

Grito de Lu Xun e o “modernismo” chinês – um exercício de literatura comparada entre Brasil e China por volta de 1922

Giorgio Sinedino

Resumo: O presente texto intenta estabelecer uma relação entre as literaturas de Brasil e China no início da década de 1920, argumentando que a China possui um conjunto de características relacionáveis às do modernismo brasileiro. Apesar de suas diferenças específicas, Brasil e China no período em questão eram parte da periferia do sistema literário mundial. Baseado num estudo de caso da obra *Grito*, de Lu Xun, sugere-se que, como na literatura brasileira, a China também estava aberta a influências internacionais, mesmo que através de uma linhagem e intermediação diferentes. Segundo, propõe-se que a “questão nacional” e o regionalismo exerceram um papel formador em ambas as literaturas, conforme suas peculiaridades. Por fim, indica-se que certas instituições modernas estavam no centro do debate e criação literários de Brasil e China, por exemplo as revistas literárias e a reforma/popularização idioma.

Palavras-chave: Literatura comparada. Sistemas literários. Globalização. Lu Xun.

Lu Xun’s cry and chinese “modernism” – an exercise in comparative literature between Brazil and China around 1922

Abstract: This paper attempts to establish a link between the literatures of Brazil and China during the beginning of the 1920s. It argues that China has a set of features comparable to those of the Brazilian Modernism. While acknowledging their specific differences, Brazil and China were part of the periphery in the world literary system during the period in question. Based on a case study of Lu Xun’s *The Cry*, this article advances the thesis that, first, like Brazilian Modernism, China received foreign influences, albeit through a different lineage and intermediation. Secondly, the “National Issue” and Regionalism had a seminal role in both literatures, according to their specificities. Finally, certain modern institutions were in the center of the debate and the creation of literature in both countries, for instance literary magazines and language reform/popularization.

Keywords: Comparative literature. Literary systems. Globalization. Lu Xun.

Definindo o problema: é possível comparar as literaturas de Brasil e China?

O presente texto intenta realizar um exercício de literatura comparada entre as tradições literárias de Brasil e China, tomando como exemplo *Grito* (Nahan), a obra de Lu Xun (1881-1936) que, concluída em dezembro de 1922, simboliza o início da literatura chinesa moderna em prosa. Teoricamente, esta é uma empreitada difícil, pelo fato de que, no período em causa e antes dele, não há um diálogo direto e substancial entre os *mainstreams* literários de ambos os países. No que concerne ao estudo de caso escolhido, nem Lu Xun parece ter demonstrado conhecimento da literatura brasileira, nem ele parece ter sido reconhecido no Brasil enquanto esteve em atividade. Tampouco a transmissão internacional póstuma de Lu Xun causou impacto sobre a literatura brasileira, tendo ela largamente sido circunscrita a uma abordagem ideológica e aplicação política diferentes das que prevaleceram no Brasil.

Faltante um dado concreto de recepção que una as duas tradições literárias, acreditamos ser possível postular um nexos indireto, que nos leva além de semelhanças pontuais e acidentais identificáveis entre autores e obras do Brasil ou China. Esse nexos, que apelidamos de “literatura mundial”, justifica-se pelo fato de que a globalização comercial, promovida pelas potências industriais na segunda metade do século XIX, criou as bases para um diálogo cultural através de um sistema cultural de convenções, textos, teorizações e práticas literárias compartilhadas.

Desta forma, é necessário primeiro definirmos como as literaturas de Brasil e China se encaixam na “literatura mundial” durante a década de 1920. Essa será a nossa tarefa na próxima seção. É inevitável que, sem podermos entrar em detalhes, remetamos a argumentos de economia política e, mais especificamente, em lições braudelianas e neomarxistas sobre o sistema internacional. Sem fazer juízos de valor, pretendemos descrever uma realidade que, sem dúvida, exerceu um papel formador sobre a literatura de Brasil e China.

A seguir, a parte principal deste artigo assume pressupostos de literatura comparada, com um argumento fundamental de história e crítica literárias. Concentrar-nos-emos em alguns aspectos de *Grito* que, objetivamente,



não só estão afinados com um conjunto de tendências internacionais, mas ainda podem ser relacionados a características essenciais do movimento literário e artístico chamado de modernismo no Brasil.

Na conclusão, ressaltaremos que, pelo menos na década de 1920, é possível fazer um estudo comparado, fundado em critérios objetivos, de uma tendência modernista a relacionar as literaturas de Brasil e China.

Estabelecendo um referencial comum: duas literaturas “periféricas”

No início da década de 1920, as literaturas de Brasil e China tinham um estatuto comum: eram periféricas. É importante lembrar que o sistema cultural globalizado, produzido pelo capitalismo industrial e financeiro do século XX, é competitivo e reproduzidor das diferenças que percebemos entre suas unidades econômicas. Ele foi criado sob um mercado internacional e legitimado pelo relativo avanço social, tecnológico e material do “Centro” – historicamente, um conjunto de nações europeias (WALLERSTEIN, 2006, esp. Pág. 71-84). Nas três primeiras décadas do século XX, as literaturas de Brasil e China encontravam-se articuladas a tal sistema como integrantes da “Periferia”. Isso quer dizer que, em termos literários, tanto o debate teórico como a própria criação artística nesses dois países presumiam a recepção de influências do “Centro” (e reação às mesmas), sem que conseguissem devolver esses influxos, provocando fora de seus países o mesmo tipo de transformações que sofriam domesticamente.

É óbvio que, a despeito de serem “periféricas”, as literaturas de Brasil e China tal como eram por volta de 1922 tinham suas situações específicas. Façamos uma comparação sumária dos contextos, assinalando de que maneira eram diferentes um do outro.

A literatura brasileira tinha sido um “apêndice atlântico” da longa tradição portuguesa que, a seu turno, era uma coadjuvante quase inconspícua no contexto dos grandes movimentos literários da Europa continental. Essa relação tinha sido preservada não só pela transumância das elites sociais entre metrópole e colônia, mas sobretudo pelo fato de que a metrópole exercia o papel de fonte ou única intermediária da alta cultura que atingia uma minús-

cula parcela da população do Brasil. A criação de uma literatura brasileira não pode ser desvinculada do processo iniciado pela Abertura dos Portos de 1808, que viria a produzir uma elite econômica capaz de separar, pela primeira vez, os seus interesses dos do arranjo político colonial. Nesse sentido, é importante notar que o ciclo do café desenvolveu as regiões do Sul, menos influenciadas pelas instituições portuguesas. Essas novas instituições seriam decisivas para a reorganização política e cultural do Brasil na primeira metade do século XX. Nesse processo, o Brasil continuou integrado ao sistema econômico ocidental conforme o mesmo papel subordinado, de provedor de matérias-primas para consumo direto ou transformação em países industrializados (CARDOSO e FALETTO, 2010, esp. Pág. 86-89 e 147-178). No plano cultural, destacava-se uma dubiedade: malgrado se contrapor “brasileiro” a “português”, a literatura no Brasil continuava a ser produzida no mesmo idioma e sob o mesmo quadro geral que a da Europa Ocidental (CANDIDO, 2000, pág. 109-116).

A literatura chinesa tinha sido uma das mais importantes tradições do mundo pré-moderno que definimos como anterior ao tipo de globalização econômica produzida pela expansão das potências industriais europeias. No caso chinês, embora França, Alemanha, etc. também estivessem presentes, a maior influência foi da Grã-Bretanha, surgindo na segunda metade do século XIX e se estendendo até depois da Primeira Guerra Mundial. Antes desse período, a “China” tinha sido um “Império”, ou seja, uma sucessão de dinastias ao longo de mais de dois milênios, que governavam através de um regime burocrático e um conjunto de instituições que respondiam pela continuidade histórica da vida social e cultural. Sob essa organização política, a China histórica tinha sido ela mesma o “Centro” de um sistema cultural e literário com alcance internacional sobre a península coreana, o arquipélago japonês, bem como porções da Ásia Central e Sudeste Asiático. No entanto, sem conseguir resistir à investida do capitalismo global, ela fez concessões, inclusive territoriais, que inviabilizaram os pressupostos sob que se assentava a sua cultura. Antes de mais nada, o país foi agregado ao sistema produtivo mundial numa posição secundária (POMERANZ, 2000, esp. pág. 194-205). A vantagem tecnológica das potências estrangeiras pôs em questão o dogma de que a civilização chi-



nessa era superior às outras. Esse quadro afetou o prestígio da burocracia como classe dinâmica da vida cultural. Considerando-se que a literatura estava na intersecção entre autoridade política, identidade cultural, fetichismo da classe burocrática, etc., o resultado prático é o de que ela também desabou junto com o regime imperial (GRIEDER, 1983, pág. 24-47). Todavia, pelo início da década de 1920, a literatura estava marcada pelos fatos de que nem o Partido Comunista havia assumido uma posição central na vida política nacional, nem a situação externa, marcada pela tentativa de dominação imperial japonesa, havia criado um dilema existencial para a intelectualidade.

Estando claro de que maneira podemos unir as literaturas de Brasil e China através do conceito de “periferia” no início da década de 1920 e quais as limitações dessa caracterização comum, podemos discutir alguns possíveis pontos de contato entre as duas.

Um exercício de comparação: Sobre *Grito* e o “modernismo” chinês

Nesta seção tentaremos explicar os motivos para postularmos a existência de um “modernismo” chinês, relacionável àquele já bem estabelecido na história literária brasileira. Ao tomarmos *Grito*, a obra fundadora da literatura chinesa moderna em prosa como estudo de caso, organizamos o argumento em três pontos. Primeiro, mostraremos que a literatura chinesa também foi moldada por influências da vanguarda literária internacional. Segundo, que as suas problemáticas não deixavam de coerir com os grandes debates mundiais, ainda que assumissem um ponto de vista nacional. Terceiro, que *Grito* foi propiciado por um conjunto de instituições que colocam a literatura chinesa no mesmo plano que a de outras tradições “modernistas”.

Influências internacionais

Podemos falar de “modernismo chinês no início da década de 1920 pela participação desse país numa rede de influências internacionais que, em última instância, têm uma mesma matriz intelectual e artística que a do moder-

nismo brasileiro. De forma muito geral, a diferença fundamental está em que o Brasil se conecta à vanguarda modernista europeia latina, dadas as inclinações francófonas de sua elite. A literatura chinesa na década de 1920, por outro lado, dependia mais do modernismo anglo-germânico, influências chegadas através do inglês, língua da principal potência colonial em seu território. É importante assinalar que, em ambos os casos, essas influências tendiam a ser difusas, indiretas e de segunda mão, pois eram raros os literatos que conheciam a realidade estrangeira *in loco* e que realmente eram proficientes nos idiomas em causa.

Lu Xun é um caso representativo dessa contradição. Ao longo de *Grito*, Lu Xun cita o nome de Charles Dickens (1812-1870) e faz o personagem Sinhozinho Qian, alcunhado de “Diabo Estrangeiro de Araque”, falar em inglês (LU, 2005, pág. I.512 e I.545). Além disso, a coletânea de contos estrangeiros que ele lançaria em 1909 junto com seu irmão Zhou Zuoren (1885-1967) e republicaria ao longo da produção de *Grito* se inicia com o *Happy Prince* de Oscar Wilde (1854-1900), seguido de *Silence: A Fable*, de Edgar Allan Poe (1809-1849) (ZHOU, 1936, pág. 1-20). Apesar de o título chinês dizer simplesmente *Antologia de contos de regiões estrangeiras*, a obra traz também uma denominação em inglês: *Wilde and other authors: Foreign Famous Stories*.

Reforçando a impressão de que a literatura em inglês teve um papel central no processo que levou a *Grito*, o principal texto teórico de Lu Xun, “O poder mara/satânico da poesia” (1907), toma o poeta britânico George Byron (1788-1824) como protótipo dessa doutrina poética, “cujo conceito é o de revolta, cuja finalidade é a da ação” (LU, 2005, pág. I.68). Byron representa o “gênio”, isto é, aquela pessoa capaz de compreender a realidade tal como ela é, que Lu Xun situa no contexto das lutas nacionais contra a ameaça napoleônica (LU, 2005, pág. I.72). Depois de algumas reflexões sobre o papel da literatura “revelar os motivos para a angústia da existência humana” pontuadas de referências inglesas (e germânicas) e concernindo à narrativa da Queda do Ser Humano (LU, 2005, pág. I.75-76), Lu Xun dedica as três seções centrais de seu texto a discutir vida e obra de personagens intimamente relacionadas ao projeto “satânico” (i.e., politicamente radical) de subverter a opinião pública para “revelar os graves erros dos costumes aceitos”: Byron, Ibsen (1828-1906)

e Shelley (1792-1822) (LU, 2005, pág. I.77-89). As três seções finais apontam para o que se revelaria um interesse mais duradouro do autor, a saber, o das literaturas marginais da Europa, de países que estavam envolvidos em lutas nacionais, como a China de então: Rússia, Polônia, Hungria, etc (LU, 2005, pág. I.89-103). Outra influência mais central aparece escondida sob o manto anglófilo: Nietzsche (LU, 2005, pág. I.66, etc.), de cujo “Prelúdio a Zaratustra” temos duas versões traduzidas (principalmente do japonês) por ele em 1920 (LU, 2008, pág. VIII.72-90).

Nada obstante, é preciso explicarmos como essas referências europeias não apenas são derivadas, mas estão condicionadas às experiências que Lu Xun teve no exterior.

Tendo crescido no distrito de Shankuai (atual Shaoxing, província de Zhejiang), Lu Xun pertencia à elite regional sulina. Ele foi um dos primeiros a se beneficiarem de um programa de intercâmbio educacional implementado pela corte Qing em 1901 para modernização do país. Desta forma, entre 1902 e 1909, ele viveu no Japão do final da era Meiji (1868-1912), onde aprendeu o idioma local e seguiu um curso técnico de medicina por menos de dois anos. Em sua passagem pelo exterior, Lu Xun parece só ter dominado o japonês, embora seja notável que aprendeu algum alemão ao longo de sua estadia, sobretudo durante os dois últimos anos. Mais importante do que os estudos formais, porém, destacam-se a vivência num país estrangeiro, a convivência com um círculo de compatriotas (particularmente Xu Shouchang, amizade decisiva para a sua carreira) e o desenvolvimento de seu gosto e pensamento literários.

Quando Lu Xun esteve no Japão, a literatura local já tinha assumido uma envergadura compatível com o progresso institucional do país. A modernização japonesa, chamada de *Isshin* (pronunciada *Weixin* em chinês), tinha incluído uma certa medida de internacionalização controlada. Entre os anos 1871 e 1873, a Missão Iwakura (1871-1873) estudou os sistemas políticos da Grã-Bretanha/Estados Unidos, França e Prússia *in loco*. O debate doméstico prolongou-se por quase duas décadas, destacando-se as vias britânica e prussiana. Esta última veio a prevalecer na constituição promulgada em 1889 (ISHII, 2018, pág. 245-282).

Em paralelo à reforma política, diferentes ideias literárias circulavam com grande vigor. Na década de 1890, foram os grandes romancistas da Era de Ouro da literatura russa que estimularam o nascer de uma nova consciência artística, centrada na vida social e sentimental de pessoas comuns. A década anterior à passagem de Lu Xun tinha sido marcada pelo *Shizenshugi* (pronunciada *Ziranzhuyi* em chinês). Embora esse termo fosse análogo ao *Naturalisme* francês, com um intenso debate sobre as ideias de Émile Zola (1840-1902) e de Guy de Maupassant (1850-1893). Na prática a visão cientificista e imparcial de Zola foi preterida pelo “Naturalismo” japonês, que assumiu a sensibilidade local típica, de desencanto do mundo (KONISHI, 1993, pág. 188-204).

Nesse sentido, a *Antologia de contos de regiões estrangeiras*, que serve de mapa das principais leituras de Lu Xun e seu irmão, traz um conto de Maupassant e algumas criações de Marcel Schwob (1867-1905), já no campo simbolista (ZHOU, 1936, pág. 21-37). No entanto, o grosso da obra é dedicado sobretudo a autores russos do chamado Período de Prata, de autores que cresceram no contexto turbulento pós-Emancipação dos Servos de 1861: Fiódor Sologub (1863-1927), Vsevolod Garshin (1855-1888), Anton Chekhov (1860-1904), Leonid Andreiev (1871-1919) e Sergius Stepniak (1851-1895). Individualmente e coletivamente, eles ocupam a maior extensão do livro (ZHOU, 1936, pág. 45-224). É instigante notar que, com exceção de Stepniak (não traduzido por Lu Xun), todos os autores tinham um perfil pessimista, individualista, não-radical e se opunham à transformação violenta da sociedade. Os que viveram o bastante, tiveram relações difíceis com o regime comunista. Andreiev e Sologub em particular, tinham um perfil artístico-literário mais internacionalista e estavam vinculados à vanguarda artística modernista, o primeiro sendo considerado um expoente do expressionismo russo, o outro, um praticante do simbolismo e pós-simbolismo naquele país (ETKIND, 1987, pág. 314-323; 403-413).

Esse mesmo perfil, individualista/intimista e politicamente antirrevolucionário, aproxima os dois principais literatos da literatura moderna japonesa, Mori Ogai (1862-1922) e Natsume Soseki (1867-1916). Treinados, respectivamente, em alemão e inglês, conseguiram absorver criticamente as

respectivas influências para criar dois estilos literários tão próprios, como representativos de seu próprio país. Lu Xun não apenas eventualmente traduziria a ambos, mas ainda parece ter nutrido admiração pelos dois. Por um lado, nos últimos anos antes de voltar à China, Lu morou junto com colegas numa das casas em que vivera Soseki, que apelidaram de *Wushe* (“Pouso dos Cinco”). Por outro, o sonho de se tornar médico e de pregar a ideologia reformadora do *Weixin* aos seus compatriotas, relatada em *Grito* (LU, 2005, pág. I.438) lembra a carreira do próprio Ogai.

Mais importante para a formatação da arte literária de *Grito* é as traduções de *Antologia de shosetsu japoneses modernos*. *Shosetsu* (pronunciado *Xiaoshuo* em chinês) descreve uma escola e um gênero literário em prosa da literatura clássica chinesa – que os japoneses tanto praticavam em seu país na língua sínica, como tinham desenvolvido uma tradição autóctone em japonês antigo. Decisivo para o crescimento artístico de Lu Xun foi o fato de que os japoneses conseguiram atualizar o *shosetsu* em compasso com as vogas europeias, segundo as suas características locais (NAKAMURA, 1954, pág. 33-51).

Além do que hoje se reconhece como a “trindade” da literatura moderna japonesa, Ogai, Soseki e Akutagawa Ryunosuke (1892-1927), cujos textos foram traduzidos por Lu Xun para a *Antologia de shosetsu* (ZHOU, 1930, pág. 23-68 e 309-328), cinco dos quinze autores incluídos nessa publicação são membros da chamada Escola Shirakaba (“das Bétulas-brancas”), destacando-se Mushanokoji Saneatsu (1885-1976) cujas obras Lu Xun continuaria traduzindo ao longo e após compor *Grito*. Esses autores distinguem-se por seu fino diletantismo artístico, sua postura política pacifista, seu questionamento do materialismo (HONDA, 1968, pág. 75-108; 322-345).

Problemáticas

Tal como no modernismo brasileiro, a problemática fundamental de *Grito* – e da maioria das outras obras do “modernismo” chinês – é a “questão nacional”. Também como os escritores do Brasil, Lu Xun, pelo menos no *Grito*,

trata da situação chinesa com dubiedade, uma vez sua análise crítica baseia-se em referenciais estrangeiros para tentar compreender a situação chinesa – a China é julgada negativamente, em termos de sistema político e social, a partir da situação reconhecidamente mais avançada de outras sociedades. Obviamente, as características da “questão nacional” chinesa são muito peculiares, de maneira que só podemos compará-la à do Brasil num patamar amplo.

Dito isso, muitos dos textos de *Grito* lembram, em termos de tom e conteúdo, a tradição regionalista que se desenvolveu entre nós, sendo possível encontrarmos pontos de contato no que se refere à crítica do atraso, do peso da tradição, etc. Em *Grito*, o tom é mais negativo, sombrio e pessimista. Por um lado, isso se deve a que o Brasil, um país independente e soberano na década de 1920, podia sentir algum otimismo sobre o futuro, dado o baixo patamar de desenvolvimento material e espiritual de que tinha partido. Já a China, enfrentava uma sequência de traumas, ainda mais difíceis para uma civilização que até recentemente não estava habituada a ver suas realizações num patamar de igualdade com as outras.

Num esforço de síntese, podemos definir três problemas fundamentais que dão os motes para as histórias de *Grito*. O primeiro deles é o das relações familiares sob os ditames da ética tradicional; o segundo é o da inexistência de alternativas para o sucesso na vida fora do serviço burocrático; o terceiro é o da inércia da sociedade chinesa, não só em termos de tecnologia e instituições, mas especialmente no nível elementar, de visão de mundo. É verdade que tais questões podem ser tratadas impessoalmente, como é hábito na China, onde as obras de Lu Xun são normalmente interpretadas como uma crítica dos “males de origem” ou da busca de “modernização” do país. Contudo, não devemos esquecer que Lu Xun também se identifica, num nível pessoal, como sujeito e objeto das mesmas mazelas de seu país, de modo que *Grito* não deixa de ser um esforço de autocrítica e de terapia pessoal.

Passemos a uma análise de cada um dos três problemas, sublinhando que nenhum deles poderia ter sido tratado na literatura tradicional, ainda menos com o tom marcadamente autoral e opinativo que anuncia a literatura chinesa moderna.



Ao tratar das relações familiares, Lu Xun destaca não apenas os dilemas vividos pelos homens, mas também pelas mulheres e crianças. Ele não só está atento para as dificuldades enfrentadas em sua classe, mas também pelas de outros grupos sociais. Com efeito, a forma mais comum de interpretar seus textos na China é a de tratar as personagens de *Grito* como “tipos”, isto é, como indivíduos que representam os seus grupos ou classes sociais. No entanto, também podemos analisar esses personagens como casos individuais em explorações de um problema mais relevante para Lu Xun: a inviabilidade de se ser um indivíduo na realidade chinesa de seu tempo. Esse ponto é realçado pessoalmente por Lu Xun no famoso texto “Minha terra” (Guxiang), quando ele lamenta o fato de ele e um camponês chamado de Runtu não conseguirem ir além dos seus estatutos sociais e familiares para reviverem uma breve amizade de infância (LU, 2005, pág. 507-510). Quando Lu era criança, Runtu viera passar uma semana na mansão dele para ajudar na realização de uma cerimônia importante. Apesar de o pai de Runtu cultivar terras alugadas da família de Lu Xun, ele e Lu Xun ignoraram as barreiras sociais e familiares para construir um vínculo. Depois de décadas sem contato, Lu Xun volta brevemente para a sua terra natal, quando reencontra Runtu. Nessa ocasião, Runtu vem prestar seus respeitos, como era socialmente exigido. Lu Xun assume seu desapontamento com a conversa que manteve com Runtu, particularmente por Runtu agir rigidamente e com a submissão consentânea ao seu estatuto. Por razões que permanecem desconhecidas, Lu Xun também se mostra desapontado consigo próprio, quem sabe por ele mesmo não ter conseguido ir além do papel socialmente exigido para si.

Em nossa opinião, a sátira “Fumaça sem fogo” (Fengbo) (LU, 2005, pág. 491-500) descreve melhor as relações dentro de um clã chinês, ao mesmo tempo que objetiva o truísmo de que os camponeses, em sua pobreza, tinham uma vida familiar harmoniosa. A estória representa a existência de hierarquia rígida entre gerações por meio de um recurso cômico, segundo que o nome familiar dos integrantes corresponde ao peso corporal que tinham ao nascerem em *jin* (medida chinesa de peso atualmente correspondendo a meio quilo). Na estória, quanto mais recente a geração, mais leves os seus bebês: a matriarca era chamada de “Nove Jin”, enquanto o seu neto tem o nome de “Sete jin” e sua bisneta se chama de “Seis jin”.

“Sete jin” era, naquele momento, o “cabeça da família”, enquanto homem de mais alto estatuto na hierarquia de gerações. Uma série de privilégios o distinguia. Desde o trabalho como tanchador de barcos, relativamente leve, que o levava para fora da aldeia, passando por ter um lugar especial à mesa, um cachimbo longo de bambu que o distinguia e o de ser respeitado pelos demais como o indivíduo mais esclarecido da família. No entanto, ele era submisso à esposa. Matreira, ela tinha personalidade forte, não se dando bem com a matriarca e querendo impor sua própria autoridade sobre os outros. O problema era que ainda não conseguira uma posição estável na família, pois tinha dado luz a apenas uma filha que, ao entrar na pré-adolescência, iria se casar, deixando-a para viver em outro clã. Isto é, ela precisava de um filho homem para garantir sua ascendência no clã.

A situação complica-se quando surgem suspeitas de que “Sete Jin” teria cometido um crime político, punível com a pena capital. Sem um filho homem e com o marido morto, sua esposa temia ser abandonada pelo clã. Como vingança, ela fica do lado de um inimigo de seu marido e tenta insuflar os outros membros do clã para que enjeitem a “Sete Jin”. Afinal de contas, “Sete Jin” não é punido e, fraco como era, aceita quando a sua esposa volta a “amá-lo” como antes. Ao mesmo tempo, sua esposa transmitia os valores vigentes à filha, por meio da prática tradicional de enfaixar os “pés de lótus”, que, como se sabe, reduzem a margem de autonomia das mulheres chinesas na sociedade tradicional.

Sem termos uma explicação autêntica, oferecida por Lu Xun, para essa história, não é absurdo postularmos que ela expressa a dificuldade real de transformar a mentalidade das pessoas, quando as tradições chinesas não concebiam cada uma delas como “indivíduos”, no sentido “moderno” do termo. Como um todo, o comportamento das personagens de “Fumaça sem fogo” estava pré-determinado por sua situação relativa umas às outras e pelas vantagens e interesses que se derivam desse arranjo.

O segundo problema é o dos horizontes estreitos para qualquer homem de talento. Milenarmente, os chineses admitiam a existência de um único caminho para o sucesso: a aprovação nos exames para entrada no serviço burocrático. Dividido em três graus, a posse desses títulos era talvez o mais im-



portante símbolo de autoridade social. Essa questão produziu um duplo trauma para Lu Xun. Primeiro, o seu avô Zhou Fuqing (1838-1904) viu-se envolvido num escândalo, ao tentar subornar um examinador chefe para ajudar o pai de Lu Xun, Zhou Boyi (1861-1896). Com o esquema vindo à luz, Fuqing foi preso e Boyi sucumbiu a depressão e provavelmente alcoolismo (Zhou, 2020A, pág. 57-58). No “Prefácio do autor”, Lu Xun recorda indiretamente do caso, narrando suas constantes idas à casa de penhores e ao boticário de Shaoxing (LU, 2005, pág. I.437), complementado por um outro texto famoso (LU, 2005, pág. II.294-300). Em segundo lugar, Lu Xun parece ter sentido muita pressão para passar nos exames, pessoalmente. Sabe-se que ele participou do primeiro nível das provas antes de partir para o Japão, mas, pelo que lemos no “Prefácio” (LU, 2005, pág. I.437), era palpável a revolta que sentia contra todas as pessoas que haviam se oposto à sua escolha de abandonar o ensino tradicional chinês, de preparação para tais exames.

De qualquer forma, por uma série de fatores, durante a infância de Lu Xun, o caminho dos exames havia se tornado extremamente seletivo, por um lado, e praticamente inútil, por outro. A pressão de ter sucesso nas provas era tanta que podia levar indivíduos à loucura, como fica claro no texto “O brilho no escuro” (Baiguang), onde o protagonista Chen Shicheng começa a ter alucinações, procurando um tesouro que teria sido escondido por um ancestral que vencera nos exames, para benefício das gerações posteriores, caso fracassassem em obter titulação (LU, 2005, pág. 570-575). Essa era uma estória ligeiramente baseada num parente de Lu Xun, o que revela a pressão e angústia sentida pessoalmente pelo autor (ZHOU, 2020B, pág. 166-167).

Apesar de que a burocracia Qing estava a entrar em colapso, não conseguindo providenciar cargos suficientes para cooptar a elite, as famílias de elite, por condicionamento, continuavam a reconhecer os títulos dos exames como marcas de distinção social. O texto “Crônica autêntica de Quequéu” (A-Q Zhengzhuan) expressa essa ambiguidade com eloquência. Por um lado, trata da situação imediatamente anterior à Revolução do ano Xinhai (1911), ou seja, depois de os exames de acesso à burocracia terem sido descontinuados em setembro de 1905. Por outro, nota-se que os Zhao e os Qian, as duas grandes

famílias locais, ainda se vangloriavam de que seus mais jovens membros eram “talentos florescentes” (Xiucan), o nome do grau atribuído na primeira etapa dos exames de acesso à burocracia (LU, 2005, pág. 515-519). Notamos, ainda, que a questão da titulação continuava a ser importante para o sistema de clientelismo tradicional (*guanxi*) durante e após a revolução (LU, 2005, pág. 541-542).

O terceiro tema diz respeito à inércia da sociedade chinesa. É claro que isso também tem a ver com as relações familiares e a monotonia das vocações profissionais. Mas a crítica feita sobre a tendência de as coisas permanecerem como sempre foram assume uma percuciência única nos textos com ambientação urbana. Portanto, a inércia da sociedade chinesa é enfatizada a despeito de a China estar adquirindo características modernas vista de fora. No momento em que *Grito* foi escrito, ademais de ter passado por uma revolução republicana (que levou ao fim do regime imperial antigo), a China já começava a produzir uma vida cidadina no sentido “moderno”, com imprensa, universidades, bibliotecas, performances artísticas etc. voltadas não mais para a elite burocrática imperial, mas para uma nova “classe média” urbana movida pela curiosidade por coisas estrangeiras. Sobre esse pano de fundo, *Grito* possui três textos que lamentam os defeitos da psiquê chinesa ocultados pelos progressos aparentes.

O controverso “Confidências de uma trança cortada” (Toufude gushi) contrapõe o narrador (Lu Xun) a um certo “Senhor N”. Apesar de o narrador não gostar particularmente dele, “N” vem prestar uma visita no aniversário do Levante de Wuchang, que dera início à Revolução Xinhai. Assumindo a forma de um longo monólogo, o Senhor N. lamenta-se do fracasso da Revolução em transformar a maneira de ser dos chineses. A história gira em torno do fim do hábito masculino de usar uma longa trança, decretado pela Revolução. A trança era uma exigência dos governantes Qing, que dominaram a China entre 1644 e 1911. Para os indivíduos que participaram da revolução, a trança era um penteado bárbaro que, por um lado, representava a submissão política a uma etnia estrangeira (os Qing eram manchus) e, por outro, simbolizavam a fraqueza de Qing em resistir contra a agressão das potências industriais. “N” sente-se traído pela revolução, pois os chineses continuam a agir

com a mesma passividade diante de seus novos líderes, etnicamente chineses. Em certa altura, ele argumenta que o povo chinês carecia de solidariedade e lamentava o fato de que muitos jovens morreram em vão pela revolução. Ao final, ele dirige-se à situação feminina, assinalando que não faz sentido as mulheres emanciparem-se numa sociedade que não oferece meios para que elas se afirmem profissionalmente, seja como estudantes, seja como trabalhadoras (LU, 2005, pág. 487-488).

O segundo exemplo vem de “O feriado dos dois cinco” (Duanwujie). Nele, o protagonista Fang Xuanchuo é funcionário público e dá aulas na universidade, como Lu Xun. Fang submete às novas classes dinâmicas da sociedade chinesa a uma crítica devastadora. Para ele, “as coisas são quase iguais ao que sempre foram”. Mais uma vez, o tema principal é que não importa se políticos, funcionários públicos, estudantes universitários, trabalhadores da imprensa, etc., todos os grupos que deveriam criar um senso de civismo são, ao contrário, egoístas e interesseiros. A graça da estória está em que, com uma dose de fina ironia, o narrador submete seus próprios pensamentos e atitudes a várias rodadas de autocrítica, chegando à conclusão de que ele próprio não era diferente das pessoas que observava dia após dia. Com um tom ligeiro, Lu Xun descreve como seu personagem fugia das mobilizações dos colegas em reclamação dos salários atrasados (mas se beneficiava delas), além de ter uma profunda desconfiança de quem tinha coragem de se levantar pelos próprios direitos. Em sua casa, Fang tratava a esposa com o mesmo tipo de desrespeito que os homens da “velha sociedade”, mas saía perdendo pelo fato de ela ser mais hábil e inteligente ao tratar de assuntos mundanos (LU, 2005, pág. 560-568).

Por fim vem um dos textos menos valorizados de *Grito* que, no entanto, é chave para entendermos o pensamento de Lu Xun por volta de 1922. “Nada demais” (Yijian Xiaoshi) é uma breve crônica que ele escreveu para um suplemento do jornal *Morning News* de Pequim (Beijing Chenbao). Em resumo, Lu Xun elogia a atitude de um puxador de riquixá que, depois de esbarrar numa passageira, para com o objetivo de cuidar dessa pessoa, sob os protestos de seu cliente (LU, 2005, pág. 481-483). Apesar de que isso pareça muito pouco extraordinário, o irmão do autor explica que era comum pessoas simularem

acidentes para extorquir dinheiro (Zhou, 2020B, pág. 41-42), reinando a desconfiança entre as pessoas. A capacidade do puxador de acreditar e ter consideração pelos outros, mesmo quando isso implica em prejuízos para si próprio (Lu Xun era o cliente que protestava insatisfeito), comoveu o escritor. Esse era o espírito de cidadania e altruísmo que Lu Xun julgava os chineses incapazes de cultivar na época.

Instituições

Por fim, vale a pena explicar de que maneira *Grito* foi concebido no quadro de um número de instituições que estão relacionadas intimamente à transformação das literaturas também em outros países, inclusive do Brasil. Falaremos de duas delas. Em primeiro lugar vem a organização de revistas literárias, que serviu de principal veículo para divulgação das ideias modernistas, não apenas propagando obras e movimentos internacionais, mas propiciando o debate sobre como esses debates eram relevantes para a realidade doméstica. A seguir vem a questão da popularização da língua literária. A despeito das diferentes situações do Brasil e da China, a criação de uma nova literatura em ambos os casos está associada a uma reflexão sobre os valores essenciais do idioma nacional e como ele pode ser potencializado para atingir as massas que até então estiveram excluídas das artes.

Sabe-se que, no Brasil, as revistas literárias foram meios fundamentais para divulgação das ideias e produção literárias de seus integrantes, a primeira das quais, por exemplo, foi a revista *Klaxon* (1922-1923), que reuniu alguns dos protagonistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Todavia, diferente das revistas brasileiras, as revistas literárias chinesas eram mais abertamente partidárias, o que tem a ver com a situação política particular da China pós-Qing. Desta forma, Lu Xun integrou a equipe editorial de *La Jeunesse* (Xinqingnian), se não a primeira, a mais influente delas. Fundada em 1915 em Xangai pelo ideólogo e agitador Chen Duxiu (1879-1942), ela veio a exercer um papel central no desenvolvimento do que podemos chamar de “modernismo” chinês.



Na verdade, a *La Jeunesse* tornou-se uma publicação de impacto sobretudo a partir de 1917, quando Chen foi convidado para se tornar deão da Faculdade de Humanidades da Peking University e a revista se tornou porta-voz dos intelectuais dessa instituição. Ele sediou-se em Pequim no contexto do remodelamento da Peking University pelo reitor Cai Yuanpei (1868-1940), um influente político do futuro Kuomintang que retornara do exílio. Cai usou sua posição de reitor para criar uma frente unida na luta cultural contra o Regime de Beiyang, uma coalizão de caudilhos que então dominava a política nacional. Através de um grande número de contratações, ele ampliou os quadros para colocar seus aliados em posições administrativas e docentes importantes, encorajando os estudantes a participarem da mobilização política (LIN, 2005, pág. 47-57).

Embora Lu Xun fale sobre as condições de sua entrada na *La Jeunesse* no “Prefácio do autor” (LU, 2005, pág. I.440-441) como um simples convite para escrever estórias em prol da conscientização das pessoas, a realidade era mais complexa. Apesar dos méritos de suas contribuições, Lu Xu foi um colaborador secundário na equipe editorial, como afirmado pelo próprio Chen Duxiu (MUSEU, 1999, pág. I.130-131). Por um lado, Hu Shi (1891-1962) notabilizou-se como o mais influente intelectual de *La Jeunesse* à época; por outro, Zhou Zuoren, realizou um contributo numericamente mais expressivo do que seu próprio irmão Lu Xun. *La Jeunesse* era uma revista de debate sobre a “Questão nacional”, publicando ensaios, panfletos, estudos. Os assuntos literários tinham a sua importância, mas como parte da agenda de contribuir para o debate público. Sendo assim, “Literatura” entrava como um elemento na busca de modernização chinesa. Havia um notável trabalho de tradução e publicação do que os editores consideravam a melhor literatura à época. Lu Xun começou a contribuir mais tarde do que os elementos fulcrais do grupo, seu primeiro texto saindo apenas em maio de 1918. No entanto, as qualidades de Lu Xun o recomendaram para assumir uma coluna de opinião, “Pensamentos Aleatórios” (Suiganlu), que tinha estado sob a responsabilidade do próprio Chen Duxiu (LU, 2005, pág. I.311-313). Ela simboliza o caminho que levaria Lu Xun a se erigir num dos principais intelectuais públicos do país. Seja como for, ela



ainda era principalmente um escritor: nove dos quinze textos que integram a edição definitiva de *Grito* foram publicados em *La Jeunesse* (5) e noutra publicação relacionada a Chen Duxiu, o *Morning Post* (três, mais a novela serializada “Quequéu”) (LU, 2005, pág. 442, 455, 461, 472, 483, 499, 511, 553, 581).

Os textos recolhidos em *Grito* são considerados o início da literatura chinesa moderna, especialmente “Diário de um alienado” (Kuangren Riji), que consagrou Lu Xun como criador de uma nova língua literária no país (Lu, 2005, pág. I.444-455). No entanto, por mais original e decisiva que seja a contribuição de Lu Xun, é preciso termos em mente que ela é uma resposta ao debate sobre a língua nacional. Antes de entrarmos nos detalhes, lembremos que o mesmo tipo de debate se constituiu num dos temas centrais do modernismo brasileiro.

A “questão da língua” assumiu duas dimensões na literatura brasileira. Por um lado, vem a necessidade de distinguir o que os modernistas chamavam de “brasileiro” do que até então era a língua-comum do espaço lusófono, moldada, como não podia deixar de ser, pelos padrões europeizantes da alta cultura. Como exemplo, basta lembrar um conjunto de passagens da *Paulicea desvairada* de Mário de Andrade (1893-1945). Especialmente no “Prefácio interessantíssimo”, encontramos várias alusões ao potencial poético-literário das peculiaridades da língua portuguesa tal como falada no Brasil (ANDRADE, 1912, esp. Pág. 22 e 33). Por outro lado, deve-se observar a existência de vários movimentos além do eixo Rio-São Paulo que, na década de 1920, estava na ponta da vida cultural brasileira. Essas visões alternativas vieram a ser enfeixadas pelo conceito de Regionalismo, mas também estavam imbuídas do mesmo espírito de redescoberta do nacional que caracteriza o modernismo brasileiro. Podemos citar o *Manifesto regionalista*, elaborado e apresentado por Gilberto Freyre no Recife em 1926. A última seção do discurso tem a ver com a “questão da língua”, uma vez Freyre, reconhecendo as peculiaridades do Nordeste brasileiro, exorta os literatos a produzirem obras representativas daquela realidade, também linguisticamente (FREYRE, 1955, pág. 52-54).

No caso da literatura chinesa, o debate sobre língua nacional conjugava, *mutatis mutandis*, as duas dimensões de sua contraparte brasileira. A



grande tradição literária da China antiga tinha sido construída a partir de um idioma artificial, cuja expressão máxima eram os textos fundadores da cultura chinesa antiga, compilados ao longo do primeiro milênio a.C. Esse idioma era diferente da língua falada e servia de marca de *status* da pequena classe de letrados-burocratas que governou a China até 1911 em relação à maioria esmagadora da população, que permanecia analfabeta ou semialfabetizada. Como a maioria dos membros da equipe editorial de *La Jeunesse* tinha passado pelo Japão, eles sabiam que o país vizinho tinha tido uma situação igual à da China até que, com a finalidade de alfabetizar a população, as línguas escrita e falada foram unificadas, sendo o novo idioma implementado a partir de 1900 no ensino básico.

Sobre esse pano de fundo, *La Jeunesse* colocou-se na frente do discurso público, defendendo a criação de uma nova literatura. Essa foi uma das bandeiras mais importantes do Movimento pela Nova Cultura (Xinwenhua Yundong). O protagonismo no campo teórico foi assumido, mais uma vez, por Hu Shi, que lançou o importante panfleto “Primeiros pensamentos sobre o aprimoramento da literatura nacional” (Wenxue gailiang chuyi) em janeiro de 1917 (HU, 2013, pág. I.1.7-24). Hu Shi também se notabilizou por realizar os primeiros experimentos literários com o novo idioma numa série de poemas divulgados primeiro em *La Jeunesse* e depois reunidos na antologia *Tentativas* (Changshiji) de 1920.

No que se refere à prosa, o novo idioma já era de uso comum nos jornais, quando *La Jeunesse* deixou de publicar textos na língua clássica no início de 1918. É interessante notar que Lu Xun permaneceu relativamente quieto no debate teórico durante os anos decisivos de 1917-1919. Sua principal realização foi prática, de dar valores literários e construir um estilo próprio no novo idioma, o que pode ser comprovado pelos textos que integram *Grito*. De qualquer forma, em 1935, Lu Xun manifestou-se sobre o tema num prefácio ao segundo volume da compilação *Novo sistema literário chinês – Obras em prosa* (zhongguo xinwenxue daxi – xiaoshuo erji). Nele, o escritor faz uma retrospectiva do desenvolvimento da nova literatura, destacando as principais influências estrangeiras sobre os jovens escritores chineses, bem como sinteti-

zando os desenvolvimentos ocorridos ao longo da década de 1920. É digno de menção que Lu Xun reclama para si o feito de ter sido o primeiro a escrever “contos” (lit. *xiaoshuo* curtos) na nova língua, num momento em que os progressos desta tinham se limitado à poesia (LU, 2005, pág. VI.246-274).

De fato, podemos encontrar uma série de referências ao debate sobre a língua nos textos de *Grito*, por exemplo duas passagens do prefácio à “Crônica autêntica de Quequéu”. Nele, Lu Xun explica os motivos para se considerar um praticante dos *xiaoshuo* que, na classificação da dinastia Han (206 a.C.-220 d.C), era a mais modesta das escolas literário-filosóficas. Nesse contexto, ele indica que “fala na língua modesta do povo, como a daqueles ambulantes que vendem seu leitinho de soja puxando o carro pelas ruas” (LU, 2005, pág. I.513). A referência ao “ambulante de leite de soja” era uma expressão depreciativa usada pelos adversários do novo idioma, que o consideravam excessivamente grosseiro em relação à velha língua clássica. Mais adiante, o narrador (Lu Xun) relata uma conversa que teve com o herdeiro do clã dos Zhao, ridicularizado como “Talentos florescente” (que obteve o primeiro grau nos três que davam acesso à burocracia imperial). O “Talentos florescente” é retratado como um retrógrado, que justifica não saber qual o ideograma do nome de Quequéu com uma proposta de Chen Duxiu, deão da Peking University e editor-geral de *La Jeunesse* (Lu, 2005, pág. I.514). Naquela altura, Chen defendera a abolição da escrita chinesa em favor da transliteração no alfabeto romano. Talvez Chen e seu grupo soubessem que o Vietnã havia implementado uma medida semelhante desde os primeiros anos do século XX. Seja como for, enfrentou-se uma forte reação contrária, de que o abandono dos ideogramas violaria a Quintessência da cultura chinesa. Num gesto de ironia, Lu Xun batiza seu protagonista em “Quequéu” com a letra romana “Q”.

Nas histórias de *Grito*, também identificamos usos e efeitos literários relacionados à nova língua literária que não teriam sido aceitáveis na velha literatura em língua clássica. Ressaltemos dois exemplos. O primeiro é o uso de regionalismos. Lu Xun era oriundo do Sul da China. Nas estórias ambientadas no interior, especialmente em “Quequéu”, encontramos vários termos, expressões e ditados incomuns no dialeto setentrional (que se tornaria a língua

padrão), como 虫豸, 困觉, 老虎头上搔痒, etc. O segundo exemplo refere ao uso de linguagem chula, inclusive turpilóquios, como na passagem de “O dia seguinte” (Mingtian) em que Quintinho Beiço-roxo apalpa os seios da viúva de Quarto dos Shan (Lu, 2005, pág. I.475) ou na variedade de termos traduzíveis como “que p...” ou “filho de uma p...” dispersos ao longo de *Grito*. Não é preciso dizer que isso causou polêmica à época, sendo Lu Xun famosamente condenado por Cheng Fangwu (1897-1984), um “crítico literário” da nova geração, como excessivamente vulgar (Lu, 2005, pág. II.353-356). Seja como for, essas inovações de Lu Xun foram importantes não só para alargar os horizontes da literatura chinesa como um todo, mas ainda para situá-la positivamente num movimento internacional que pode ser designado de “modernismo”.

Conclusão

O presente texto empreendeu um exercício de literatura comparada entre Brasil e China por volta de 1922, tomando como estudo de caso *Grito* de Lu Xun, que se considera a primeira obra-prima da literatura chinesa moderna em prosa.

Ao reconhecer a falta de vínculos diretos entre as duas tradições literárias, a introdução postulou a existência de umnexo indireto, de “literatura mundial”. A segunda parte esboçou a ideia de que, no período em causa, tanto Brasil como China possuíam literaturas “periféricas”, enfatizando que cada uma possuía uma situação peculiar no sistema literário hegemônico de então, em que potências industriais europeias se encontravam no centro.

Sob esse pressuposto, a terceira e principal seção utilizou o estudo de caso para demonstrar que há pontos de contato concretos e substantivos entre ambas as tradições, organizados em três rubricas:

A primeira diz respeito à existência de influências internacionais comuns, que, no entanto, estão referidas a linhagens diferentes. Enquanto o Brasil está conectado às vanguardas latinas, a China declara-se mais próxima da linhagem anglo-germânica (por intermédio de seu intercâmbio com o Japão).

A segunda diz respeito ao papel exercido pela “questão nacional” na criação literária. Por um lado, o Brasil digladiava-se com o legado português, enquanto os “regionalismos” se contrapõem à hegemonia do eixo Rio-São Paulo. Por outro, a China alia elementos regionalistas para enfatizar a crítica de seu passado “imperial”, destacando, por exemplo, os problemas das relações tradicionais na família, do emprego na burocracia como única via para o sucesso e da inércia dos valores chineses a despeito da modernização.

Por último vem o relevo de certas instituições que se colocam no centro do debate e criação literários. Tanto no Brasil, como na China identificamos o papel pivotal das revistas literárias e a reforma e popularização do idioma. Nesse sentido, explicamos como *Grito* está relacionado a *La Jeunesse*, a mais importante revista literária chinesa, ademais de refletir o debate sobre a língua nacional e realizar um contributo inestimável para a formação da nova literatura em prosa, bem como ampliar seus recursos estilísticos.

Referências

- ANDRADE, Mário (1922). **Paulicea desvairada**. São Paulo: Casa Mayença.
- CÂNDIDO, Antônio (2000). **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz.
- CARDOSO, Fernando Henrique e FALETTO, Enzo (2010). **Dependência e desenvolvimento na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ETKIND, Efim *et alii* (1987). **Histoire de la littérature russe – Le XX siècle** vol. I. Paris: Fayard.
- FREYRE, Gilberto (1955). **Manifesto regionalista de 1926**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- GRIEDER, Jerome (1983). **Intellectuals and the State in Modern China**. Nova Iorque: Free Press.
- HONDA Shugo 本多秋五 (1968). 『白樺』派の作家と作品 (**Autores e obras da escola de Shirakaba**). Tóquio: Mirai Shakan.
- HU Shi 胡适 (2013). 胡适存文 (**Obras coligidas de Hu Shi**), 12 volumes. Pequim: Foreign languages press.

ISHII Kanji 石井寛治 (2018). 明治維新史 (**História da Renovação Meiji**). Tóquio: Kodansha.

KLAXON (1921-1922) in <https://br.revistasdeideias.net/pt-pt/klaxon>. Acesso em 15 de julho de 2024

KONISHI Jinichi 小西甚一 (1993). 日本文学史 (**Uma história da literatura japonesa**). Tóquio: Kodansha.

LIN Xiaoping (2005). **Peking University**. Albany: SUNY.

LU Xun 鲁迅; Comissão editorial revisora 修订编辑委员会 (2005). 鲁迅全集 (**Obras completas de Lu Xun**), 18 volumes. Pequim: People's Literature Press.

LU Xun 鲁迅; Museu Lu Xun (ed.) 北京鲁迅博物馆 (2008). 鲁迅译文全集 (**Traduções completas de Lu Xun**), 8 volumes. Fuzhou: Fujian Education Publishing House.

MUSEU LU XUN 北京鲁迅博物馆 e INSTITUTO DE ESTUDOS SOBRE LU XUN 鲁迅研究室 (1999). 鲁迅回忆录散篇 (**Lembranças de Lu Xun: textos curtos**), 3 volumes. Pequim: Beijing Publishing Group.

NAKAMURA Mitsuo 中村光夫 (1954). 日本の近代小説 (**Shosetsu japoneses modernos**). Tóquio: Iwanami Shinsho.

POMERANZ, Kenneth (2000). **The Great Divergence**. New haven: Princeton University Press.

WALLERSTEIN, Immanuel (2006). **European Universalism**. Nova Iorque: The New Press.

ZHOU Zuoren 周作人 (1930). 现代日本小说集 (**Antologia de shosetsu japoneses modernos**). Xangai: Commercial Press.

ZHOU Zuoren (1936). 域外小说集 (**Antologia de contos de regiões estrangeiras**). Pequim: Zhonghua Book Company.

ZHOU Zuoren (2020A). 鲁迅的故家 (**A família de Lu Xun**). Changsha: Yuelu Shushe.

ZHOU Zuoren (2020B). 鲁迅小说里的人物 (**As personagens dos xiaoshuo de Lu Xun**). Changsha: Yuelu Shushe.