldado morto, e a passagem começa assim:

Uns cinquenta pássaros brancos, com as asas batendo ruidosamente, cortaram o céu azul acima do rio Águas Negras, depois viraram a leste, em direção ao sol dourado. Papai via os animais de tração, com cabelos desganhados e rostos imundos, e nossas duas mulas pretas, estiradas no chão. (...) Ele se lembra da Vovó sentada orgulhosa no lombo da mula. Papai no colo, os três deslizando pelo caminho estreito e sujo em direção ao campo de sorgo, a mula chacoalhando enquanto galopava, Papai e Vovó em meio ao passeio de suas vidas.¹⁴ (p. 36)

No trecho, tio Arhat está prostrado em frente ao pelotão japonês, após ter sido surrado pelos soldados, coberto de sangue. O vermelho dos campos, e do sangue de tio Arhat, contrasta com o branco dos pássaros em direção ao sol dourado, e as águas escuras do rio Águas Negras. A cena se mistura com a lembrança de Papai do passeio no colo de sua mãe (Vovó) pelos campos de sorgo, num momento tranquilo que também contrasta com o terror da cena que vem a seguir.

Os habitantes do vilarejo se reúnem em frente ao pelotão de japoneses, onde tio Arhat está sendo exibido após ser espancado, e o comandante das tropas japonesas, através de intérpretes chineses, que o narrador chama de “soldados marionetes” (puppet soldiers) ordena que um habitante do vilarejo, que é açougueiro, Sun Five, arranque a pele do tio Arhat com ele vivo. Sun Five começa a operação, e vai arrancando a pele do tio Arhat aos poucos, suplicando seu perdão, ao que o tio pede que ele seja rápido, e que não haverá rancor no outro mundo. Sun Five exita, no que é ameaçado pelos japoneses com um cão feroz, e completa a operação, arrancando completamente a pele da cabeça

¹⁴ Fifty or so white birds, wings flapping noisily, sliced through the blue sky above the Black Water River, then turned and headed east, towards the golden Sun. Father could see the draught animals, with scrappy hair and filthy faces, and our two black mules, which lay on the ground. (...) He remembers Grandma sitting proudly on the mule's back, Father in her lap, the three of them flying down the narrow dirt path through the sorghum field, the mule rocking back and forth as it gallops along, giving Father and Grandma the ride of their lives.

do tio Arhat, sem que ele morra. No fim da operação, o narrador termina assim a passagem:

Papai uma vez me disse que, mesmo após a pele do rosto de Tio Arhat ter sido completamente arrancada, gritos e gorgolejos continuaram saindo de sua boca deformada, enquanto rios de sangue vivo pingavam de seu escalpo pastoso. Sun Five nem parecia humano, mais, já que seu trabalho minucioso havia produzido uma pele perfeita. Após Tio Arhat ser reduzido a uma massa de carne, suas entranhas se reviravam e revolviam, atraindo bandos agitados de moscas verdes. As mulheres estavam de joelhos, se lamentando. Naquela noite choveu, lavando o canteiro dos animais de cada gota de sangue derramado, do corpo do Tio Arhat e da pele que o cobria. Espalhou-se no vilarejo a história de que seu corpo desaparecera, de uma pessoa para dez, depois para cem, desta geração para a próxima, até tornar-se uma bonita lenda. (p. 39)¹⁵

O escalpelamento do Tio Arhat, ainda vivo, por um dos habitantes do vilarejo, na frente do povo, é apenas o primeiro dos inúmeros horrores contados em *Red Sorghum*, mas também é só o primeiro exemplo do que Mo Yan faz durante o livro inteiro: transforma cada história narrada em lenda, dando a ela autenticidade e materialidade pela forma como ele narra, sem explicações, onde “o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão”. Além disso, como acabamos de ler, a lenda narrada se espalha primeiro no vilarejo, depois mais longe, e atravessa gerações, tornando-se uma lenda popular. A morte do Tio Arhat passa muito longe de ser notícia, ou mesmo um relato fidedigno do que aconteceu. O início do trecho, com os pássaros brancos voando em direção ao sol, já dá à cena toda um caráter de lenda, de fábula. Porém, o peso do testemunho do narrador, que ouviu a história de seu pai, coloca a passagem de novo no campo da história. E, no final, a transformação de tudo em lenda novamente increve esta passagem e, como veremos, o romance todo, no campo da narrativa, no sentido que Walter Benjamin dá ao termo.

Nas seções 7 e 8, Walter Benjamin argumenta que, ainda na distinção entre narração e informação, “a informação só tem valor no momento em que é nova. (...) Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (p. 204). É o que vemos com a história

¹⁵ Father told me once that, even after Uncle Arhat's face had been peeled away, shouts and gurgles continued to emerge from his shapeless mouth, while endless rivulets of bright-red blood dripped from his pasty scalp. Sun Five no longer seemed human as his flawless knife-work produced a perfect pelt. After Uncle Arhat had been turned into a mass of meaty pulp, his innards churned and roiled, attracting swarms of dancing green flies. The women were on their knees, wailing piteously. That night a rain fell, washing the tethering square clean of every drop of blood, and of Uncle Arhat's corpse and the skin that have covered it. Word that his corpse had disappeared spread through the village, from one person to ten, to a hundred, from this generation to the next, until it became a beautiful legend.

do Tio Arhat: ela passa de pessoa para pessoa, se espalha e atravessa as gerações, chegando a nossos ouvidos.

Essa característica da transmissão da narrativa através das gerações depende de um componente que Walter Benjamin explica nas seções 8 e 9, que quero relacionar com *Red Sorghum* e a história de Mo Yan. Benjamin começa o a seção 8 assim:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (p. 204)

Aqui, podemos associar a concisão de que fala Walter Benjamin, e a renúncia às sutilezas psicológicas, à maneira como o narrador descreve o comportamento dos personagens em *Red Sorghum* durante o massacre do tio Arhat. O comportamento de papai, por exemplo:

Uma das mulas estava morta, estirada no chão de boca aberta, a longa fileira de dentes brancos mordendo o chão. A outra sofria mais do que a parceira morta. ‘Mãe’, Papai disse para Vovó, ‘nossas mulas’. Ela cobriu sua boca com as mãos.¹⁶ (p. 36)

Depois disso, tio Arhat é apresentado à multidão completamente desfigurado pela surra que levou antes de ser morto: “‘Tio Arhat!’ Papai gritou alarmado. Vovó cobriu sua boca novamente” (p. 36)¹⁷. A cena toda é descrita visceralmente, sem as explicações esperadas, e sem que o narrador se aprofunde nos pensamentos dos personagens. Ele narra na terceira pessoa, mas é como as narrativas do tio-avô médico de Mo Yan: “histórias maravilhosas, que subvertiam a história e penetravam a realidade, unindo Céu, Inferno, e a Humanidade, e que tratavam os animais, a natureza e os seres humanos em pé de igualdade”. Tudo ali é descrito num plano quase lendário, a maldade dos japoneses, a crueldade com que o açougueiro arranca a pele do Tio Arhat, e o quanto ele se lamenta por isso, e o silêncio forçado a que Papai é submetido por sua mãe, que tampa sua boca duas vezes. É o tipo de história que facilmente “se gravará na memória do ouvinte”.

¹⁶ Now one of the mules was lying dead on the ground, its mouth open, a row of long white teeth chewing the earth. The other sat suffering more than its dead comrade. ‘Mom’, Father said to Grandma, ‘our mules’. She covered his mout with her hand.

¹⁷ ‘Uncle Arhat!’ Father cried out in alarm. Grandma covered his mouth again.

De acordo com Walter Benjamin, esta facilidade com que a narrativa gruda na memória do ouvinte tem dois motivos: o trabalho de quem ouve, e o trabalho de quem narra. Cito um longo trecho:

Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades inteiramente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (...) essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (p. 205)

Aqui, Walter Benjamin acabou de tratar do trabalho manual de quem ouve narrativas. Como ninguém mais “fia ou tece” enquanto ouve histórias, as “histórias não são mais conservadas.” No capítulo 9, diz Benjamin:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (...) seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (p. 205)

Estas duas associações que Walter Benjamin faz entre o mundo do trabalho (do ouvinte e do narrador) e a narração podem ser encontradas em *Red Sorghum*, e também na história de Mo Yan, que se valeu desses elementos na construção de sua ficção. Em primeiro lugar, Mo Yan ouviu suas primeiras histórias de um mestre de artes marciais e praticante de técnicas de massagem, duas atividades essencialmente manuais. E as ouvia em seu vilarejo: “eu amava ouvi-lo contar histórias”. Histórias “incríveis, muitas das quais se tornaram material para minha (de Mo Yan) escrita”. Uma segunda fonte de histórias para Mo Yan foi seu tio-avô, mestre em medicina chinesa tradicional, e que contava para ele os clássicos chineses. É curiosa esta relação entre um médico e literatura clássica: “Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias

de tal maneira que adquire o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo”. Tal rede de histórias, “tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual”, é de onde saíram as histórias do mestre de artes marciais e do tio-avô médico. O trabalho e a narrativa, vemos em Walter Benjamin, estão entrelaçados. Seu próprio tio avô, ao encorajar Mo Yan a ler os clássicos chineses, diz: “Se não (lê-los), medicina chinesa será sempre um mistério para você.”¹⁸ Esta relação entre o mundo rural, o trabalho e a narração de histórias foi decisiva na escrita de Mo Yan, e podemos vê-la em *Red Sorghum* inteiro, assim como a marca do narrador. Como na cena do assassinato do tio Arhat, o narrador não está interessado “em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”. Já vimos como o trecho adquire sabor de lenda, sem perder a autenticidade e a materialidade cruel. O narrador de *Red Sorghum* também nos fala de como adquiriu o conhecimento que está nos contando, e deixa seus vestígios na história, “na qualidade de quem as relata”. Diz o narrador no capítulo 2 de *Red Sorghum*:

Eu retornei ao Vilarejo Gaomi do Nordeste para compilar uma crônica de família, com foco na famosa batalha das margens do rio Águas Negras que envolveu meu pai, e que terminou com a morte de um general japonês. Uma velha senhora de noventa e dois anos cantou para mim, acompanhada de badalos de bambu: ‘Vilarejo Gaomi do Nordeste, tantos homens; no rio Águas Negras a batalha começou; Comandante Yu levantou as mãos, fogo de canhão até o céu; almas japonesas espalhadas na planície; para nunca mais se levantarem; a linda campeã entre as mulheres, Dai Fenglian, usou ancinhos como barreira, interrompendo o ataque japonês... (...) Ela sobreviveu ao massacre do Festival de Meio de Outono em 39 só porque suas pernas ulceradas a impediam de andar, tendo seu marido a escondido no celeiro de inhamé. (...) A Dai Fenglian na canção acompanhada de bambus era minha avó. Eu ouvi a canção mal disfarçando a excitação, pois o relato provava que a estratégia de parar o ataque japonês com ancinhos havia surgido da cabeça de um parente (...) (p. 14)¹⁹

O narrador revela a fonte de sua narrativa, e se coloca no centro dela, pois a história de sua família confunde-se com a da guerra e a do vilarejo. Além disso, esta

¹⁸ If you don't, Chinese medicine will always be a mystery to you.

¹⁹ I returned to Northeast Gaomi Township to compile a family chronicle, focusing on the famous battle of the banks of the Black Water River that involved my father and ended with the death of a Jap general. An old woman of ninety-two sang to me, to the accompaniment of bamboo clappers: ‘Northeast Gaomi Township, so many men; at Black Water River the battle began; Commander Yu raised his hand, cannon fire to heaven; Jap souls scattered across the plain; never to raise again; the beautiful champion of women, Dai Fenglian, ordered rakes for a barrier, the Jap attack broken...’ (...) She had survived the Mid-Autumn Festival massacre in '39 only because her ulcerated legs had made walking impossible, and her husband had hidden her in a yam cellar. (...) The Dai Fenglian in her clapper-song was my grandma. I listened with barely concealed excitement, for her tale proved that the strategy of stopping the Jap convoy with rakes had sprung from the mind of my own kin (...)

parte da história da família do narrador é contada não em forma de registros oficiais, que o narrador também consulta, e nos informa disso pouco depois, mas sim em forma de canção com acompanhamento, quase como uma lenda, e por uma testemunha viva dos eventos. O narrador, ao mesmo tempo em que ouve o que vai narrar, torna-se parte dos eventos, pois é a história de sua família que guia *Red Sorghum*, sendo sua avó uma heroína de guerra. Além disso, de todos esses elementos da oralidade que vão da história de Mo Yan à própria história narrada em *Red Sorghum*, o trabalho e a mudança de hábitos, de que já falei ao tratar do mestre de artes marciais e do tio-avô médico e contador de histórias, também têm peso na narrativa que Mo Yan constrói em *Red Sorghum*.

No começo da parte 2 de *Red Sorghum*, chamada *Red Wine*, o narrador explica a natureza e a origem do negócio de sua família, uma destilaria de sorgo:

O que faz o sorgo do Vilarejo Gaomi do Nordeste transformar-se em um vinho doce e aromático, que deixa um sabor de mel na boca, e não dá ressaca? Mamãe me disse uma vez, assegurando-se de que eu entendia que não deveria passar o segredo de família, pois, se eu passasse, não só a reputação de nossa família iria ruir, mas caso nossos descendentes decidissem algum dia montar uma nova destilaria, eles perderiam sua vantagem única. Sem exceção, os artesãos de nossas bandas viviam sob um único regulamento: eles passariam suas habilidades para as esposas de seus filhos, em vez de passarem para suas próprias filhas. Esta prática tinha o mesmo peso da lei em certos países.²⁰

A destilaria, antes propriedade dos Shan, produzia um bom vinho, mas o que viria depois é impressionante do ponto de vista da mística que envolve Vovô e Vovó:

Mamãe disse que a destilaria já era uma questão durante a administração da família Shan. O vinho que eles produziam não era ruim, mas não era nem de perto tão aromático e rico como o vinho que viria depois, e também faltava o sabor de mel que ficava na boca. O incidente que resultou no sabor único do nosso vinho aconteceu após Vovô assassinar os Shans, e vovó, depois de um período de mal-estar, recompôs-se, e mostrou suas habilidades naturais de empreendedora. Como muitas descobertas importantes que surgiram ao acaso ou fruto de alguma pilhéria, a qualidade única do nosso vinho surgiu quando Vovô mijou num dos barris de vinho. Como pode o mijo de um sujeito transformar um simples barril de vinho em um vinho de sabor distintamente único? você pergunta. Bem, isso nos leva para o reino da ciência e, de mim, você não vai ouvir nenhum tipo de bobagem sobre esse assunto. Deixemos

²⁰ What turns the sorghum of Northeast Gaomi Township into a sweet, aromatic wine that leaves the taste of honey in your mouth and produces no hangover? Mother told me once, making sure I understood that I was not to give away this family secret, for, if I did, not only would our family's reputation suffer, but if our descendants ever decided to set up another distillery they'd have lost their unique advantage. Without exception, the craftsmen from our neck of the woods live by a simple rule: they would rather pass on their skills to their son's wives than to their daughters. This established practice carries the same weight as the law in certain countries.

aqueles interessados na química da fermentação brincar com o assunto por aí.
(p. 89-90)²¹

Nesta introdução à parte dois do livro, Mo Yan fala de muitas coisas relacionadas ao trabalho da família, e que farão parte do romance até o final. Em primeiro lugar, é curioso o método de produção do vinho de sorgo da família: a partir da urina de Vovô que, acidentalmente, bêbado, urinou nos barris que produziam a bebida. Voltamos ao tempo da produção artesanal das coisas e, neste caso específico do vinho de sorgo, não só artesanal, como secreta e, de forma inusitada, bizarra. Pouco depois, o narrador diz que Vovó ia toda noite urinar nos barris, para produzir o vinho:

Mais tarde, para melhorar o processo, Vovó e Tio Arhat tiveram a ideia de substituir o álcali dos velhos potes por mijo fresco – era mais simples, mais eficiente e mais bem controlado. Este segredo era compartilhado apenas por Vovó, Vovô e pelo Tio Arhat. Eu sabia que a mistura era feita tarde da noite, quando todos estavam dormindo. Vovó acendia uma vela no quintal, queimava um maço de trezentas cédulas, e despejava o líquido nos barris de vinho em uma cabaça fininha. Ela fazia isso majestosamente, com um ar de sublime mistério, para o caso de haver curiosos, assim os bisbilhoteiros pensariam que ela estava comungando com os espíritos em busca de ajuda divina. A partir daí, nosso vinho desbancou os concorrentes, praticamente dominando o mercado. (p. 90)²²

O trabalho na destilaria, portanto, era um segredo e tinha algo de sagrado, mesmo que fosse para enganar possíveis enxeridos. O líquido era preparado à noite, e o processo todo ganhava ares de magia, produzindo uma bebida que era praticamente um néctar. O trabalho artesanal de produção do vinho com urina da família do narrador se assemelha com o trabalho medicinal do tio do autor, praticante de medicina tradicional chinesa. A medicina chinesa também era cheia de segredos, e por isso o tio de Mo Yan

²¹ Mother said that the distillery was already a going concern under the operation of the Shan family. The wine they made wasn't bad, but it wasn't nearly as aromatic and rich as the wine that would come later, and it lacked the honeyed aftertaste. The incident that resulted in the unique flavour of our wine occurred after Granddad murdered the Shans, and Grandma, following a brief period of discomposure, pulled herself together to display her natural entrepreneurial skills.

Like so many important discoveries that spring from chance origins or a prankster's whim, the unique qualities of our wine were created when Granddad pissed in one of the wine casks. How could a man's piss turn a common cask of wine into a wine of unique distinction? you ask. Well, this takes us into the realm of science, and you won't hear any nonsense on the subject from me. Let those interested in the chemistry of brewing toss the matter around.

²² Later on, in order to improve upon the process, Grandma and Uncle Arhat hit upon the idea of substituting the alkali from old chamber pots for fresh piss – it was simpler, more efficient, and more controlled. This secret was shared only by Grandma, Granddad, and Uncle Arhat. I understand that the blending was done late at night, when everyone else was asleep. Grandma would light a candle in the yard, burn a wad of three hundred bank notes, then pour the liquid into the wine casks from a thin-necked gourd. She did it grandly, with an air of sublime mystery, in case there were prying eyes, for the astonished peeping Toms would assume that she was communing with spirits to seek divine assistance for the business. From then on, our wine prevailed over all our competitor's, nearly cornering the market.

o instava a ler os clássicos, caso contrário, “medicina será sempre um mistério para você”. Esses segredos ancestrais passados de geração em geração também faz lembrar o mestre de artes marciais contador de histórias. Arte marcial é uma prática que beira o sagrado em culturas orientais. Kung-fu, karatê e judô são ensinados por mestres, que também são sábios. Todo esse mundo da tradição e do mistério Mo Yan trouxe de sua experiência pessoal para seus livros, e *Red Sorghum* é o primeiro onde vemos isso. Ironicamente, quando a mãe do narrador (que não aparece em *Red Sorghum*, é apenas mencionada por ele em alguns momentos) informa do segredo, ela diz que, além de oferecer munição aos concorrentes, sua revelação traria prejuízos à reputação da família, e impossibilitaria que seus descendentes entrassem no negócio da destilaria. O futuro do narrador, porém, é na cidade, como ficamos sabendo logo de início. Um mundo já muito distante de processos mágicos e segredos de produção de qualquer coisa. Além disso, é curiosa a informação de que os artesãos da destilaria passavam os segredos para seus filhos e as esposas destes, e não para suas filhas, que poderiam levar as informações para outras famílias. A produção artesanal do vinho de sorgo em *Red Sorghum* é um segredo quase religioso, visando não apenas a subsistência econômica da família, mas também seu prestígio e poder. Como vemos, Vovô assassinou a antiga família dona da destilaria, os Shans. Vovó casara-se com um dos Shans, forçada a isso por sua família, e é Vovô que, ao matar todos eles, resgata Vovó de seu casamento arranjado e assume, junto com ela, o controle da produção. Na verdade, o controle da destilaria é exercido unicamente por Vovó, figura poderosa em *Red Sorghum*. Valente, empreendedora e livre, o narrador diz dela, em certo momento: Eu acredito que ela poderia fazer o que quisesse, pois era uma heroína da resistência, uma pioneira da liberação sexual, um modelo da independência feminina.²³ (p. 15) Ela transforma Vovô em um empregado seu, embora seja seu marido. Essa relação entre o trabalho artesanal, o tempo lento das coisas duradouras e a arte narrativa é explicada no texto de Benjamin, citando Paul Valéry:

Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si”. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. “Antigamente o homem imitava essa paciência”, prossegue

²³I believe she could have done anything she desired, for she was a hero of the resistance, a trailblazer for sexual liberation, a modelo of women’s independence.

Valéry. “Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”. (p. 206)

Vemos na passagem sobre a destilaria vários dos elementos que Walter Benjamin destaca aqui, na citação a Paul Valéry: um mundo de artífices que se assemelha ao mundo espiritual, de onde vem o narrador (assim como Mo Yan vem do mundo rural, de mestres de artes marciais, médicos e contadores de histórias); As coisas perfeitas da natureza, como o sorgo vermelho que faz dos campos uma paisagem de luxúria; os vinhos de qualidade; e o acúmulo de causas que leva à perfeição daquilo que tenha o tempo como aliado. Quando o tempo não está mais ao lado das pessoas, a “superposição de uma quantidade de camadas finas” deixa de ser possível, e o mundo do trabalho mecânico toma o controle. É o que o narrador de *Red Sorghum* tenta nos transmitir com seu relato. Ele vai até seu vilarejo natal fugindo da cidade, fugindo do mundo decadente e mecânico de seu tempo, para buscar não só suas origens, mas para produzir um relato que é, aí sim, uma “superposição de uma quantidade de camadas finas”, “tenaz e virtuosística”, com tempo de ouvir o que tem a dizer uma nonagenária. Esse longo relato oral é o oposto do que Walter Benjamin explica ser a tônica de nosso tempo:

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *shortstory*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas gerações sucessivas. (p. 206)

A superposição das camadas finas faz de *Red Sorghum* um relato próximo do conto de fadas, do fantástico e, como veremos adiante, do épico. Não basta a Mo Yan a produção de vinho de sorgo. Este, em sua história, é fruto de um assassinato, um casamento clandestino, uma descoberta bizarra a partir de uma noite de bebedeira, a manutenção de um segredo e sua transmissão quase religiosa, entre iniciados. O tempo é aliado dos personagens de *Red Sorghum*, pelo menos até a invasão dos japoneses por fim a esse mundo antigo e mágico, com sua realidade de guerra cruel e vívida. O mundo da técnica, dos tanques e das metralhadoras invade o tempo da produção artesanal, como a Primeira Guerra Mundial calou os relatos de quem voltava do *front*. Só após décadas é que o narrador consegue voltar à sua terra natal, ouvir os relatos, juntar os

documentos, e produzir sua história, para ser saboreada por todos os que quiserem partilhar dela, como Mo Yan diz na exortação inicial a *Red Sorghum*:

Com este livro, eu respeitosamente invoco as heróicas, ofendidas almas que vagam nos infinitos campos de sorgo vermelho-vivos de minha terra natal. Como seu filho indigno, estou preparado para desenterrar meu coração, mariná-lo em molho de soja, picá-lo e colocá-lo em três tigelas, como oferendas em um campo de sorgo. Desfrute dele com saúde!²⁴

Assim, somos convocados a ouvir a narrativa, contada como oferenda em um campo de sorgo, até o final, quando o narrador, após nos relatar tudo o que aprendeu, mergulha no rio de seu vilarejo para purificar-se de seus pecados de filho indigno e partilhar da memória de seus ancestrais heróicos.

No capítulo 12, Benjamin faz uma distinção entre o historiador e o cronista, e que também me interessa muito ao analisar o narrador de *Red Sorghum*, bem como o contexto de sua escrita e a experiência do autor, bastante decisiva naquilo que ele narra. Benjamin relaciona o narrador da história e o cronista, e diz que o cronista é o “narrador da história”. Ele começa assim:

Cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia. Podemos ir mais longe e perguntar se a historiografia não representa uma zona de indiferenciação criadora com relação a todas as formas épicas. Nesse caso, a história escrita se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro. Como quer que seja, entre todas as formas épicas, a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é mais incontestável. E, no amplo espectro da crônica, todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor. O cronista é o narrador da história. (p. 209)

Basicamente, Walter Benjamin coloca a história como pano de fundo contra o qual todas as formas épicas, ou formas de escrita, têm de se relacionar. E, sobre este pano de fundo, a história, a crônica é a forma épica que melhor se relaciona com ela, ou que se relaciona de forma mais evidente. Benjamin continua:

(...) notar-se-à facilmente a diferença entre quem escreve a história, o historiador, e quem a narra, o cronista. O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É

²⁴With this book I respectfully invoke the heroic, aggrieved souls wandering in the boundless bright-red sorghum fields of my hometown. As your unfilial son, I am prepared to carve out my heart, marinate it in soy sauce, have it minced and placed in three bowls, and lay it out as na offering in a field of sorghum. Partake of it in good healt!

exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas. (p. 209)

Para Walter Benjamin, então, a distinção primordial que existe entre o historiador e o cronista é que ao historiador cabe explicar aquilo que escreve, enquanto ao cronista cabe inserir os fatos “no fluxo insondável das coisas”.

Em *Red Sorghum*, apesar de termos a história da invasão japonesa à China nos anos 30 como elemento importantíssimo sobre o qual a trama se desenvolve, é muito claro que o narrador não é um historiador, e sim um cronista. O narrador de *Red Sorghum* nos conta a história de sua família a partir de um ponto anterior ao da guerra, e a conclui muito tempo depois. Além disso, embora a guerra seja crucial para o futuro dos seus familiares, há bastante rebeldia por parte deles em relação ao curso dos eventos. Vovô, por exemplo, forma uma guerrilha para combater os japoneses, não fazendo parte do exército regular de resistência. Vovó também é uma figura bastante rebelde não só na resistência aos japoneses, mas também ao assumir o controle de seu destino e de seu empreendimento, a destilaria. Esta rebeldia, e também o desfecho de cada um dos personagens, tem implicação política decisiva. Mo Yan, assim, insere a história de sua família no “fluxo insondável das coisas”. O fluxo insondável das coisas, aqui, é a guerra, que, apesar de ser a base do desenvolvimento da narrativa, é apenas um pano de fundo, sobre o qual um universo muito mais colorido se desenvolve. Um universo poderoso e, como veremos, mágico. E, ao se tornar cronista, o narrador de *Red Sorghum* ganha muito mais liberdade de atuação, principalmente num contexto político repressivo como é o da China até hoje. Essa fuga da responsabilidade do historiador traz para o narrador uma liberdade inconcebível caso ele se resignasse a contar a história. Claro, como cronista, o narrador também tem suas responsabilidades, mas o horizonte se torna muito mais amplo, e a mensagem transmitida muito mais sutil. Ao optar por não contar a história, mas utilizá-la como pano de fundo, Mo Yan faz do seu narrador um ser completo, capaz de enxergar o passado com uma lente de aumento crítica e mágica ao mesmo tempo:

Não importa se esse fluxo se inscreve na história sagrada ou se tem caráter natural. No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado. (...) Tanto o cronista, vinculado à história sagrada, quanto o narrador, vinculado à história profana, participam igualmente da natureza

dessa obra a tal ponto que, em muitas de suas narrativas, é difícil decidir se o fundo sobre o qual elas se destacam é a trama dourada de uma concepção religiosa da história ou a trama colorida de uma concepção profana. (p. 210)

Walter Benjamin está falando de Leskov, objeto de seu texto, mas podemos relacionar a citação também a Mo Yan. O narrador de *Red Sorghum* se inscreve nas duas concepções: a sagrada, com os eventos mágicos que permeiam o livro, e a profana, com a resistência à invasão japonesa. É esse o leque de possibilidades que se abre ao narrador. Ao inserir a história de seus antepassados no sagrado, ainda que demoníaco, como veremos, e no profano, o narrador, e Mo Yan, abre as portas da rebeldia e da contestação, que dificilmente seria aberta fosse *Red Sorghum* apenas um romance histórico. Ademais, ele mescla um passado mais remoto, quase mítico, um passado de dor mais recente, compartilhado por todos, ou seja, o da invasão, com seu presente decadente, e desse contraste percebemos o passado narrado como um tempo, nas palavras de Walter Benjamin, ingênuo:

Como se vê, é difícil caracterizar inequivocamente o curso das coisas, como Leskov ilustra nessa narrativa. É determinado pela história sagrada ou pela história natural? Só se sabe que, enquanto tal, o curso das coisas escapa a qualquer categoria verdadeiramente histórica. Já se foi a época, diz Leskov, em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza. Schiller chamava essa época o tempo da literatura ingênua. O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável. (p. 210)

Ao trazer todos os planos temporais para sua narrativa, um passado de conexão com a natureza, ingênuo diria Schiller, mantendo-se fiel a ele, e com o olhar no tempo da morte, tanto física, o da guerra, quanto espiritual, seu próprio tempo, o narrador completa-se como cronista, e sua narrativa “escapa a qualquer categoria verdadeiramente histórica”. Em *Red Sorghum*, mesclam-se história sagrada e história natural, formando o pano de fundo. E o narrador olha para as duas, uma ideal, de harmonia com os campos de sorgo, a natureza, e outra profana, a da guerra, além de seu próprio tempo, onde “a morte tem seu lugar”. Em *Red Sorghum*, a morte tem lugar à frente, atrás e diria que também ao lado do cortejo, dados os horrores narrados no livro. Só como curiosidade, a morte também ronda o tempo mítico e sagrado da narrativa. Lembremos que Vovô assassina os Shans, para assumir o controle da destilaria, que seria assumido por Vovó, no fim das contas, e também para casar-se com ela, principalmente. E vemos que a morte, ou o assassinato, tem um caráter quase heróico,

quase de bem contra o mal, embora Vovô seja um personagem muito distante do que se chama, comumente, de bem. Ainda assim, não é a matança generalizada da guerra, ou a morte de inocentes. No sagrado e no ingênuo, também a morte assume a forma de benfeitora.

O narrador de *Red Sorghum* vai ao seu vilarejo ouvir as histórias e consultar os registros para traçar a história de sua família. Ele ouve a nonagenária cantar os eventos passados, e consulta os registros locais, para montar sua narrativa. Temos aqui, talvez, o ponto mais importante para a compreensão do papel do narrador em *Red Sorghum*, e que molda todo o desenvolvimento do que é narrado. Vamos relacionar a *reminiscência* épica, a *memória* e a *rememoração*, conceitos que Walter Benjamin trabalha no capítulo 13, com a narrativa de *Red Sorghum*. Este ponto, talvez, seja o mais importante para a compreensão ampla do sentido da narrativa de Mo Yan, já que esta narrativa se vale de todos os mecanismos de que venho tratando para compor um painel que é histórico em sua base, mas que se desenrola de formas muito mais amplas para transmitir seu conteúdo político.

Diz Walter Benjamin:

Não se percebeu até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. (...) A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. (p. 211)

Aqui, podemos pensar em qual seria o interesse do narrador de *Red Sorghum* pela preservação daquilo que foi narrado. E há vários interesses. Em primeiro lugar, ele quer preservar a memória de sua família. Já vimos que ele considera seus antepassados heróis da resistência, e modelos de coragem e força, e quer compartilhar isso conosco, como uma oferenda. Em segundo lugar, o narrador procura a si mesmo quando vai buscar a história de seus antepassados. Confuso em meio ao desenvolvimento moderno na cidade, ele vai ao vilarejo ouvir a velha cantar o passado e recolher os registros para que ele possa se encontrar, já que se considera indigno de seus antepassados. Mas há uma terceira razão, que se sobrepõe às outras duas: Mo Yan, através de seu narrador, tem uma mensagem política para transmitir. Essa mensagem eu vou esclarecer conforme o trabalho avançar, mas a memória, em *Red Sorghum*, tem uma função de contestação, de contraponto ao desenrolar das coisas como elas aconteceram, e isso

veremos tanto na história narrada como na própria biografia de Mo Yan. Digo isto porque o narrador de *Red Sorghum* não se resigna com o “desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte”. Pelo contrário, ele busca, através da memória, e da narração, trazer “o curso das coisas” de volta ao plano principal, para com isso preservar a memória de seus heróis, localizar a si mesmo em meio à vida decadente, e confrontar um presente que não lhe basta. Por hora, é suficiente localizar o que está escrito em *Red Sorghum* com as distinções que Walter Benjamin faz no capítulo 13. Ele segue assim:

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama a atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência – a historiografia – representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas), sua forma mais antiga, a epopéia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance. Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopéia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa. (p. 211)

A reminiscência, com raiz na epopéia, em *Red Sorghum*, é a nonagenária que canta para o narrador os feitos de seus antepassados. Não se trata de historiografia, porque não é “registro escrito”. Já se afasta do romance, já constitui um princípio de narrativa. Claro, tudo isso a partir das distinções que faz Walter Benjamin. Embora Walter Benjamin diga que a epopéia contenha narrativa e romance em seu cerne, vemos em *Red Sorghum* um pendor pela narrativa, mesmo tendo características de epopéia, a partir da rememoração. Depois disso, ainda de acordo com Walter Benjamin, o romance se destaca da epopéia, emergindo do “seio” dela, e a reminiscência aparece nele sob outra forma. Assim, do seio da epopéia, temos romance e narrativa, e a distinção entre os dois tipos de reminiscência é feita a seguir:

A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. (p. 211)

O narrador, então, aparece em primeiro lugar como um dos componentes da forma épica, baseada na *reminiscência*. Todas as histórias são interligadas pela *reminiscência*. E ele segue:

Uma se articula na outra, como demonstraram todos os narradores orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória* épica e a musa da narração. Mas a esta musa deve se opor outra, a musa do romance que habita a epopéia, ainda indiferenciada da musa da narrativa. Porém ela já pode ser pressentida na poesia épica. Assim, por exemplo, nas invocações solenes das Musas, que abrem os poemas homéricos. O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*. (p. 211)

Se lá atrás, na *reminiscência* da epopéia, podemos localizar a história cantada pela nonagenária ao narrador de *Red Sorghum*, sua narrativa já se associa à *memória*, própria do narrador, e não do romancista. Quando os gêneros narrativos começam a se diferenciar, a *memória* épica ainda é a musa da *narração*. Porém, conforme a separação acontece “no decorrer dos séculos”, a poesia épica passa a conter a musa do romance, na invocação das Musas, por exemplo, “que abrem os poemas homéricos”. O romancista, então, passa a contar “*um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate”. Já o narrador, através da *rememoração*, conta “*muitos* fatos difusos”. O narrador de *Red Sorghum* vai até seu vilarejo em busca da *reminiscência* da epopéia, representada pela velha que canta a história. E, ao articular tal *reminiscência* aos “*muitos* fatos difusos” da história de sua família, da guerra e da resistência, através dos vários tempos de *Red Sorghum*, ele se constitui em narrador. Dentre os muitos fatos difusos, estão o período inocente de sua narrativa, anterior à guerra; o período da guerra e da resistência; e sua própria busca de sentido ao voltar a Gaomi para buscar, na *memória*, aquilo que não encontra em seu próprio tempo. Além disso, em sua *narrativa*, Mo Yan se utiliza da história e do fantástico para construir sua mensagem política: uma mensagem de rebeldia e liberdade, ainda que cifrada pela “superposição de camadas finas” de sua história.

Vale a pena voltar, aqui, à pequena autobiografia de Mo Yan, que citei lá no começo, para entender melhor seu pendor para a narrativa, conforme a definição de Walter Benjamin, e depois voltarmos ao texto sobre Leskov, para finalizar a análise introdutória. Esta atenção dada à biografia de Mo Yan também será útil posteriormente quando eu falar dos aspectos históricos e políticos de *Red Sorghum*, mas, por hora, meu foco é o narrador.

Após trabalhar em uma fábrica por alguns anos de sua adolescência, e ter seu casamento marcado por arranjo familiar, Mo Yan entra para o exército. Essa entrada no exército é decisiva para sua carreira literária, como veremos:

Eu queria fazer a vida no mundo. Aqueles anos na fábrica facilitaram minha partida, por fim: enquanto estive lá, além de fazer contatos com pessoas talentosas e aprimorar meu nível cultural, em termos de objetivos de longo prazo, a experiência formou as bases sobre as quais eu iria escrever nos anos seguintes. Voltei meus olhos para o exército como uma saída. (...) No inverno de 1976, aproveitei uma oportunidade para trabalhadores sob contrato aplicarem diretamente na comuna em que trabalhavam, pulando a inscrição no nível do vilarejo, e, apoiado por alguns quadros das forças armadas, finalmente recebi a notificação de meu alistamento.²⁵

Junto com a entrada no exército, decisiva para sua carreira literária, outro evento de 1976 contribuiu para o desenvolvimento de Mo Yan como escritor, e para as influências que ele teria a partir de então em sua literatura: a morte de Mao Zedong.

Mao Zedong morreu em Setembro daquele ano, e a China entrou em uma nova era histórica. Logo, a *Literatura do Povo* e outras revistas voltaram a ser publicadas. O bloqueio a “ervas podres” terminou, e a literatura proibida voltou a circular. Um frenesi por literatura capturou o país inteiro, e meu sonho literário renasceu.²⁶

No exército, e com a literatura voltando a circular de forma relativamente livre na China, após a morte de Mao Zedong, Mo Yan aprendeu e leu tudo o que podia de literatura, além de galgar posições no exército e assumir funções de bibliotecário e instrutor de filosofia e política para os soldados. Além disso, no exército, Mo Yan foi admitido no departamento de literatura da Academia de Artes do Exército de Libertação Popular:

A admissão na Academia foi uma guinada na minha carreira literária. Lá, eu me encarreguei de sistematicamente estudar literatura chinesa e estrangeira traduzida: trabalhos de Faulkner, García Márquez e outros me inspiraram a me concentrar em minha terra natal. O Vilarejo Gaomi do Nordeste se tornou

²⁵ My ideal was to make a life out in the world. Those three years in the plant facilitated my eventual departure from home: while there, in addition to making contacts with talented people and raising my cultural level, in terms of my long-range goal, the experience laid the groundwork for writing in the years to come. I set my eyes on the army as a way out. (...) In the winter of 1976, I took advantage of an opportunity for contract workers to apply directly at the commune where they worked, bypassing the village level, and, supported by some armed forces cadres, I finally received my enlistment notification.

²⁶ Mao Zedong died in September of that year, and China entered a new historical era. Before long, *People's Literature* and other magazines resumed publication. The ban on “poisonous weeds” was lifted and “scar literature” came into being. A frenzy for literature gripped the nation, and my literary dream was reborn.

meu reino literário; as memórias de infância e as pessoas da minha terra se tornaram o material de minha ficção.²⁷

Aqui aparecem dois temas caros à ficção de Mo Yan, que podemos explorar: a influência da literatura de William Faulkner e García Márquez, além de outros autores vinculados ao realismo fantástico, e o foco no Vilarejo Gaomi do Nordeste como centro irradiador de sua literatura. A partir daí, Mo Yan começa a explorar as possibilidades abertas por essas influências, e sua experiência pessoal de homem do campo, contando a história de seu povo e utilizando ferramentas até então indisponíveis aos chineses, já que boa parte da literatura estrangeira estava banida no tempo de Mao Zedong.

Em março de 1985, a publicação de minha novela *The Transparent Carrot* causou fortes reações. Ela estabeleceu meu status como escritor, e foi responsável por mudar a cara da literatura chinesa contemporânea.

No ano seguinte, publiquei uma série de novelas – *Dry River*, *The White Dog and the Swing Set*, *Explosion* e *Red Sorghum* – o que os críticos chamaram de “bombardeio de saturação” literário. Meu trabalho demoliu uma concepção de literatura ossificada, que havia algemado os escritores chineses por décadas: tão logo trabalhos eram publicados, eles criavam tempestades de controvérsia. Não é exagero dizer que eu corri riscos consideráveis por causa do que escrevi, e muitas pessoas ficavam chocadas e afrontadas ao saber que uma academia militar de literatura havia produzido um escritor como eu. Nos momentos mais difíceis, meu estimado professor, diretor do departamento de literatura da academia e um escritor renomado por seus próprios méritos, o Sr. Xu Huaizhong, me protegeu dos ataques.²⁸

A rebeldia que lemos em *Red Sorghum* não é obra do acaso. Mo Yan, como ele mesmo disse, enfrentou resistências e a ordem estabelecida na literatura chinesa, mesmo com a abertura proporcionada pela morte de Mao Zedong. Ao comentar a publicação de outros trabalhos, como *The Garlic Ballads*, *Thirteen Paces* e *The Republic of Wine*, Mo Yan diz:

²⁷Acceptance into the Academy was a major turning point in my literary career. There I undertook a systematic study of Chinese and foreign literary histories and read many foreign novels in translation: works by Faulkner, García Márquez, and others inspired me to concentrate on my native home. Northeast Gaomi Township became my literary kingdom: childhood memories and the people from my hometown became the material for my fiction.

²⁸In March 1985, the publication of my novella “The Transparent Carrot” elicited strong reactions. It established my status as a writer and was partially responsible for changing the face of contemporary Chinese literature.

In the year that followed, I published a series of novellas – “Dry River”, “The White Dog and the Swing Set”, “Explosion”, and “Red Sorghum” – in what critics called a literary “carpet bombing”. My work demolished the ossified literary concept that had shackled Chinese writers for decades; many pieces were no sooner published than they created firestorms of controversy. It is no exaggeration to say that I took a considerable risk by what I wrote, and so many people were shocked and affronted to learn that a military academy literature department had produced a writer like me. During my most trying moments, my revered teacher, the chair of the academy’s literature department and a highly regarded writer in his own right, Mr. Xu Huaizhong, shielded me from attacks.

Todos esses trabalhos penetravam fundo nas raízes da corrupção de um ponto de vista humanístico e, no meu ponto de vista, eram mais significantes como literatura do que as “novelas oficiais” e a ficção “anti-corrupção” que seria popular depois. (...) Dentre as características mais condenáveis da literatura chinesa contemporânea está a cooptação da arte pela política, as narrativas baseadas em classe substituindo aquelas baseadas em humanidade. *Big Breasts and Wide Hips* foi uma subversão dessa concepção estreita de literatura, e sua publicação chocou os círculos literários e intelectuais em um grau inimaginável para os leitores de hoje.²⁹

Estas conexões entre Mo Yan, seu vilarejo, suas influências que recebeu se conjuram para formar o escritor de *Red Sorghum*, e são elementos importantes para entender o narrador de *Red Sorghum*. E isso nos traz de volta ao que diz Walter Benjamin sobre o narrador, em seu texto sobre Leskov:

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (...) Em suma, independentemente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos. O que Leskov pode ser interpretado numa perspectiva religiosa, parece em Hebel ajustar-se espontaneamente às categorias pedagógicas do Iluminismo, surge em Poe como tradição hermética e encontra um último asilo, em Kipling, no círculo dos marinheiros e soldados coloniais britânicos. Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (p. 215)

Ficaram evidentes as raízes de Mo Yan, e do narrador de *Red Sorghum*, no povo. As camadas artesanais estão presentes na destilaria da família do narrador, onde Vovô, Vovó e Tio Arhat produzem o vinho secreto. Há o elemento da natureza, os campos de sorgo, vermelho-vivos e luxuriantes, onde a família do narrador se move antes de ter seu mundo destruído pela guerra contra os japoneses.

²⁹All these works penetrate deeply into the roots of corruption from a humanistic perspective and, to my way of thinking, are more significant as literature than the “novels of officialdom” and “anti-corruption” fiction that would later gain popularity. (...) Among the most frequently reviled features of contemporary Chinese fiction has been a cooptation of art by politics, narratives based on class replacing those based on humanity. *Big Breasts and Wide Hips* was a total subversion of that narrow literary concept, and its publication shocked both literary and intellectual circles to a degree current readers would find unimaginable.

Como diz Walter Benjamin que a narrativa, em Leskov, pode ser interpretada “numa perspectiva religiosa”, em Hebel se ajusta “às categorias pedagógicas do Iluminismo”, e em Poe e Kipling são, respectivamente, “tradição hermética” e o mundo colonial britânico, em Mo Yan vemos o mundo rural chinês tradicional, com seus casamentos arranjados, sua violência, o artesanato e a vida camponesa tradicional. Porém, há mais: como Benjamin diz, os grandes narradores se movem com facilidade “para cima e para baixo nos degraus de sua experiência”. Mo Yan também traz a guerra e um mundo que se desintegra, o horror dos invasores, e o elemento fantástico tão caro à literatura que ele aprendeu com Faulkner e García Márquez, além de ter aprendido com a literatura chinesa tradicional, cujos mitos e lendas estão tão presentes em sua ficção.

Há um elemento importante, também, peculiar à narrativa de *Red Sorghum*. É a rebeldia. A rebeldia de Mo Yan, que aparece em todos os personagens principais de *Red Sorghum*, mesmo no narrador, que volta ao vilarejo para se purificar e deixar de ser um descendente indigno. E parte dessa rebeldia vem do caráter mágico de *Red Sorghum*, semelhante ao conto de fadas:

O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. (Assim, o conto de fadas dialetiza a coragem (*Mut*) desdobrando-a em dois pólos: de um lado *Untermut*, isto é, astúcia, e de outro *Übermut*, isto é, arrogância). O feitiço do libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado. (p. 215)

Vovô e Vovó, Tio Arhat e o próprio narrador enfrentam as contingências do mundo com astúcia e arrogância. E com a natureza ao seu lado. Os invasores são enfrentados com astúcia e uma altivez e ferocidade arrogantes, e os campos de sorgo são o cenário onde se desenvolvem os amores, assassinatos e a resistência. Os campos de sorgo são os aliados contra as adversidades políticas e sociais dos personagens de *Red Sorghum*. São também os aliados do narrador, quando ele deixa a cidade e vai até o Vilarejo Gaomi do Nordeste buscar a essência de seus antepassados.

Assim, o narrador adquire a sabedoria para finalmente narrar o que aprendeu, passar adiante sua história:

Assim definido, o narardor figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao serviço de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência

alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (p. 221)

A sabedoria do narrador de *Red Sorghum* é a sabedoria que dá conselhos. Mo Yan nos exorta a compartilhar de sua história “com boa saúde”, como uma oferenda. Essa sabedoria não veio a qualquer custo:

Em 11 de outubro de 2012, eu ganhei o Prêmio Nobel de Literatura. Olhando para trás, minha vida foi uma experiência bastante emotiva. Meus críticos não podem imaginar o sofrimento que suportei. A coragem que demonstrei ao atacar o que era considerado a literatura revolucionária ortodoxa, e a ausência de medo ao ser condenado ao Inferno é algo que os parasitas de hoje não têm a menor possibilidade de entender. Saber o que mora em meu coração só é possível lendo minha obra com cuidado. Tratar as pessoas com bondade e sinceridade são princípios com os quais me engajo em meus relacionamentos pessoais. Quando jovem, eu odiava o mal de coração, e sonhava em morrer enfrentando malfeitores; conforme envelheci e passei a entender melhor os seres humanos, minha atitude suavizou. Aprimorei meu autoconhecimento o tempo todo, e ganho com isso um melhor entendimento sobre os outros.³⁰

É exatamente o propósito deste trabalho: ler *Red Sorghum* com atenção, dando ênfase a alguns aspectos principais, que vão guiar os capítulos da dissertação: realismo fantástico, história, política, e como *Red Sorghum* lida com cada uma dessas questões.

³⁰On October 11, 2012, I was awarded the Nobel Prize for Literature.

Looking back over the course of my life is a very emotional experience. People who are critical of me cannot begin to imagine the suffering I have endured. The courage I have demonstrated in attacking what was considered orthodox revolutionary literature, and an absence of fear over being consigned to Hell is something today's lickspittle individuals cannot possibly understand. Knowing what resides in my heart is possible only by reading my written works with care. Treating people with kindness and sincerity are the principles by which I engage in interpersonal relationships. In my youth I hated evil with a passion and yearned to die fighting evildoers; but as I grew older and gained a greater understanding of human beings, my attitude gradually softened. I am getting to know myself better all the time, and I am gaining a more thorough understanding of others.

3. O fantasmagórico em *Red Sorghum*, de Mo Yan

Eventos sobrenaturais ou fantasmagóricos são parte importante de *Red Sorghum*, e eles têm implicações narrativas e estruturais que são essenciais para a compreensão do romance à luz de influências amplas, como o realismo fantástico e o fantasmagórico na literatura oriental. Para estudarmos esse aspecto do romance, façamos, primeiro, um apanhado dos momentos fantásticos do livro, e depois vamos analisá-los sob diferentes perspectivas teóricas.

3.1 A lenda do Tio Arhat

Tio Arhat é um dos personagens principais de *Red Sorghum*, e sua morte é contada logo no começo do livro. Porém, como o narrador vai e volta no tempo durante todo o romance, Tio Arhat aparece em vários momentos da trama, e sua presença é decisiva para a história. Sua morte chocante, porém, é um evento que, se não é sobrenatural nem fantasmagórico, tem um quê de lendário. Já lemos essa passagem na parte 1 do trabalho, então não vou citá-la de novo. Basta lembrar que, ao final do relato, o narrador diz:

Naquela noite choveu, lavando o canteiro dos animais de cada gota de sangue derramado, do corpo do Tio Arhat e da pele que o cobria. Espalhou-se no vilarejo a história de que seu corpo desaparecera, de uma pessoa para dez, depois para cem, desta geração para a próxima, até tornar-se uma bonita lenda. (p. 39)

Essa lenda que passa de geração em geração, lenda sanguínea de uma morte heróica, é parte da mitologia que Mo Yan vai construindo em *Red Sorghum* e, também, carrega algo de estranho: não se sabe o paradeiro do corpo do Tio Arhat. Tornou-se um espírito, um protetor do vilarejo? Ou foi escamoteado pelos próprios japoneses? *Red Sorghum* não dá a resposta, e ficamos apenas com a lenda. Como já discutido na primeira parte, o tom de lenda oral que o livro todo tem já aparece aqui, na morte do Tio Arhat.

O desaparecimento de um corpo torturado, por si só, não configura evento mágico. Os desaparecidos pela ditadura civil-militar brasileira não se desmaterializaram no ar simplesmente. Seus corpos foram torturados e escamoteados por seus torturadores. Porém, o que dá ao episódio seu tom de mistério é que a tortura e a execução do Tio

Arhat foram públicas. Ou seja, as pessoas o viram ter a pele arrancada, e ficaram lá após o fim do suplício. Vejamos a cena novamente:

Papai me disse uma vez que, mesmo depois de o rosto do tio Arhat ter sido arrancado, gritos e gorgolejos continuaram a sair da sua boca disforme, enquanto rios intermináveis de sangue vermelho brilhante pingavam de seu couro cabeludo pastoso. (...) As mulheres estavam de joelhos, chorando piedosamente.³¹ (p. 39)

As mulheres estavam lá, chorando, assim como Papai. Assim, além de todas as referências às narrativas orais que fizemos na parte anterior, a morte cruel do Tio Arhat e o fato de seu corpo ter desaparecido na frente de testemunhas, tornando sua morte uma lenda, contribuem para o caráter estranho e até mágico que o episódio tem.

3.2 Os cães assassinos

A terceira parte de *Red Sorghum* se chama *Dog Ways*, algo como O Caminho dos Cães, e começa com o narrador dando conta do destino dos cães do vilarejo Gaomi do Nordeste após o massacre perpetrado por tropas japonesas. O capítulo começa assim:

A gloriosa história dos homens está repleta de lendas de cães e memórias de cães: cães desprezíveis, cães respeitáveis, cães medrosos, cães miseráveis. Quando Vovô e Papai vacilaram em uma das encruzilhadas da vida, centenas de cães sob a liderança dos três de nossa família – Pretinho, Verde e Vermelho – marcharam caminhos pálidos de terra perto do campo de sorgo ao socorrido. Então, nossos cães tinham quase quinze anos de idade, juventude para os humanos, mas uma idade avançada para cães, uma idade confiante.³² (p. 177)

Neste início de capítulo, o narrador apresenta os cães do vilarejo, humanizados, e os mostra se organizando perto do vilarejo sob a liderança de três dos cães da família. Além disso, o narrador valoriza a idade dos cães: são velhos e confiantes. Após esta introdução, o narrador relembra o massacre do dia anterior, perpetrado por tropas japonesas, e diz que as centenas de cães do vilarejo se transformaram em perdidos: “O

³¹ Father told me once that, even after Uncle Arhat's face had been peeled away, shouts and girgles continued to emerge from his shapeless mouth, while endless rivulets of bright-red blood dripped frm his pasty scalp. (...) The women were on their knees, wailing piteously.

³²The glorious history of man is filled with legends of dogs and memories of dogs: despicable dogs, respectable dogs, fearful dogs, pitiful dogs. When Granddad and Father waved at one of life's crossroads, hundreds of dogs under the leadership of the three from our family – Blackie, Green, and Red – clawed out pale paths in the earth near the sorghum field south of our village, where the massacre o four people have occurred. By that time, our dogs were nearly fifteen years old, a time of youth for humans, but an advanced age for dogs, an age of confidence.

massacre na noite do Festival de Meio de Outono em 1939 dizimou nosso vilarejo, e transformou centenas de cães em perdidos desabrigados.”³³ (p. 177).

Ainda neste capítulo, o narrador nos conta como os cães, famintos, começaram a se alimentar dos cadáveres dos mortos no massacre do dia anterior, e como eles se organizaram para combater os sobreviventes do vilarejo. Os cães formam uma espécie de guerrilha, como a guerrilha de Vovô:

Papai, que mandava no pedaço depois que Vovô adoeceu, conduzia Wang Guang, Guo Yang (a quem chamávamos de Manco), Olho Cego, e Beauty pelo pântano, onde eles enfrentavam os cães comedores de cadáveres com rifles. A batalha subsequente transformaria Papai em um grande atirador. De vez em quando, Vovô perguntava a ele, fraco, ‘O que você está fazendo, filho?’ Com uma carranca assassina enrugando sua testa, Papai respondeu, ‘Estamos matando os cães, Papai!’ ‘Deixem pra lá’, Vovô respondeu, ‘Não posso’, Papai retrucou. ‘Não podemos deixá-los comerem os cadáveres.’ (...) Os corpos inchados produziam um fedor excepcional, que atraía corvos e cães enlouquecidos numa pressa de abrir os abdomens, o que fazia ainda mais forte o aroma da morte.³⁴ (p. 219)

O que surpreende no trecho não é o ataque dos cães aos cadáveres, o que deve ser algo até comum em cenários de guerra, onde cães famintos, e outros animais, se alimentam dos cadáveres abandonados. O surpreendente, e estranho, no caso, é a organização dos cães em um exército, prontos para o combate, com líderes e plano de ataque:

Quando o bando de cães chegou à força máxima, eles eram provavelmente seiscentos ao todo, formado principalmente pelos cães cujos senhores jaziam apodrecendo no pântano. O restante, aqueles que iam e vinham freneticamente, eram cães dos vilarejos vizinhos que não tinham casa pra onde voltar. Eles eram comandados pelos três cães de nossa família: Vermelho, Verde e Pretinho.³⁵ (p. 219)

³³The massacre on the night of the Mid-Autumn Festival in 1939 decimated our village and turned hundreds of dogs into homeless strays.

³⁴Father, who ruled the roost after Granddad fell ill, led Wang Guang, Dezhi, Guo Yang (whom we called Gimpy), Blind Eye, and Beauty over to the marshland, where they fought the corpse-eating dogs with rifles. The ensuing battle would turn Father into a marksman. Every once in a while, Granddad asked him weakly, ‘What are you doing, son?’ With a murderous frown creasing his brow, Father would say, ‘We’re killing the dogs, Dad!’ ‘Let it lie’, Granddad would say. ‘I can’t’, Father would reply. ‘We can’t let them feed on people’s bodies.’ (...) The bloated corpses produced an exceptional stench that brought crows and mad dogs scurrying over to rip open the abdomens, which intensified the reek of death.

³⁵When the dog pack was at full strength, they were probably six hundred in all, made up primarily of village dogs whose masters lay rotting the marshland. The remainder, those that came and went in a frenzy, were dogs from the neighbouring villages that had no homes to return to. They were led by our family’s three dogs: Red, Green and Blackie.

Os cães participam da guerra como os humanos, e uma batalha se desenrola entre o bando de sobreviventes do vilarejo, encabeçado por Vovô, Vovó e Papai, e os cães, liderados pelos cães da família do narrador. Após algumas refregas, com os sobreviventes dizimando boa parte do bando de cães graças a uma estratégia com granadas, os cães remanescentes se juntam em um ponto fora do vilarejo, para se reorganizarem, e lemos o seguinte:

Meses de vagabundagem e banquete de carne podre despertou memórias primitivas anestesiadas por eras de domesticação. Um ódio dos humanos – aquelas criaturas de duas pernas que andavam eretas – ferveu em seus corações, e comer carne humana tinha um significado maior do que apenas encher suas barrigas rosantes; mais importante era a vaga sensação de que eles estavam praticando uma terrível vingança sobre aqueles senhores que os haviam escravizado e os forçado a uma humilhante existência de restos.³⁶ (p. 224)

Muitas coisas acontecem ainda na batalha entre humanos e cães. Os cães se reorganizam, mudam de líder, brigam entre si e são, finalmente, vencidos. Até o final da refrega, porém, os cães demonstram grande senso de organização, propósito e muito, muito ódio.

3.3 A personagem Segunda Vovó, sua possessão, e as circunstâncias demoníacas de sua morte

Vovô se envolve, ao longo da trama, com outra mulher, a quem o narrador chama de Segunda Vovó, cujo nome é Passion. De cara, o narrador nos conta que Segunda Vovó morreu em um evento terrível de ser lido: ela foi estuprada e morta a baioneta por uma tropa de japoneses. E é nesse episódio que está a maior parte de referências fantásticas em *Red Sorghum*. Nós já ficamos sabendo da morte de Segunda-Vovó bem antes no livro, ainda no capítulo *Dog Ways*, quanto o narrador alude de passagem:

Mais para frente, ele descobriu que aquele foi o ano em que Vovô, que amava Vovó encarecidamente, havia se apaixonado pela garota contratada, Passion, que havia se transformado em uma mulher de olhos intensos. No momento

³⁶Months of vagabond lives and feasting on rotting meat had awakened primal memories anaesthetised over aeons of domestication. A hatred of humans – those two-legged creatures that walked erect – seethed in their hearts, and eating human flesh held a greater significance than just filling their growling bellies; more important was the vague sensation that they were exacting terrible revenge upon those rulers who had enslaved them and forced them into the demeaning existence of living off scraps.

em que Papai mordida Vovó, Vovô, que havia se cansado de sua ciuemeira, estava vivendo com Passion em uma casa que ele comprou em um vilarejo próximo. Todos diziam que essa minha segunda vovó não era flor que se cheirasse, e que Vovó tinha medo dela, mas isso eu explico depois. Segunda Vovó até teve uma filha de Vovô. Em 1938, soldados japoneses assassinaram minha jovem tia com baionetas, e estupraram coletivamente Segunda Vovó – isso, também, eu explico depois.³⁷ (p. 186)

Ou seja, ainda perto da metade de *Red Sorghum* já somos avisados da morte terrível que acontece com Segunda Vovó e sua filha, tia do narrador. O relato da morte, porém, e seus desdobramentos fantásticos ainda demoram boas páginas para acontecer.

O episódio da morte de Segunda Vovó acontece na quinta e última parte de *Red Sorghum*, chamada *Morte Estranha* (Strange Death). O capítulo começa assim:

Lábios arroxeados, como uvas maduras, davam a Segunda Vovó – Passion – seu extraordinário apelo. As areias do tempo há muito enterraram sua origem e seu passado. Sua rica, jovem, resiliente carne, seu rosto rechonchudo como vagem, e seus olhos, azuis profundos e aparentemente imortais, foram enterrados na terra amarela, extinguindo para todo o sempre seu olhar raivoso, provocador, que desafiou a podridão do mundo, adorou a beleza do mundo, e transbordou com intensa consciência.³⁸ (p. 323)

Neste início da parte final, o narrador resume seus sentimentos pela personagem, que já havia sido apresentada no início do romance, e tem papel importante no desenvolvimento da trama. Afinal, trata-se da segunda esposa de seu avô, por isso seu apelido, Segunda Vovó. Porém, a parte final de *Red Sorghum* é toda dedicada a ela, e é o ponto culminante tanto da violência dos invasores, como do drama vivido pela família do autor. Mais até do que de Vovó, a morte de Passion provoca arrepios pela violência e pela forma como marca a personalidade do narrador, que dedica a ela a parte final do seu relato.

Assim, a passagem que cito mostra a beleza de Passion, sua personalidade marcante, e adiantam seu destino trágico.

O relato continua, alguns parágrafos adiante:

³⁷ Later on he learned that that was the year Granddad, who loved Grandma dearly, had fallen in love with the hired girl, Passion, who had grown into a bright-eyed young woman. At the moment when Father bit Grandma, Granddad, who had grown tired of her jealousy, was living with Passion in a house he'd bought in a neighbouring village. Everyone said that this second grandma of mine was no economy lantern, and that Grandma was afraid of her, but this is something I'll clear up later. Second Grandma eventually had a girl by Granddad. In 1938, Japanese soldiers murdered this Young aunt of mine with a bayonet, then gang-raped Second Grandma – this, too, I'll clear up later.

³⁸ Full purple lips, like ripe grapes, gave Second Grandma – Passion – her extraordinary appeal. The sands of time had long since interred her origins and background. Her rich, youthful, resilient flesh, her plump bean-pod face, and her deep-blue, seemingly deathless eyes were buried in the wet yellow earth extinguishing for all time her angry, defiant gaze, which challenged the world of filth, adored the world of beauty, and brimmed over with an intense consciousness.

Tiros na manhã além do vilarejo assustaram Segunda Vovó e a despertaram de um sonho onde ela lutava com Vovó com unhas e dentes. Ela ergueu-se, o coração palpitando, sem conseguir decidir se o barulho dos tiros havia sido parte do sonho. (...) Tremendo de frio, ela inclinou a cabeça para ver sua filha, minha tia, que roncava pacificamente ao lado dela. A doce, constante respiração da garotinha de cinco anos acalmou o receio de Segunda Vovó. (...) Ela não tinha como saber se suas previsões estavam certas, nem tinha como saber que, enquanto se enrolava novamente nos cobertores, as baionetas japonesas perfuravam as costelas do Velho Geng.³⁹ (p. 331)

Vemos, nessa parte, que Segunda Vovó dormia ao lado de sua filha de cinco anos, tia, ainda que não de sangue, do narrador. A atmosfera misteriosa começa a se formar no momento em que Segunda Vovó confunde os tiros que de fato estavam sendo disparados fora do vilarejo com algo ouvido durante um sonho. Sem saber de fato se sonhava ou se ouvira realmente os tiros, ela observa sua filha, se acalma, e volta a dormir.

Nós, leitores do livro, que já sabemos de antemão o que estava para acontecer com Passion, começamos a ser enredados na trama de sonho, ou pesadelo, que o narrador vai tecendo. A própria personagem desperta de seu sonho confusa, e volta a dormir sem se dar conta do perigo que a rondava ali. Assistimos ao destino de Passion aturdidos, apenas lamentando que ela não tenha tomado uma atitude mais drástica ao ouvir os tiros, como fugir e se esconder.

Nesse momento do capítulo, a história salta para um ponto no passado, onde um evento mágico aconteceu na vida de Segunda Vovó, uma espécie de prelúdio ao que viria a acontecer a seu espírito após a morte brutal de que foi vítima.

Ao sair para a plantação de sorgo em um dia alguns anos antes, Segunda Vovó deu de cara com uma fuinha (*wiesel*), e acabou possuída pelo espírito do bicho.

Na borda de um túmulo coberto de ervas e banhado com a luz do sol poente, como sangue, estava a fuinha, de pelo dourado, a boca negra como tinta. Cravou os olhos nela enquanto se aliviava. A fuinha descansava sobre seu traseiro, abanando as patas para ela lentamente, e ela reagiu como se houvesse sido atingida por um raio: um espasmo poderoso a atingiu pelas costas, como uma cobra em movimento. Ela caiu para a frente, gritando como se tivesse enlouquecido.⁴⁰ (p. 335)

³⁹ Early-morning gunfire beyond the village startled Second Grandma out of a dream in which she was fighting Grandma tooth and nail. She Sat up, her heart thumping wildly, and, try as she might, she couldn't decide IF the noise had just been part of the dream. (...) Shuddering from the cold, she tilted her head so she could see her daughter, my aunt, who was lying beside her, snoring peacefully. The sweet, even breathing of the five-year-old girl soothed Second Grandma's fears. (...) She had no way of knowing how accurate her prediction was, nor could she have known that while she was sliding back under the covers the tips of Japanese bayonets were jabbing Old Geng's ribs.

⁴⁰ At the head of a weed-covered grave mound bathed in the blood-red rays of the setting sun, sat the weasel, its coat golden, its mouth as black as ink. She spotted it while she was squatting down relieving herself. It rested on its haunches, slowly twitching its paws at her, and she reacted as though she'd been

Nesta cena que o narrador nos rememora, Passion é possuída pelo espírito da fuinha, e age como alguém fora do controle de suas próprias ações, realmente. É um episódio estranho, muito diferente do tom geral do livro, um relato de guerra muito cru e realista. Segunda Vovó é feita refém do espírito maligno da fuinha, e “chora, ri, fala em línguas, age de forma estranha.”⁴¹ (p. 335) Para livrar Passion do espírito da fuinha, Vovô vai até o mercado da cidade em busca de um exorcista Taoísta, conhecido como Montanha Li. Este queima incensos e acende velas, desenha símbolos estranhos em um pedaço de papel, mistura cinzas com sangue de cachorro, e dá na boca de Segunda Vovó. Após este ritual do exorcista, Passion começa a melhorar, até que um dia a fuinha volta ao curral da família para roubar uma galinha. Ao perceber o bicho ali, Segunda Vovó sai na neve e mata a fuinha a pauladas, sem se importar com o frio. O narrador ainda nos diz que Passion “virou-se e voltou para dentro, carregando um pouco de ódio com ela (p. 336).⁴²

A narrativa volta, então, ao momento da invasão da tropa de japoneses ao vilarejo de Gaomi. No momento em que a tropa invade o aposento de Segunda Vovó, onde ela dormia com sua filha, ela recorda da possessão da fuinha, e o soldado japonês que primeiro invade o aposento é visto, por ela, como sendo a fuinha:

A porta frágil balançou levemente antes de ser arrombada, e um soldado japonês amarelado com uma baioneta em suas mãos, entrou agilmente no quarto. Naquele terrível segundo, suas feições de rato e sua expressão astuta o transformaram na fuinha que morrera em suas mãos.⁴³ (p. 336)

A cena que se desenrola em seguida é de uma brutalidade estarrecedora. Mais estarrecedor do que a cena, em si, é saber que os eventos são reais, que realmente aconteceram durante a invasão japonesa à China entre 1937 e 1945⁴⁴. O narrador nos conta a violência sofrida por Passion com detalhes que ficam na memória por muito tempo, e que desafiam a credulidade de quem lê *Red Sorghum*. Além de toda a violência da tropa de japoneses contra ela, sua filha é assassinada a golpes de baioneta.

struck by lightning: a powerful spasm shot up her back, like a leaping snake. She fell forward, screaming like a madwoman.

⁴¹ Cry, laugh, speak in tongues, perform strange acts.

⁴² She turned and went back inside, carrying a residue of hatred with her.

⁴³ The flimsy door rocked only slightly before it came crashing open, and a golden-hued Japanese soldier, bayonet-tipped rifle in his hands, leaped nimbly into the room. In that shrieking second, his ratlike features and crafty expression were transformed into the Black-mouthed weasel that had died at her hands.

⁴⁴ MITTER, Rana. *China's War with Japan: 1937-1945: the Struggle for Survival*, London: Penguin, 2014.

Na sequência, Vovô chega ao vilarejo, descobre o que aconteceu com sua família, ou parte dela, e percebe que Passion não está morta. Ela agoniza em seu dormitório, ao lado do corpo de sua filha, e nessa parte começa o segundo trecho estranho do capítulo, que é quando Passion é possuída novamente por um espírito maligno:

Subitamente, os olhos de Segunda Vovó se abriram; e embora seu olhar estivesse fixo, suas pálpebras tremiam, suas bochechas contraíam-se, e seus lábios agitaram-se – uma, duas, três vezes – seguidos de um guincho mais medonho do que um gato escaldado. (...) Um fluxo de epítetos saltou da boca de Segunda Vovó: ‘filha da puta, nunca vou te perdoar! Você pode matar meu corpo, mas não meu espírito! Vou te escaldar viva e arrancar seus tendões do seu corpo!’ Não era a voz de Segunda Vovó, Papai estava certo disso, mas a voz de alguém com mais de cinquenta anos. ⁴⁵ (p. 372)

Mais uma vez, a família de Segunda Vovó vai até o exorcista Montanha Li para que ele ajude a apaziguar a alma de Segunda Vovó. O sujeito chega a duvidar de seus poderes, dizendo que não tem certeza se pode lidar com tamanha maldade. O desfecho é impressionante:

Até hoje a lenda de como Montanha Li exorcizou o demônio de Segunda Vovó ainda ressoa em nossa vila.

Na lenda, Montanha Li, com seu cabelo selvagem, faz uma dança de exorcismo no quintal, cantando enquanto balança sua espada no ar, enquanto Segunda Vovó jaz na cama sacudindo-se e retorcendo-se, gritando e amaldiçoando.

Finalmente, o Taoísta diz a Vovó para trazer um pote de madeira, que ele enche até a metade com água. Ele então tira uma poção de seu fardo e despeja na água, e mistura com a ponta de sua espada, cantando o tempo todo. A água torna-se mais e mais vermelha, até ficar cor de sangue. Com a face suada, oleosa, ele pula no ar, cai no chão, e começa a espumar pela boca. Depois, perde a consciência.

Quando o Taoísta voltou, Segunda Vovó deu seu último suspiro. O fedor de seu corpo em decomposição e o sangue apodrecido flutuou para fora da janela aberta. Quando seu corpo foi posto no caixão, todo o povo enlutado segurava peles de carneiro encharcadas de sorgo sobre os narizes.

Algumas pessoas dizem que quando ela foi posta no caixão, ainda amaldiçoava e chutava a tampa. ⁴⁶ (p. 375)

⁴⁵ Suddenly Second Grandmas eyes snapped open; and although her gaze was fixed, her lids fluttered, her cheeks twitched, and her thick lips quivered – once, twice, three times – followed by a screech more hideous than that of a cat in heat. (...) A stream of epithets poured from Second Grandma’s mouth: ‘Son of a whore, I’ll never forgive you! You can kill my body, but you can’t kill my spirit! I’ll skin you alive and rip the tendons right out of your body!’ It wasn’t Second Grandma’s voice, Father was sure of that, but the voice of someone well over fifty.

⁴⁶To this day, the legend of how Mountain Li exorcised Second Grandma’s demon still makes the rounds in our village.

In the legend Mountain Li, his hair a wild jumble, performs a dance of exorcism in the yard, chanting as he twirls his sword in the air, while Second Grandma lies on the kang tossing and turning, screaming and cursing.

Assim termina a história de Segunda Vovó, nesse tom de terror e magia. Muitos anos depois, no tempo em que o narrador rememora esses eventos, ele vai até o túmulo de Segunda Vovó em seu vilarejo natal, e se sente indigno de ser descendente de pessoas tão valentes e que lutaram tão bravamente contra um invasor terrível.

(...) Sua morte estranha, sobrenatural, despertou nas almas do Vilarejo Nordeste de Gaomi uma emoção misteriosa que germinou, cresceu, e se tornou forte, fluindo devagar através das memórias dos mais velhos como um xarope escarlate que nos faz mais fortes e capazes de enfrentar o mundo futuro.⁴⁷ (p. 376)

Triste com sua condição atual, de habitante da cidade sem voz nem coragem, o narrador imagina sua Segunda Vovó saindo de sua tumba, para desafiá-lo a regenerar-se e tornar-se um verdadeiro descendente seu. Para nós, leitores do romance, ficam algumas perguntas que tentarei, abaixo, dar um princípio de resposta: o desfecho de Segunda Vovó é fantástico? Por que ela termina assim, após sofrer uma violência tão bárbara? Que função este desfecho fantasmagórico tem? Além disso, o que significa o episódio dos cães assassinos, organizados em uma guerrilha? Tentarei um esboço de resposta para essas e outras questões.

Finally, the Taoist tells Grandma to bring him a wooden bowl, which he fills half full with clear water, then stirs it rapidly with the tip of his wooden sword, chanting all the time. The water gets redder and redder, until it is the colour of blood. With a greasy, sweaty face, he jumps into the air, falls to the ground, and begins foaming at the mouth. Then he loses consciousness.

When the Taoist came to, Second Grandma breathed her last. The stench of her decomposing body and rotted blood floated out through the open window. When her body was put in its coffin, all the mourners held goatskin chamois soaked in sorghum wine over their noses.

Some people say that when she was placed in the coffin she was still cursing and kicking the lid.

⁴⁷ Her eerie, supernatural death had awakened in the souls of Northeast Gaomi Township a mysterious emotion that germinated, grew, and became strong, flowing slowly through the memories of village elders like a sweet Scarlet syrup that fortified us and made us capable of facing the world of the future.

4. O sobrenatural em *Red Sorghum*, a partir de diferentes leituras teóricas

Seria o desfecho de Segunda Vovó fantástico? Tzvetan Todorov, no texto *Definição do Fantástico*, define o conceito:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. (TODOROV, 2014, p. 30)

Temos, aqui, no texto de Todorov, algumas chaves para interpretar as passagens de Mo Yan. A primeira pergunta que devemos responder, se os trechos citados são fantásticos, se torna um pouco mais clara. A passagem da possessão de Passion não é ilusória, nem imaginária; trata-se de algo que acontece realmente, com várias testemunhas, “é parte integrante da realidade”. *Red Sorghum* não dá espaço para ilusões em sua narrativa. Tudo ali acontece com uma realidade cruel e, como vimos na morte de Passion, arrepiadora, mas não por motivos sobrenaturais. Os eventos são tratados como história, como um relato de alguém que ouviu de fontes confiáveis o que aconteceu, por descender dos protagonistas da aventura.

Porém, voltando a Todorov, o fantástico é “incerteza”, e transforma-se em outra coisa caso se escolha outra resposta: o estranho ou o maravilhoso. Ou seja, até aqui, para Todorov, o fantástico é o espaço da incerteza.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (p. 31)

Há incerteza no narrador da possessão de Passion? A resposta, por enquanto, é não. O narrador de *Red Sorghum* não vacila em seu relato. Até o final, ele se mantém impassível conforme o relato se desenrola. Como vimos nas citações, até o último momento ele trata a possessão e o exorcismo de Passion como algo que realmente aconteceu, e em nenhum momento duvida de que ela de fato tenha sido possuída, seja

pela fuinha, seja pelo espírito maligno (*the voice of someone well over fifty*) que possui seu corpo após a barbaridade sofrida. Aliás, o narrador vê isso como algo natural, parte da personalidade de Passion. Nas palavras dele, Passion tem o dom de atrair certos eventos e se comunicar com o sobrenatural. Ainda nas palavras de Todorov: “‘Cheguei a pensá-lo’: Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação. (p. 36)”

Por hora, podemos dizer que tanto a lenda do tio Arhat, os cães organizados e as possessões de Passion não são fantásticas. A dúvida que Todorov afirma haver no relato fantástico não existe. Se tomarmos a sentença dele, que resume muito bem o espírito do fantástico, “‘Cheguei a pensá-lo”, como definidora do estilo, veremos que ela não se aplica às passagens de *Red Sorghum* de que trato: o narrador conta e crê no que relata. Não há quase crença ou quase descrença em suas descrições dos episódios. Eles são tão reais, para ele, quanto as balas e baionetas que atingem seus familiares.

Há, porém, no texto de Todorov, um elemento que entra no cálculo junto com a vacilação dos personagens. É a vacilação do leitor:

(...) Mas se o leitor conhecesse de antemão a “verdade”, se soubesse por qual dos dois sentidos terá que decidir-se, a situação seria muito distinta. O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. (p. 37)

Deve existir, assim, para Todorov, uma vacilação também no leitor do texto, para que se configure o fantástico. No caso, o leitor precisa se perguntar, junto com o narrador ou os personagens, se aquilo que está sendo contado realmente está acontecendo, ou se é ilusão, loucura ou engano. O leitor, no relato fantástico, também não conhece a verdade, e se pergunta sobre ela, *vacilando* em suas convicções. Ele continua:

A vacilação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. Mas, é necessário que o leitor se identifique com um personagem em particular, como no diabo apaixonado e o Manuscrito? Em outras palavras, é necessário que a vacilação esteja representada dentro da obra? (p. 37)

Ou seja, além da vacilação do leitor da obra, que já disse que não há, pois o leitor de *Red Sorghum* não é levado, em nenhum momento, a duvidar do que lê, há também a vacilação de um ou mais personagens. E, como também já foi dito, nem o

narrador de *Red Sorghum*, nem nenhum dos outros personagens é levado a duvidar do que está acontecendo. Assim, quando questionamos se a lenda da desapareição do corpo do tio Arhat, o ataque dos cães ou a morte de Passion seriam episódios fantásticos, já podemos responder: não, não se tratam de relatos fantásticos. Porém, trata-se de um evento sobrenatural, isso é fato, já que envolve possessões demoníacas e exorcismos, além de um comportamento muito estranho de cães. Culturalmente, pelo menos, para o narrador, os personagens, e mesmo para o leitor que adentra o mundo de *Red Sorghum*, são eventos sobrenaturais.

Mas Todorov continua, depois de negar a interdependência da relação da vacilação do leitor com a vacilação dos personagens: “Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Este perigo se situa no nível da interpretação do texto.” (p. 37)

São duas as ameaças que Todorov lista como ameaças ao fantástico: a interpretação alegórica e a interpretação poética de um relato. Ele as explica desta forma:

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico. A situação inversa se observa no caso da poesia. Se pretendermos que a poesia seja simplesmente representativa, o texto poético poderia ser freqüentemente considerado fantástico. (p. 38)

E conclui:

O fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. (p. 38)

Trata-se de um ponto importante a questão do alegórico. Se formos analisar os dois termos que Todorov utiliza para tratar daquilo que não é fantástico, a narrativa do sofrimento de Passion não pode ser poética, senão trágica ou realista. Como disse também acima, a história de *Red Sorghum*, embora seja ficção, é baseada em relatos reais da história da guerra sino-japonesa. Sobra, então, o alegórico, e talvez esteja aí a chave para a compreensão do desfecho não apenas de Passion, mas de *Red Sorghum*.

Antes, porém, Todorov sumariza os principais pontos que discutiu em seu texto, e propõe algumas condições para que um relato seja considerado fantástico:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (p. 39)

A primeira condição não se cumpre. *Red Sorghum* é, sim, o relato de um mundo de “pessoas reais”, mas não há vacilação sobre os casos narrados: os cães realmente se organizam em um exército para atacar os sobreviventes do massacre do vilarejo; e Passion realmente é possuída, duas vezes, tanto pela fuinha quanto pelo espírito de uma pessoa velha após a sua morte. E essa certeza vem da segunda condição:

A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. (p. 39)

No caso de *Red Sorghum*, sendo a leitura ingênua ou não, nem as personagens principais envolvidas no acontecimento, nem o narrador, nenhum deles vacila diante dos eventos estranhos que são narrados. Somos guiados pela visão tanto do narrador como pela dos personagens que participam da ação, e em nenhum momento eles duvidam ou vacilam naquilo que estão contando ou vivendo. Assim, a segunda condição também não se cumpre, e ainda corrobora o não cumprimento da primeira.

E Todorov continua:

Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (p. 39)

Como disse anteriormente, não podemos descartar a interpretação alegórica. Assim, a terceira condição também não se cumpre. Sobre a questão da interpretação alegórica, Todorov ainda comenta, um pouco à frente: “(...) a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma eleição entre vários modos (e níveis) de leitura. (p. 39)

Durante o romance inteiro, o tom da narração é de perda e lástima, não só pelo sofrimento da família e do vilarejo do narrador, mas por um mundo perdido, um mundo

de coragem e mistério que não existe mais. Ou seja, o narrador lamenta não apenas o destino de seus ancestrais, mas lamenta que a vida que leva na cidade, nos tempos atuais, é uma vida decadente, sem luta ou mistério. Lemos isso logo no primeiro capítulo de *Red Sorghum*:

As pessoas da geração de meu pai que viveram lá comiam sorgo de preferência, plantando tudo o que podiam disso. No fim do outono, durante o oitavo mês do calendário lunar, grandes extensões de sorgo vermelho brilhavam como um mar de sangue. Alto e denso, cheirava glória. Frio e gracioso, prometia encanto. Apaixonado e cheio de amor, era agitado. (...) Durante décadas que parecem apenas um momento no tempo, linhas de figuras escarlate moveram-se entre talos de sorgo para tecer um tapete humano. Elas mataram, saquearam, e defenderam seu país em um balé valoroso, vivo, que faz de nós descendentes que ocupamos a terra, comparativamente, indignos e pálidos. Envolto em progresso, tenho um perturbador sentimento da regressão da espécie. (p. 4)⁴⁸

Para o narrador, o mundo de seus ancestrais representava a coragem, a bravura e o encantamento. O mundo dele, o mundo moderno, é pálido e indigno. E podemos entender melhor o desfecho de Passion, tanto em seu aspecto perverso quanto em seu aspecto de magia.

A possessão de Passion pela fuinha é representativa da personalidade dela. Trata-se de uma personagem fascinante, linda, que atraía olhares e era decididamente dona de seu destino. Logo, uma possessão por parte de um animal, e o posterior assassinato do animal, mostra o quanto de mistério e magia envolvia esta mulher. Passion atraía a atenção de espíritos do tipo que entram em pessoas, por ser uma figura magnética. Logo, a possessão é tratada como alegórica da fascinação da personagem. Sua fúria, paixão, determinação e até mesmo certa crueldade só poderiam ser compreendidas em termos alegóricos, e mágicos.

Quanto à violenta morte que os japoneses deram a Passion, uma coisa é sintomática no episódio: a violência não é, em nenhum momento, alegorizada. A violência sexual contra Passion, e o assassinato de sua filha na sua frente, não é tratada em termos de possessão demoníaca, ou de alguma forma de magia que pudesse ter

⁴⁸ The people of my father's generation who lived there ate sorghum out of preference, planting as much of it as they could. In late autumn, during the eight lunar month, vast stretches of red sorghum shimmered like a sea of blood. Tall and dense, ir reeked of glory; could and graceful, it promised enchantment; passionate and loving, it was tumultuous.

(...) Over decades that seem but a moment in time, lines of Scarlet figures shuttled among the sorghum stalks to weave a vast human tapestry. They killed, they looted, and they defended their country in a valiant, stirring ballet that makes us unfilial descendants who now occupy the land pale by comparison. Surrounded by progress, I feel a nagging sense o four species regression.

possuído a tropa invasora naquele momento de absoluta crueldade. Tudo no episódio é muito real, muito cruel e, de forma aterradora, muito humano.

Já o desespero que acomete Passion logo após é sintomático não só do desespero de alguém que sofre uma violência que é quase indescritível. É sintomático de como uma personagem tão forte e poderosa reage ao sofrimento. Um espírito maligno e vingativo é tudo o que o momento pede, para demonstrar o ódio que Passion sentia não apenas de seus agressores, mas de Vovó (a primeira esposa de Vovô) e de todos os outros personagens que a rodeiam. E, também, é a forma que a lenda posterior do exorcismo de Passion toma. A história posterior, que se espalha pelo vilarejo até o tempo do narrador, é a história de uma violência, mas também da força interior da personagem, que de forma valente não sucumbe ali, perante os japoneses, mas que teima até o último instante em permanecer viva e desafiadora, como sempre fora. Em *Mo Yan*, a alegoria mágica é a forma que o narrador encontra para contar a história heroica e épica de seus antepassados. É a forma que ele encontra para contrastar a palidez de seu tempo ao colorido da resistência e da guerra, mas também da paixão e do amor.

Em um texto chamado *A Ameaça do Fantástico*, David Roas também estabelece algumas distinções entre gêneros como o fantástico e o maravilhoso, e tais distinções são muito úteis para entendermos melhor os aspectos fantásticos de *Red Sorghum*.

Primeiro, ele retoma a definição corrente sobre o fantástico:

A maioria dos críticos coincide em assinalar que a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural. Mas isso não quer dizer que toda a literatura com intervenção do sobrenatural deva ser considerada fantástica. (ROAS, 2014, p. 30)

Assim, mesmo *Red Sorghum* tendo seu momentos sobrenaturais, como diz Roas, não a devemos considerar automaticamente uma obra fantástica. E ele dá vários exemplos de literatura com variados graus de intervenção sobrenatural e que não são consideradas fantásticas: ficção científica, epopeia grega, novelas de cavalaria. E ele parte para uma definição mais específica sobre o fantástico: “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real.” (p. 31)

Assim, voltamos de novo, a um dos temas de Todorov: o fantástico em *Red Sorghum*, em momento algum faz o leitor “perder a segurança frente ao mundo real”.

Pelo contrário, *Red Sorghum* chama muito mais a atenção pelo seu realismo, embora os momentos de intervenção sobrenatural sejam muito naturais, o que ajuda na constatação de que *Red Sorghum* não é, de fato, uma história fantástica. Exatamente por não colocar em dúvida nossa percepção frente ao real. Sobre isso, continua Roas:

(...) na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; (...) Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (p. 32)

Novamente, o fantástico coloca em dúvida nossa percepção da realidade e causa a vacilação de que fala Todorov em seu texto. Agora, continuando com Roas, passamos para uma outra definição:

Tudo isso nos leva a afirmar que, quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a “realidade”), não se produz o fantástico: nem os seres divinos (sejam eles da religião que forem), nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraordinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, na medida em que tais narrativas *não fazem intervir nossa ideia de realidade* nas histórias contadas. Em consequência, não se produz ruptura alguma dos esquemas da realidade. Esta situação define o que se deu por chamar literatura maravilhosa (...) (p. 33)

Ainda não podemos, porém, dizer que chegamos a uma definição precisa do enquadramento dos episódios sobrenaturais de *Red Sorghum*. Isso porque, de acordo com Roas:

(...) na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (...) O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível (...) sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. (...) Quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso. (p. 33-34)

Roas dá como exemplo de literatura maravilhosa a saga O Senhor dos Anéis, de J.R.R. Tolkien. Claro que, como vimos, isso também está muito longe do que vemos em *Red Sorghum*. Embora o mundo rural chinês da primeira metade do século 20 seja tão distante, para nós, brasileiros, quanto a Terra Média de Tolkien, trata-se de um mundo reconhecível como natural. Não é, de modo algum, um ambiente de fantasia e magia. Os

seres que se movem em *Red Sorghum* são tão humanos quanto nós, distantes apenas no tempo, no espaço e na cultura.

Assim, nos aproximamos mais de uma definição precisa do sobrenatural em *Red Sorghum* no trecho seguinte. Diz Roas:

Mas nem tudo está tão claro nessa divisão entre fantástico e maravilhoso, pois na literatura hispano-americana do século XX surgiu um tipo de narrativa que se situa a meio caminho entre ambos os gêneros: o “realismo maravilhoso” (também chamado de “realismo mágico”). (p. 35)

Chegamos a uma definição muito próxima, agora do que encontramos ao ler as passagens sobrenaturais de *Red Sorghum*. Além disso, cumpre lembrarmos da influência que Mo Yan admite ter recebido de García Márquez em sua autobiografia, que citei no primeiro capítulo. E Roas define assim o realismo mágico:

O “realismo maravilhoso” propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso. (...) Uma situação que se consegue mediante um processo de naturalização (verossimilização) e de persuasão, que confere *status* de verdade ao não existente. (p. 36)

É exatamente esta verossimilização do sobrenatural que encontramos em *Red Sorghum*: o ataque dos cães, o assassinato do tio Arhat e as duas possessões de Passion são contadas não como ruptura e estranheza, mas como um evento normal na vida daqueles personagens. Não há estranheza nisso:

O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo. Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural (...) (p. 36)

Talvez, o único aspecto do sobrenatural em *Red Sorghum* que não se encaixe na definição de Roas seja a desnaturalização do real: pelo contrário, o natural em *Red Sorghum* é enfatizado a todo momento, em toda a sua crueza de guerra e morte. De resto, o insólito é naturalizado (as possessões de Passion são apenas dados da sua personalidade), o ordinário e o extraordinário são integrados (como na organização do exército dos cães), e o tom familiar do narrador e dos personagens realmente contagiam o leitor, que toma todo o conteúdo narrado por natural. Roas conclui seu raciocínio:

É desse modo, então, que o “realismo maravilhoso” se distingue, por um lado, da literatura fantástica, já que não se produz o enfrentamento sempre problemático entre o real e o sobrenatural que define o fantástico e, por outro, da literatura maravilhosa, ao ambientar as histórias em um mundo cotidiano até em seus mínimos detalhes, o que implica um modo de expressão realista – por isso o termo “realismo maravilhoso”. (p. 36-37)

Precisamos, então, para seguir com o raciocínio, considerar dois aspectos até agora tratados aqui com relação ao sobrenatural em *Red Sorghum*. A primeira é o caráter alegórico das passagens sobrenaturais. É curioso que o mundo sobrenatural atinja apenas alguns personagens, e não a narração como um todo. O autor isola os eventos sobrenaturais mais importantes em uma personagem, Passion, ou Segunda Vovó, e o restante é relacionado com animais ou lendas acerca de um horrível assassinato.

O outro ponto é o próprio “realismo fantástico” que identificamos no romance. Como Mo Yan mesmo disse em sua autobiografia, as histórias de realismo fantástico com que ele travou contato após o fim da Revolução Cultural o influenciaram muito, ao mesmo tempo em que, para ele, tais procedimentos já eram familiares, dadas as histórias que ele ouvia quando criança, histórias tradicionais chinesas, repletas de magia inserida no mundo natural. Além disso, todo esse mundo da oralidade se enquadra no que apresentei na primeira parte: Mo Yan faz de *Red Sorghum* quase um conto de fadas, porém, ambientado no mundo natural, de realismo mágico. Ajuda o fato de o livro como um todo ter um caráter de oralidade, de história contada por alguém que guarda as memórias do evento. Aliás, boa parte do livro é sobre memórias: a memória da família, do local de origem, de um mundo perdido e de como esse distanciamento do narrador do seu mundo original tem provocado dor e sofrimento a ele, um deslocamento do mundo. Ao voltar ao seu vilarejo, e se entregar às histórias fantásticas de seus antepassados, o narrador abre as portas, para nós, de um mundo ao mesmo tempo familiar e quase lendário, e nesse processo ele busca encontrar alguma coisa perdida pelo caminho.

5. A ficção de Mo Yan e a política

No texto *The Real Politik of Mo Yan's Fiction*, a autora, Sabina Knight, argumenta:

Assim, desde o prêmio (Prêmio Nobel) Mo Yan tornou-se o bode expiatório para os pecados do regime no qual ele precisa sobreviver. A abrangência literária e a profundidade filosófica de Mo Yan recebeu pouca atenção na recente agitação de cobertura da imprensa, que se concentrou em sua aparente aquiescência à repressão de dissidentes por parte do governo chinês. (...) Poucos escritores notam que (...) escritores na China têm motivos para trabalhar dentro, assim como fora, do regime. ⁴⁹ (KNIGHT, 2014, p. 93)

Essas críticas à suposta aquiescência de Mo Yan ao regime chinês são comuns, como podemos ver em algumas reportagens da época em que ganhou o Premio Nobel. Porém, nesta parte, meu foco será discutir de que forma Mo Yan escapa das amarras da censura para construir narrativas repletas de críticas e reflexões profundas sobre a China e a sociedade chinesa do século 20 até os dias atuais, para além das picuinhas políticas comuns.

Ainda sobre a obra de Mo Yan, e sua abrangência, diz Sabrina:

Suas obras trazem visões afiadas sobre a verdade, o papel do escritor, os horrores da história, o destino e a vontade humana. Também refletem o uso que Mo Yan faz da tradição e do modernismo, seus retratos da sensualidade, da agressão, da violência, e suas visões sobre a consciência individual. ⁵⁰ (p. 94)

Todas as coisas de que fala Sabina Knight no trecho acima nós já lemos nos trechos que citamos de Mo Yan: a verdade da guerra, o papel do escritor (narrador) em sua tarefa de contar a história como ela aconteceu, os horrores da história, o destino da família do narrador de *Red Sorghum*, e a vontade humana, soberana acima de todas as contingências do destino. Também vale destacar o que Sabina diz sobre Mo Yan utilizar-se da tradição e do modernismo em sua obra, o que tentei estabelecer no capítulo anterior. Mo Yan bebe da fonte da tradição oral da literatura clássica chinesa,

⁴⁹Yet, since the award (The Nobel Prize) Mo Yan has become a scapegoat for the sins of the regime in which he must survive. Mo Yan's literary range and philosophical depth have received little attention in the recent flurry of press coverage, which has concentrated on his apparent acquiescence to the Chinese government's repression of dissidents. (...) Few writers have noted that (...) writers in China have reasons for working within, as well as outside of the system.

⁵⁰ His works offer keen insights into truth telling, the role of the writer, history's horrors, destiny, and human will. They also reflect Mo Yan's uses of tradition and modernism, his portrayals of sensuality, aggression, and violence, and his views on individual conscience.

dos contos estranhos e maravilhosos antigos, que ele ouviu quando criança, e também da literatura moderna. Porém, Mo Yan precisa se mover por uma “zona cinzenta”, de acordo com Sabina Knight:

Inteligente em seus juízos políticos, Mo Yan censurou-se o suficiente para florescer naquilo que Jeffrey Wasserstrom chamou de “zona cinzenta”. Trata-se de um sutil espaço de negociação onde o governo aceita a heterodoxia, contanto que os escritores camuflam seus dissensos em metáforas literárias. Como muitos escritores, Mo Yan vocaliza críticas políticas que seriam reprimidas caso fossem abertamente apresentadas. Mas, como ele faz sua crítica de forma astuta, zombando de si mesmo com escritor, então a ele é permitida a busca da verdade.⁵¹ (p. 95)

Sabina Knight começa seu argumento de que Mo Yan, como tantos escritores ao longo da história, disfarça sua voz para que suas críticas não sejam abertamente vocalizadas e, assim, censuradas. Por isso ela chama a estratégia de Mo Yan de hábil, inteligente. No caso, as metáforas literárias de Mo Yan seriam uma camuflagem para que ele pudesse expressar sua voz sem medo de reprimendas. O uso de realismo mágico e fantasia se encaixariam, nesse sentido, como cobertor para a crítica velada, seja ela política ou social.

Comentando outra obra de Mo Yan, *Abandoned Child*, Sabina diz:

(...) a história ilumina o quadro ético de Mo Yan como escritor, assim com seu entendimento do papel da literatura na China moderna (...) A história alude ao papel de Mo Yan como escritor de ficção, delineando a crônica de dor nacional do século vinte chinês. Seu intento, como autor, pode ser o de despertar os leitores para uma espécie de iluminação, para exorcisar memórias traumáticas, e restaurar os laços de unidade nacional.⁵² (p. 96)

Ao trecho acima, segue-se uma explicação sobre o papel da literatura na formação da China desde tempos antigos, e a autora exemplifica esse fato dizendo que, desde a dinastia Han (206 a.C – 220 d.C) até o começo do século 20, o governo imperial da China foi administrado, basicamente, por literatos treinados em textos confucianos

⁵¹Adroit in his political judgements, Mo Yan has censored himself enough to flourish in what Jeffrey Wasserstrom calls the “gray zone”. This is a subtly negotiated space where the government suffers heterodoxy as long as writers camouflage their dissent in literary metaphor. Like many writers, Mo Yan voices political criticism that would risk reprisal if presented overtly. But since he presents his critique on the sly, often poking fun at himself as a writer, he is allowed to pursue his truth telling.

⁵²(...) the story illuminates Mo Yan’s ethical framework as a writer, as well as his understanding of literature’s role in modern China (...) The story this alludes to Mo Yan’s own role as the writer of fiction limning China’s twentieth-century chronicle of national pain. His authorial intent may be to awaken readers into awareness, to exorcise traumatic historical memories, and to restore ties of social unity.

clássicos. Assim, a cultura literária – incluindo filosofia e história – foi a base do governo civil. Já em relação à geração de Mo Yan, de acordo com Sabina Knight, eles acreditavam estar na vanguarda de uma revolução. Essa foi uma das razões que Mo Yan deu para sua decisão de tornar-se escritor. Porém, durante a década de 70, esse entusiasmo literário, a missão sagrada (*sacred duty*), nas palavras de Knight, precisava se adaptar:

A tarefa sagrada do escritor deveria ser levada a cabo cercada de rígidos constrangimentos quando Mo Yan começou a escrever no final dos anos 70. Durante a era de Mao Tsé-tung (de forma geral, entre as “Conversas no Fórum de Yan’an” até sua morte, em 1976), a ficção realista social demandava retratos de heróicos trabalhadores, soldados, e camponeses vencendo senhores e capitalistas corruptos. Em contraste com tais retratos em branco e preto, Mo Yan escreve realismo mágico, às vezes grotesco, quase sempre cheio de humor negro (...). Utilizando as liberdades do realismo mágico para desafiar o status quo político, Mo Yan e muitos de seus companheiros vanguardistas continuaram a tradição dos surrealistas europeus e de escritores latino-americanos como Gabriel García Márquez.⁵³ (p. 96)

Aqui, Sabina Knight já elabora uma das interpretações possíveis para o realismo mágico de Mo Yan: dizer coisas que não poderiam ser ditas de outra forma. Como vimos no capítulo sobre a história da invasão japonesa à China, trata-se de um trauma muito profundo para a sociedade chinesa, especialmente no momento em que *Red Sorghum* foi escrito. Além de haver testemunhas vivas do conflito naquele período, a China ainda estava engatinhando nas reformas que a transformariam na potência que é hoje. O conflito com o Japão, de onde a China, embora vitoriosa, saiu muito abalada, estava na memória de muitos que o viveram ou que ouviram relatos de fontes diretas, como o próprio Mo Yan. Além disso, a China acabara de sair da Revolução Cultural, com suas perseguições e proibições absurdas. Como argumenta Sabina Knight, “a ficção realista social demandava retratos de heróicos trabalhadores, soldados, e camponeses vencendo senhores e capitalistas corruptos”⁵⁴. O realismo mágico foi uma forma que *Red Sorghum* encontrou de contar a história do conflito e mexer na ferida aberta sem risco de censura e de forma muito mais livre. Sabina continua:

⁵³The writer’s sacred duty had to be carried out within rigid constraints when Mo Yan began writing in the late 1970s. During Mao Zedong era (roughly from Mao’s 1942 “Talks at the Yan’an Forum” to his death in 1976), social realist fiction demanded portrayals of heroic workers, soldiers, and peasants overcoming corrupt landlords and capitalists. In contrast to such black-and-white portrayals, Mo Yan writes fantastical realism, sometimes grotesque, often full of black humor (...). By using the artistic liberties of magic realism to challenge the political status quo, Mo Yan and many fellow avant-garde writers continue the tradition of European surrealists and Latin American writers such as Gabriel García Márquez.

⁵⁴(...) social realist fiction demanded portrayals of heroic workers, soldiers, and peasants overcoming corrupt landlords and capitalists.

Mo Yan é mais conhecido por seus romances históricos que retratam a brutal invasão japonesa que precedeu a Segunda Guerra Mundial. Nestas obras, ele se alinha a outros escritores posteriores a Mao para exumar as traumáticas memórias coletivas da China. (...) Cheias de violência gráfica, estupros, e mesmo um açougueiro que arranca a pele de um prisioneiro vivo, o romance conta os horrores comumente vistos na China como a epítome das crueldades do século 20. Esta localização temporal – cautelosamente antes da culminância da Revolução Chinesa, em 1949 – dribla as sensibilidades do Partido de forma sagaz, e assim voa sob o radar da censura. Porém, leitores atentos encontram no romance evocações dos horrores infligidos pelos próprios cidadãos chineses durante a Revolução Cultural de 1966 – 1976.⁵⁵ (p. 97)

A relação entre a invasão japonesa e a Revolução Cultural também vem à tona no argumento de Sabina Knight. De fato, não foram poucos os horrores que a China passou no século 20, pelo menos desde o fim do governo dinástico, em 1911, até a morte de Mao, em 1976. Claro, para não mencionar o massacre da Praça da Paz Celestial, em 1989, já sob o governo de Deng Xiaoping. Todos são traumas muito grandes, de difícil digestão para os chineses, principalmente aqueles que incriminam o Partido diretamente. Assim, escritores como Mo Yan precisam da “zona cinzenta” para escrever.

Tanto a crítica à sociedade chinesa e à violência do século 20 quanto o uso de fantasia e realismo mágico iriam ganhar, nas obras posteriores de Mo Yan, muito mais peso do que em *Red Sorghum*. Claro, *Red Sorghum* é uma obra da juventude do escritor. Além disso, escrita ainda no início da abertura chinesa para o mundo e a literatura estrangeira, nos anos 1980. Obras posteriores vão muito mais fundo na exploração do mágico como forma de velar a crítica que toda a obra de Mo Yan carrega. Vale citar o exemplo de uma obra posterior, para reforçar o que *Red Sorghum* faz de forma ainda tímida. Diz Sabina Knight:

Embora menos aclamado que *Red Sorghum* e *Big Breasts and Wide Hips*, a grande obra de ficção histórica de Mo Yan é a muito mais explícita, criticamente, XXXXX (*Life and Death are Wearing Me Out*). O romance começa no purgatório, em 1950, onde o proprietário de terras Ximen Nao sofreu torturas por dois anos antes de sua execução por milicianos

⁵⁵Mo Yan is best known for his historical novels depicting the brutal Japanese invasion that preceded World War II. In these works, he joins the post-Mao writers to exhume China’s collective traumatic memories. (...) Full of graphic violence, rape, and even a butcher skinning a prisoner alive, the novel chronicles horrors commonly viewed in China as the epitome of twentieth-century cruelties. This historical setting – safely before the culmination of the Chinese Revolution, in 1949 – adroitly sidesteps the Party’s sensitivities and thus flies underneath the censor’s radar. But perceptive readers may find that such novel also evoke the horrors that Chinese citizens inflicted on one another during the Cultural Revolution of 1966-1976.

comunistas no caos da revolução. (...) o senhor do submundo garante a ele uma série de reencarnações, primeiro como burro, depois como um boi, um porco, um cão, um macaco e, finalmente, uma criança de cabeça grande. Esta paródia tragicômica dos seis reinos budistas é uma das muitas técnicas narrativas que Mo Yan emprega para dar conta da complexidade da história. (...) Ao contar os eventos pela perspectiva de animais, Mo Yan pode dar voz a críticas que seriam muito arriscadas se viessem de bocas humanas.⁵⁶ (p. 98)

Red Sorghum, ao se valer de um evento tão traumático como a invasão japonesa, e da técnica do realismo mágico que apenas se abria aos escritores chineses, dá conta de fazer uma crítica muito mais ampla do que vemos na superfície. Além disso, é muito importante reforçar o poder de se relacionar com o mundo sobrenatural de uma personagem feminina. Só Segunda Vovó é capaz de ter acesso a outro mundo, e não os guerrilheiros ou invasores. Mo Yan dá a uma personagem feminina, que não participa das batalhas, um poder mágico que as outras personagens, perdidas em violência, não têm. Além disso, podemos especular que, ao dar a Segunda Vovó a capacidade de ser possuída por espíritos, Mo Yan esteja fazendo duas coisas: ressaltando o poder das personagens femininas e parodiar a forma como elas são vistas na sociedade chinesa, como demoníacas. A crítica, também nesse caso, é velada. Porém, é inegável a ênfase de Mo Yan sobre certos personagens, como diz Sabina Knight:

O poder das obras de Mo Yan não resiste em sua crônica de eventos, mas na investigação das histórias de resiliência individuais em face das implacáveis forças do instinto, sexualidade e história. A inexorabilidade dessas pressões pode fazer lembrar o determinismo de Tolstói. Porém, mesmo quando as personagens de Mo Yan sucumbem a essas forças, elas também fazem escolhas genuínas em relação às suas vidas. A tenacidade do desejo humano expressa a força vital que dá poder aos arcos narrativos de Mo Yan.⁵⁷ (p. 99)

Basta lembrar que Segunda Vovó mata a fuinha a pauladas quando se livra do espírito dela, e que ela resiste à morte mesmo depois de toda a violência sofrida. São

⁵⁶ Although less acclaimed than *Red Sorghum* and *Big Breasts and Wide Hips*, Mo Yan's real masterpiece of historical fiction is the more explicitly critical 2006 *Life and Death are Wearing Me Out*. The novel begins in purgatory, in 1950, where the landowner Ximen Nao has suffered two years of torture before his execution by communist militiamen in the chaos of the revolution. (...) the lord of the underworld grants him a series of reincarnations, first as a donkey, then as an ox, a pig, a dog, a monkey, and finally as a big-headed human child. This tragicomic parody of the Buddhist six realms is one of several narrative devices Mo Yan employs to convey the complexity of history. (...) By recounting events from the perspective of animals, Mo Yan can voice criticism that might be too risky coming from a human mouth.

⁵⁷ The power of Mo Yan's works lies not in his chronicling of events but in his probing stories of individual resilience in the face of relentless forces of instinct, sexuality and history. The inexorability of these pressures may recall the determinism of Tolstoy. Yet even as Mo Yan's characters succumb to these forces, they also make genuine choices in deciding their lives. The tenacity of human will expresses a vital life force that powers Mo Yan's narrative arcs.

esses exemplos das escolhas genuínas de que fala Sabina Knight, e que fazem de Passion uma personagem tão especial. E tal caracterização de uma personagem não é lugar comum, muito menos tarefa fácil. Assim, continua o texto:

Esta celebração da vontade humana é uma dura conquista em face de trajetórias históricas tão extremas. Mo Yan cresceu durante a grande onda de teoria socialista e de literatura realista-socialista, que enfatizava visões utópicas de revolução coletiva. Talvez em resposta, a obra de Mo Yan se pergunta se a responsabilidade pelas calamidades é dos indivíduos ou de forças além de seu controle.⁵⁸ (p. 99)

Assim, vai se formando o quadro que justifica certas escolhas de Mo Yan ao trabalhar suas personagens, e mesmo a história de *Red Sorghum*. Certas personagens, e certos acontecimentos, precisam, na realidade em que a obra foi escrita, de um tratamento diferente do que habitualmente se daria a eles em sociedades abertas.

O texto de Sabina Knight aborda também outra questão muito importante sobre a obra de Mo Yan e, especialmente, de *Red Sorghum*, ainda atrelada à responsabilidade de cada um no desenrolar dos acontecimentos, o destino:

Como Mo Yan corajosamente atribui a suas personagens responsabilidade por seus dilemas morais e suas ações, o quadro moral de suas narrativas se afasta não somente das certezas do socialismo, mas também desafia muitas sensibilidades liberais e feministas. (...) Ao tratar o destino, o desejo, e a história de formas que desafiam a moralização fácil, a obra de Mo Yan questiona a moral oficial. Este questionamento é tão significativo quanto seu retrato crítico dos traumas históricos. Contra a história oficial com sua presunção de verdade única, sua insistência em ambiguidades morais desafia o governo autoritário. O autoquestionamento de suas narrativas é profundamente subversivo em um país cujo sistema legal condena 99% dos processados, e onde mais de cinquenta mil censores "harmonizam" a internet.⁵⁹ (p. 99)

O tratamento das personagens femininas, como vimos, é bastante contundente dentro dessa caracterização onde cada um tem a responsabilidade pelos seus atos e,

⁵⁸This celebration of human will is hard-won in the face of such strong historical trajectories. Mo Yan came of age during the high tide of socialist theory and socialist-realist literature that emphasized utopian visions of collective revolution. Perhaps in response, Mo Yan's works ask whether responsibility for calamities lies within individuals or in forces beyond their control.

⁵⁹ As Mo Yan bravely gives his characters responsibility for their individual moral dilemmas and actions, the moral frameworks of his narratives not only depart from socialist certainties but also challenge many liberal and feminist pieties. (...) In treating fate, lust, and history in ways which defy easy moralizing, Mo Yan's works question official morality. This questioning may be as significant as his critical portrayals of traumatic history. Against official history with its presumption of unitary truth, his insistence on moral ambiguity challenges authoritarian government. The self-questioning of his narratives is profoundly subversive in a country whose legal system convicts 99% of those prosecuted and where more than fifty thousand censors "harmonize" the internet.

consequentemente, pelo seu destino. O quadro que se forma é de um país que tomou as rédeas de seu destino e, no processo, cometeu excessos e injustiças, como quase toda sociedade passando por mudanças profundas. O verdadeiramente corajoso, na obra de Mo Yan, é a denúncia e a exposição desses excessos, mesmo se valendo da “zona cinzenta” de que fala Sabina Knight. Sobre o destino, ela diz:

Em contraste ao foco das personagens masculinas em instinto e destino, Vovó é assertiva sobre suas ações, mesmo na hora da morte. Ao se dirigir para entregar comida para seu marido e seus esfarrapados milicianos chineses, é atingida por um tiro dos invasores japoneses: “Vovó jazia lá aspirando a pureza quente do campo de sorgo... ‘Meu Deus... você me deu um amante, me deu um filho... você me deu trinta anos de vida robusta como sorgo vermelho... não tire isso de mim agora. Perdão, me deixe ir! Eu pequei? Teria sido correto dividir meu travesseiro com um leproso e produzir um monstro pútrido e deformado que contaminaria este lindo mundo? O que é a castidade, então? Qual o caminho correto? O que é o bem? O que é o mal? Você nunca me disse, então tive que decidir por mim mesma... Era meu corpo, e eu o usei como achei melhor.”⁶⁰ (p. 100)

A força de Vovó aparece nesse trecho, assim como a força de Segunda Vovó aparece nas passagens de possessão e de seu assassinato. As duas personagens femininas, as mais importantes de *Red Sorghum*, assumem o controle de seu destino desde o começo, e não abrem mão dele nem na hora da morte. Esta atitude é extremamente desafiadora de uma certa moral oficial, assim como da história oficial, e mais ainda em se tratando de personagens femininas, em uma sociedade ainda atravessada pelo patriarcalismo. Basta ver quantas mulheres têm posições de comando no alto escalão do Partido Comunista Chinês: nenhuma. Ainda nessa linha, a das responsabilidades e escolhas individuais, Sabina Knight conclui:

A ênfase de Mo Yan na vontade individual pisa em território político ainda mais sensível em seus trabalhos que retratam os excessos da era Mao Zedong. Ao reconhecer os desejos e escolhas de suas personagens, Mo Yan se recusa a eximir os indivíduos pela violência e crueldade demandada pelos movimentos políticos do Partido.⁶¹ (p. 100)

⁶⁰In contrast to the male characters' focus on instinct and fate, his grandmother asserts her own agency, even as she lies dying. On her way to deliver food to her husband and his ragtag Chinese militia, she has been fatally shot by the invading Japanese soldiers: "Grandma lies there soaking up the crisp warmth of the sorghum field ... 'My Heaven ... you gave me a lover, you gave me a son ... you gave me thirty years of life as robust as red sorghum ... don't take it back now. Forgive me, let me go! Have I sinned? Would it have been right to share my pillow with a leper and produce a misshapen, putrid monster to contaminate this beautiful world? What is chastity then? What is the correct path? What is goodness? What is evil? You never told me, so I had to decide on my own ... It was my body, and I used it as I thought fitting".

⁶¹Mo Yan's emphasis on individual will treads on even more sensitive political territory in his works depicting the excesses of the Mao Zedong era. By acknowledging his characters' own desires and choices, Mo Yan refuses to excuse individuals for the violence and cruelty demanded by the Party's political movements.

Mo Yan, assim, confirma, ao longo de sua obra, aquilo que *Red Sorghum* inaugura: uma intransigência com relação à liberdade individual, um apego a suas influências de realismo mágico e da literatura tradicional chinesa, e um gosto pelo inusitado. Sobre as influências de Mo Yan, Sabina Knight também trata em seu texto, e seus comentários são bastante ilustrativos de algo que já abordei, mas que vale reforçar:

Conforme sua escrita evoluía no decorrer dos anos, Mo Yan desenvolveu um característico controle da narrativa. Muitos de seus trabalhos surpreendem os leitores ao alternar diversos narradores e ir para a frente e para trás no tempo. A frequentemente não anunciada sobreposição de pontos de vista é, às vezes, quase vertiginosa, e o uso de camadas narrativas metaficcionalizadas enfatiza a percepção do leitor de sua própria participação junto com o autor na construção do mundo ficcional. Durante os anos 1980, após a ascensão de Deng Xiaoping, Mo Yan e outros escritores seguiram a exortação reformista de “caminhar em direção ao mundo”, e muito foi escrito sobre a influência de William Faulkner e Gabriel García Márquez, escritores pelos quais Mo Yan já expressou admiração. Seus mundos ficcionais também foram comparados aos absurdos sombrios de Kafka e à grande visão histórica de Tolstói.⁶² (p. 101)

Às influências ocidentais de Mo Yan são acrescidas as influências da própria tradição literária chinesa, que lemos na autobiografia para o site do Prêmio Nobel. Lá, Mo Yan diz que ouvia as histórias tradicionais, e que as guardou na memória. Sabina Knight traz este ponto à tona:

O estilo único da narrativa de Mo Yan tem raízes profundas na tradição literária chinesa. Suas passagens fantásticas seguem a tradição do “registro do estranho”, uma forma medieval de “história não-oficial” que conta a história de fantasmas, raposas que assumem a forma humana, animais como exemplares morais, e outros fenômenos estranhos. (...) A combinação de elementos tradicionais chineses e modernistas fazem das narrativas de Mo Yan das mais multifacetadas do mundo.⁶³ (p. 101)

⁶²As his writing has evolved over the years, Mo Yan has developed a distinctive narrative control. Many of his works unsettle readers by switching among narrators and going back and forth in time. The often-unannounced intercutting of points of view is sometimes so startling as to feel vertiginous, and the use of metafictional narrative layers often heightens the reader's awareness of his or her own role alongside the author in constructing the fictional world. During the 1980s, after the rise of Deng Xiaoping, Mo Yan and other writers followed the reform-era exhortation to “walk toward the world,” and much has been written about the influence of William Faulkner and Gabriel García Márquez, writers for whom Mo Yan has expressed admiration. His fictional worlds have also been compared to the dark absurdity of Kafka and the grand historical vision of Tolstoy.

⁶³Yet Mo Yan's unique narrative style is deeply rooted in Chinese literary traditions. His fantastical passages follow in the tradition of “records of the strange,” a medieval form of “unofficial history” that documented tales of ghosts, fox fairies who take on human form, animals as moral exemplars, and other uncanny phenomena. (...) The combination of traditional Chinese and modernist elements makes Mo Yan's narratives among the most multilayered in world literature.

Às suas influências soma-se a técnica narrativa:

O jogo narrativo de Mo Yan vai além dos elementos surreais. Ele sugere a natureza escorregadia de uma verdade inquestionável através de suas técnicas narrativas radicais: histórias dentro de histórias, flashbacks e avanços, seqüências oníricas, e planos autobiográficos de autodepreciação.⁶⁴ (p. 101)

Assim, Sabina Knight sumariza vários dos pontos que marcam a obra de Mo Yan e, claro, *Red Sorghum*. O uso de realismo mágico fundamentado na literatura de Faulkner e García Márquez, a magia e o sobrenatural herdado da tradição literária chinesa, e a combinação desses elementos em uma narrativa fragmentada, com saltos temporais recorrentes. Outra característica, a mudança da perspectiva narrativa, nós não vemos em *Red Sorghum*. Há apenas um narrador, que percorre todos os tempos da narrativa de forma onisciente, alternando apenas o tempo e a cena que ele está contando. O narrador, porém, dá conta de narrar vários planos temporais, que se alternam dentro de um mesmo capítulo. Esse vai e vem narrativo ajuda a dar um panorama completo do sofrimento narrado em *Red Sorghum*, pois o situa dentro de um arco temporal bastante longo, que vai do rapto de Vovó e do assassinato de seu marido leproso até o presente do narrador, que sofre, também, mas não com a guerra, e sim com a apatia. O sofrimento é uma chave importante para a interpretação de *Red Sorghum*:

Por que há tanto sofrimento na obra de Mo Yan? Em suas muitas cenas de dor indelével, Mo Yan confronta a história e a ideologia como forças que impactam os corpos humanos. Ao fazer das experiências corporais de suas personagens o pergaminho onde ele grava suas crônicas, ele evita a crítica aberta, ao mesmo tempo em que dá testemunho dos horrores da história.⁶⁵(p. 102)

Mais uma vez, o grande intuito de Mo Yan é confrontar a história, e revelar os meandros da violência que a sociedade chinesa sofreu ao longo do século 20, através da história de sua família, daí Sabina Knight ter mencionado os “planos autobiográficos de autodepreciação”. A violência percorre *Red Sorghum* do começo ao fim, seja a violência física, sexual, política e social. Ali, tudo é violência, com alguns momentos de ternura. E essa crítica, como vimos, só poderia ser feita na “zona cinzenta” do mágico e

⁶⁴Yet Mo Yan's narrative playfulness goes far beyond surreal plot elements. He suggests the slipperiness of a single knowable truth through his radical storytelling techniques: tales within tales, flashbacks and flash-forwards, dream sequences, and self-mocking quasi autobiography.

⁶⁵Why is there so much suffering in Mo Yan's works? In his many indelible scenes of pain, Mo Yan confronts history and ideology as these forces mark human bodies. By making his characters' bodily experiences the parchment on which he records his chronicles, he avoids direct criticism while still testifying to history's horrors.

fantasmagórico. Tanta violência retratada pode ter um motivo, ainda segundo Sabina Knight:

Será que Mo Yan envolve suas personagens em tanto sofrimento na esperança de que isso desabroche em uma catarse redentora? Sua sensualidade – de dor e de prazer – pode ser a chave para a fé de Mo Yan na redenção. A sensualidade do sofrimento nos lembra dos penitentes cristãos que encontram êxtase na dor. Ele apresenta o choque visceral da dor para despertar a empatia que pode levar a um futuro mais promissor. (...) Ao se agarrar à agressividade humana, Mo Yan nos convida a confrontar as profundezas sombrias da psique humana. Sob a ameaça desta escuridão, em um mundo de extrema ganância e corrupção, suas personagens mais empáticas também advogam pelo espírito humano através de sua paixão pela vida e sua devoção a terceiros. A força vital que corre através da ficção de Mo Yan é a da destruição, mas também é o que o narrador de *Red Sorghum* chama de “a lei de ferro do amor” (“爱情的铁钢规律”).⁶⁶ (p. 103)

A ambiguidade da obra de Mo Yan, e os labirintos de sua narrativa, por onde percorrem a crítica, o sarcasmo, o humor e um passar a limpo a história da China não escapam, é claro, de críticas, que o acusam de não ser um dissidente. Sabina Knight também comenta este ponto:

Quero voltar, agora, aos críticos que condenam o que eles vêem como sendo a concordância de Mo Yan com a repressão oficial. Muito da recente cobertura da imprensa recai na classificação binária do pró-regime contra escritores dissidentes. Porém, leitores astutos reconhecem suas críticas políticas, ainda que veladas. (...) Mo Yan não é nem um apologista do regime nem um dissidente. (...) Ele acredita na consciência individual mesmo reconhecendo as contradições que os indivíduos contêm. Suas personagens não carregam os traços incorruptíveis de autosuficiência comuns na ficção norte-americana. De fato, seus heróis evidenciam uma lealdade quase libertária à liberdade pessoal.⁶⁷ (p. 104)

Esta lealdade à liberdade pessoal é o que Mo Yan tenta mostrar em *Red Sorghum*, através de personagens tão marcantes e potentes quanto Vovó, Segunda

⁶⁶Might Mo Yan put his characters in profoundly harrowing circumstances in the hope that their suffering might offer a healing catharsis? His sensuality – both of pain and of pleasure – may be key to Mo Yan's underlying faith in redemption. The sensuality of suffering reminds one of Christian penitents who find ecstasy in pain. He may even present the visceral shock of pain to awaken the empathy that could build a better future. (...) In grappling with human aggression, Mo Yan invites readers to confront the dark depths of the human psyche. Under the duress of that darkness, in a world of extreme greed and corruption, his most sympathetic characters also vindicate the human spirit through their passion for life and their abiding devotion to others. The life force that runs through Mo Yan's fiction powers destruction, but it also powers what the narrator of *Red Sorghum* calls “the iron law of love” (“爱情的铁钢规律”)

⁶⁷ I now return to the critics who condemn what they see as Mo Yan's acquiescence to his government's repression. Much of the recent press coverage relies on a binary classification of progovernment versus dissident writers. But astute readers recognize his veiled yet clear political critiques. (...) Mo Yan is neither an apologist for the government nor a reflexive dissident. (...) He believes in individual conscience even as he takes seriously the contradictions within individuals. His characters don't generally exhibit the uncorrupted core of individual selfhood common in U.S. fiction. Yet the characters who might qualify as heroes evince an almost libertarian allegiance to personal freedom.

Vovó, Vovô, Papai, Tio Arhat e outros, em contraste com a apatia de seu narrador e alter-ego. E este apego ferrenho à liberdade faz com que ele se utilize do que estiver a mão para escrever o que lhe parece necessário, para dar voz ilimitada às suas personagens e a si mesmo e, ao mesmo tempo, driblar a censura. Tudo isso em nome da liberdade e da pluralidade que, escusado dizer, também faz parte da sociedade chinesa:

Assim como as técnicas metanarrativas de Mo Yan repetidamente desafiam a existência de uma verdade única – seja ela vocalizada pelo governo ou por dissidentes – é justo aceitar Mo Yan como um escritor cheio de nuances, contraditório, mas, no fim, comprometido e sincero.⁶⁸ (p. 104)

5.1 A religião em *Red Sorghum*

Voltando um momento à herança da tradição chinesa presente em Mo Yan, quero dar atenção ao aspecto religioso dessa tradição, já que, em *Red Sorghum* temos a presença de um sacerdote taoísta nos rituais de exorcismo. Um texto que trata do assunto é *Religious Elements in Mo Yan's and Yan Lianke's Works*, de Jinghui Wang⁶⁹. Neste capítulo, Wang comenta os aspectos confucionistas, budistas e taoístas de duas obras: *Life and Death Are Wearing me Out*, de Mo Yan, e *Dream of Ding Village*, de Yan Lianke. Embora apenas tangencie *Red Sorghum*, peguei esta referência por se tratar de um texto que comenta a obra de Mo Yan, e não a religião da China de forma isolada, ou em seu aspecto puramente histórico.

Jinghui Wang, primeiro, situa a religião na sociedade chinesa, ao começar seu comentário sobre as duas obras de que trata seu texto:

A sofisticação aplicada à religião chinesa nessas novelas pode atingir os leitores como estranha, dada a percepção, fora da China, de que as práticas religiosas permanecem adormecidas na China, e de que os chineses não têm religião. Estes romances são dois exemplos que mostram que é incorreto dizer que os chineses não têm religião. Nos últimos dois mil anos, a visão do mundo dos chineses foi moldada em tradições locais fortes, moldadas pelo confucionismo, taoísmo e budismo.⁷⁰ (WANG, 2014, p. 140)

⁶⁸Just as Mo Yan's metanarrative techniques repeatedly challenge the existence of any unitary truth – whether voiced by the government or by dissidents – it might be wise to accept him as a nuanced, even contradictory, but ultimately principled and heartfelt writer.

⁶⁹ WANG, Jinghui. *Religious Elements in Mo Yan's and Yan Lianke's Works*. IN: *Mo Yan in Context*. p. 139-152.

⁷⁰The finesse applied to Chinese religions in these novels may strike some readers as anomalous given the perception outside of China that religious practices remain dormant in China and the claimed nonreligiosity of Chinese people. These novels are two important examples evidencing that it is inaccurate to say that the Chinese have no religion. In the past two thousand years, Chinese people's

Wang situa, então, a religião chinesa sobre três matrizes: o confucionismo, do filósofo Confúcio, o taoísmo, religião ligada a Lao Tse e à obra *Tao Te Ching*, e o budismo, religião estrangeira na China, já que foi introduzida a partir da Índia. Dada a estranheza de a China ter três matrizes religiosas, Wang comenta:

A tradição chinesa é flexível, e por mais de um milênio desenvolveu-se hibridamente, integrando elementos do confucionismo, taoísmo e budismo. Originalmente, os ensinamentos de Confúcio eram sobre ética humanista e conduta moral (...).⁷¹(p. 140)

Os confucionistas, porém, conforme diz Wang, estavam mais voltados para a conduta e a ética na terra, o comportamento moral, a deferência à autoridade e aos ancestrais, e à prática social. Tinham pouca ou nenhuma relação com o mundo sobrenatural. Assim, o taoísmo e o budismo suprem a lacuna religiosa que ao confucionismo é estranha:

Isto deixa uma lacuna para o budismo e o taoísmo se encaixarem, por causa de seu foco no céu e na vida após da morte. A dinastia Han (202 a. C – 220 d. C.) viu a ascensão do taoísmo, assim como a chegada do budismo da Índia. Ambas se adaptaram na China (...)⁷² (p. 141)

Cada uma dessas religiões tinha sua prática. Porém, na China, como vimos, elas se adaptaram e se interligaram de forma natural. Aliadas ao confucionismo, formaram a base do pensamento religioso e filosófico chinês. Essa é uma parte da tradição chinesa que Mo Yan utiliza em *Red Sorghum* mas, como temos visto, de forma paradoxal e desafiadora:

A escritura taoísta mais antiga, o *Tao Te Ching*, de Lao Tse, oferece a posição firme e penetrante do Tao através do termo chave 无为 *wuwei* (não-ação), a paradoxal não-ação que é, em si, uma ação (...). Este ensinamento foi favorecido por imperadores chineses antigos, já que ajudou a aquietar possíveis rebeliões civis. É de se notar que, antes do taoísmo e do budismo, os conceitos de espíritos ou deuses eram conectados apenas à boa ou má sorte

worldviews have been founded on strong, native Chinese folk traditions shaped by Confucianism, Taoism, and Buddhism.

⁷¹Chinese folk beliefs are flexible and for over a millennium have developed into hybrids which integrate elements of Confucianism, Taoism, and Buddhism. Originally, the teachings of Confucius were about humanistic ethics and moral conduct (...).

⁷²This leaves a lacuna for Taoism and Buddhism to fit in, because of their attention to heaven and the afterlife. The Han dynasty (202 BCE-220 CE) saw the rise of Taoism, as well as the arrival of Buddhism from India. Both were adaptable in China (...).

na vida presente, sem relação com qualquer senso de retribuição ou renascimento.⁷³ (p. 141)

É curioso, aqui, o uso que Mo Yan faz desses elementos taoístas em *Red Sorghum*: eles são símbolos de rebeldia e não conformismo. Se o taoísmo foi utilizado pelas dinastias para evitar rebeliões, Mo Yan o utiliza, pelo menos em parte, para caracterizar personagens rebeldes. Após a ascensão do comunismo, as práticas religiosas foram banidas, por serem identificadas ao feudalismo e à sociedade antiga. Diz Jinghui Wang:

O Movimento Quatro de Maio (五四运动) (1919), com sua defesa de uma versão própria de democracia e liberdade demandava da literatura chinesa moderna que ela se desenvolvesse sob as bandeiras da ciência e da razão, denunciando o tradicional e feudal sentimento espiritual do povo. O Movimento intentou alterar a mentalidade de crença fanática do povo em espíritos, porque espíritos eram considerados superstição e contrários à ciência e à razão. Assim, romances “sobrenaturais” (灵异鬼怪小说) encontraram cada vez mais obstáculos com a fundação da China comunista, em 1949. Esta nova era apagou crenças supersticiosas, inclusive as religiões estabelecidas, e deu ênfase a grandes narrativas de propaganda. Os novos escritores de Realismo Social do período narravam a vida rural, mais calcadas nas lutas entre o velho e o novo do que em espíritos e fantasmas.⁷⁴ (p. 147)

Após a abertura política, econômica e cultural dos anos 1980, como vimos, a China voltou a ter contato com a literatura ocidental, e com o realismo mágico então em voga, e também pode se reconectar com suas tradições e crenças. O que houve, então, foi uma retomada de narrativas mágicas, com elementos tradicionais e novas influências da literatura ocidental:

A literatura chinesa dos anos 1980 restaurou a até então suprimida crença em grandes narrativas tradicionais, com romances como *废都* (The Deserted City), de Jia Pingwa (1993), *白鹿原* (White Deer Plain), de Chen Zhongshi

⁷³The foremost Taoist scripture, Lao Tse's *The Tao Te Ching*, provides Tao's consistent philosophical position and penetrating insights into its key term of 无为wuwei (nonaction), namely the paradoxical nonaction that in itself is a sort of action (...). This advocacy was favored by ancient Chinese emperors, as it helped quiet down possible civilian rebellions. It should be noted that before Buddhism and Taoism, concepts of spirits or gods were only connected to good or bad fortune in the present life without a sense of retribution or rebirth.

⁷⁴ The May Fourth Movement (五四运动) (1919) with its advocacy of its version of democracy and freedom required modern Chinese literature to develop under the banners of science and reason, denouncing the traditional feudal sense of the spirits of people. It attempted to change the mentality of people's fanatical worshipping of spirits, because spirits were held to be superstitious and against science or reason. As such, "spirits" novels (灵异鬼怪小说) encountered more and greater obstacles with the founding of communist China in 1949. This new era ruled out superstitious beliefs, including well-formed religions, and emphasized the grand narratives of political propaganda. The Social Realist writers of this period narrated rural life that elaborated more on actual struggles between old and new practices than on spirits or ghosts.

(1993), 爸爸 (Dad), de Shaogong Han (1985) e *Red Sorghum*. Estudiosos e críticos salientam que esses romances são calcados tanto na tradição fantasmagórica clássica da China de “escrever sobre o mundo metaforicamente através de fantasmas, e expressar pensamentos através de espíritos”, quanto nas construções modernas ocidentais, como “técnicas de conexão, labirintos, vazios e suspense sem solução”.⁷⁵ (p. 148)

Essa volta às tradições permitiu a retomada de diversos motivos fantasmagóricos, como vimos, e também de literatura chinesa muito antiga, tradições enraizadas na cultura chinesa há séculos, e que ficaram por um tempo banidas da vida intelectual:

Um grande número de escritos chineses envolve a caracterização de deuses, fantasmas, ou imagens do estranho que satisfazem a curiosidade humana sobre o desconhecido. *Strange Tales from a Chinese Studio* (聊斋志异), da Dinastia Qing (1644-1912) é típico da literatura chinesa com sua combinação de crença folclórica com contexto social. Ali, os leitores encontram espíritos turbulentos, fantasmas, eruditos, oficiais da corte, exorcistas taoístas, e feras com poderes sobrenaturais, tudo o que é encontrado nas obras de Mo Yan, também, seguramente.⁷⁶ (p. 10)

Há motivos fantasmagóricos que podem ser traçados até tempos muito mais antigos do que a Dinastia Qing:

O caractere chinês para “fantasma” é 鬼 (gui), que simboliza os espíritos de humanos logo após a morte, e que vagam até que são absorvidos pela terra. A crença folclórica no *gui* pode ser traçada até a Dinastia Shang (1500 – 1100 a.C.), e influenciou a China inteira durante seus dois mil anos de história.⁷⁷ (p. 6)

Podemos dizer que a possessão final de Passion é parte dessa tradição chinesa, de espíritos que vagam pela terra logo após a morte. Porém, lembremos que o espírito que dá as caras após o assassinato de Passion não é bem o dela, e sim o de um velho, como percebe Vovô. Claro, Mo Yan trabalha as lendas de forma peculiar, e utiliza a

⁷⁵Chinese literature of the 1980s regenerated once-suppressed traditional folk beliefs in grand narratives with such spirits novels as Pingwa Jia's 1993 废都 (The Deserted City), Zhongshi Chen's 1993 白鹿原 (White Deer Plain), Shaogong Han's 1985 爸爸 (Dad), and Mo Yan's *Red Sorghum*. Chinese scholars and critics rightly note that this group of novels receives guidance from both the Chinese classical spirits narrative tradition to "write about the world life metaphorically through ghosts, and express thoughts through spirits", and from contemporary Western constructs, such as "linking techniques, maze, and void and suspense with no solution".

⁷⁶A great number of Chinese writings involve the depiction of gods, ghosts, or strange images that satisfy the curiosity of humanity about the unknown. *Strange Tales from a Chinese Studio* (聊斋志异) from the Qing Dynasty (1644-1912) is typical of Chinese literature in its combination of folk belief within a social context. There, readers can find vixen spirits, ghosts, scholars, court officials, Taoist exorcists, and beasts with supernatural powers, all to be found in Mo Yan's works, too, of course.

⁷⁷The Chinese name for "ghost" is 鬼 (gui), which refers to the spirits of humans shortly after death who wander until they are absorbed back into the earth. This folk belief of *gui* can be traced back to the Shang Dynasty (1500-1100 BCE) and has influenced all of China throughout its two-millennium history.

tradição a sua maneira. A tradição não é uma regra, e escritores como Mo Yan sabem trabalhá-la de formas surpreendentes:

Cada região da China desenvolveu sua própria tradição particular, práticas, e crenças relacionadas a deuses, fantasmas e ancestrais. No país todo, entidades locais formam um panteão variado, que inclui espíritos de heróis locais, e versões de entidades budistas e taoístas. O culto ancestral é mais comum e tem um papel importante nas relações, descendências e sistemas de clãs. Muitas famílias têm um altar em casa, onde se presta reverência aos ancestrais.⁷⁸ (p. 145)

A variedade de línguas, povos, e a própria extensão territorial da China favorece que a religião seja tão diversificada, sem esquecer o que já vimos lá atrás, que a base religiosa da China é formada por confucionismo, budismo e taoísmo, uma mistura de filosofia, tradições locais e influências estrangeiras. Segue Jinghui Wang:

O sistema religioso inteiro da China é descentralizado, não supervisionado, e sujeito às condições locais. Os templos na China são, frequentemente, dedicados a vários deuses, sem conceitos de exclusividade.⁷⁹ (p. 145)

A prática religiosa, aliada à grande tradição sincrética e filosófica de milênios, faz com que o material religioso, junto com o espiritual e o fantasmagórico, esteja à mão de escritores, que o trabalham junto com a tradição literária que também remonta a séculos ou milênios. Fenômenos como carma, reencarnação, possessão e animismo, misturados à filosofia e à devoção aos ancestrais, são parte da cultura comum dos chineses, e a literatura, quando teve a oportunidade, voltou a utilizar esta tradição nas obras dos anos pós-Revolução Cultural:

Seja budista, taoísta, ou ateu, os leitores contemporâneos chineses entendem as doutrinas manifestadas em tais atos: a doutrina do carma é largamente adotada no dia a dia dos chineses. A população, em geral, pode não ir a templos para estudo dedicado, mas ela absorveu muitas práticas religiosas, e encontrou liberdade para adaptar doutrinas budistas e taoístas. Antes da fundação da China comunista, todo vilarejo tinha pelo menos um templo budista ou taoísta. Muitos foram construídos em solos férteis, com bom feng

⁷⁸Every region in China developed its own particular traditions, practices, and beliefs related to gods, ghosts, and ancestors. All over China, local deities made up a varied pantheon including spirits of local heroes, versions of Taoist and Buddhist deities. Ancestor worship is most common and plays a central role in kinship, lineage, and clan systems. Most households have a small altar where respect is paid to previous generations.

⁷⁹The entire religious system in China is decentralized, unsupervised, and subject to local conditions. Temples in China are often dedicated to several gods, and there is no concept of exclusivity.

shui. Aqueles que passam por sofrimentos ou frustrações em suas vidas vão aos templos para buscar alívio e expiação através de bons atos.⁸⁰ (p. 147)

Ainda no âmbito da religiosidade, um texto chamado *Soul Searching in Contemporary Chinese Literature and Society*, da socióloga Fenggang Yang, traz a visão de como a religião e a religiosidade foi suprimida na China por décadas, tendo desabrochado na literatura e na vida da China após o fim da Revolução Cultural. Porém, esse desabrochar não estava livre de percalços:

Meu argumento principal é que as almas dos chineses foram enjauladas em tradicionalismo, modernismo, ateísmo marxista-leninista-maoísta, e totalitarismo, e também as almas dos romancistas chineses. Embora a China tenha passado por dramáticas transformações sociais e grande despertar espiritual, a produção da grande literatura chinesa foi prejudicada. Assim, na literatura ou através dela, com Mo Yan como o grande exemplo, vemos algumas almas saindo da gaiola e divagando, ainda que no escuro, porém divagando, de qualquer forma: as almas oprimidas dos inimigos de classe do materialismo, existencialismo e humanismo; as almas perdidas dos jovens (os Guardas Vermelhos na névoa); e o “andarilho” ganhador do prêmio Nobel em 2000, Gao Xinjiang, que vive na França, em seu caminho para a Montanha da Alma.⁸¹ (YANG, 2014, p. 215)

Só a título de curiosidade, é muito interessante a citação de Fenggang Yang sobre Gao Xinjiang e seu livro *A Montanha da Alma*, esse sim com tradução em português, e que é um livro muito bonito, com suas descrições oníricas da natureza e da paisagem chinesas, e a história de uma viagem de descoberta do narrador/protagonista.

Yang, que cresceu na China nos anos Mao Zedong, e viveu o fim da Revolução Cultural e a abertura econômica e cultural dos anos 1980, conta que não existiam, durante o ensino médio no vilarejo onde ela estudou, livros de literatura ocidental. As únicas obras disponíveis para leitura eram de realismo socialista chinês e soviético, e a única franse que ela aprendeu em inglês foi *Longlive chairman Mao*. Aliás, entre os

⁸⁰ Whether Buddhist, Taoist, or atheist, contemporary Chinese readers understand the doctrines manifested in these acts: the doctrines of karma are widely adopted in Chinese people's daily life. The general Chinese populace may not go to temple for serious learning, but they have integrated many religious practices and enjoy increased freedom to adapt Buddhist and Taoist doctrines. Before the founding of communist China, every village had at least one Buddhist or Taoist temple. Most were built on fertile soil with good feng shui. Many who encounter suffering or dissatisfaction in their life go to temples to seek for relief and try doing good deeds as atonement.

⁸¹ My main point is that Chinese souls have been caged by traditionalism, modernism, Marxist-Leninist-Maoist atheism, and totalitarianism, and so are the souls of Chinese novelists. Although China is undergoing dramatic social changes and great spiritual awakening, producing great Chinese literature has been hampered. Yet, in or through literature, with Mo Yan's work as a key example, we have seen some souls slip out of the cage and wander, a bit in the dark but wander nonetheless: the oppressed souls of the class enemies of materialism, existentialism, and humanism; the lost souls of the youth (the Red Guards in the dim mist); and the "wanderer" of the 2000 Nobel Prize in Literature Laureate Xingjian Gao, in France now, on his way to Soul Mountain.

livros disponíveis, estava também o inescapável *Pequeno Livro Vermelho*, de Mao Zedong. Curioso ela dizer que, mesmo nas lições de matemática, cada capítulo começava com uma citação de Mao.

Porém, durante esses anos tenebrosos, havia uma saída, muito parecida com aquela que Mo Yan contou em sua autobiografia:

Durante aqueles anos de infância, a melhor época era talvez em noites de verão, sentados sob o céu, espantando mosquitos, e ouvindo os velhos do vilarejo segurando um cachimbo e contando histórias de fantasma. As histórias de fantasma eram o mais próximo que tínhamos de uma religião naquele tempo. (...) Todas as publicações disponíveis aos estudantes eram limpas das chamadas sementes venenosas da superstição e do capitalismo. E como a religião havia sido banida da sociedade, fantasmas, espíritos e deuses também foram exorciados da literatura, dos filmes, da mídia e das publicações.⁸² (p. 216)

Ou seja, a mesma fonte na qual Mo Yan bebeu durante sua infância: as histórias de fantasmas e as histórias clássicas chinesas, contadas oralmente nos vilarejos, e que formaram parte do material utilizado em *Red Sorghum*.

5.2 A ruralidade em *Red Sorghum*

Além das práticas religiosas, e em complemento a ela, temos o elemento rural em *Red Sorghum*, que se alia ao fantasmagórico para a criação do ambiente do romance, de sensualidade, perigo e morte. Em um texto chamado *Rural Chineseness, Mo Yan's Work, and World Literature*, o autor, Chengzhou He, trata da performatividade na literatura e na obra de Mo Yan. Performatividade, para ele, é o ato de performar ações ou atuar. Assim, (...) "*perform*" are especially useful. To perform connotes in equal measure to do and to act; that is, one performs a task or performs for an audience.⁸³ (p. 78) E, no texto, ele defende que Mo Yan performa uma ruralidade chinesa. Vamos, ao longo das citações, entender do que se trata.

⁸²During those childhood years, the best time was perhaps on a summer night sitting under the sky, fanning away mosquitoes, and hearing some senior villager holding a long tobacco pipe telling ghost stories. Ghost stories were the closest thing we had to religion back then. (...) All of the publications available to school students were cleansed of the so-called feudalistic superstitions and capitalist poisonous weeds. While religion was wiped out of society, ghosts, spirits, and gods were exorcised out of the literature, movies, mass media, and publications.

⁸³ (...) performar é bastante útil. Performar conota, em igual medida, fazer e atuar; ou seja, alguém performa uma tarefa ou performa para uma audiência.

Dizer que Mo Yan performa *rural Chineseness*, assim, significa dizer que ele performa uma identidade rural literária para seu público e leitores e que, também, constrói uma ruralidade chinesa em seus escritos. Argumento que a ruralidade chinesa que Mo Yan performa em seus textos e em eventos literários funciona como um contradiscurso para resistir, revisar e complementar, se não subverter, o discurso grandioso dominante da China moderna de forma reflexiva ou corretiva. Além disso, sustento que a ruralidade chinesa que Mo Yan performa é dividida em dois níveis: no texto, através de técnicas como nativismo narrativo e de ópera local sob a etiqueta de uma paisagem imaginária chamada Vilarejo Gaomi do Nordeste, na província de Shandong e, no nível cultural, através de suas performances públicas (...)⁸⁴ (He, 2014, p. 78)

Como exemplo de performance pública, Chengzhou He dá como exemplo a performance de Mo Yan na cerimônia de entrega do prêmio Nobel de Literatura em 2012, através de seus discursos e entrevistas, onde ele consolida a imagem de um autor da China rural, que escreve sobre a China rural. Bom ressaltar, também, na citação de He o aspecto de resistência e crítica que sua ruralidade carrega. Sobre essa performatividade, He cita um trecho do discurso de Mo Yan na cerimônia do prêmio Nobel, onde ele articula todos esses elementos: a ruralidade, a resistência através da contação de histórias e as críticas que recebeu por ter ganhado o prêmio:

O anúncio de meu Prêmio Nobel gerou controvérsias. No início, eu pensei ser o alvo da disputa, mas depois percebi que o alvo era uma pessoa que não tinha nada a ver comigo. Como alguém assistindo a uma peça de teatro, eu percebi as performances ao meu redor. (...) 'Para um escritor, o melhor jeito de dizer é escrevendo. Vocês vão encontrar tudo o que tenho a dizer em minha obra. Palavras são carregadas pelo vento; o que está escrito nunca pode ser apagado. Gostaria que vocês tivessem paciência para ler meus livros. Não posso forçá-los a isso e, mesmo que vocês leiam, não espero que sua opinião sobre mim mude. (...) Ainda que eu prefira não dizer nada, mas já que tenho que dizer, prefiro dizer isso: sou um contador de histórias, portanto, deixem-me contar algumas.'⁸⁵ (p. 80)

⁸⁴ To say that Mo Yan performs rural Chineseness, then, means that he both performs a rural literary identity for his audience and readers and builds a literary identity of rural Chineseness in his writings. I argue that the rural Chineseness that Mo Yan has performed in his texts and in literary events functions as a counterdiscourse to resist, revise, and supplement, if not subvert, the dominant grand discourse of modern China in a reflective or corrective manner. Further, I argue that Mo Yan's rural Chineseness is performed on different, interrelated levels: on the textual level through such devices as nativist narratives of storytelling and local opera under the label of an imaginative landscape called the Northeast Gaomi Township in Shandong Province and on the cultural level through the author's performances (...).

⁸⁵ The announcement of my Nobel Prize has led to controversy. At first I thought I was the target of the disputes, but over time I've come to realize that the real target was a person who had nothing to do with me. Like someone watching a play in a theater, I observed the performances around me. (...) "For a writer, the best way to speak is by writing. You will find everything I need to say in my works. Speech is carried off by the wind; the written word can never be obliterated. I would like you to find the patience to read my books. I cannot force you to do that, and even if you do, I do not expect your opinion of me to change. (...) Even though I would prefer to say nothing, since it is something I must do on this occasion, let me just say this: I am a storyteller, so I am going to tell you some stories.

Aqui, Mo Yan cita as performances que estão sendo travadas ao redor dele. Críticas, comentários, e análises de sua obra, além de sua própria performance, que é a que me interessa aqui: a de um escritor da ruralidade, ruralidade essa que se insere no contexto maior da escrita fantasmagórica e rebelde. O importante, neste primeiro momento, é o fato de Mo Yan ressaltar que sua obra tem voz, que ela é única fonte confiável para o entendimento do que ele tem a nos dizer. Palavras são levadas pelo vento, mas o que está escrito permanece, como o próprio Mo Yan diz. E suas histórias se passam, principalmente, no Vilarejo Gaomi do Nordeste, como *Red Sorghum*. Ou seja, parte importante do que Mo Yan tem a dizer se relaciona com seu local de nascimento e criação, e esse local é rural, ponto de partida da ruralidade chinesa que Chengzhou He trata em seu texto. No discurso, Mo Yan ainda agradece ao seu povo, ao seu vilarejo, e ao solo onde cresceu e que o alimentou. Ele se autointitula um escritor rural chinês, que vem do mundo rural e escreve sobre o mundo rural. Assim, ele performa uma ruralidade para seus leitores, críticos e para a posteridade. Perguntado sobre isso, Mo Yan diz (palavras de Mo Yan citadas no texto de Chengzhou He):

Na cultura rural há figuras históricas, lendas, eventos e mesmo mitos e histórias de fantasmas como o lobo ou o frango que se transformam em humanos. Os elementos folclóricos e orais estão muito presentes em meus livros, e são parte da minha experiência naquele período.⁸⁶ (p. 81)

Mo Yan, portanto, deixa claro que sua literatura é, sim, política, e que a ruralidade presente nela tem papel fundamental em seu posicionamento crítico. E, além disso, a ruralidade faz parte daquela bagagem de tradição e fantasmagoria de que falamos anteriormente. Logo, não só o fantasmagórico, mas o elemento rural também é tradicional na literatura chinesa de muitos séculos. Há certa interligação entre o rural e o fantasmagórico, como podemos ver no seguinte argumento de Chengzhou He:

Em termos de nativismo chinês da contação de histórias e da narrativa, Mo Yan é devedor de P'uSung-Ling (1640 – 1715) e seu 聊斋志异 (*Strange Tales from a Chinese Studio*), de 1680. Em seu artigo 学习浦松林 ("Learning from P'u Sung Ling"), Mo Yan conta a história de como P'u deve ter coletado material para sua história sentado debaixo de um salgueiro ao lado de uma via em seu vilarejo; ele preparava chá e fumo para os passantes, e pedia que eles, em troca, contassem qualquer tipo de história (...). *Strange Stories from a Chinese Studio* tem sido um dos livros mais populares na China entre jovens e velhos, e houve inúmeras adaptações em diferentes

⁸⁶ In rural culture there are historical figures, legends, events, and even myths and ghost stories such as a wolf or a rooster turning into a human. The folk elements and oral tradition figure strongly in my books, as they are part of my experiences at that time.

mídias nos tempos modernos. A terra natal de P'unão é longe da de Mo Yan, e ambos foram alimentados pela rica tradição folclórica de suas culturas nativas, nas quais o povo expressa seus medos e desejos, sua alegria e sua tristeza.⁸⁷ (p. 81)

A relação de influência entre a obra de Mo Yan e *Strange Tales from a Chinese Studio* já fora mencionada antes, no texto de Jinghui Wang, e agora a vemos aqui novamente. Desta vez, o foco é mais na questão folclórica e nativa da influência, enquanto no texto de Jinghui Wang a questão era mais de religião e do sobrenatural. De qualquer forma, a interdependência entre estes dois campos já foi notada. Reforço, também, o caráter político da composição, ainda nas palavras de Chengzhou He:

Ao apresentar quadros diversos das vidas do povo em sua terra natal, Mo Yan consolida sua identidade nativista e sua posição como escritor, e também se distancia do discurso ortodoxo oficial da história, embora Mo Yan atualmente resida no centro político, Pequim. Sua literatura da China rural oferece um discurso alternativo da China moderna, o que ajuda no entendimento da relação entre estética e política em sua ficção.⁸⁸ (p. 85)

Red Sorghum, nesse sentido, é o início de Mo Yan neste jogo de sombras entre crítica, fantasmagoria e ruralidade. Porém, mesmo sendo o primeiro grande romance de Mo Yan, os elementos já estão todos lá: o Vilarejo Gaomi do Nordeste representando a ruralidade, a possessão de Passion, duas vezes, como a fantasmagoria, além do ataque dos cães a da lenda do tio Arhat, e a crítica, que vimos no texto de Sabina Knight, *The Realpolitik of Mo Yan's Fiction*, e que vemos também aqui, no texto de Chengzhou He:

A ruralidade chinesa é intrínseca à imagem literária de Mo Yan, performada em seus textos e na mídia. O discurso de ruralidade chinesa em Mo Yan desafia, ou subverte, a narrativa dominante da história e da política chinesa. Sob o signo da ruralidade, Mo Yan evita ser superpoliticado por seus

⁸⁷ In terms of the "Chinese" or nativist aspects of storytelling and narrative, Mo Yan is indebted to P'u Sung-Ling (1640-1715) and his 1680 聊斋志异 (Strange Tales from a Chinese Studio). In his article "学习浦松林" ("Learning from P'uSungLing"), Mo Yan tells a story about how P'u might have collected resources for his stories sitting under a big willow tree by a main road at his village; he prepared tea and a smoking pipe for the passersby, who were then requested to tell stories of any kind in return (...). Strange Stories from a Chinese Studio has been one of the most popular books in China among both old and young, and there have been numerous adaptations across different media in modern times. P'u's hometown is not far from Mo Yan's and both were nurtured by the rich folk tradition of their native cultures in which people express their wishes and fears, their joy and sadness.

⁸⁸By presenting rich and diverse pictures of people's lives in his hometown, Mo Yan consolidates his nativist identity and position as a writer and distances himself from the official orthodox discourse of history, although he now resides in its political center, Beijing. His literature of rural China provides an alternative discourse of modern China, and this serves for a better understanding of the relationship between aesthetics and politics in his fiction.

intérpretes e críticos simultaneamente em relação à sociedade e à política da China moderna.⁸⁹ (p. 85)

Já estamos novamente no terreno da política, e de novo sob a zona cinzenta de que fala Sabina Knight. Porém, devemos, antes de mais nada, olhar para *Red Sorghum* como o estágio inicial desta tendência em Mo Yan. Primeiro, porque se trata do primeiro romance do autor, onde seus recursos estéticos são trabalhados pela primeira vez. Depois, porque *Red Sorghum* foi escrito ainda nos anos 1980, quando a Revolução Cultural estava fresca na memória coletiva dos chineses, e a abertura política, econômica e cultural era muito recente. Trata-se do período onde a literatura ocidental era lida pela primeira vez por escritores nascidos após a fundação da China comunista, como Mo Yan, por exemplo, que é de 1955. Assim, *Red Sorghum*, embora seja o primeiro romance de Mo Yan, acredito que seja o mais audacioso, pois escrito em um momento de abertura incipiente, sendo parte da literatura pioneira dos escritores pós-Revolução Cultural:

Red Sorghum e *Big Breasts and Wide Hips* oferecem uma visão alternativa da revolução e do progresso social. *Red Sorghum* não segue o modelo oficial de narração da história de como os chineses enfrentaram os invasores japoneses durante a guerra (1937-45). David Der-wei Wang e Michael Berry notam, corretamente, que “de acordo com a teoria, a história familiar e a história nacional se misturam, atingindo o ápice com ‘Vovô e Vovó’ aniquilando os japoneses num ataque guerrilheiro. Aqui, Mo Yan parece prestar homenagem aos trabalhos de ficção histórica da revolução.”⁹⁰ (p. 86)

Essa é a visão superficial, a de que *Red Sorghum* é mais uma das obras que prestam homenagens à narrativa histórica e oficial da China, ou ao realismo socialista então obrigatório no período Mao Zedong. Porém, indo mais fundo na leitura e interpretação da obra, vemos que não se trata bem disso:

Porém, olhando mais de perto, percebemos que não somente a história revolucionária não entrega a promessa de significado último, mas também

⁸⁹ Rural Chineseness is intrinsic to Mo Yan's literary image performed through his texts and across media. The discourse of rural Chineseness in Mo Yan's writings challenges, or rather subverts, the dominant grand narrative of Chinese history and politics. Under the name of ruralness, Mo Yan avoids being overpoliticized by his interpreters and critiques simultaneously the social and political reality in modern China.

⁹⁰ *Red Sorghum* and *Big Breasts and Wide Hips* provide an alternative view of revolution and social progress. *Red Sorghum* does not follow the usual official pattern of narrating a story of how Chinese people fought against the Japanese invaders during the war period (1937-45). David Der-wei Wang and Michael Berry rightly note that "as the story develops, family history and national history gradually merge, climaxing with 'My Granddad and My Grandma's' annihilation of the Japanese in a guerrilla attack. In this respect, Mo Yan appears to be paying tribute to works of revolutionary historical fiction.

revela a degradação histórica que atinge as gerações que falham em viver à altura das anteriores.” Na maioria das histórias chinesas sobre a guerra contra o Japão, os protagonistas são ou membros do Partido Comunista Chinês, ou apoiadores dele, nacionalistas lutando em nome da defesa do país e da libertação do povo. Ao contrário, em *Red Sorghum*, Vovô lidera um ataque aos japoneses unicamente como forma de vingança pelos assassinados perpetrados no vilarejo. O ato de coragem transmitido oralmente, e que inspira Mo Yan, é parte de uma história rural, que se sobrepõe, se não desconstrói, a narrativa oficial da história.⁹¹ (p. 86)

Vemos que, em *Red Sorghum*, a voz da China rural se impõe, e isso contra a narrativa oficial construída durante os anos de fundação da China comunista. Além disso, oferece uma visão diferente da que poderia se esperar da invasão japonesa. Embora se trate, sim, de uma invasão, e das mais criminosas da história da humanidade, o que Mo Yan procura nos dizer é que a história não pode ser sequestrada por partido nenhum, nem por regime nenhum. A história, na visão de Mo Yan, e dos personagens de *Red Sorghum*, pertence ao povo, e aos que a viveram, ouviram, e estão dispostos a contá-la. Principalmente em um país onde falar o que se pensa é muito complicado, ou proibido, trazer ao centro do palco os acontecimentos de uma perspectiva diferente da que se espera mostra coragem e devoção à arte. Mo Yan é, nas palavras dele mesmo, um contador de histórias. E, embora Mo Yan, em chinês, signifique “Não Fale” (o nome do autor é, como vimos, Guan Moye), ele fala, e muito, através de suas personagens. Chengzhou He conclui seu texto de forma eloquente:

Mo Yan, através de sua performance da ruralidade chinesa, ao contrário do que sugere seu codinome, Não Fale, fala de forma eloquente e assertiva sobre vários temas políticos e sociais em seus trabalhos. Nesse sentido, seu codinome é ele mesmo parte de sua performance como contador de histórias.⁹² (p. 88)

⁹¹“But on closer examination, we realize that not only does his revolutionary history fail to deliver the promise of ultimate meaning, but it actually reveals a historical degeneration in which each generation fails to live up to the preceding one”. In most Chinese stories about the war against Japan, the protagonists are either Chinese Communist Party members or their supporters, nationalistic and fighting in the name of defending the nation and liberating the people. On the other hand, in *Red Sorghum* Grandpa leads an attack on the Japanese purely out of revenge for the Japanese soldiers killing many villagers. The brave act passed on orally to and inspiring Mo Yan is part of a rural history that supplements, if not deconstructs, the official narrative of history.

⁹²Through performing a unique rural Chineseness, Mo Yan, instead of what his penname suggests of "being silent," speaks eloquently and forcefully on various political and social issues in his literary works. In that sense, Mo Yan's penname itself is part of his performance as a storyteller.

5.3 O humor em *Red Sorghum*

De passagem, é possível destacar, também, o papel do humor em *Red Sorghum* que, embora seja de difícil compreensão para os leitores ocidentais, ainda assim faz parte da crítica social e política que Mo Yan busca estabelecer. Afinal, rir dos poderosos também é uma forma de rebeldia. Em um texto de Alexa Huang e Angelica Duran, chamado, *Mo Yan's Work and the Politics of Literary Humor*, lemos que:

Seus romances mais conhecidos são de natureza séria, como *Red Sorghum* (...). Paradoxalmente, a seriedade com que Mo Yan trata os assuntos políticos e sociais em obras como essa deveria alertar os leitores para que busquem elementos cômicos, já que, como diz C. T. Hsia em *The Chinese Sense of Humour*, humor em geral, e o humor chinês, em particular, luta contra e ajuda a suportar “as poderosas forças repressivas da sociedade”. O humor literário enquadra e transmite assuntos sérios nas histórias de Mo Yan, e o escritor, de vez em quando, utiliza um tom sério para contrastar frivolidade e tolice humana.⁹³ (HUANG, DURAN, 2014, p. 154)

Cito este trecho de Alexa Huang e Angelica Duran para lembrar de uma passagem, durante o ataque organizado dos cães, em que o filho de Vovô, e pai do narrador, Papai, tem seus testículos mordidos por um dos cães, e perde um deles. Vovô, desesperado, pega o testículo na mão e leva Papai para um médico, para que ele dê um jeito no ferimento. O desespero de Vovô é porque, sem os testículos, Papai não poderá ter descendentes, o que acabaria com a linhagem da família. É curioso notar que, no meio de uma batalha tão encarniçada, mas já cômica em si mesma (afinal, por mais ferozes que sejam cães organizados em um exército, à primeira vista deve ser muito engraçado vê-los se agrupando para um ataque), ainda há espaço para a tragicomédia, que é, no fim das contas, bastante ousada. Aliás, podemos tratar o bando de cães como metáfora para várias coisas. Basta lembrar que os cães eram, antes, os animais dos habitantes do vilarejo, ou seja, eram animais chineses. Se pensarmos na história do conflito sino-japonês, é nesse momento que o partido comunista de fortalece em Yan'an, e se vale da debilidade do país para planejar sua tomada de poder, que se daria somente em 1949. É possível imaginar, também, por que os cães mordem justamente os

⁹³His better-known historical novels are known for their serious nature, such as *Red Sorghum* (...). Paradoxically, the very seriousness of Mo Yan's driving political and social commentaries in works like this should alert readers to look for comic elements since, as C. T. Hsia has shown in *The Chinese Sense of Humor*, humor in general, and Chinese humor in particular, retaliates against and helps with coping with "the powerful repressive forces of society". Literary humor frames and informs serious subject matters in Mo Yan's stories, and the writer sometimes uses a serious tone to contrast frivolity and human folly.

testículos de Papai. Mo Yan, de novo, utiliza a zona cinzenta, o absurdo e o grotesco para fazer sua crítica, e, neste caso específico, matar seu leitor de rir.

É possível encontrar outros momentos engraçados em *Red Sorghum*, como quando Vovó é levada para se casar em uma literia que os carregadores insistem em chacoalhar, até ela vomitar. Ou quando o sorgo produzido na destilaria de Vovô e Vovó dá um salto de qualidade após Vovô urinar nos tonéis que guardam o líquido. Porém, a passagem que podemos considerar como crítica de alta voltagem é mesmo a do ataque dos cães. E os testículos mordidos são o quinhão de humor do episódio.

5.4 *Red Sorghum* e a história

Há outro texto de David Der-Wei Wang, chamado *The Literary World of Mo Yan*, onde ele discute vários aspectos de *Red Sorghum* de que estamos tratando aqui. Trata-se de um longo ensaio onde Wang aborda algumas obras de Mo Yan sob três vieses: espaço histórico; a relação entre narração, tempo e história; e a redefinição da subjetividade política e erótica. *Red Sorghum* é bastante citado sob os dois primeiros aspectos, que é como vou tratar aqui. Antes, Wang diz sobre a obra de Mo Yan: No fim, as criações de Mo Yan são muito complexas para serem descartadas como “de raiz” ou “avant-garde”.⁹⁴ Ou seja, em seu texto, Wang dá à obra de Mo Yan o valor que ela merece, com toda a complexidade que temos visto aqui. E destaca os pontos de vista sob os quais tratará dela:

Mo Yan, de forma convincente, traz discussões em três áreas: 1) a possibilidade de imaginar um espaço histórico; 2) as relações cruzadas entre narrativa, tempo, e memória; e 3) a redefinição de uma subjetividade política e erótica.⁹⁵ (WANG, 2000)

Wang trata de *Red Sorghum* basicamente sob a ótica dos dois primeiros pontos de vista, o do espaço histórico e das relações entre narrativa, tempo e memória. Porém, após citá-lo, aqui, com relação a esses aspectos, podemos também especular, por nossa conta, sobre o terceiro, a subjetividade política e erótica.

⁹⁴ In the final analysis, Mo Yan's creation is far too complex to be dismissed by such facile labels as "root-seeking" or "avant-garde".

⁹⁵ Mo Yan's works most compellingly initiate discussions in three areas: 1) the possibility of imagining historical space; 2) the crisscrossing relationship between narration, time, and memory; and 3) the redefining of political and erotic subjectivity.

O espaço histórico em Mo Yan é o vilarejo Gaomi do Nordeste. É lá que ele ambienta suas narrativas, e *Red Sorghum* é só o primeiro exemplo. Como vimos em citações anteriores, Gaomi, na obra de Mo Yan, é equivalente à Macondo de García Márquez, ou a Yoknapatawpha de Faulkner, um ambiente meio mágico, meio realista, onde a história se desenrola. Sobre isso, começa Wang:

Com Gaomi do Nordeste em foco, Mo Yan traz à tona os lendários romances de seus antepassados camponeses, assim criando o espaço histórico mais importante da ficção contemporânea da China Continental. O “espaço histórico” ao qual eu me refiro inclui, mas não está restrito a, o discurso dialético tradicional sobre o espaço, o tempo, a história, e a cidade natal ontológica (yuanxiang). O “Espaço histórico” refere-se a como escritores como Mo Yan tri-dimensionalizam uma narrativa e uma imaginação linear histórica, e como eles alocaam pessoas, eventos e lugares em uma localização contínua e caleidoscópica.⁹⁶

O espaço histórico que Mo Yan cria com Gaomi é o espaço onde ele localiza sua família, a história de seus antepassados, a história nacional de resistência ao invasor e as divisões que resultariam na criação da República Popular. E a esse espaço histórico ele contrapõe seu presente melancólico, dando origem, assim, à crítica presente em *Red Sorghum*. Mesmo sendo Gaomi o local real de nascimento do escritor, ele não deixa de ser, também, o espaço histórico de sua imaginação:

Com Gaomi do Nordeste, Mo Yan estabeleceu um contraste de valores, juxtapondo cidade e campo, desenvolvimento e atraso, civilização e natureza. Porém, este tipo de analogia temática tem seus limites, e eu devo enfatizar que a cidade natal ontológica de Mo Yan, como encontrada nas páginas de sua ficção, é um produto da narração, fruto de sua imaginação histórica. Dizer que a obra “raíz” de Mo Yan representa a reaparição de vários estilos e características de certo ambiente geográfico não faz juz a eles tanto quanto dizer que eles representam o símbolo central de outro espaço e outro tempo, assim preenchendo a categoria de historicismo dialético.⁹⁷

⁹⁶With Northeast Gaomi as his focal point, Mo Yan brings together the legendary romances of his red-sorghum forebears, thus providing the most important historical space in contemporary Mainland Chinese fiction. The "historical space" to which I refer includes, but is not restricted to, the traditional dialectical discourse on space, time, history, and the ontological hometown (yuanxiang). "Historical space" refers to how writers like Mo Yan three-dimensionalize a linear historical narrative and imagination, and how they locate concrete people, events, and places into a flowing, kaleidoscopic historical coordinate.

⁹⁷With Northeast Gaomi, Mo Yan has established a contrast of values, juxtaposing city and country, development and backwardness, civilization and nature. But this sort of thematic analogy has its limitations, and I must stress that Mo Yan's ontological hometown, as found in the pages of his fiction, is a product of narration, the fruits of his historical imagination. Saying that Mo Yan's "root-seeking" works represent the reappearance of various styles and features of a certain geographic environment would not do as much justice to them as saying that they represent the central symbol of another time and space, thus fulfilling the category of dialectical historicism.

Esse historicismo dialético, portanto, representa o “símbolo de outro espaço e outro tempo”, ou seja, é onde Mo Yan localiza o espaço ideal de seus antepassados, fazendo contraste com o tempo presente. O contraste entre “cidade e campo, desenvolvimento e atraso, civilização e natureza” é o contraste entre um tempo ideal e um tempo que o autor precisa criticar. Não só criticar o tempo presente, mas toda a trajetória que o levou até ali. Há também o componente da narração e da imaginação, o que aproxima Mo Yan dos contadores de história tradicionais, tanto os orientais, com suas histórias de fantasma, quanto aqueles que vimos quando lemos o texto de Walter Benjamin sobre o narrador. Claro que isso tudo faz parte da zona cinzenta que vimos, e da fuga do realismo socialista que o Mo Yan empreendeu. Só que o espaço que ele cria é também ideal, como era o do realismo socialista. A diferença é que, no realismo socialista, tudo deveria ser pintado em cores positivas: um povo heróico, resistente e empenhado em construir a utopia. Em Gaomi, vemos destruição e sangue:

Assim, em *Red Sorghum*, o selvagem, amplo campo de sorgo é também o palco onde uma novela histórica, revolucionária e moderna se desenrola. Nós podemos ouvir (e possivelmente ver) o narrador atravessando a “vastidão” da história, da memória e da imaginação. As cenas de Mo Yan –do vislumbre erótico de “Vovô” e “Vovó” no campo de sorgo, da conflagração raivosa, e das aventuras estranhas e misteriosas da família do narrador, até as histórias de camaradagem e vingança entre vagabundos heróicos e as lágrimas e o sangue derramado na refrega contra os japoneses –invariavelmente recebem dos leitores o rótulo de perfeição narrativa. No mundo literário de Mo Yan, o passado e o futuro, o desejo e a fantasia são transformados num palco de carne e sangue.⁹⁸

O palco armado por Mo Yan, assim, é atravessado pelos elementos que Wang menciona: história, memória e imaginação.

Sobre isso, há o aspecto de fantasia e magia que exploramos largamente, fruto da própria formação do escritor, e das influências colhidas quando da abertura cultural da China nos anos 1980. Wang esclarece:

Em uma sociedade republicana, onde o significado histórico (fatalista) é construído sobre palafitas, o método de Mo Yan de espacializar e dissecar a

⁹⁸And so, in *Red Sorghum*, the wild, open sorghum field is also the stage on which a modern historical revolutionary romance is carried out. We can hear (and seemingly see) the narrator galloping through the "wilderness" of history, memory, and imagination. Mo Yan's scenes -- from the erotic glimpse of "My Granddad" and "My Grandma" in the sorghum field, the raging conflagration, and the narrator's family's strange and eerie adventures, to the magical method of brewing spirits, the tales of brotherhood and revenge among heroic wanderers, and the blood and tears shed in the struggle against Japan -- invariably win the acclaim of readers as vistas of narrative perfection. In Mo Yan's literary world, the past and the future, desire and fantasy are transformed into a flesh-and-blood panorama.

história vai além da afirmação da importância da experiência de vida. Ao ousar utilizar um simbolismo linguístico durável para adornar o solo nativo de sua criação, Mo Yan também nos dá um espaço histórico com possibilidades virtualmente ilimitadas para as mutações estranhas e fantásticas. Exemplos de onde as coordenadas da realidade e da ilusão convergem em sua ficção incluem loucura sísmica, um cão manchado que procura por cadáveres humanos, uma praga de gafanhotos que cobre o céu, e enchentes ferozes.⁹⁹

Quando Wang fala em sociedade republicana ele que dizer a da República Popular da China, em contraposição à sociedade imperial. Nesse tipo de sociedade, de acordo com ele, a história é construída sobre palafitas, pois não há centralização de narrativas, como se poderia esperar de uma sociedade dinástica. Porém, isso vale para Mo Yan apenas se considerarmos o período em que ele escreve, depois da Revolução Cultural, onde não havia tipo algum de abertura, apenas dogmas. Os dogmas, a partir dos anos 1980, ainda existiam (existem até hoje) na China, mas começou a surgir a possibilidade de que outra história fosse contada. Sobre as possibilidades ilimitadas do espaço histórico que Mo Yan constrói, já falamos o suficiente. Quase tudo é possível em seu mundo, e o exemplo que Wang dá dos cães em busca de cadáveres é só uma dessas possibilidades.

A segunda parte do ensaio de Wang trata da “memória histórica e da narração temporal”.¹⁰⁰ Novamente, fala de várias obras de Mo Yan, começando com *Red Sorghum*:

Na teoria política e artística da China comunista, “história” sempre foi destaque. Sob o peso de mais de trinta anos de discurso maoísta, uma forma codificada de linguagem, fruto dos enunciados revolucionários de Mao, “história” tornou-se uma verdade auto-evidente. Da revolução à libertação até a contínua revolução, uma “história a priori” interpretou o passado da Nova China, e previu seu futuro. A ficção histórica revolucionária que começou a surgir nos anos 1950 olhava para o passado heróico do Partido Comunista Chinês, entalhando o difícil processo de fundação de uma república com a magnanimidade da narração épica. Coincidentemente, estas obras serviram para idealizar a natureza eterna da revolução e profetizar que os dias gloriosos da ditadura do proletariado estavam logo ali.¹⁰¹

⁹⁹ In republican society, where historical (fatalistic) meaning is built on stilts, Mo Yan's method of spatializing and dissecting history goes beyond an affirmation of the importance of life experience. By daring to utilize a durable linguistic symbolism to adorn the native soil of his creation, Mo Yan also provides a historical space with virtually unlimited possibilities for strange and fantastic narrative mutations. Examples in which the coordinates of reality and illusion converge in his fiction include earthshaking madness, a wild spotted dog that searches for human corpses, a locust plague that blots out the sky, and rushing floodwaters.

¹⁰⁰ Historical memory and temporal narration.

¹⁰¹ In Chinese Communist artistic and political theory, "history" has always been a major focal point. Under the influence of more than thirty years of Maoist discourse, a codified form of language originating from Mao's revolutionary utterances, "history" has become a self-evident truth. From the revolution to liberation to continual revolution, "a priori history" has interpreted New China's past and foretold her future. Revolutionary historical fiction that began to appear in the 1950s looked back at the Chinese

Havia, então, na história, um propósito oficial. Esperava-se que o propósito oficial fosse escrito, além do futuro glorioso que se avizinhava. Mo Yan, com *Red Sorghum*, e outros escritores, também, subvertem o mandamento autoritário, e escrevem suas histórias com outro propósito, o de criticar não apenas o passado, como estabelecer critérios a partir dos quais o futuro será pensado. Wang segue:

A habilidade de Mo Yan e outros escritores de sua geração de desenvolver uma voz crítica contraposta à torrente de discurso histórico merece nossa atenção. Com sentimentos elevados, grandes aspirações, e uma visão sensual corajosa, o narrador de *Red Sorghum* reflete sobre os caminhos por onde seu Vô, sua Vó e as pessoas de sua geração fundaram a linhagem familiar. Conforme a história se desenrola, a história nacional e familiar se funde gradualmente, culminando com a aniquilação dos japoneses num ataque guerrilheiro de “Vovô e Vovó”. Nesse sentido, Mo Yan parece prestar homenagem a obras de ficção histórica revolucionária. Porém, olhando de perto, percebemos que não somente esta história revolucionária falha em cumprir a promessa de ser o significado último, mas também mostra a degradação histórica, onde cada geração não está à altura da precedente.¹⁰²

Não apenas o passado é questionado, mas, ao fazer com que as gerações presentes não estejam à altura dos antepassados, o futuro também é colocado em questão. O narrador, ao buscar as histórias da resistência de sua família e seu vilarejo aos japoneses, e ao ir até o vilarejo banhar-se no rio que o atravessa está tentando alterar esse curso. Porém, é uma tentativa individual, uma busca individual por um caminho próprio. Depois de um período de extrema violência coletivizadora, o que o narrador de *Red Sorghum* busca ao ir até seu vilarejo é uma forma de reconexão com sua história familiar, para que seu futuro não dependa de narrativas criadas em gabinete. Para isso, vale o uso do estranho, do maravilhoso e do grotesco:

A história pode ser constantemente reescrita, e as pistas da narração temporal, rearranjadas. *Red Sorghum* navega por três gerações de uma

Communist Party's heroic past, carving out the difficult process of founding a republic with the magnanimity of epic narration. Coincidentally, these works served to apotheosize the eternal nature of revolution and prophesy that the glorious days of proletarian dictatorship were just around the corner.

¹⁰²The ability of Mo Yan and writers of his generation to develop a critical voice in the face of this torrent of historical discourse demands our attention. With lofty sentiments, grand aspirations, and a bold sensual vision, the narrator in *Red Sorghum* reflects upon the way in which his Granddad, Grandma, and people of their generation laid the foundation of a family lineage. As the story develops, family history and national history gradually merge, climaxing with "My Granddad and My Grandma's" annihilation of the Japanese in a guerrilla attack. In this respect, Mo Yan appears to be paying tribute to works of revolutionary historical fiction. But on closer examination, we realize that not only does his revolutionary history fail to deliver the promise of ultimate meaning, but it actually reveals a historical degeneration in which each generation fails to live up to the preceding one.

história familiar, solenemente recapitulando uma linha temporal correspondente à revolução e à fundação da República Popular. Eu suspeito, porém, que o que ele (Mo Yan) realmente procura escrever é o contrário. Após a Revolução Cultural, a destruição da ordem socialista, e a queda da lógica da “grande narrativa” do discurso maoísta, a desenfreada, quase perturbadora, lenda criada por Mo Yan, com seu estilo narrativo único, é ela mesma um novo poder histórico. Se a narrativa histórica maoísta considera o sublime como ideal, o que Mo Yan coloca no lugar é uma visão histórica e estética grotesca.¹⁰³

O terceiro aspecto da obra de Mo Yan que Wang aborda em seu ensaio é o de uma “subjetividade política e erótica”. Com relação a esse aspecto, ele fala muito pouco de *Red Sorghum*, dando espaço para outras obras de Mo Yan. Contudo, algumas ideias podem ser aventadas, aqui, de acordo com o que já lemos neste trabalho.

As personagens principais de *Red Sorghum*, Vovô e Vovó, são rebeldes. Rebeldes não apenas em relação aos invasores japoneses, mas também às convenções sociais de seu tempo. Vovó, como lemos, é dona de seu corpo, e de sua destilaria, que ela herdou do marido leproso assassinado por Vovô. Já Vovô é um bandido, assassino e guerrilheiro, longe do ideal de homem revolucionário maoísta. Esta subjetividade, em ambos, é o motor da história narrada em *Red Sorghum*. Também o narrador é um caso peculiar, pois, ao buscar se reconectar com o passado familiar, ele busca um futuro diferente daquele traçado para ele por um plano qualquer. Esta volta ao campo, às origens de sua linhagem, em contraposição à vida moderna e industrial da cidade, altera o curso de seu destino, dando ao narrador opções que não poderiam ser aventadas até pouco tempo antes, durante a Revolução Cultural, ou mesmo durante todo o período maoísta.

Pode parecer contraditório que, nos anos 1980, a China tenha passado por uma abertura política e cultural e, mesmo assim, Mo Yan tenha precisado transitar por uma zona cinzenta para criar suas obras. A abertura, porém, sempre foi muito controlada, e a repressão, de fato, nunca cessou. Não cessou até hoje, e o encarceramento em massa de muçulmanos uigures na província de Xinjiang é só um exemplo. Houve, sim, abertura para que certos temas fossem abordados, mas tudo muito controlado, sem que críticas

¹⁰³History can be constantly rewritten, and clues to temporal narration can always be rearranged. Red Sorghum navigates through three generations of a family history, solemnly recapitulating a timetable corresponding to the revolution and the founding of the People's Republic. I suspect, however, that what he truly wants to write is just the opposite. After the Cultural Revolution, the destruction of socialist order, and the retreat of the "grand narrative" logic of Maoist discourse, the unbridled, almost deranged legend created by Mo Yan, with his unique literary style, is itself a new kind of historical power. If Maoist historical narrative takes the sublime as its benchmark icon, then what Mo Yan takes as his trademark is a grotesque esthetic and historical view.

pudessem ser postas abertamente. Em uma crítica ao filme *Red Sorghum*, de Zhang Yimou, de 1987, Wang Yuajin diz:

A retórica de abertura poderia ir ainda mais longe. Primeiro, *Red Sorghum*, vem de um país que so recentemente tornou-se desejoso de uma “abertura”, um país (até o Massacre da Praça da Paz Celestial) no caminho de borrar a imagem que o mundo tinha da “China Vermelha”.¹⁰⁴ (p. 31)

No meio do caminho, tivemos *Tiananmen*. A abertura possível conheceu o peso da repressão no Massacre da Praça da Paz Celestial. O que era promessa tornou-se um banho de sangue, o que torna a obra de Mo Yan muito mais eloquente, e mostra a zona perigosa em que ele se move. Qualquer passo em falso poderia ter consequências inimagináveis.

¹⁰⁴ The rhetoric of opening could be pursued further. First, *Red Sorghum* comes from a country that has only recently become willing to ‘open’ itself, a country (until *Tiananmen*) well on its way to shedding the monochromatic world image of ‘Red China’.

6. Considerações Finais

Red Sorghum é produto de uma era de abertura na China. Uma abertura que, tudo indica, chegou ao limite nos últimos anos. Com a ascensão de Xi Jinping ao poder, em 2012, a China entrou numa nova era de política interna, externa, militar, cultural e tecnológica e, no momento em que escrevo esta dissertação, Xi Jinping acaba de ser conduzido a um inédito terceiro mandato como líder da China, uma concentração de poder que não se via desde Mao Zedong.

Como vimos neste trabalho, Mo Yan escreve *Red Sorghum* na metade dos anos 1980, praticamente uma década após a morte de Mao Zedong e o fim da Revolução Cultural. Nesse período, Deng Xiaoping abre a China para o exterior, o que Mao apenas ensaiou ao receber Richard Nixon em Pequim, em 1972. Obras de literatura ocidental voltam a circular na China, e os escritores experimentam uma liberdade não vista desde o fim do império e o início da República, em 1911. Mo Yan, então, misturando tanto as fontes de literatura tradicional e oral, com as influências da leitura de Garcia Márquez e William Faulkner, entre outros, começa a compor sua obra, que tem em *Red Sorghum* seu primeiro grande momento. A China, então, começava seu ciclo de crescimento exponencial, de dois dígitos ao ano, e a entrada massiva da população chinesa na classe média, com redução brutal da pobreza e rápida urbanização. Apesar do Massacre da Praça da Paz Celestial, em 1989, a China viveu, sob diferentes líderes, um processo gradual de abertura para o exterior. O número de empresas estrangeiras só fez aumentar, a cooperação com o Ocidente também aumentou muito, e existia a expectativa, no Ocidente, de que o crescimento da classe média forçaria uma abertura política. Até meados dos anos 2010, essa era a expectativa dos analistas em geral.

Havia uma doutrina, herdada de Deng Xiaoping, que dizia que a China deveria manter-se discreta, fazendo evoluir sua economia, seu poderio militar e o nível de instrução de sua população, e aprender o máximo que pudesse com o Ocidente. Tal doutrina foi seguida pelos líderes dos anos 1990 e 2000, como Jiang Zemin e Hu Jintao. Isso até 2012, quando Xi Jinping ascende ao posto de Secretário Geral do Partido Comunista e, posteriormente, ao posto de presidente da China. Desde então, houve uma guinada em vários aspectos da política chinesa.

Em primeiro lugar, Xi abandonou a postura discreta de seus antecessores. Uma assertividade cada vez maior na política externa e na defesa emergiu desde então, o que pôde ser conferido em três episódios que considero exemplares: o controle cada vez

maior sobre Hong Kong, com uma Lei de Segurança, promulgada em 2019, que praticamente acabou com o esquema Um País, Dois Sistemas, que deveria vigorar até 2047, no cinquentenário da devolução da antiga colônia britânica; a assertividade cada vez maior, e mais agressiva, sobre Taiwan, que a China espera retomar até o centenário da fundação da República Popular, em 2049; e a política de controle da pandemia de Covid-19, chamada de Covid Zero.

O controle sobre Hong Kong foi imposto de forma assertiva por meio de uma Lei de Segurança em resposta aos protestos que ocorreram na cidade em vários momentos, mas principalmente entre 2014 e 2019, quando a população da cidade saiu às ruas pedindo mais autonomia em relação a Pequim. Milhares de ativistas foram presos, as penas impostas foram duras, e Pequim, finalmente, conseguiu colocar no comando da cidade alguém alinhado ao Partido, e mexeu tanto no sistema eleitoral da cidade que tornou praticamente impossível um líder não alinhado ao regime chegar ao poder. Agora, qualquer líder político de Hong Kong precisa da aprovação do Partido, e as penas para o que Pequim chama de “desordem” desencorajaram quaisquer protestos desde então. Xi Jinping, em seu discurso no 20º Congresso do Partido Comunista Chinês neste outubro de 2022 disse que a cidade foi, finalmente, pacificada, e que a governança tomou o lugar da desordem.

Em relação a Taiwan, que Pequim considera uma província rebelde, a assertividade de Xi Jinping só faz crescer, como foi visto também em seu discurso no Congresso do Partido em outubro de 2022. São constantes os exercícios militares em volta da ilha, que aumentaram desde a visita de Nancy Pelosi ao país, em agosto, e, ainda no discurso no Congresso do Partido neste 2022, Xi disse que a retomada de Taiwan é parte do processo de rejuvenescimento da nação, objetivo que ele pretende que a China alcance até 2049. Embora Xi afirme que a retomada deverá ser feita em paz, ele não descarta o uso da força. Qualquer tentativa de independência, manutenção do status de Taiwan ou ajuste político é rechaçada de forma veemente por Pequim, que considera Taiwan parte da China e não abre mão de ter o controle da ilha de volta.

Por fim, a China foi o último grande país do mundo a adotar o regime de Covid Zero, que vigorou até o começo de 2023. Com boa parte do mundo voltando a certa normalidade com a vacinação em massa de sua população, a China manteve suas fronteiras fechadas, testando sua população diariamente, fazendo lockdowns localizados quando casos eram detectados, e só reabriu suas fronteiras em 2023 após protestos localizados em algumas cidades. Xi afirmou, no mesmo discurso de Outubro de 2022,

que a política de Covid Zero se tratava de uma vitória da China sobre a doença, em contraposição ao controle bem menos rígido de outros países, que optaram por conviver com a doença. O descontentamento tornou-se imenso após a morte de várias pessoas em um incêndio, já que as portas do edifício estavam trancadas como parte de um lockdown. Pessoas foram às ruas e, do dia para a noite, a política foi revertida, em uma mostra de como as políticas públicas do país são extremamente centralizadas.

Tais eventos mostram que a China entrou em uma nova fase em relação ao período de abertura econômica e cultural dos anos 1980-2012. Xi foi conduzido a um terceiro mandato, teve seu pensamento político inscrito na Constituição do país, e hoje controla o Partido Comunista de alto a baixo, tendo elegido pessoas de sua inteira confiança para assentos no Comitê Permanente do Politburo. Não havia, na China, tamanho controle sobre o Partido e o país desde os tempos de Mao Zedong. Xi subverteu todas as regras criadas após a Revolução Cultural para que o horror de Mao não se repetisse. Ao fechar o país, insistir na assertividade política na relação com o Ocidente, e investir num nacionalismo renovado, Xi mostra que veio para ficar um período de recrudescimento da ditadura, com a China disposta a tudo para fazer valer seus objetivos. Um conflito por Taiwan nos próximos anos não está descartado, e tudo indica que Xi vá ficar no poder de forma vitalícia.

Assim, lemos *Red Sorghum* sob o paradigma da abertura cultural. As influências que Mo Yan absorveu, o conflito entre tradição e modernidade, a decepção com os rumos que o país tomou, e até mesmo alguma contestação da narrativa oficial se deu de forma relativamente tranquila para Mo Yan, se pensarmos no período da Revolução Cultural, mesmo ele tendo que se refugiar na zona cinzenta de que tanto falamos no decorrer deste trabalho. Mesmo se abstendo de fazer críticas em público, Mo Yan pode escrever sua obra e publicá-la na China durante todos esses anos, e foi agraciado com o Prêmio Nobel por isso. Porém, pode ser que tal período tenha terminado. Alguns exemplos recentes, no âmbito da política e da cultura, mostram como as coisas mudaram muito em relação ao período em que Mo Yan escreveu sua obra, ou seja, os anos 80 e 90. Exemplos que chegam ao cúmulo da bizarrice, como veremos.

Em uma entrevista à Folha de São Paulo, o ex-editor e hoje colunista do principal jornal de Hong Kong, o South China Morning Post, ele diz, com relação à política na China

Agora nós temos Xi Jinping, que é mais poderoso do que qualquer outro líder nos últimos 70 anos, mais do que Mao (Tsé-Tung). Ele está claramente levando a China para a esquerda. Politicamente, a China ficará mais fechada. Se você for para lá agora, achará muito difícil conseguir alguém para falar com você sobre política chinesa. Todo mundo tem medo, dizer algo errado pode causar problemas.¹⁰⁵

Se falar de política tornou-se perigoso na China continental, na parte da cultura as coisas não estão muito mais fáceis. Em sua coluna seminal na Folha de São Paulo, o colunista Igor Patrick fala de uma adaptação em série de streaming do livro “O Problema dos Três Corpos”, lançado em 2006 por Liu Cixin, um escritor de ficção científica. O enredo do livro começa em 1967, período da Revolução Cultural:

Na Universidade Tsinghua, Ye Zhetai é submetido a violentas sessões de humilhação pública, e guardas vermelhos exigem sua confissão por ter incluído a teoria da relatividade no currículo acadêmico, exaltando "uma autoridade reacionária, que serviria a qualquer mestre que balançasse um maço de dinheiro". Ao se recusar, o professor é espancado e morto na frente da filha, que depois se torna uma das vilãs da história.¹⁰⁶

O livro então discute pontos importantes da Revolução Cultural, como a violência perpetrada pelo partido contra seus cidadãos. Porém, vai longe o ano de 2006, quando a China ainda não era governada por Xi Jinping, e certa abertura intelectual ainda era permitida:

Em 2006, quando o livro de Cixin Liu se tornou um sucesso de venda e crítica, essa breve cena virou um problema para os estúdios interessados em adaptar a obra. A morte de Mao Tse-tung em 1976 abriu um grande debate no Partido Comunista, que posteriormente reconheceu os excessos do período e anistiou os acusados de "contrarrevolução". Mas há um abismo entre a China daquele ano e a era de Xi Jinping, em que a censura parece mais determinada a barrar tudo que se atreva a revisitar o passado comunista.

Um filme baseado no livro teve seu lançamento cancelado, e a série passou por várias adaptações para poder ser veiculada. A censura alterou significativamente o conteúdo apresentado: “Exibido há duas semanas, o produto atraiu fãs no mundo todo.

¹⁰⁵ CHINA vai crescer, mas se tornar cada vez mais fechada sob Xi, diz jornalista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, n. 34.297, 26 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/02/china-vai-crescer-mas-se-tornar-cada-vez-mais-fechada-sob-xi-diz-jornalista.shtml>. Acesso em: 28 mar. 2023.

¹⁰⁶ PATRICK, Igor. Adaptação de 'O Problema dos Três Corpos' espelha aflições de artistas na China. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, n. 34.268, 28 jan. 2023. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/igor-patrick/2023/01/adaptacao-de-o-problema-dos-tres-corpos-espelha-aflicoes-de-artistas-na-china.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo. Acesso em: 28 mar. 2023.

A solução para contornar o imbróglio com a censura, porém, ilustra bem as dificuldades de criadores chineses para manter a liberdade criativa.” A crítica à Revolução Cultural foi alterada em crítica ao Ocidente, e sua morte não se dá mais nas mãos de guardas vermelhos. Ou seja, a trama foi adaptada para passar pela censura, e agradar a um tipo de pensamento que foi implantado na China nos últimos anos:

O tom nacionalista encontra ecos na forma como a China quer promover suas produções culturais. A série recebeu elogios efusivos da mídia estatal, e o tabloide Global Times parabenizou a trama, "um exemplo do heroísmo coletivo chinês, em detrimento do individualismo observado em sociedades ocidentais".

A produção também obedece fielmente as diretrizes editadas em 2020 pela Administração Nacional de Cinema, para a qual a prioridade número 1 da ficção científica chinesa precisa ser "implementar minuciosamente o 'Pensamento de Xi Jinping', destacar valores chineses, elevar o espírito dos cientistas e cultivar a inovação chinesa contemporânea sem deixar de herdar a cultura e a estética nacional".

No fim do artigo, Igor Patrick diz que o director Zhang Yimou, o mesmo que dirigiu a adaptação cinematográfica de *Red Sorghum*, já disse em entrevista que “a maioria dos diretores do país trabalha em dramas históricos porque sabe que roteiros sobre a China contemporânea seriam censurados.” Dá para imaginar a receptividade das autoridades do governo de Xi Jinping a uma obra como *Red Sorghum*.

Por fim, e adentrando no terreno da bizarrice, uma notícia de março de 2023 dá conta de que um filme do Ursinho Pooh foi proibido de ser exibido em Hong Kong por seu protagonista, presumivelmente, se parecer com Xi Jinping:

Pesquisar por Winnie-the-Pooh online é censurado na China continental, e os produtos do ursinho também não são distribuídos no país. Há cinco anos, Pequim não permitiu a importação e o lançamento de um filme de personagem.¹⁰⁷

Assim, não só a abertura cultural que originou a obra de Mo Yan e outros escritores do período parece ter chegado ao fim, como livros como *Red Sorghum* parecem impossíveis no panorama cultural chinês de hoje. Se lemos *Red Sorghum*, neste trabalho, sob a ótica da abertura, pode ser que, daqui para a frente, precisemos ler a obra como peça de resistência ao controle cada vez maior do Partido sobre os

¹⁰⁷ FILME de terror do Ursinho Pooh tem seu lançamento cancelado em Hong Kong. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 mar. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/03/filme-de-terror-do-ursinho-pooh-tem-seu-lancamento-cancelado-em-hong-kong.shtml>. Acesso em: 28 mar. 2023.

cidadãos. É possível que o controle de Xi Jinping sobre o país se torne cada vez mais férreo, e que o nacionalismo crescente pregado por ele faça com que obras de contestação, como *Red Sorghum*, sejam não necessariamente proibidas, como é feito com Gao Xinjiang, por exemplo. Pode ser que Mo Yan seja simplesmente ignorado. Este trabalho busca, de forma singela, fazer com que *Red Sorghum*, pelo menos por aqui, seja lido e apreciado.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

CHINA vai crescer, mas se tornar cada vez mais fechada sob Xi, diz jornalista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, n. 34.297, 26 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/02/china-vai-crescer-mas-se-tornar-cada-vez-mais-fechada-sob-xi-diz-jornalista.shtml>. Acesso em: 28 mar. 2023.

DER-WEI WANG, David. BERRY, Michael. The Literary World of Mo Yan. **World Literature Today**, Norman, vol. 74, n. 3, p. 487-494, jul./set. 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/40155814>. Acesso em: 28 mar. 2023.

FILME de terror do Ursinho Pooh tem seu lançamento cancelado em Hong Kong. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 mar. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/03/filme-de-terror-do-ursinho-pooh-tem-shttps://www1.folha.uol.com.br/colunas/igor-patrick/2023/01/adaptacao-de-o-> . Acesso em: 28 mar. 2023.

HE, Chengzhou. Rural Chineseness, Mo Yan's Works, and World Literature. *In*: DURAN, A.; HUANG, Y. (org.). **Mo Yan in Context: Nobel laureate and global storyteller**. West Lafayette: Purdue University Press, 2014. p. 77-90.

HUANG, Alexa; DURAN, Angelica. Mo Yan's Work and the Politics of Literary Humor. *In*: DURAN, A.; HUANG, Y. (org.). **Mo Yan in Context: Nobel laureate and global storyteller**. West Lafayette: Purdue University Press, 2014. p. 153-164.

KNIGHT, Sabina. The Realpolitik of Mo Yan's Fiction. *In*: DURAN, A.; HUANG, Y. (org.). **Mo Yan in Context: Nobel laureate and global storyteller**. West Lafayette: Purdue University Press, 2014. p. 93-105.

LOVELL, Julia. Em lugar de criticar Mo Yan, deveríamos tentar entender o que sua ficção nos diz sobre a China atual. **Folha de S. Paulo**, 24 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/clubedeleituras/2019/07/emlugar-de->

criticar-mo-yan-deveriamos-tentar-entender-o-que-sua-ficcao-nos-dizsobre-a-china-atual.shtml. Acesso em: 15 ago. 2020.

MASLIN, Janet. Em “Rãs”, de Mo Yan, aborteira chinesa personifica o poder do Estado. **Folha de S. Paulo**, 09 mar. 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/03/1599192-em-ras-de-mo-yan-aborteira-chinesa-personifica-o-poder-do-estado.shtml>. Acesso em: 08 out. 2022.

MITTER, Rana. **China's War with Japan: 1937-1945: the Struggle for Survival**, Londres: Penguin, 2014.

Mo Yan: Facts *In*: THE NOBEL Prize. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/facts/>. Acesso em: 08 out. 2022.

PATRICK, Igor. Adaptação de 'O Problema dos Três Corpos' espelha aflições de artistas na China. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, n. 34.268, 28 jan. 2023. Disponível em: [problema-dos-tres-corpos-espelha-aflicoes-de-artistas-na-china.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo-lancamento-cancelado-em-hong-kong.shtml](https://www.folha.com.br/problema-dos-tres-corpos-espelha-aflicoes-de-artistas-na-china.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo-lancamento-cancelado-em-hong-kong.shtml). Acesso em: 28 mar. 2023

ROAS, Davi. A Ameaça do Fantástico. *In*: ROAS, Davi. **A Ameaça do Fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. 1. ed. – São Paulo: Unesp, 2014. p. 24-74.

TODOROV, Tzvetan. Definição do fantástico. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 29-46.

WANG, Jinghui. Religious Element's in Mo Yan and Yan Lianke's Works. *In*: DURAN, A.; HUANG, Y. (org.). **Mo Yan in Context: Nobel laureate and global storyteller**. West Lafayette: Purdue University Press, 2014. p. 139-152.

WANG, Yuejing. Mixing Memory and Desire: *Red Sorghum*, a chinese version of Masculinity and Femininity. **Public Culture**, Durham, Vol. 2, n. 1, p. 31-53, 1 jan. 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/08992363-2-1-31>. Acesso em: 28 mar. 2023.

YANG, Fenggang. Soul Searching in Contemporary Chinese Literature and Society. *In*: DURAN, A.; HUANG, Y. (org.). **Mo Yan in Context**: Nobel laureate and global storyteller. West Lafayette: Purdue University Press, 2014. p. 215-220.

YAN, Mo. **Red Sorghum**. Tradução: Howard Goldblatt. Londres: Random House, 2003.