

Henrique de Oliveira Lee

**O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO
EM YUKIO MISHIMA**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2007

Henrique de Oliveira Lee

**O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO
EM YUKIO MISHIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

Dissertação intitulada “O espaço autobiográfico em Yukio Mishima”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, e submetida, em 12 de fevereiro de 2007, à Banca Examinadora composta por:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques – Orientador – FALE/UFMG

Prof.a Dr.a Marília Rothier Cardoso – PUC/RJ

Prof. Dr.a Eneida Maria de Souza – FALE/UFMG

Prof. ^a Dr. ^a Ana Maria Clark Peres

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
2007

À Isaura Gonçalves de Oliveira, por tudo.

AGRADECIMENTOS

A Reinaldo Martiniano Marques pela orientação paciente, instrutiva e acolhedora.

Aos meus familiares: avô Aguinaldo, tia Wilma e meus irmãos Calvin e Caroline, pela convivência; meu pai e minha mãe, Chi e Isaura, por terem acreditado e apostado; avó Chiquita que pediu por mim em suas orações.

Aos amigos, André Noser e sua família, Fábio Belo, Viviane Quadros, João Felipe Gonzaga, Gustavo Alvarenga, Pedro Castilho, Guilherme Massara, Maurício Palhano, Fabiana Baptista, Cristiano Abdanur, Sarug Dagir, Leandro Araújo, Jessé Calixto e Vanusa, por compartilharem comigo o peso deste percurso tornando-o mais suave; Adalberto Santos, com quem venho dividindo, desde a graduação, sonhos, angústias e músicas; Gustavo Cerqueira Guimarães, interlocutor deste e de outros trabalhos, companheiro de trincheira nas várias guerrilhas cotidianas, sua ajuda foi inestimável.

À Miriam Paoliello, pelo amor sincero, pela presença serena de sua companhia que me faz tão bem.

Ao mestre Raimundo Irineu Serra, por ter me mostrado um outro saber.

Às professoras Eliana Lourenço e Sônia Queiroz, pelo incentivo ao me receberem no programa do Pós-Lit

À Livia Guimarães e Juliana Prado pelo auxílio fundamental no processo seletivo.

À Letícia e a toda secretaria do Pós-Lit.

A paulo andrade pela revisão e sugestões.

À FAPEMIG pelo apoio financeiro.

A todos aqueles que fizeram parte do meu caminho.

SUMÁRIO

RESUMO/ <i>ABSTRACT</i>	07
INTRODUÇÃO	08
1 – DA MINHA VIDA UM POEMA	14
1.1 – Um escritor ou um soldado?.....	16
1.2 – O espaço autobiográfico.....	28
1.3 – Eu desejo o autor	40
1.4 – O real,o fictício e o imaginário	47
2 – AS FISSURAS DA MÁSCARA.....	55
2.1 – De corpus, contratos e processos	56
2.2 – Mentiras sinceras.....	62
2.3 – Rosto e máscara.....	71
3 – SOL E AÇO: UMA POÉTICA DO AUTORETRATO.....	85
3.1 – Uma bela perversão das palavras	87
3.2 – Um adorador do sol	94
3.3 – Corpo e palavras	99
3.4 – Tragédia do grupo.	104
3.5 – Uma minúscula imitação da morte.....	109
CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura de dois livros do escritor japonês Yukio Mishima, *Confissões de uma máscara*, de 1949, e *Sol e aço*, de 1968, baseada no conceito de “espaço autobiográfico” formulado por Philippe Lejeune. Após uma breve apresentação da obra de Mishima, são analisadas as modalidades de contratos de leitura presentes nestes livros, destacando existência de “pactos autobiográficos” e “pactos fantasmáticos”. Estabelecem-se também correlações da teoria de Lejeune com o conceito de “função-autor” de Michel Foucault, e com algumas perspectivas da antropologia literária de Wolfgang Iser. Ao fim, lança-se a hipótese de que o livro *Sol e aço* pertença ao gênero dos “auto-retratos literários” tal como foi descrito por Michel Beaujour.

ABSTRACT

This present work proposes a reading of two books of the Japanese writer Yukio Mishima, *Confessions of a mask* from 1949, and *Sun and steel* from 1968, based on Philippe Lejeune's concept of “autobiographical space”. After a brief presentation of Mishima's work, there is an analysis of the reading contracts present in these books, remarking the existence of “autobiographical contracts” and “phantasmatic contracts”. Also it is established correlation of Lejeune's theory with Michel Foucault's concept of “function-author” and some perspectives of the literary anthropology by Wolfgang Iser. Finally, it is thrown the hypothesis that the book *Sun and steel* may belongs to the genre of “literary self-portraits” as it is described by Michel Beaujour.

INTRODUÇÃO

Durante a minha entrevista no processo seletivo para o mestrado, foi a mim perguntado se eu era capaz de ler em japonês. Uma pergunta pertinente para a argüição de um projeto que pretende pesquisar parte da obra do escritor nipônico Yukio Mishima. Respondi que não, e minha resposta negativa não influenciou o resultado final daquela seleção. Porém, a pergunta continuava ressoando: será que o fato de eu não ler naquela língua e muito menos ser um japonês comprometia a “validade” da minha pesquisa? (A insuperável questão hamletiana). Não se tratava de uma questão irrelevante, pois não podemos nos esquecer da preocupação nas Ciências Humanas contemporâneas com os locais de enunciação de um discurso, da relativização dos saberes aos seus contextos de imanência. Tratava-se, antes, de uma pergunta sobre o meu local de enunciação, afinal qual seriam as credenciais que me autorizavam a falar de Mishima ou da literatura japonesa?

Essas questões, somadas ao fato de que sempre soube que meu fenótipo oriental poderia induzir a certas inferências imaginárias sobre meu local de enunciação – isso quando não constituía quase um índice de sua legitimidade –, faziam com que eu experimentasse a excitante sensação de ser uma espécie de impostor. Na minha fantasia eu era um simulacro, um *gadget* pós-moderno, cuja inscrição *made in Paraguay* havia sido cuidadosamente adulterada.

Como impostor ou não, assumi esta pesquisa como uma possibilidade de exercício do imaginário, a partir do desejo de dar voz aos desdobramentos desse encontro improvável e “ilegítimo” com um autor de um mundo que eu acreditava ser distante. Meu

fascínio pelo Oriente me chegara através de um atavismo místico e certamente isso criou as condições para que Mishima me afetasse, no sentido nietzschiano do termo. Encantei-me, à primeira vista, pelo exotismo desse autor que intencionava transcender fronteiras culturais com a sua literatura, mas mantinha suas raízes bem fincadas nas tradições milenares de sua ilha natal. E, além disso, num sentido exageradamente “romântico”, a forma como ele estetizava o tema da morte e tudo que se relacionava a sua própria morte, me enchia de um sentimento de curiosidade e beleza. Essas foram as primeiras apreensões imaginárias que tive desse autor, geradas a partir do pacto autobiográfico que se impôs à minha leitura desde o início.

Apesar da curiosidade sobre a pessoa de Mishima, pela fábula paralela à sua obra que é a narrativa de sua vida, eu tentava fugir aos estilos de análise que procuravam estabelecer relações explicativas de causa e efeito entre fatos “empíricos” ocorridos em vida e a obra. É fato inegável que tais relações possam existir, mas o problema da pesquisa se dirigia antes à autobiografia como discurso. Portanto, não interessava atestar uma suposta veracidade e factualidade que se encontraria em oposição à ficção e à fantasia do autor dentro das narrativas autobiográficas, mas indagar os modos de funcionamento e circulação desses discursos.

Atualmente atribui-se grande importância aos discursos autobiográficos devido, entre outros fatores, ao fato de funcionarem como uma instância de explicitação e auto-interpretação do local de enunciação do autor. Dessa forma, a pesquisa seguiu a trilha dos efeitos de leitura que a autobiografia, mais especificamente o “espaço autobiográfico”, gera sobre o conjunto da obra possibilitando o estabelecimento de relações de reciprocidade, concomitância e sucessão entre seus textos. As teorias que se encontravam nesse caminho me levaram a apostar no espaço autobiográfico como um operador de leitura da obra Mishima.

É preciso ressaltar ainda a posição que esta pesquisa tomou diante da Teoria da Literatura. Dentre as várias preocupações comuns àqueles que trabalham com essa disciplina, apresenta-se com frequência o pressuposto de que uma relação de superioridade da teoria sobre o objeto literário é perniciosa para as pesquisas nesse campo. Evidentemente que essa idéia visa proteger a pesquisa dos efeitos de uma “cama de Procusto”, de um movimento viciado do teórico e do cientista, no sentido de alijar a complexidade dos objetos e fenômenos, de modo a fazer com que caibam confortavelmente dentro das balizas de uma teoria. Sabemos que uma relação forçosa de submissão do objeto à teoria seria certamente empobrecedora, limitada à repetição, além de desrespeitosa com os textos literários.

Entretanto, ocorre também que a crença em uma leitura neutra e isenta do objeto literário, que irá miraculosamente gerar um caminho teórico, é a outra face da mesma moeda do excesso hierárquico. Certamente que algumas características do objeto apontam caminhos metodológicos plausíveis. Nota-se que durante o trabalho de pesquisa os apanhados teóricos constituem uma pequena rede, que vai aos poucos capturando o objeto, mas para tanto essa rede tem que se deixar amoldar por ele. Dessa forma, há um duplo movimento: 1) da teoria que nos proporciona a (re)configuração do objeto literário segundo uma certa intencionalidade, permitindo ler um texto movido por indagações que de outro modo não se fariam presentes; 2) e inversamente, das singularidades do objeto literário que esgarçam o tecido teórico, recolocando em movimento as certezas sedentárias sob as quais se assentava a teoria.

Nesta pesquisa procura-se acolher o efeito de fertilização mútua entre o objeto literário e a teoria, privilegiando, na medida do possível, a reflexão meta-teórica. Para tanto, o primeiro capítulo, “Da minha vida, um poema”, dedica-se a uma breve apresentação de Yukio Mishima. Em seguida à demarcação de coordenadas teóricas através do exame da

obra de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, *Le pacte autobiographique* (1976), comparando-a com as proposições sobre a “função autor” de Michel Foucault¹ e com a antropologia literária de Wolfgang Iser.²

O conceito de espaço autobiográfico, fio condutor fundamental deste trabalho, foi extraído da teoria de Lejeune, através dele foi possível construir os limites do campo metodológico e do *corpus* da pesquisa. *Confissões de uma máscara* (1949) é o livro debutante de Mishima e *Sol e aço* (1968), um dos últimos ensaios que o autor escreveu, quase vinte anos separam esses dois livros. Ambos não se encaixam na definição de autobiografia proposta por Lejeune, mas são peças indispensáveis na constituição do “espaço autobiográfico” de Mishima, por razões que se tornarão claras no desenvolvimento do presente trabalho.

No segundo capítulo, “As fissuras da máscara”, empreende-se uma análise dos contratos de leitura engendrados em seu livro de estréia, utilizando-se das noções de *pacto autobiográfico* e *pacto fantasmático* referentes à teoria de Lejeune. Confrontam-se a essas noções as críticas colocadas por Paul de Man, as quais apontam para a impossibilidade da autobiografia enquanto gênero literário. Ao invés disso, esse crítico prefere concebê-la como uma figura de retórica. Algumas reflexões sobre a “função autor” também percorrem todo o capítulo.

No terceiro capítulo, “*Sol e aço*: uma poética do auto-retrato”, tenciona-se algumas aproximações de *Sol e aço* com as formulações sobre o gênero do auto-retrato literário, tal como propostas por Michel Beaujour em *Poetics of literary self-portrait*. Analisam-se algumas imagens presentes nesse livro que são recorrentes por toda a obra, procurando compreender as relações que elas estabelecem com o espaço autobiográfico de Mishima.

¹ FOUCAULT. “O que é um autor?”

² ISER. *The fictive and the imaginary*.

Por fim, o item “Conclusão” reúne sumariamente alguns aspectos discutidos ao longo do trabalho, com o qual se pretende contribuir para novas reflexões críticas sobre a teoria da autobiografia, e para um diálogo com os leitores de Mishima. Cabe acrescentar que em todos os capítulos, quando necessário, tem-se o apoio de alguns críticos da obra desse escritor, destacando-se o biógrafo americano Henry Scott-Stokes e a tradutora brasileira Darcy Kusano, como também de outros teóricos da literatura.

1.

DA MINHA VIDA,

UM POEMA

Um poeta deve deixar vestígios de sua passagem, e não provas.

Só os vestígios fazem sonhar.

René Char

UM ESCRITOR OU UM SOLDADO?

Ao examinar as questões que se apresentam no caminho de um trabalho que pretende abordar aspectos autobiográficos da obra de um grande escritor contemporâneo, poderíamos, de saída, mencionar os inúmeros fatores que compõem o campo de problematização levantado pela teorização da *autobiografia*.

E se o alvo de nosso trabalho é um escritor que pertence a uma outra cultura, cuja marca de exotismo,³ a nossos olhos, inspira atração e desconfiança, isto não apenas abriria um novo campo de problematização – que diz respeito à diferença entre essas culturas –, mas também impõe mais uma perspectiva àquele primeiro campo: a de pensá-lo sob a chave dessa diferença.

Afirmar o caráter autobiográfico de uma obra literária qualquer já traz como problema a enorme abrangência dessa noção. Críticos literários como Paul de Man (1984) entendem que é impossível definir a autobiografia como gênero ou modo, sendo ela apenas uma figura de leitura. Daí ele concluir que qualquer texto com um título legível é uma autobiografia e, por conseqüência, se tudo pode ser autobiografia, então nada é ou poderá sê-lo.⁴

Todavia, uma abordagem antropológica da autobiografia se apóia sobre o pressuposto de que ela já é um gênero literário solidamente estabelecido. Georges Gusdorf (1956), teórico inaugural da autobiografia, aponta que o gênero autobiográfico é limitado no tempo e no espaço. Não existiu desde sempre e nem em todos os lugares. Ele afirma em particular que a condição básica para o escrito autobiográfico é dupla: a saída de uma sociedade tradicional e, portanto, o sentimento de história como aventura autônoma e

³ MOURALIS. *As Contraliteraturas*. Cf. sobretudo o capítulo III: O texto exótico como revelador de diferenças, p.71-106.

⁴ DE MAN. *Autobiography as self-defacement*, p.70.

individual. A preocupação, que pode parecer tão natural, de debruçar-se sobre o próprio passado, de organizar a vida com o fim de narrá-la, não é, absolutamente, universal. A ele parece que a autobiografia expressa uma preocupação peculiar do homem ocidental, cujo ápice de proliferação coincide com uma necessidade de configuração ideológica da formação plena do individualismo moderno, por volta de 1789. Desde então a autobiografia tem sido usada sistematicamente para diversos fins, inclusive na comunicação entre culturas. A esse propósito, Gusdorf cita a coletânea de Westermann, intitulada *Autobiographie d'Africains*, que retratava o choque da civilização tradicional africana em contato com os europeus. A seu ver, essas autobiografias só foram possíveis porque “esses homens, portanto, foram anexados, através de um tipo de colonização intelectual, por uma mentalidade que não era a deles. Quando Gandhi conta sua própria história, ele está se utilizando de meios ocidentais para defender o Oriente”.⁵

No caso de Yukio Mishima,⁶ as possibilidades de confusão aumentam, tendo em vista, de um lado, uma série de ambigüidades advindas dos chamados aspectos autobiográficos de sua obra e, de outro, o seu hibridismo cultural. Os elementos de sua própria cultura e os do Ocidente – absorvidos com voracidade por Mishima –, misturam-se em cada trabalho em proporções diferentes, com resultados e efeitos variados. Tais efeitos expressam o caráter agonístico e contraditório de seu hibridismo cultural, que, para a surpresa do leitor, incorpora e rechaça com o mesmo ímpeto as influências “ocidentais”. Entretanto, é esse hibridismo que faz dele autêntico representante de um Japão moderno e

⁵ GUSDORF. Conditions and limits of autobiography. In: OLNEY. *Autobiography*, p.29.

⁶ Kimitake Hiraoka, nascido em Tóquio 14 de janeiro de 1925. Começou a escrever na adolescência para revistas literárias e publicações escolares. Adotou o pseudônimo Yukio Mishima, por sugestão de um professor e amigo, para proteger a sua identidade, já que seu pai desaprovava suas inclinações literárias. Aos 24 anos, lançou *Confissões de uma máscara*, livro que foi considerado obra-prima e tornou Mishima mundialmente conhecido. Viajou por muitos países como escritor de sucesso e esteve em algumas universidades proferindo palestras. A partir de seus 30 anos, começou a dedicar-se às artes marciais e ao fisiculturismo. Escreveu mais de doze romances, centenas de narrativas curtas e peças de teatro, atuando em algumas delas. Atuou também em filmes japoneses de gângsters. Mais tarde, em 1967, criou uma milícia de direita, “Sociedade do Escudo”, com a qual organizou uma espécie de golpe de estado que serviu de plataforma para seu suicídio ritual, dia 20 de novembro de 1970.

ambivalente: “violentamente ocidentalizado, ao mesmo tempo tradicional, marcado por características imutáveis”.⁷

Oferecendo um certo contraste à visão de Gusdorf, Donald Keene (1956) afirma que algumas modalidades do escrever autobiográfico têm grande importância na literatura japonesa desde o século 16.⁸ Segundo este tradutor e crítico americano de literatura japonesa, certos gêneros literários desenvolveram-se mais no Japão que em outros países, talvez como resultado da dificuldade que certos escritores japoneses têm em organizar suas impressões e percepções líricas. “Esses gêneros são: o diário, a narração de viagem e o livro de pensamentos, obras que carecem relativamente de forma, mas não de arte.”⁹

Na literatura japonesa clássica, a poesia e a prosa não possuíam uma separação muito nítida, e isso se aplica a todos os gêneros acima mencionados. A poesia tinha um papel muito comum na sociedade japonesa. Os temas são repetitivos: o amor, a fugacidade do prazer, evocação de imagens da natureza. O reflexo desse fato, no romance japonês da época, é a tendência a uma certa decomposição em incidentes desconexos e anedotas. Há descrições de diversos eventos que não fazem avançar a ação nem conhecer melhor as personagens. As digressões dos romances japoneses podem revelar uma certa desorganização dos fios construtores do romance, mas freqüentemente acontece que sua beleza é tal que a fruição da obra inteira não se vê prejudicada.

Assim como os pintores impressionistas europeus criam uma impressão da realidade salpicando de forma aparentemente arbitrária o verde, o laranja, o azul, os acontecimentos evidentemente desconexos do romance japonês nos deixam, ao se mesclar uns aos outros, um conhecimento impreciso de suas vidas¹⁰.

⁷ YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p.9.

⁸ KEENE. *La literatura japonesa*, p.93. Todas as citações literais de títulos em língua estrangeira são livre tradução de nossa parte.

⁹ KEENE. *La literatura japonesa*, p.86.

¹⁰ KEENE. *La literatura japonesa*, p.99.

Na esteira do comentário sobre a imprecisão do enredo nas narrativas, Keene formula uma curiosa hipótese sobre uma particularidade da literatura japonesa. Para ele, “o [seu] grande problema era, e creio que ainda seja, a expressão ou a criação da individualidade”.¹¹ Esse “problema” estaria presente tanto na criação de personagens, quanto na noção autoral. O problema da individualidade do autor seria exemplificado nos poemas de “estrofes encadeadas” de Bashô, que começava uma série de estrofes que eram completadas por seus discípulos. Uma espécie de haikai que vinha seguido de duas estrofes compostas por um outro autor, que se esforçava por alcançar uma beleza digna de participar da obra de seu “mestre”. Já no que se refere à individualidade dos personagens, Keene relata, em um comentário sobre o diário de uma famosa escritora japonesa, senhora Murasaki, que

tem-se sempre a impressão de que as pessoas se encontram dentro de determinadas situações que levam implícitas determinadas reações. A princípio essas reações são aprendidas como parte da etiqueta cotidiana, mas depois elas se convertem na expressão espontânea dos sentimentos. Assim, ao se despedir de seu anfitrião, sempre se pede desculpa por um possível mau comportamento e assim também quando assistem à queda das flores da cerejeira ou a espuma do mar, as pessoas tecem exclamações sobre a brevidade da vida. Elaborou-se uma norma de conduta que quase *anulou as preferências individuais*. Isso é de uma insipidez decorativa aos personagens da história e da ficção.¹²

A hipótese de Keene avança, afirmando que a noção de uma individualidade definida em termos de um *Eu* na literatura japonesa seria resultado da influência da literatura européia, mais especificamente do realismo. Ainda, segundo esse crítico, no teatro japonês clássico ocorre algo parecido com a emulação grega: as histórias são conhecidas do público, mudam-se as maneiras de contar, principalmente no teatro *nô* e *kabuki*, que são a expressão

¹¹ KEENE. *La literatura japonesa*, p.105.

¹² KEENE. *La literatura japonesa*, p.117-8.

de um *kata*,¹³ uma forma estabelecida. Para Keene, ali “não há um propósito de caracterização dos heróis, de tal modo que não há nada que faça distinção de um herói para os outros em termos de uma perspectiva da personalidade”.¹⁴

Portanto, se aceitamos a hipótese de Keene sobre como as (auto) representações literárias da individualidade se configuram na literatura japonesa, a obra de Mishima passa a ser vista, sob esse prisma, como a expressão de uma antítese, pois nela convivem, simultaneamente, uma enorme veneração pelos *kata* – formas estabelecidas que, como nos diz Keene, quase dispensa a caracterização dos personagens em termos de uma interioridade ou uma personalidade – e pela criação de personagens estranhos (do ponto de vista das formas prontas) e bastante originais, com a valorização de dramas subjetivos intensos.

Essa antítese estende-se, em parte, também para a vida de Mishima: se, por um lado, um certo culto à (sua) individualidade se faz presente nos filmes e peças em que atuava como ator e nos ensaios fotográficos em que posava, por outro, um ensaio autobiográfico como *Sol e aço* aborda, entre outros assuntos, a busca de certas experiências corporais que só a dissolução e o esvaziamento da individualidade permitem o alcance.

O grupo é um conceito incomunicável do “sofrimento compartilhado”, um conceito que em última análise nega o uso das palavras para tudo. [...] Expressão verbal pode comunicar prazer ou melancolia, nunca uma dor, prazer pode ser acionado por idéias, só corpos sujeitos às mesmas circunstâncias podem compartilhar um sofrimento comum. [...] Para o corpo atingir aquele nível no qual a força máxima se manifestasse, nada mais nada menos que a dissolução da individualidade era indispensável.¹⁵

Em sua vida privada, aliás, Mishima era bastante contraditório. Apesar do seu alegado anti-estrangeirismo, suas preferências na arquitetura, comida, vestuário e literatura eram não-japonesas. Dentre os escritores japoneses contemporâneos, era o que mais dialogava

¹³ KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p.272.

¹⁴ KEENE. *La literatura japonesa*, p.94.

¹⁵ MISHIMA. *Sol e aço*, p.85.

com ocidentais, relacionava-se com acadêmicos, jornalistas, dramaturgos e outros escritores em geral. Recebia-os nas freqüentes festas que promovia em sua residência de estilo espanhol.

O reflexo, em sua obra, dessa abertura ao Ocidente gera, mais uma vez, tensão ao invés de simples adesão. Com o domínio dos métodos e dos estilos ocidentais, Mishima procurou conscientemente apresentar um Japão não-ocidentalizado ou mesmo anti-ocidental. Quando as suas obras começaram a ser traduzidas para as línguas ocidentais, tanto mais ele procurou a sua auto-afirmação frente ao Ocidente, através da investigação sobre o Japão tradicional e suas origens.¹⁶ Da negociação entre elementos formais e estilísticos da literatura “ocidental” e o resgate de temas tradicionais da literatura japonesa, resultava uma mescla de familiar e estranho,¹⁷ tanto para o público japonês como para o ocidental, fazendo do trabalho de Mishima um certo “entre-lugar” de imaginários culturais.

Ao se rastrearem os elementos dessa mescla, podemos encontrar entre as influências européias do jovem Mishima: Dostoiévsky, Rainer Maria-Rilke, Raymond Radiguet e Oscar Wilde. Mais tarde, cresce seu interesse pela cultura grega, o que o levou a Ésquilo e Sófocles. Ele conheceu bastante da literatura clássica grega e utilizava-se de suas referências, ao contrário de seus colegas contemporâneos. Seu conto “Shishi” é baseado na *Medéia* de Eurípedis. Em sua genealogia literária, aparecem alguns franceses como Gustave Flaubert, Marquês de Sade e principalmente Jean Racine, cuja força das tragédias e as tendências mórbidas dos personagens influenciaram profundamente o seu estilo. Entre as influências japonesas, os clássicos da poesia e da dramaturgia: o teatro Nô e o Kabuki, o Hagakure (estética samurai), autores de épicos como Chikamatsu (1653-1725) e a Sra. Murazaki, e vários outros. Já na maturidade, em um ensaio intitulado “As

¹⁶ KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p.324.

coisas que me fascinaram” (1956),¹⁸ Mishima cita Ôgai Mori (1862-1922), como uma das suas grandes influências. Esse contista, médico e figura pública foi um dos escritores mais representativos do Japão da era Meiji. Mishima admirava a clareza de seu estilo e inspirava-se nele não apenas como escritor, mas como homem. Ôgai também era um grande sintetizador da cultura oriental e ocidental e alguns de seus escritos possuíam um alto teor autobiográfico e baseavam-se em experiências pessoais, diferentemente de seus contemporâneos que preferiam trabalhos mais “impessoais”.

Um outro aspecto singular do estilo de Mishima, que merece destaque, concerne ao uso da língua japonesa. Apesar da influência ocidental quanto à clareza e à parcimônia, a sua linguagem exprimia grande preocupação com a precisão e riqueza do vocabulário da língua japonesa, que se presta generosamente a uma série de maneirismos e decorações.¹⁹ Vale a pena, a título de exemplo dessas decorações, mencionar este traço característico do verso japonês, o *kakekotoba*, traduzido por Keene como “palavra-eixo”. A função da palavra-eixo consiste em ligar idéias diferentes mediante um giro ou desvio de seu significado próprio.

Por exemplo, a palavra *shiranami* que significa “ondas brancas”, ou a marola que um barco deixa atrás de si, poderia sugerir para um japonês a palavra *shiranu*, que significa “desconhecido”, ou a palavra *namida* que quer dizer “lágrimas”. Assim mesclamos uma com outras três idéias: “desconhecido”, “ondas brancas” e “lágrimas”. Facilmente é possível ver como a combinação de tais imagens pode surgir num poema: uma embarcação com rumo desconhecido sulcando as ondas brancas; uma dama contempla chorosa as marolas que se formam atrás do barco de seu amado.²⁰

Desse modo, o número limitado de sons possíveis na língua japonesa deu lugar, inevitavelmente, a muitos homônimos e a inumeráveis palavras que contêm outras palavras ou partes de palavras de significado completamente distinto, possibilitando, assim, a

¹⁷ Cf. MOURALIS. *As Contraliteraturas*, p.71-106.

¹⁸ MISHIMA citado por KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p.286.

abertura de jogos complexos e inesgotáveis de alusões. Mishima demonstrava grande consciência dessas possibilidades em seu excessivo cuidado com a escolha de palavras, como pôde testemunhar a americana Meredith Wheaterby em seu relato sobre a experiência de traduzir *Confissões de uma máscara*:

Gastávamos um dia inteiro cobrindo apenas dois ou três pontos. Mishima nunca mostrava sinais de irritação. [...] Traduzir o seu trabalho é mais difícil que traduzir Nô clássico. Às vezes me custava três horas para traduzir uma única sentença. Ele sempre expressava coisas mais sutis nas sentenças mais condensadas.²¹

Também para o professor Edward Seidensticker, tradutor de Kawabata²² e do último romance de Mishima, *Decay of an angel*,²³ o classicismo da linguagem de Mishima e as referências de que ele se utilizava tornavam o seu trabalho único entre seus pares, conforme escreveu em um artigo na revista literária americana *Pacific Community* (1971):

Tão decorada que às vezes poderia soar afetada e artificial, [a sua linguagem] expressava uma preocupação com a beleza da língua japonesa que o resto da nação parecia ter abandonado. [...] De um grande número de escritores japoneses, contemporâneos de Mishima, pode-se dizer que o estilo é difícil. Mas apenas de Mishima pode-se dizer que a sutileza e a riqueza do vocabulário, as frases e as alusões, forçam, até mesmo os leitores mais eruditos, a manter uma referência bibliográfica ao alcance das mãos. Ele criava com mestria dentro de uma variedade de estilos, e era talvez o único entre seus pares capaz de se utilizar da literatura clássica com confiança e até elegância. Nesse aspecto, ele pode ser chamado joyceano. Joyce conseguia ser várias pessoas e assim era Mishima.²⁴

A utilização de uma linguagem clássica e a expressão através das formas definidas foram preocupações constantes em todos os seus trabalhos. Darci Kusano, inclusive,

¹⁹ SEIDENSTICKER citado por STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.125.

²⁰ KEENE. *La literatura japonesa*, p.14.

²¹ WHEATERBY citado por STOKES. , *The life and death of Yukio Mishima* p.123.

²² Yasunari Kawabata, escritor japonês e vencedor do prêmio Nobel (1968), foi amigo de Mishsima e seu mentor intelectual.

²³ Último livro da tetralogia “Mar da fertilidade”.

²⁴ SEINDENSTICKER citado por STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.125.

interpreta o seu suicídio ritual dentro de uma forma pronta, como uma expressão máxima dessa preocupação.²⁵ O próprio Mishima já dissera: “Eu gosto do Japão tradicional, não sou um escritor revolucionário, de vanguarda”.²⁶ Paulo Leminski refere-se a Mishima como pertencente à classe dos “revolucionários para trás, utópicos nostálgicos”.²⁷ Portanto, ao contrário do que a comparação com Joyce poderia nos fazer pensar, a semelhança não está no caráter vanguardista, mas, como afirma Seidensticker, na capacidade de Mishima ser várias pessoas ou personagens. E quando se trata de um artista de tal modo diverso,

nossa tendência é levar em conta não apenas o escritor que, por definição, se expressa em seus livros, mas também o indivíduo, sempre forçosamente disperso, contraditório e variável, oculto aqui, visível ali e, finalmente, o *personagem*, essa sombra ou esse reflexo que por vezes o próprio indivíduo (como é o caso de Mishima) contribui para projetar por defesa ou por bravata, mas aquém e além dos quais o homem real viveu e morreu no segredo impenetrável que é o de toda vida. Assim, há muitas possibilidades de erro de interpretação. Passemos adiante, lembrando-nos de que sempre a realidade central tem de ser procurada na obra: o que o autor escolheu escrever, ou foi forçado a escrever, é que finalmente importa. E, sem dúvida, a morte premeditada de Mishima é uma de suas obras.²⁸

Dessa tendência – de que nos fala Yourcenar –, decorre um equilíbrio instável entre os interesses que temos pelo homem e o que temos pelos seus livros, que pode pender, muitas vezes, para a curiosidade pela anedota biográfica. Ainda que reconheçamos um certo caráter pejorativo desse interesse pela anedota biográfica, o comentário de Yourcenar ilustra um importante problema teórico – a dificuldade de se desembaraçar do binarismo real/ficcional, ou vida/obra, objetivo/subjetivo e assim sucessivamente numa metonímia infinita de outros binarismos. É como se ela, ao afirmar a função performativa da obra dizendo que a realidade central tem que ser buscada “no que o autor escolheu escrever ou foi forçado a escrever”, ao

²⁵ KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p.272.

²⁶ Cf. KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p.271.

²⁷ LEMINSKI. *Entre o gesto e o texto*, p.113.

²⁸ YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p.10.

mesmo tempo reinscrevesse a noção de obra dentro de esquemas referenciais, afirmando paradoxalmente que “a morte premeditada de Mishima é sem dúvida uma de suas obras”.

Assim, o estudo da obra de Mishima, sob esses aspectos, faz surgir uma série de problemas teóricos que vamos delinear e tratar ulteriormente, entre eles, a problemática relativa ao estatuto da ficção, à referencialidade e aos contratos de leitura. Por mais que se aceite que a oposição entre ficção e realidade repousa em um *saber tácito*, é esse mesmo saber que anima a recepção de um texto. Ou seja, mesmo com o maior esforço em se ater ao universo textual, são inegáveis os condicionamentos mútuos produzidos entre os discursos textuais e extra-textuais.

É comum encontrarmos entre a recepção Ocidental este tipo de interpretação, que aborda a obra de Mishima em uma relação indissociável com sua vida, ou ainda, atribui a sua vida o caráter de obra. Isso se deve, em parte, aos seus ideais clássicos – tanto no sentido helênico quanto nipônico – e aos seus ideais românticos. “Desde o romantismo, um escritor não compõe menos suas atitudes que suas frases: Mishima se esforça para isso, ele gostaria de tornar-se estátua, monumento.”²⁹ Não podemos esquecer a forte influência do Roman-há no Japão durante o período entre-guerras. O próprio Mishima fazia declarações que autorizam este tipo de leitura: “Quero fazer da minha vida um poema”, alardeava ele.³⁰ Além de tudo, Mishima era visto no Japão como uma espécie de *pop star*, o que, diga-se de passagem, causava constrangimento e trouxera-lhe desaprovações, notavelmente a sua aparição como um Yakuza em um filme de terceira categoria e um ensaio fotográfico em que aparece semi-nu, com a faixa de saudação ao imperador amarrada à testa.

As relações entre vida e obra em Mishima possuem sem dúvida enlaces intrigantes, cujo selo enigmático teria sido seu ato suicida. Entretanto, atribuir o caráter de obra à morte

²⁹ PINGUET. *A morte voluntária no Japão*, p.412.

³⁰ STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.111.

premeditada de Mishima, como faz Yourcenar, significa também levar em conta a abertura de sentidos e certos efeitos de leitura que o “fantasma da biografia” pode insinuar na obra de um escritor suicida. Nas palavras de Ana Cecília de Carvalho, estudiosa da obra da escritora Sylvia Plath:

[...] qualquer abordagem que se faça ao texto de alguém que, como Sylvia Plath, matou-se em plena produção literária, dificilmente poderá evitar um curioso efeito de leitura: a impossível dissociação entre o fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como presença inarredável) e a construção do texto. Produz-se, assim, algo como se a sombra do suicídio da autora tivesse permanentemente caído sobre o texto de maneira que o leitor se vê à procura dos anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, campo onde estariam inscritas as pegadas, que se seguidas, poderiam mostrar o caminho que levou a escritora ao auto-extermínio.³¹

Para ambos os autores seria válido dizer que a marca do suicídio afeta sobremaneira o horizonte de expectativa com o qual se abordam seus textos. Obviamente, como não se trata de buscar ou estabelecer uma “essência” do escritor suicida, veremos também diferenças cruciais nessa comparação entre Plath e Mishima. Primeiro, seria impossível negar as particularidades que cercam as circunstâncias de cada suicídio, fossem elas culturais ou pessoais, pois

nisso o Japão é único, não há paralelos em nenhuma civilização humana de uma institucionalização tão radical do suicídio. Nisso a “solução final” de Mishima se distingue essencialmente do suicídio de um Maiakovsky ou de um Iessiênin. De Drieu La Rochelle (parecido com ele, em tantos traços). De Stephan Zweig. De Virginia Wolf. De Van Gogh. Hart Crane. De Walter Benjamin. De Ganga Zumba.³²

Além disso, distinguem-se os dois escritores quanto aos “anúncios” do destino “trágico”³³ que o leitor procurará, ou encontrará quase sem procurar em Mishima. O tema do suicídio ritual era tratado de forma explícita e possuía uma densidade e um espaço consistentes dentro do conjunto da sua obra. A freqüente recorrência das referências ao suicídio ritual como uma estilização da morte – traço herdado da estética e da ética samurai,

³¹ CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p.15.

da qual Mishima era estudioso e entusiasta –³⁴ deixa a impressão de que a auto-imolação era para ele uma obra de arte, a chave de ouro de uma vida, um clímax, algo a ser preparado, ensaiado, saboreado por antecipação. Um exemplo notável pode ser encontrado em seu conto “Patriotismo”,³⁵ onde ele descreve com riqueza de detalhes a cena de um *seppuku*³⁶ cometido por um jovem oficial do exército:

– Isto é o *seppuku*? – pensou. Experimentava uma sensação de caos total, como se o céu tivesse desplumado sobre ele e todo o universo girava como o efeito de uma enorme embriaguez. Sua força e sua coragem que tão fortes se manifestaram antes da incisão haviam se reduzido agora a uma fibra de aço da espessura de um cabelo. Assaltou-o a incômoda sensação que teria que fazer avançar, conforme essa fibra, todo seu desespero. (...) Pareceu-lhe incrível que em meio àquela agonia as coisas visíveis podiam, todavia, ser vistas e as coisas existentes existir.³⁷

O conto se tornou uma peça de teatro e, mais tarde, um curta-metragem. Mishima dirigiu a peça e atuou no papel do oficial em ambos.

Através do exemplo de “Patriotismo” podemos ter uma certa apreensão do complexo embaralhamento entre a escrita e o vivido na obra de Mishima. Há uma série de especularizações e refrações sutis entre essas instâncias, de um tal dinamismo, que temos a verdadeira impressão de que se está a assistir a uma dança, um baile de máscaras onde representação e representado intercambiam seus lugares e por momentos são indistintos.

³² LEMINSKI. Entre o gesto e o texto, p.114.

³³ Veremos no cap. 2 que a noção de *trágico* tem um significado muito específico para Mishima.

³⁴ Cf. MISHIMA. *O hagakure: a ética dos samurais e o Japão moderno*.

³⁵ “*Yokoku*” (Patriotismo) – conto de Mishima escrito durante o verão de 1960, que descreve o *seppuku* do tenente Aoshima no final do motim dos jovens oficiais, em fevereiro de 1935. Mishima realizou e interpretou, sobre esse tema, um curta metragem que, com o título de *Ritos de amor e morte*, foi premiado no Festival de Tours, em janeiro de 1966.

³⁶ O *seppuku* é a uma auto-imolação, em que o indivíduo corta o baixo abdômen deixando escorrer suas entranhas. Um biógrafo americano, Scott-Strokes, traduziu *seppuku* de maneira sugestiva, como “self disenbowelment”. O *harakiri* significa literalmente *cortar o ventre*, já o termo *seppuku* faz uma referência ao ato em seu aspecto ritual. (cf. PINGUET. *A morte voluntária no Japão*.)

³⁷ MISHIMA. *Muerte en el estio: y otros contos*, p.68.

Na percepção de Maurice Pinguet, essa indistinção revela-se em uma pergunta final sobre as diversas identidades de Mishima:

Por vezes [ele] estaria pronto a ser o primeiro a rir de suas poses, se a morte não estivesse ali para chamar todos à seriedade. Ou antes, não seria a morte que faz que nada seja sério neste mundo? Concebeu seu último ato para morrer nele: a esse preço apropria-se de uma identidade irrefutável. Ainda, se acreditasse na verdade – mas pensa como Nietzsche que não existem neste mundo senão aparências e interpretações. Morrerá, portanto, como soldado do Império. Ou como escritor que representa um soldado?³⁸

A representação do real é uma questão que atravessa a obra de Mishima, como queremos demonstrar. Em momentos somos levados a suspeitar também que Mishima tratava o real como uma performance, uma representação, chegando a criar um jogo complexo que torna indistinta a sua existência de papel da existência do homem, incitando a perguntas como a de Pinguet: Mishima morreu como escritor, ou como soldado? Uma teoria da autobiografia se faz necessária então, não em seu caráter explicativo, mas para sugerir leituras sobre os procedimentos e modos de funcionamento dos jogos de espelhos e do baile de máscaras que relacionam a escrita e o vivido em Mishima.

O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO

Conforme vimos na seção anterior, uma abordagem da autobiografia do ponto de vista antropológico, como a de Gusdorf, parte do pressuposto de que ela é um gênero bem estabelecido. Entretanto, do ponto de vista literário, a auto-evidência da autobiografia não

seria afirmada tão confortavelmente, pois uma série de problemas surgirá da tentativa de isolar esse gênero de seus possíveis gêneros vizinhos. É o que vamos acompanhar através do trabalho de Philippe Lejeune, em *Le pacte autobiographique* (1976), em sua tentativa de traçar um sistema o mais rigoroso e coerente possível para a definição de autobiografia.

Vale dizer que o foco do nosso trabalho não incidirá exatamente sobre o propósito de definição, pois, como veremos, nenhum dos livros do nosso *corpus* se encaixariam na definição de autobiografia, tal como proposta por Lejeune. Antes disso, nos interessarão as formas de enunciar os problemas teóricos e os recursos utilizados por Lejeune para lidar com eles. Acreditamos que, da combinação de tais recursos com algumas outras matrizes teóricas, poderemos derivar algumas ferramentas de leitura para a obra de Mishima. Procuraremos demonstrar especialmente a existência de um *espaço autobiográfico* nessa obra.

A situação de “definidor” de Lejeune é duplamente relativizada: 1) historicamente, ele pretende uma definição de autobiografia que cubra os trabalhos da literatura europeia de dois séculos para cá, sem querer com isso afirmar a inexistência da autobiografia no período anterior a 1770 e nem fora da Europa. (Mais adiante aventaremos uma hipótese sobre a possível razão que tenha motivado este corte aparentemente arbitrário.); 2) textualmente (para nós este ponto será o mais importante), Lejeune partirá da posição de leitor. Dessa forma, estariam descartados os caminhos que se fundamentam em uma problemática da interioridade do autor ou erigem os cânones de um gênero literário. Ele acredita que a posição de leitor (Lejeune comenta: “que é a minha, a única que eu conheço bem”) lhe fornecerá a possibilidade de apreender melhor o funcionamento desses textos, pois é lendo-os que os fazemos funcionar.³⁹

Podemos perceber claramente que a perspectiva textual de Lejeune é a da recepção. A estética da recepção é uma teoria que pode nos auxiliar a compreender a teoria da

³⁸ PINGUET. *A morte voluntária no Japão*, p.413.

³⁹ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.13.

autobiografia de Lejeune. Embora não haja uma afirmação explícita de filiação teórica, algumas importantes aproximações são possíveis. O objeto da estética da recepção é a história literária definida como processo que envolve, no mínimo, três grandes agentes: o autor, a obra e o público. Recepção, nesse esquema, é definido como ato duplo que abrange tanto o efeito produzido pela obra de arte quanto o modo como ela é recebida pelo público, ou seja, a sua resposta – é o que entendemos quando Lejeune diz que é lendo-as que fazemos as autobiografias funcionarem como tal. Por ora, apenas mantenhamos em mente a idéia de recepção e leitor, que, doravante, nos será importante.

Os primeiros problemas que surgiriam na teorização do gênero autobiográfico seriam as relações com os gêneros vizinhos. A relação da autobiografia com a biografia ou com o romance autobiográfico, por exemplo. Assim Lejeune parte de uma definição bastante parcimoniosa para, em seguida, explorar ao máximo as suas conseqüências: “Autobiografia é uma narrativa retrospectiva, em primeira pessoa, feita em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência quando enfatiza sobretudo a sua vida individual, particularmente a história da sua personalidade.”⁴⁰

A definição recorre a elementos de quatro categorias: 1) forma de linguagem: narrativa, prosa; 2) assunto tratado: vida individual, história da personalidade; 3) situação do autor: identidade do narrador e do autor, cujo nome remete a uma pessoa real; 4) a posição do narrador: caráter retrospectivo da narrativa e identidade do narrador com o personagem principal. Com base nesses elementos, Lejeune traça esquemas que diferenciam a autobiografia das memórias, da biografia, do romance pessoal, do poema autobiográfico, do diário íntimo, do auto-retrato e do ensaio.

A situação do autor e a posição do narrador adquirem uma importância especial, pois, na autobiografia, e de modo geral na literatura íntima, é necessário que haja uma

⁴⁰ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.14.

identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Tal identidade levanta problemas de definição entre os gêneros, que Lejeune formulará da seguinte maneira:

Como pode exprimir-se a identidade de autor e do personagem narrador? (Eu, tu, ele) No caso de uma narrativa em primeira pessoa, como se manifesta a identidade do autor e a do personagem-narrador? Será o caso de opor autobiografia e romance. Se não há confusão na maioria da teorização relativa à autobiografia, há entre a noção de identidade e a de semelhança? Será o caso de opor a autobiografia e a biografia.⁴¹

Portanto, supondo que a autobiografia é essencialmente feita em primeira pessoa, Lejeune parte para a análise de algumas questões elementares da lingüística, por meio dos estudos de Benveniste, para pensar a definição de *primeira pessoa* como uma articulação de dois níveis: o referencial e o enunciado. Benveniste afirma que não há jamais um conceito de “eu”, assim como não há um conceito de “ele”. O “eu” nunca remeterá a um conceito, ele exerce simplesmente uma função que consiste em remeter a um nome, ou a uma entidade suscetível de ser designada por um nome. Resumindo a cadeia de argumentações: diante do vazio que se instala com o uso do pronome “eu”, que nunca remete a um conceito, Benveniste aponta para a função econômica do pronome pessoal, dizendo que, se cada interlocutor dispusesse de um “indicativo distinto” (no sentido de que cada estação de rádio tem um indicativo próprio de sintonização) para expressar o sentimento irreduzível que ele tem de sua subjetividade, seriam necessárias tantas linguagens quantos fossem os interlocutores, tornando a comunicação impossível. Para Lejeune, esta hipótese causa estranhamento, já que, ao seu ver, esses “indicativos distintos” existem e são pertencentes à categoria lexical dos nomes próprios. A partir disso, Lejeune conclui que é em relação ao nome próprio que se deverá situar os problemas da autobiografia.

No texto impresso, toda enunciação é encarregada a uma pessoa que tem por hábito situar seu nome na capa do livro e na contra-capas, acima ou abaixo do título do volume. É nesse nome que se resume toda existência

⁴¹ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.15.

que se chama o autor: a única marca dentro do texto de um indubitável extratexto, remetendo a uma pessoa real que demanda, assim, que se atribua a ela, em último caso, a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor se reduz apenas a esse nome. Mas o lugar assinalado por esse nome é capital, ele é ligado por uma convenção social ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real. Entendo por essas palavras, que figuram como sendo da maior importância em minha definição de autobiografia, uma pessoa cuja existência é atestada por estado civil verificável. Certamente o leitor não o verificará, e ele pode muito bem nem saber quem é essa pessoa: mas sua existência está fora de dúvida: exceções e abuso de confiança não fazem mais que sublinhar a crença geral acordada por esse tipo de contrato social.⁴²

O nome próprio assumirá assim um lugar capital, pois ele será o meio de articulação dos dois níveis: o referencial e o enunciado. Do lado referencial, ele remeterá, supostamente, a uma realidade extratextual, uma pessoa cujo estado civil é verificável; do lado do enunciado, o nome próprio poderá atestar a identidade entre autor, narrador e protagonista. Identidade essa fundamental para selar o que Lejeune chamará de “pacto autobiográfico”. Seguem-se então uma série exaustiva de quadros e tabelas analisando e estipulando todas as prováveis possibilidades lógicas de pacto autobiográfico. (Esse ponto se abrirá para uma discussão sobre a noção de autor, à qual retornaremos mais tarde.)

O fundamento da identidade entre autor-narrador-personagem para o pacto autobiográfico responde a uma pergunta feita anteriormente por Lejeune: “Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico?” Ele diz: “É preciso confessar que se permanecermos na análise interna do texto, não há nenhuma diferença. Todos os procedimentos que a autobiografia emprega para nos convencer da autenticidade de seu relato podem ser imitados pelo romance e freqüentemente o são.”⁴³ O nome do autor e a identidade do nome autor-narrador-personagem acaba sendo um critério textual geral de que dispomos. O pacto autobiográfico é a afirmação dessa identidade dentro do texto,

⁴² LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.23.

remetendo ao nome do autor na capa do livro, que seria a garantia do contrato social, em última instância, pelo menos um índice do contrato editorial.

Podemos facilmente imaginar o peso dessa identidade em um “contrato de leitura”. Suponhamos que encontrássemos em uma biblioteca um livro desconhecido de um autor desconhecido, quem quer que leia o livro será levado a estabelecer um pacto de leitura do tipo autobiográfico ao perceber que o narrador é o protagonista e que possui o mesmo nome que o do autor na capa. Tal identidade acaba funcionando quase que como um indicador para um leitor-modelo, no sentido em que o indicador, teoricamente, funcionará independentemente da posição do leitor empírico e do seu horizonte de expectativas.⁴⁴ Ou seja, essa identidade é um elemento textual mínimo para engendrar um pacto autobiográfico. Mas com certeza não é o único, outros elementos começam a figurar como capazes de engendrar um pacto autobiográfico, principalmente à medida que começamos a incluir uma idéia de leitor contextualizado.

A identidade do nome entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de duas maneiras: 1) implicitamente: a) empregando títulos que não deixam dúvida de que a primeira pessoa remete ao nome do autor, b) seções iniciais e prefácios em que o narrador se compromete com o leitor e se comporta como se fosse o autor; 2) de maneira patente, pelo nome do narrador-personagem, que é o mesmo nome do autor na capa.

No entanto, há aqui uma ressalva feita por Lejeune que precisa ser lembrada: identidade não é semelhança. A identidade, diz Lejeune, “é um fato apreensível – aceita ou refutada no nível da enunciação; a semelhança é uma relação sujeita a discussão e nuances infinitas estabelecidas a partir do enunciado.”⁴⁵ Assim, Lejeune pode afirmar que,

⁴³ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.26.

⁴⁴ Cf. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p.22-4, para as noções de *leitor modelo* e *leitor empírico*.

⁴⁵ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.36.

diferentemente do romance autobiográfico, “a autobiografia não comporta graus, ela é tudo ou nada”.⁴⁶

Essa ressalva vai estabelecer uma sutil distinção entre o pacto autobiográfico e o chamado *pacto referencial*. Se definirmos autobiografia, ao pé da letra, não seria ela pensada como a biografia de alguém escrita por si mesmo? Então, nossa tendência seria abordá-la como um texto referencial e aplicar ao gênero uma problemática historicista. Dessa forma, como leitores, perceberíamos a autobiografia e a biografia, em oposição a todos os textos de ficção, como textos que estabelecem um pacto referencial, ou seja, textos que, como no discurso científico e histórico, pretendem fornecer informações sobre uma “realidade” exterior ao texto, e, portanto, verificáveis. A diferença é que um pacto autobiográfico não é necessariamente pacto referencial, já que a identidade entre autor-personagem e narrador pode ser afirmada ou negada, enquanto que a semelhança ou a verossimilhança é uma relação sempre aberta, que pode ser infinitamente discutida. O fato de vários leitores e escritores caírem ingenuamente nessa peça, tratar a autobiografia como um discurso referencial, comprova, para Lejeune, que talvez essa seja uma ilusão necessária para o funcionamento do gênero.

Quando a autobiografia passa, para Lejeune, a ser uma questão de identidade e não de verossimilhança, o que dizer dos romances e ficções em que o leitor tem claramente a impressão de que se trata do autor ou de sua vida, apesar de nenhuma afirmação dessa identidade ou do pacto autobiográfico? Se o leitor é convidado a ler um romance como um fantasma revelador do indivíduo, Lejeune chamará a isso de um *pacto fantasmático*. O pacto fantasmático funda-se em uma série de semelhanças que levam o leitor a supor uma identidade que não é afirmada explicitamente. Antes, pelo contrário, o romance – como

⁴⁶ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.25.

texto ficcional – se auto-indica na sua ficcionalidade, estabelecendo assim um *pacto romanesco*, por oposição ao pacto referencial.

Logo, então, pensar o pacto referencial como uma ilusão necessária ao funcionamento do gênero autobiográfico leva quase inevitavelmente à pergunta: o que seria mais verdadeiro – a autobiografia ou o romance autobiográfico? Pois, se por um lado a autobiografia, constringida por seu compromisso referencial, ganha em exatidão para perder em complexidade, o romance autobiográfico seguiria o caminho contrário. Lejeune pondera que não se trata de pensar que um seria mais verdadeiro do que o outro, mas antes examinar a relação de um com o outro. “O que se torna revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de texto e que não é redutível a nenhuma das duas. O efeito de relevo obtido por esse procedimento é a criação pelo leitor de um *espaço autobiográfico*.”⁴⁷

Até agora foi possível perceber uma progressiva flexibilização, partindo-se da tentativa de definição da autobiografia como gênero até chegar a sua consideração de forma mais orgânica, como modos de leitura. A definição do gênero que seguia tabelas e elementos textuais, como a identidade, a análise das vozes textuais, permanece válida para Lejeune, mas vai paulatinamente cedendo espaço a uma definição do gênero a partir de suas relações contratuais e, portanto, dos modos de leitura. Os diversos termos que foram surgindo ao longo do desenvolvimento do seu raciocínio, tais como: pacto autobiográfico, pacto romanesco, pacto referencial, pacto fantasmático, remetem a este movimento de tratar a autobiografia mais como gênero contratual do que formal. A formulação da noção de *espaço autobiográfico* é um importante passo nessa direção, pois através dele se torna possível uma forma indireta de pacto autobiográfico.

A problemática da autobiografia então se torna mais flutuante, não se funda sobre uma relação estabelecida entre o texto e um mundo extra-textual e seus processos de

⁴⁷ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.42.

referencialidade, pois tal relação poderia ser apenas a da semelhança – indeterminadamente aberta e discutível – em maior ou menor grau. Tampouco se fundará apenas sobre a análise de um funcionamento interno ao texto e suas estruturas, mas numa análise no nível global da publicação, do contrato, explícito ou implícito, proposto pelo autor ao leitor. É este contrato que determina modos de leitura do texto e que engendra certos efeitos que, atribuídos ao próprio texto, o definem como autobiografia. (A questão da referencialidade ou os pensamentos que partem da premissa que opõe “o real” ao ficcional – mesmo que depois se diga que eles se misturam e interpenetram – criam para a teoria uma espécie de beco sem saída, um binarismo insuperável. Isso faz sentido se pensarmos com Barthes que “o real é (por definição) irrepresentável”,⁴⁸ e que a literatura existe justamente como tentativa, sempre falha, de lograr tal impossibilidade. Reconhecer a indecidibilidade, do ponto de vista teórico, do pacto referencial e ao mesmo tempo apontá-lo como ilusão necessária ao funcionamento do gênero autobiográfico é uma astúcia de Lejeune).

A direção do deslocamento da questão da autobiografia, como vemos, é para o pólo da recepção. A autobiografia concebida como modo de escritura e, ao mesmo tempo, um modo de leitura sugere um contrato de leitura; entretanto, não se trata de um contrato fixo, cujo autor é o definidor único, mas sujeito a variações históricas e culturais do leitor (que não é apenas implícito):

Os jogos sobre a alegação de realidade nas obras de ficção não são praticados mais hoje do mesmo modo como o eram no século XVIII, em contrapartida, os leitores tomaram gosto por adivinhar a presença do autor (e de seu inconsciente) mesmo diante de produções que não possuem aparência de autobiografia, bem como os pactos fantasmáticos criaram novos hábitos de leitura.⁴⁹

O que está em questão aqui é a mudança no horizonte de expectativas do gênero autobiográfico. A mudança de um hábito de leitura, a prática dos leitores de adivinhar a presença do autor, foi concomitante à prática de pactos fantasmáticos pelos autores.

⁴⁸ BARTHES. *Aula*, p.22.

Considerando esses novos hábitos de leitura e de escritura, faz-se necessário, para Lejeune, forjar um novo conceito que distinga essa nova atitude perante a escrita daquela da autobiografia em seu sentido estrito, como uma narrativa retrospectiva em primeira pessoa que enfatiza a história da personalidade do próprio autor. Quando se fala de um jogo de textos, que pode abranger uma autobiografia e que tem por função construir e produzir uma imagem do autor, Lejeune utilizará o termo *espaço autobiográfico*. Tal espaço é uma arquitetura de textos que estabelecem relações mútuas, alguns de ficção, outros de crítica, ensaios, escritos íntimos, prefácios, todos eles remetendo a uma certa imagem do autor. Uma imagem que não coincide exatamente com um conteúdo enunciado, mas que é um efeito de enunciação, e por isso produz uma certa ambigüidade do pacto. No caso de Mishima seria necessário acrescentar a esta arquitetura de textos as suas peças de teatro, bem como as suas participações como ator.⁵⁰

Segundo Lejeune, o espaço autobiográfico seria uma realidade que uma série de escritores teriam experimentado, desde o fim do século XVIII, no ato de projetar-se, confessar-se, purgar-se, devanear-se e exprimir-se através das ficções de modo mais ou menos intencional. É necessário também lembrar de toda uma tradição romântica que, desde Rousseau, preconiza a utilização do seu próprio vivido como matéria-prima de sua arte. Mas é também no nível da leitura que o espaço autobiográfico tornou-se uma realidade, tanto que, assim, parte da crítica literária pôde legitimar a tendência de fazer do autor um princípio de inteligibilidade da obra.

Após essa resumida exposição da teoria de Lejeune sobre o pacto autobiográfico, é possível fazer uma leitura retroativa, que pode, de alguma forma, justificar o porquê do seu recorte arbitrário do ponto de vista histórico e geográfico. Por que pensar a autobiografia

⁴⁹ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.45.

⁵⁰ Cf. KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*.

apenas dos fins de 1700 para cá? E por que se limitar apenas às produções de dentro da Europa?

As noções de pacto fantasmático e espaço autobiográfico talvez expliquem o porquê dessas escolhas. Se o espaço autobiográfico diz respeito a uma imagem construída pelo leitor, é necessário que ele, o leitor, se insira numa história recente, para que os textos concomitantes sejam por ele conhecidos. É necessário que o conjunto de textos que compõe o espaço autobiográfico faça parte da tradição de leitura em que o leitor se insere, do seu horizonte de expectativas. Só desse modo a autobiografia funcionaria como gênero contratual.

A nosso ver, parece ser possível dividir a teoria de Lejeune em dois momentos: 1) num primeiro momento a preocupação principal é a definição formal do gênero, baseado na noção de identidade, nas vozes e pessoas do interior do discurso, nos pactos explícitos. Nesse momento é que surgem as exaustivas tabelas de Lejeune tentando prever a maioria dos casos possíveis de posicionamento formal do narrador e do personagem principal em relação ao autor; 2) um segundo momento, mais flexível, em que a preocupação principal não é mais definir o gênero, mas pensar as relações contratuais e os regimes, os efeitos de leitura que podem ser estabelecidos. Desse momento derivam noções como a de *pacto fantasmático* e *espaço autobiográfico*.

Entretanto, parece-nos curioso o fato de que a maioria das críticas que se dirigem à teoria de Lejeune parece levar em conta apenas o primeiro momento, silenciando sobre o segundo momento ou simplesmente o desconhecendo. Talvez porque, o primeiro momento seja realmente mais sujeito a críticas e soe demasiado legalista e arbitrário, imobilizado por um pesado cartesianismo. Tal fato deve impacientar alguns dos leitores de *Le pacte autobiographique*. Talvez a leitura formada no primeiro momento engesse o olhar do leitor, impedindo a apreciação da fluidez do segundo momento. A nosso ver, achamos que parte das críticas é realmente pertinente. Entretanto, temos que ressaltar o desafio teórico

enfrentado por Lejeune em seu esforço rigoroso de definição e construção de um objeto, sua luta contra o obscurantismo com relação a um gênero literário (se é que podemos continuar falando de gênero) que foi tido durante muito tempo como auto-evidente.

A título de exemplo deste tipo de crítica, voltada para primeiro momento de Lejeune, trazemos esta citação do escritor português Manuel de Freitas:

[...] para Lejeune, desde que o nome “próprio do autor” (que é ao mesmo tempo “textual e indubitavelmente referencial”) se apóie nas “instituições sociais” do “estado civil” e do “contrato de edição”, “não há razão alguma para duvidar da identidade”, logo da existência de uma autobiografia. A título de pormenor, comecemos por observar que a existência de um “contrato de edição” é um critério demasiado recente para poder validar um gênero cuja matriz tem sido encontrada nas *Confissões* de Santo Agostinho. Mas o que adquire ainda maior gravidade, num crítico tão peremptório, é o facto de Lejeune se servir de conceitos como princípio de identidade (“indubitavelmente referencial”) sem fazer qualquer esforço para os discutir e aprofundar. Semelhantes aspectos já foram alvo das mais diversas críticas, tendo Paul de Man, ao sublinhar a natureza inescapavelmente retórica da linguagem, procurado anular o mito da referencialidade que Lejeune aceita com a maior placidez.⁵¹

A confusão de Manuel de Freitas talvez se situe na atribuição a Lejeune de uma suposta aceitação da referencialidade, quando na verdade o que Lejeune faz é apontar que a referencialidade é uma ilusão necessária ao funcionamento do gênero autobiográfico. Além disso, Lejeune não nega a existência da autobiografia antes de Rousseau ou do fim de século XVIII, apenas foca a sua análise sobre a mudança dos hábitos de leitura, especialmente no estabelecimento de novos pactos de leitura e novos jogos de alegação de realidade. Uma confusão perdoável para um autor que declara abertamente, logo na primeira frase de seu livro: “A teoria, devo confessar, não me interessa muito.”⁵²

⁵¹ FREITAS. *Me, myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*, p.14-5.

⁵² FREITAS. *Me, myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*, p.11.

Certamente, como Manuel de Freitas afirma, no primeiro momento Lejeune tenta definir a autobiografia como um gênero que se apóia em outras séries culturais que não apenas a literatura, recorrendo às instituições sociais e editoriais de maneira geral. Mas veremos que isso também pode adquirir uma importância especial no contexto de mudança de hábitos de leitura. Nesse novo contexto, o autor passa a ser convocado não apenas como princípio de inteligibilidade da obra, mas como o responsável legal, juridicamente falando, pela circulação de um determinado tipo de discurso, e isso terá conseqüências particulares para a questão da autobiografia e do espaço autobiográfico.

EU DESEJO O AUTOR

A teoria do pacto autobiográfico reserva para o nome do autor um lugar capital. É sabido que o chamado “apagamento do autor” tornou-se um tema cotidiano para a crítica literária. Portanto, ao invés de constatar mais uma vez o seu desaparecimento, a teoria da autobiografia nos força a reexaminar os locais onde a sua função é exercida. Seguindo as indicações de Michel Foucault, em seu trabalho intitulado *O que é um autor?*, podemos circunscrever no mínimo quatro modalidades da função do autor:

- 1) O nome do autor: impossibilidade de tratá-lo como uma descrição definida; mas impossibilidade igualmente de tratá-lo como nome próprio comum.
- 2) A relação de apropriação: o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o inventor nem o produtor deles. Qual é o *speech act* que permite dizer que há obra?

- 3) A relação de atribuição: o autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito e escrito. Mas a atribuição – mesmo quando se trata de um autor conhecido – é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas.
- 4) A posição do autor: posição do autor no livro (uso de desencadeadores, funções dos prefácios, simulacros do copista, do narrador, do confidente, do memorialista); posição do autor nos diferentes tipos de discurso (discurso filosófico, por exemplo).⁵³

A teoria de Lejeune supõe a identidade entre autor, narrador e personagem principal como um indicador textual do pacto autobiográfico. Entretanto, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas e nem funcionam da mesma maneira. Como observa Foucault, no seguinte exemplo:

Se eu me apercebo, por exemplo, que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não é médico etc., não é menos verdade que esse nome, Pierre Dupont, continuará sempre a se referir à mesma pessoa; a ligação de designação não será modificada da mesma maneira. Em compensação os problemas colocados pelo nome do autor são bem mais complexos: se descobro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare não escreveu os *Sonnets* que são tidos como dele, eis uma mudança de um outro tipo: ela não deixa de atingir o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon simplesmente porque o mesmo autor escreveu as obras de Bacon e de Shakespeare, eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o funcionamento do nome do autor. O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros.⁵⁴

Para Foucault o autor não é simplesmente um elemento do discurso, mas uma função que exerce um certo papel em relação a ele e, por vezes, assegura uma função

⁵³ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p.265.

classificatória. É nesse sentido que o nome do autor não pode ser tratado com um nome próprio. O nome do autor permitiria reagrupar um certo número de textos, delimitá-los. Do nosso ponto de vista, isso exerce também uma importante função para a recepção dos textos e, portanto, para a construção de um *espaço autobiográfico*, já que supomos que esta noção é fruto de um deslocamento da questão do gênero autobiográfico para o pólo da recepção. Se concebermos o espaço autobiográfico como uma arquitetura de textos que tem por função sustentar uma imagem do autor, o nome do autor agrupando os textos assinados por ele pode ser pensado como um indicador de filiação, autenticação mútua e explicação recíproca desses textos.

No rastro do problema do nome do autor, encontramos também o problema do limite da obra, que nos levará a pensar analogamente o limite do espaço autobiográfico. O que é uma obra? O que designa a sua unidade? De quais elementos ela se compõe?

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após a sua morte, como se pode definir uma obra?⁵⁵

O conceito de *obra* e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor. Interessante notar que a última pergunta de Foucault nessa citação nos indica que talvez a noção de obra seja essencialmente póstuma. Mas, no caso do limite do espaço autobiográfico, a noção de obra que ele traz torna-se mais problemática, devido à possível inclusão de textos de uma escrita íntima, textos não assinados, escritas cotidianas, bilhetes. Como no caso de André Gide, que publicou parte

⁵⁴ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p.272-3.

das suas correspondências, uma série de textos íntimos, os quais ele considerava como elementos de um jogo textual global. Tais textos desempenharam um importante papel em seu espaço autobiográfico.⁵⁶

A unidade discursiva da obra, e do autor, não fica mais assegurada apenas pelo nível geral da publicação, que, diga-se de passagem, é um critério caro a Lejeune. Principalmente em relação ao espaço autobiográfico, a noção de obra encontra-se dilatada e permeabilizada, a arquitetura de textos que vai constituir aquele espaço incita às perguntas: quando parar? É possível estabelecer um *pacto fantasmático* com todos os textos atribuídos a um autor? Tudo pode se converter em espaço autobiográfico?

Sem dúvida, Lejeune também esbarrou no problema da obra e dos limites do espaço autobiográfico, formulando-o, indiretamente, da seguinte maneira:

Para fazer, como eu tentei fazer aqui, a teoria do “espaço autobiográfico” gídiano, o crítico pode se contentar em reunir os inumeráveis textos em que Gide exprime esta teoria (prefácios, cartas, diários, etc): não se trata, necessariamente, de textos da maturidade – o autor descobrindo posteriormente (*après-coup*) a unidade desse espaço e seu funcionamento, tal qual Balzac descobrindo, com o procedimento dos personagens recorrentes, a unidade possível de seu universo. Ao contrário, aqui a descoberta é de antemão (*avant-coup*) – e todos os lances da partida serão intencionalmente jogados segundo a regra do jogo, não farão mais que a manifestação de um projeto fundamental.⁵⁷

Para Lejeune, o caso específico de Gide expressa um “projeto fundamental” do próprio autor. Ao acompanhar os longos argumentos de Lejeune nesse sentido, fomos convencidos de que, no caso de Gide, possa realmente se tratar de uma descoberta feita *de antemão*. Todavia, se quisermos pensar como o conceito de espaço autobiográfico opera em relação a outros escritores e outras obras, seria preciso levar em conta casos em que a idéia inequívoca de um projeto dado de antemão não aparece claramente. Mesmo porque, a

⁵⁵ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p.270.

⁵⁶ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.170.

nosso ver, essa chave de leitura – ler cada peça da obra como a manifestação de um projeto fundamental – é algo que pode se encontrar subsumido na posição do leitor, um efeito de leitura, infinitamente discutível e sujeito a nuances, para parafrasear o próprio Lejeune.

De alguma forma, pareceu-nos que o pensamento de Paul de Man sobre a autobiografia abre possibilidades de uma outra perspectiva sobre a noção de obra, autoria e os limites do (espaço) autobiográfico:

Autobiografia, deste modo, não é um gênero ou uma modalidade, mas uma figura de leitura ou de compreensão que ocorre, em algum grau, em todos os textos. O momento autobiográfico acontece como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura, nos quais eles determinam um ao outro, por substituições reflexivas mútuas. A estrutura especular é interiorizada no texto cujo autor declara a si mesmo como objeto do seu próprio entendimento, mas isso apenas torna explícita a alegação de autoria que toma lugar sempre que é afirmado a respeito de um texto ser *de* alguém e ser, supostamente, compreensível de acordo com o caso. O que equivale dizer que qualquer livro com uma capa de título legível é, em algum grau, autobiográfico. Mas assim como parecemos afirmar que todos os textos são autobiográficos, na mesma moeda devemos afirmar que nenhum deles pode ser. As dificuldades de definições gerais que afetam o estudo da autobiografia repetem uma instabilidade inerente, que desfaz o modelo tão logo ele se estabelece.⁵⁸

Entretanto, De Man responde a nossa pergunta sobre os limites do espaço autobiográfico pela via da desconstrução da idéia de gênero. Ao privilegiar a autobiografia como figura de leitura e de inteligibilidade, De Man toca o núcleo da questão do autor, já que uma obra que se afirma autobiográfica nada mais é do que uma alegação de autoria mais ampla e mais explícita do que aquela que envolve outros tipos de textos ficcionais. Existiria, assim, para esse crítico, um momento em que leitor e autor se alinham especularmente, pois um texto pode estabelecer pactos de leitura diversos, ficcionais e

⁵⁷ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.185.

⁵⁸ DE MAN. *Autobiography as self-defacement*, p.70.

referenciais, no qual ele afirma tratar de alguma realidade diversa do texto, não remetendo apenas para si mesmo.

A estrutura especular, no caso da autobiografia, é introjetada no texto uma vez que o autor afirma tomar a si mesmo como aquilo do qual vai tratar, ou seja, seu assunto, constituindo, conseqüentemente, os pilares cognitivos que tornam o texto compreensível, independentemente de sua verificabilidade. Assim, De Man segue afirmando que qualquer texto com uma página de capa com um título legível é autobiográfico, como se a base da compreensão cognitiva do *autobiográfico* repousasse no fato de poder atribuir esse livro a alguém, dizer que o livro foi escrito *por* alguém. Desse modo, a pergunta sobre o limite do espaço autobiográfico não recebe uma resposta conclusiva por parte de De Man, mas pelo menos indica um caminho que passa pela função autor e sua relação com o leitor, uma função que não se reduz a aspectos cognitivos, que não é linear e que compreende tanto a morte da sua figura quanto sua evocação:

como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, *eu desejo o autor*: tenho necessidade de sua figura (que não é nem a sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha.⁵⁹

A dimensão do desejo seria esse *algo* que não deixa a questão do autor se reduzir meramente a aspectos cognitivos, pois o que ela mobiliza é de uma outra ordem: o autor que eu, leitor, desejo não se confunde com a pessoa real, nem com a posição do autor dentro do texto, ou seja, *nem a sua representação, nem a sua projeção*. Portanto, não se trata do autor como uma instância real, nem ficcional, mas de uma apreensão imaginária, mobilizada pelo desejo, como um “campo de pura possibilidade” que opera no processo de concepção desse autor pelo leitor.

⁵⁹ BARTHES. *O prazer do texto*, p.35.

Esse desejo, essa apreensão imaginária é o que pode nos indicar a delimitação do que deve ou não ser considerado como obra, ou autobiográfico, pois, embora De Man afirme que qualquer livro com um título legível na capa seja autobiográfico, sabemos também que textos manuscritos, semilegíveis, semidestruídos, rasurados, incompreensíveis, não assinados, em suma, textos em que a alegação de autoria não é explícita, podem constituir importantes peças do espaço autobiográfico, dependendo do desejo do leitor em questão e seu horizonte de expectativas.

A essa altura o nosso leitor poderia objetar: o *desejo* e o *imaginário* não estariam aí funcionando como categorias coringa, frouxamente definidas ou indefinidas, que utilizadas magicamente resolvem o problema do limite da obra e do espaço autobiográfico? Ou ainda: o leitor pode ver nesse fato uma evidência da “profecia” de De Man sobre as teorias da autobiografia, que “repetem uma instabilidade inerente que desfaz o modelo tão logo ele se estabelece”.

Certamente, salientar o autor como uma instância movida pelo desejo e pelo imaginário, pode significar uma aporia teórica, posto que são categorias que oferecem uma certa resistência à definição e, portanto, a uma determinação em termos conceituais. Cabe-nos, então, aproximarmo-nos da categoria do *imaginário*, examinando as suas relações com o real e o fictício, e tentarmos demonstrar as possíveis contribuições dessas noções para a compreensão do espaço autobiográfico.

O REAL, O FICTÍCIO E O IMAGINÁRIO

Um dos grandes eixos de discussão da teoria da autobiografia são as relações entre o real e o ficcional no interior desse gênero. Conforme vimos com Lejeune, há uma tendência de se abordar o gênero autobiográfico através de uma problemática historicista, tratando-o como um texto referencial, da mesma forma que o discurso científico e histórico, em alguns casos até mesmo excluindo a hipótese de sua natureza ficcional. A questão da verificabilidade surge como uma consequência dessa abordagem. O processo de verificação seria algo próximo do trabalho do historiador, que reuniria um conjunto de documentos e evidências do universo referencial, do extra-textual, para “provar” que os fatos narrados na autobiografia são, de fato, reais (com o perdão da diáfora).⁶⁰

A título de exemplo, podemos trazer as formulações de Elizabeth Bruss acerca do que ela denomina *ato autobiográfico*. Para esta autora, a efetivação do ato autobiográfico ocorre segundo algumas regras: “(a) autor, narrador e personagem devem ser idênticos; (b) a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros e passíveis de verificação pública; (c) espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo ser ou não reformuladas.”⁶¹

No entanto, o critério da verificação, que se baseia na relação opositiva entre ficção e realidade, retiraria da discussão sobre o ficcional aspectos imprescindíveis para a prática literária. O que a verificação pode dizer a respeito de realidades de ordem sentimental? Ou de quaisquer realidades que não podem ser identificáveis e nem verificáveis como realidade social?

⁶⁰ É bom ressaltar que mesmo essa perspectiva sobre o discurso da História já é antiquada. Cf. COSTA LIMA. *Ficção e documento*.

⁶¹ BRUSS citado por MIRANDA. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, p.32.

Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária, a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética, estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do currículo vitae à complexa elaboração formal de pura poesia.⁶²

Torna-se perceptível que a abordagem historicista da autobiografia situa essas duas categorias, o real e o ficcional, em uma oposição no plano de um *saber tácito*, ou seja, de um saber que pressupõe essa oposição como algo auto-evidente. “A determinação nitidamente ontológica atuante neste tipo de ‘saber tácito’ caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos predicados que serão atribuídos a realidades.”⁶³ A manutenção desse tipo de oposição não é de grande auxílio quando se procura teorizar sobre a experiência literária.

Entretanto, para se investigar de que maneira a dicotomia é transgredida, não basta que se afirme que a literatura opera a suspensão de limites, não basta que se utilize o argumento de que o real contém elementos ficcionais e de que a ficção traz elementos da realidade. Se se deseja fazer jus à complexidade da experiência proporcionada pela literatura, é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições, que se conceba uma relação que incorpore, comumente convocado para a equação que tenta descrever o funcionamento do “mecanismo” literário, uma terceira noção, cuja presença redefina o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário.⁶⁴

O imaginário, tal como concebido por Wolfgang Iser,⁶⁵ aparece como uma categoria intermediária entre fictício e o real. A definição dos termos dessa tríade não se dá ontologicamente, mas a partir de suas relações. O registro do fictício seria aquilo que permite que o imaginário se torne tangível e experienciável através do caráter determinado do texto. O real compreende todo o universo extra-textual, a realidade social e cultural, e também todos os outros textos. Já o imaginário é algo experimentado por nós como difuso e informe, fluido e sem referência. “O ato de fingir (que é o que constitui o texto ficcional) fornece condições para que o imaginário seja transladado a uma determinada configuração.

⁶² MIRANDA. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, p.30.

⁶³ ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, v.II, p.385.

⁶⁴ BRANDÃO. *Grafias da identidade*, p.9.

Portanto também aqui se verifica uma transgressão de limites que conduz do difuso ao determinado.”⁶⁶

Devemos lembrar que não é nosso objetivo detalhar a antropologia literária de Wolfgang Iser, mas apenas evocá-la para que, com o auxílio dela, possamos formular nossas questões para a teoria da autobiografia. É preciso dizê-lo, pois, assim colocadas, as definições dos termos que compõem essa tríade podem soar demasiado vagas. Isso não é apenas efeito da brevidade de nossa exposição, mas se deve também ao fato de que tais definições não se constituem de modo ontológico, mas relacional. A relação entre estes três registros é um “jogo”, cuja chave de compreensão são os atos de fingir e as transgressões que eles ocasionam.

Iser postula três atos de fingir, são eles: a seleção, a combinação e o autodesnudamento.

A *seleção* diz respeito aos elementos contextuais, do mundo empírico, que o texto recorta e integra, que não são em si fictícios. Um texto ficcional pode se referir a elementos da realidade, o que torna tais elementos fictícios é efeito de delimitação que sofrem ao serem pinçados. Portanto, a seleção é um ato de fingir que consiste em delimitar um elemento qualquer, separando-o do resto de seu campo de referência.

Já a *combinação* é a integração desses elementos selecionados em um novo campo de referência. “Como ato de fingir, a combinação cria relacionamentos intratextuais. Como o relacionamento é um produto do fingir, ele se revela como a intencionalidade que aparece no processo de seleção.”⁶⁷

Em relação a esses dois atos de fingir, Iser localiza a possibilidade de se falar de *intencionalidade* do texto, pois as supressões, as complementações e valorizações que esses

⁶⁵ ISER. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*.

⁶⁶ ISER. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, p.4.

⁶⁷ ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, v.II, p.392.

dois atos de fingir ocasionam expressam uma intenção. “É provável que a intenção não se revele nem na psique, nem na consciência do autor, mas que possa ser abordada apenas através das qualidades que se evidenciam na seletividade do texto frente a seus sistemas contextuais.”⁶⁸

Pelo “autodesnudamento de sua ficcionalidade” entende-se a indicação que o texto faz de sua própria natureza ficcional. A partir do autodesnudamento, o texto passa a funcionar como um discurso encenado, é um “como se”, que atua como um efeito de pôr entre parênteses, explicitando que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos. O autodesnudamento traz no mínimo duas conseqüências para o pacto de leitura: 1) significa para o destinatário da ficção que ela deve ser tomada como tal; 2) afirma que aqui domina a hipótese de que há de se supor como mundo o mundo representado apenas, para que assim se mostre que a sua representação é algo outro.

Todos esses atos de fingir apresentam o traço geral de constituírem uma transgressão. Podemos agora examinar como cada um desses atos de fingir, com as transgressões que eles acarretam, funcionam em relação à autobiografia e ao espaço autobiográfico.

Na *seleção*, são transgredidos sistemas contextuais selecionados. É interessante notar que a autobiografia, ou mesmo qualquer outro discurso que se pretenda “verídico”, não escapa aos efeitos de transgressão deste ato de fingir, pelo simples fato de que qualquer descrição do real nunca conseguirá esgotar esse real.

Na *combinação*, ocorre uma transgressão dos espaços semânticos constituídos, e a relação entre os elementos passa a ser em si um ato de fingir. Para a autobiografia a combinação é algo igualmente inescapável. Os sistemas de representação das relações de

⁶⁸ ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, v.II, p.390.

certos aspectos da vida do autor, sejam eles de causas e efeitos, de encadeamento do tempo e do espaço, sofrem inevitavelmente o efeito da combinação. De certa forma, a combinação é complementar à seleção, as forma como estes dois atos de fingir atuam nos revelam a *intencionalidade* do texto. A intencionalidade assim concebida ganha relevo particular no gênero autobiográfico, no qual circula uma série de preocupações quanto às intenções do autor, seus fantasmas e sintomas. Pensar a ficcionalização do texto como ato revestido de intencionalidade permite-nos discutir a noção de intencionalidade, desvinculando-a de uma psicologia do autor (que, na verdade, do ponto de vista hermenêutico, corre sempre o risco de ser uma psicologia do comentador, e assim sucessivamente até o infinito), no sentido de tomá-la como um índice do que ele “realmente quis dizer”. Mas a intencionalidade é vista aqui como efeito dos mecanismos de seleção e combinação que impõe inevitavelmente uma perspectiva.

No autodesnudamento da ficcionalidade, a ficção transgride o mundo representado no texto e põe entre parêntese esse mundo, evidenciando assim que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto. O autodesnudamento é o ato de fingir que suscita as questões mais salientes em relação à teoria da autobiografia, à medida que interfere diretamente no pacto de leitura:

A própria indicação do que pretendem ser altera radicalmente sua função frente àquelas ficções que não se mostram como tais. O desnudamento não se apresenta ali onde a ficção precisa apresentar os processos de explicação e fundamentação. Por isso a renúncia ao desnudamento não resulta necessariamente de uma intenção de fraude; ele não se realiza porque do contrário seria afetado o valor da explicação ou da fundamentação. A ficção preocupada com a explicação, na dissimulação de seu próprio estatuto, se oferece como uma aparência de realidade, de que ela necessita, pois só assim pode funcionar como a condição transcendental de constituição da realidade.⁶⁹

⁶⁹ ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, v.II, p.398.

O autodesnudamento é um ato de fingir mantido em suspenso na autobiografia, já que a abordagem historicista trata-a como um discurso referencial. Sabemos que freqüentemente podem-se encontrar autobiografias com uma alegada pretensão de se constituir realidade. Mas em termos literários isso ocasiona uma suspensão da “suspensão” do discurso encenado. Por conseqüência disso, talvez possamos compreender mais amplamente o alcance de duas afirmações de Lejeune. A primeira, que diz que “a autobiografia é tudo ou nada, ela não comporta graus.”⁷⁰ E a segunda, diz que abordar a autobiografia como um discurso referencial é uma ilusão necessária ao funcionamento do gênero.

Fomos levados a nos perguntar se essa afirmação de Lejeune não expressaria certa intuição quanto à importância do autodesnudamento como ato de fingir, mesmo estando este autor desprovido desses engenhos conceituais à época em que a afirmação foi feita. As possíveis aproximações teóricas entre a antropologia literária de Iser e o pacto autobiográfico de Lejeune, entretanto, não param por aí.

Quanto ao deslocamento operado por Lejeune na definição do gênero autobiográfico, para a questão do *pacto de leitura*, ao invés de situá-lo apenas em relação aos elementos internos do texto, são possíveis algumas aproximações com o pensamento de Iser sobre os *contratos de leitura*. Podemos cotejar a formulação de Lejeune sobre o *pacto autobiográfico* com a seguinte passagem em Iser:

É característico da literatura, em sentido *lato*, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos, assim assinalando que é literatura e algo diverso da realidade. [...] Deve-se entretanto ressaltar que este repertório de signos não se confunde com os sinais lingüísticos do texto; razão porque fracassam todas as tentativas de mostrar o contrário. Pois os sinais de ficção no texto assinalado são antes de tudo reconhecidos através de convenções determinadas e historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas como “discurso encenado”. Deste modo, por exemplo, os gêneros literários se apresentam como

⁷⁰ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.25.

regulamentações efetivas de longo prazo que permitem uma multiplicidade de variações históricas nas condições contratuais vigentes entre autor e público. Contudo, mesmo designações de curto prazo, específicas a certas situações, como a de “romance não-ficcional”, funcionam do mesmo modo, porquanto a convenção é aí afirmada justamente por seu desmentido.⁷¹

Assim como Iser, Lejeune suspeitou que não existem elementos tais como sinais lingüísticos inequívocos no texto que decidem o seu modo de leitura, ou que designam a sua ficcionalidade. A própria idéia de gênero literário não pode se basear na suposta existência desses elementos de caráter meramente formal ou estrutural. É preciso levar em conta a idéia de um contrato de leitura cujas regulamentações estão sujeitas a variações históricas e culturais. A noção de *espaço autobiográfico* postulada por Lejeune leva em conta essas variações ao assinalar as mudanças históricas nos jogos de alegação de realidade.⁷² A sua distinção das diferentes gerações de leitores em sua análise do espaço autobiográfico de Gide revela igualmente esta preocupação.

A citação de Iser termina por fornecer o exemplo de uma convenção afirmada por seu “desmentido” através do gênero “romance não-ficcional”, isto inevitavelmente nos faz pensar de modo análogo em um desmentido que funciona no sentido oposto ao do autodesnudamento, quando denominamos um texto, assim como Lejeune o faz, de “romance autobiográfico”. Nesse caso, apesar do autodesnudamento da ficcionalidade, o leitor espera encontrar fatos ou elementos quaisquer que espelham uma determinada realidade do autor. No romance autobiográfico, parece-nos que o autodesnudamento não é afirmado e nem desmentido categoricamente, gerando efeitos variados de ambigüidade, como veremos no caso de *Confissões de uma máscara*.

Tentamos formular, anteriormente, a hipótese de que a autobiografia propiciaria uma apreensão imaginária do autor. Tal hipótese pode parecer uma obviedade ou uma tautologia, já que, segundo Luis Alberto Brandão,

⁷¹ ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, v.II, p.397.

pode-se dizer que toda leitura tem vocação *imaginariizante*, já que recupera e atualiza a indeterminabilidade das obras. Quando se lê, o texto se irrealiza, sua determinação transforma-se em algo difuso, que vagamente pode-se denominar “impressões de leitura”. Já a escrita tem vocação *ficcionalizante*, pois é a produção de uma obra. Quando se escreve com a finalidade de se registrar tais “impressões”, o caráter difuso de leitura ganha forma, torna-se resultado e prova de um ato concreto.⁷³

Mas caberia constatar que o espaço autobiográfico, proposto por Lejeune como efeito de leitura, leva a uma recuperação da indeterminabilidade da imagem do autor. Já a escrita de uma autobiografia ou de um conjunto de obras que gerem um espaço autobiográfico, acarretam a própria ficcionalização do autor, tornando-o, a partir de alguns traços, determinado, e, portanto, experienciável para os leitores.⁷⁴ Entre estes movimentos de determinação e indeterminação (operados, seja pela crítica, seja pela leitura ou pela escrita) instala-se um espaço de jogo sempre aberto ao nosso desejo e às suas tentativas de apreender o autor.

⁷² Ver citação de Lejeune à página 37 desta dissertação.

⁷³ BRANDÃO. *Grafias da identidade* p. 20

⁷⁴ Poderíamos nos perguntar se, em alguns casos, talvez o tornem experienciável também para si mesmo.

2.

AS FISSURAS DA MÁSCARA

“Não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade.
Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara.
É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa.
Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano.
E solitário.”

Clarice Lispector

DE CORPUS, CONTRATOS E PROCESSOS

Vimos, até aqui, que o espaço autobiográfico é uma construção do leitor, já que a intenção de Lejeune, ao forjar esse conceito, visa a situar a autobiografia como um gênero contratual, como uma forma de leitura. Através desse *espaço*, uma certa imagem do autor é sustentada a partir de um conjunto de textos, mas, como já ressaltado, não se trata de uma representação no sentido de um espelhamento a um referencial e, sim, de um espaço imaginário cujas formas de apreensão são vagas e indefinidas, um campo sempre aberto a um jogo histórico e, portanto, passível de se modificar temporalmente.

A definição do conjunto de textos que constituem o espaço autobiográfico coloca um problema metodológico crucial a respeito dos seus limites, pois se poderia incorrer na já citada constatação de Paul De Man, de que tudo pode ser autobiográfico, o que significaria dizer, também, que nada seria. Assim, é essencial refletir um pouco sobre o recorte do *corpus* adotado nesta pesquisa.

Nosso foco incidirá sobre dois livros: *Confissões de uma máscara* (1949) e *Sol e aço* (1968). Qual seria o lugar desses dois textos na constelação geral da obra de Yukio Mishima? E como eles se relacionariam entre si? Apenas para manter a curiosidade do leitor acesa, poderíamos citar o comentário de Paulo Leminski no posfácio da tradução brasileira de *Sol e aço*, ao chamá-lo de “confissões de uma máscara que traz por trás de si outras máscaras”.⁷⁵ Quase vinte anos separam esses livros e a comparação entre eles permite-nos notar certas retomadas, inversões de perspectivas, mudanças e permanências no universo literário criado por Mishima.

Ambos os textos não podem ser definidos como autobiografia, no sentido estrito, mas, como pretendemos demonstrar, eles têm um peso considerável na construção do

⁷⁵ LEMINSKI. Entre o gesto e o texto, p.117.

espaço autobiográfico e na tarefa de sustentar uma imagem do autor. *Sol e aço* é considerado pelo próprio Mishima o livro em que ele trata do “núcleo do seu pensamento”,⁷⁶ enquanto *Confissões de uma máscara* foi considerado por alguns de seus críticos como uma espécie de matriz estética. Apesar de não serem classificados como “autobiografias”, no sentido proposto por Lejeune, esses textos não deixam de engendrar certos jogos de alegação de realidade e de abrirem perspectivas imaginárias na apreensão do autor.

Seria interessante percorrer – ainda que muito brevemente – alguns desses jogos ao longo da obra de Mishima, em outros livros que não estão incluídos no nosso *corpus*. Se, por um lado, não poderíamos afirmar a presença de um “projeto autobiográfico”, como faz Lejeune a propósito de sua leitura de Gide, podemos contudo notar a presença de certos procedimentos que visavam a uma transgressão dos limites da ficção, em Mishima – uma transgressão gerada pela intenção, presente em muitos momentos de sua obra, de superar um forte dualismo que opunha a arte e a vida, como poderá se ver mais adiante. A título de exemplo destacaremos alguns de seus livros.

Em *O templo do pavilhão dourado* (1956), como em tantos livros de Mishima, a fabulação se ramifica no imediato, no atual e no corriqueiro. O livro é baseado em um evento real: o incêndio, em 1950, do templo do pavilhão dourado – lugar sagrado, famoso pela beleza arquitetônica –, provocado intencionalmente por um monge que lá cumpria o seu noviciado. O templo foi reconstruído e, enquanto isso, Mishima reconstruía, com a ajuda dos autos do processo, as razões e andamentos do crime. Mishima fornece ao fato uma delicada explicação psicológica, ao remontar a história do monge com o templo, trazendo inteligibilidade a um ato aparentemente insano, considerado por muitos como próprio de um psicopata: “Tal como no caso do incendiário de carne e osso, a feiúra e a

⁷⁶ MISHIMA. *Sol e aço*, p.33.

gagueira do noviço protagonista excluem-no da amizade humana.⁷⁷ Mas, de uma série de motivações para o crime, apenas uma é retida pelo texto: o ódio ao belo. O arrebatamento estético e a relação entre beleza e destruição são os motes dessa narrativa.

Algumas interpretações recaíram sobre a suspeita de que o romance era uma revelação da personalidade de Mishima. Hideo Kobayashi, um dos mais influentes críticos do Japão pós-guerra, disse em sua leitura que duvidava que *O templo do pavilhão dourado* fosse um romance, “para ele o livro mais parecia um poema, pois revelava a atitude do autor de maneira muito direta”.⁷⁸ Um crítico europeu, aludido por Yourcenar,⁷⁹ viu no templo – por ocasião do posterior suicídio de Mishima – uma metáfora do corpo, devido ao seu atributo de valor supremo, de beleza e principalmente por ser destrutível pelas próprias mãos. Através desses exemplos, pode-se ver como se estabeleceram interpretações que levam a um pacto fantasmático com certos textos de Mishima.

Em *La musique: un cas de frigidité féminine observé en psychanalyse* (1965), estamos diante de um outro jogo de alegação de realidade. Nesse livro, um curto prefácio declara que o conteúdo é uma apresentação de um caso de frigidez feminina, analisado pelo doutor Shiomi Kazunori, psiquiatra e psicanalista:

La musique é inteiramente baseado em fatos reais (apenas os nomes das pessoas foram modificados) e constitui neste sentido um documento excepcional, no qual se cristalizam em um todo harmonioso a probidade de um autor, como pesquisador em medicina, comprovando as suas investigações científicas, e a objetividade de suas reflexões sobre o ser humano. Desde que os manuscritos entraram em nossa posse, nada nos pareceu se opor a sua publicação.⁸⁰

No prefácio, pode-se perceber uma tentativa de estabelecer com o leitor um contrato de leitura distinto daquele do romance. Logo em seguida, Mishima adverte as leitoras, dizendo que uma abordagem de tal modo realista pode causar reações negativas, já que ela

⁷⁷ YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p.30.

⁷⁸ STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.132.

⁷⁹ YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p.31.

⁸⁰ MISHIMA. *La musique*, p.9.

prescinde de todos os “cuidados” que um autor adota ao abordar a sexualidade feminina numa obra puramente literária. O contrato de leitura é ambíguo, as advertências do prefácio reclamam para o relato um certo estatuto de cientificidade e ainda expressam a defesa contra uma possível acusação de misoginia impingida ao autor.

Apesar das acusações de misoginia reportadas ao romance *Cores proibidas* (1952) – um motivo possível para se compreender a razão desse prefácio defensivo em *La musique* (1960) –, a psicologia feminina é uma outra temática freqüente no trabalho de Mishima. Algumas das suas memoráveis personagens femininas eram fruto de um processo investigativo especulativo. Vejamos o “posfácio do autor” da peça *Madame Sade*, uma das mais importantes de toda dramaturgia de Mishima:

Ao ler *A vida do marquês de Sade*, de Tatsushiko Shibusawa, fiquei muito intrigado, como escritor, com o enigma da marquesa de Sade: por que, após demonstrar fidelidade absoluta ao seu marido durante os longos anos na prisão, ela o abandonou, justamente no momento em que foi posto em liberdade? Esse enigma serviu de ponto de partida para a minha peça, que é uma tentativa de fornecer uma solução lógica. Eu estava certo de que algo altamente incompreensível, mas altamente verdadeiro sobre a natureza humana, jazia detrás desse enigma e quis examinar Sade, mantendo tudo dentro desse sistema de referência.⁸¹

Em *Depois do banquete* (1960), temos talvez uma das situações mais curiosas de um jogo de alegação de realidade nas ficções de Mishima. O romance é protagonizado por Kazu, a proprietária do restaurante Setsugoan, em Tóquio. Ela se apaixona por um político, Noguchi, e os dois acabam se casando. Noguchi é o candidato liberal que disputa as eleições pelo governo de Tóquio e Kazu investe toda sua energia e, por fim, o seu dinheiro na campanha do marido. No entanto, Noguchi perde as eleições para o partido conservador que dispunha de uma soma consideravelmente maior de dinheiro para a campanha. Através do romance, Mishima descreve com perfeição o funcionamento da máquina dos partidos políticos em Tóquio, ao mesmo tempo em que faz uma sátira da vida política e das elites.

O romance era publicado a moda de um folhetim, com capítulos que saíam em uma revista literária mensal. Com o aparecimento de cada novo capítulo, tornava-se cada vez mais suspeita uma aparente relação de representação entre os personagens protagonistas do romance e pessoas reais, entre elas uma figura pública. O homem supostamente retratado no romance seria o ministro de relações exteriores do Japão, Hachiro Arita, um político liberal – posição política que Mishima tinha como adversária. O romance era um relato espirituoso e sutilmente disfarçado do caso de Arita com a proprietária do restaurante Hannya-en, em Tóquio. Arita tomou tão a sério as ofensas que resolveu mover uma ação jurídica contra Mishima, a despeito das convenções japonesas, cujo hábito previa um tratamento desse tipo de litígio através de intermediários que não eram sequer advogados.

Em 1961, esse caso sem precedentes foi noticiado publicamente: o processo judicial de Arita contra Mishima alegava que este invadira a sua privacidade. O processo atraiu a atenção e o interesse do público. “*Puribashi* (adaptação direta da pronúncia da palavra inglesa *privacy*) tornou-se instantaneamente uma palavra em voga e era amplamente aceita como um neologismo no Japão.”⁸² Passaram-se vários anos, mas, ao fim, Mishima perdeu o processo.

Nesse caso, temos o emblema de um jogo de alegação de realidade que transgride a separação entre ficção e realidade do senso comum, pois, curiosamente, ao mover o processo contra Mishima, Arita caía, de fato, em seu ardil: o processo, e, mais do que isso, a vitória judicial de Arita, soara como um atestado de reconhecimento daquela ficção como realidade. No fim das contas, é possível questionar o sentido da *vitória* ali em questão.

Em cada um desses textos, podemos perceber os jogos com os “signos de realidade”, cujos sentidos são desencadeados através de prefácios, temáticas e conteúdos. O leitor, ciente desses jogos, tem o seu horizonte de expectativas afetado por eles na recepção de

⁸¹ MISHIMA. Madame Sade. In: KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p.186.

textos assinados por Mishima. Apesar de nosso *corpus* se basear em apenas dois livros, temos que reconhecer a interdependência do pacto de leitura estabelecido por *Confissões de uma máscara* com o resto da obra. Vamos, então, situar agora certas particularidades desse livro em relação ao conjunto.

MENTIRAS SINCERAS

Em um breve resumo do enredo desse livro, com a finalidade de facilitar a presente exposição, poderíamos afirmar que o procedimento narrativo de *Confissões de uma máscara* é uma “imitação” de uma autobiografia. Um personagem, chamado Kochan, narra a sua história desde o seu nascimento até a juventude. A narrativa centra-se sobre um senso de erotismo exuberante, do qual o narrador retraça as raízes, fincando-as na mais tenra infância. Movida por uma teoria agostiniana da pré-determinação, tudo aponta para uma lógica invisível, uma espécie de atração pela tragédia ou condenação de suas obsessões eróticas. Assim, os contos de fada preferidos, as memórias da infância e cenas de cinema constroem um mosaico, um universo imaginativo em que cotidiano e devaneio se justapõem.

Lado a lado com a fértil vida imaginativa, são narrados incidentes cotidianos, como adoecimentos, a vida familiar e escolar. Há uma descrição pormenorizada da família, principalmente da figura da avó, em sua quase loucura. A vida escolar, também enfatizada, ocasiona para o protagonista o confronto com as suas primeiras excitações sexuais. Os incidentes relativos à Segunda Guerra são narrados de modo bastante peculiar, com uma

⁸² STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 144

certa ambigüidade entre a indiferença e as marcas profundas, mas sempre por um viés de lirismo exacerbado. O erotismo que se liga a uma morte sangrenta e à noite poderia sintetizar o cerne das experiências tratadas no livro.

Da metade para o fim da narrativa, o tema central passa a ser a luta de Kochan com uma série de pensamentos contraditórios a respeito do desejo sexual. O protagonista empreende, através de meios sutis e meticulosos, a conquista de uma garota para satisfazer a obsessão de um “beijo”, e também numa tentativa de pôr à prova as inclinações do seu desejo. Ao se lançar nesse projeto, apercebe-se do seu embuste, sente-se um impostor, uma máscara.

O livro *Confissões de uma máscara*, publicado em 1949, quando Mishima tinha 24 anos, foi considerado pela crítica como um trabalho genial⁸³ e alcançou sucesso significativo de vendagem, tornando o seu autor uma das vozes literárias de destaque do Japão pós-guerra. Mas, sem dúvida, não foi o primeiro trabalho de Mishima a ser publicado.

O pseudônimo Yukio Mishima já fora adotado desde os seus dezesseis anos, na ocasião de sua primeira publicação: *Hanaçaki no Mori (Floresta em pleno florescer)*. O livro foi dividido em cinco partes e saiu em números separados de uma revista literária chamada *Bungei Bunka*. Na edição de setembro de 1941, quando o segundo volume do livro foi publicado, o crítico literário Zenmei Hasuda comentou: “O autor de *Hanaçaki no Mori* é bastante jovem. Nós queremos manter a sua identidade em segredo, por enquanto. Este jovem escritor é a criança abençoada da história ancestral.”⁸⁴

Para Kimitake, assinar seus escritos como *Mishima* era, a princípio, uma proteção contra a desaprovação paterna pela sua atividade literária, mas o nome passou a ser utilizado pelo resto de sua vida. O uso desse pseudônimo pode marcar uma diferença entre

⁸³ STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.108.

⁸⁴ HASUDA citado por STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.82.

o autor e a pessoa civil, mas nem sempre a separação se efetiva. Na ocasião da procura de uma noiva para casamento, uma das condições colocadas pelo escritor é que ela devia se casar com Kimitake Hiraoka e não com Yukio Mishima, tentando com isso afastar as “caçadoras de celebridades”⁸⁵ e marcar a diferença entre o autor e a pessoa civil. Mas na ocasião do processo judicial sofrido devido ao livro *Após o banquete* (1960), essa separação não logrou êxito. O pseudônimo e o segredo inicial sobre a identidade de Mishima são fatores que também afetam os processos de identificação da função autor pelo leitor e a conseqüente criação de um espaço autobiográfico.

A *máscara*, que se coloca em uma relação metonímica com o pseudônimo, pode funcionar aqui como uma metáfora especulativa. Esse recurso nos permitirá desenhar algumas hipóteses sobre aspectos da recepção desse livro e algumas implicações sobre os pactos de leitura que ele possibilita. Se, para nós, parece óbvio o caráter autobiográfico do romance, como ele haveria funcionado num primeiro momento? Será que o romance teria cumprido o papel de uma máscara atrás da qual Mishima pôde se confessar? O que permitiu que esse texto estabelecesse um pacto de leitura autobiográfico? Empreender uma análise de alguns elementos formais do texto e a definição de sua identidade pode lançar alguma luz sobre essas perguntas.

Segundo a classificação de Lejeune, *Confissões de uma máscara* poderia ser enquadrado, no máximo, como um romance autobiográfico, pois não há afirmação de uma identidade entre protagonista, narrador e autor. Mas, apesar disso, uma série de “coincidências” deve ser destacada: a data de nascimento do protagonista narrador é a mesma de Mishima, ou melhor, de Kimitake Hiraoka, 4 de janeiro; os traços da estrutura familiar do protagonista coincidem com os de Mishima – além dos lugares em que a narrativa se passa, alguns episódios da vida escolar e do serviço militar; a narrativa traz como temática principal a

⁸⁵ STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.135.

descoberta da (homo)sexualidade, os conflitos que ela acarreta e a sua dissimulação, que ganha relevo especial através da idéia de uma *máscara*.

Entretanto, olhando através de um ponto de vista estritamente formal, essas coincidências não dizem nada; elas nos levariam apenas a cair novamente na discussão sobre a diferença entre *identidade* e *verossimilhança*.⁸⁶

Permanecendo no registro das análises formais, se tomarmos a definição clássica de Lejeune para autobiografia – uma narrativa em prosa, feita na primeira pessoa, que um indivíduo real faz de sua própria existência, enfocando sobretudo a história de sua personalidade –, veremos que *Confissões de uma máscara* satisfaz quase todas as condições da definição, o único ponto em que diverge é que não se trata de uma pessoa *real*. Uma personagem chamada Kochan narra a sua história, desde o seu nascimento até a juventude. Mas a noção de uma *pessoa real* acaba por nos levar a uma reflexão sobre as diferenças culturais, no que se refere aos jogos de alegação de realidade.

Como muitas línguas, o japonês distingue o animado (humano e animal) do inanimado, notadamente no que concerne ao verbo *ser*. Ora, os personagens fictícios que são introduzidos em uma história (do tipo: era uma vez um rei) são afetados pela marca do inanimado: Eis que a nossa arte decreta exaustivamente a “vida”, a “realidade” dos seres romanescos, enquanto a própria estrutura do japonês traz ou retém esses seres na sua qualidade de produtos, de signos desconectados do álbi referencial por excelência: a coisa viva.⁸⁷

Diante dessa constatação, poderíamos concluir que, no livro de Mishima, a despeito das semelhanças com o autor, o protagonista seria apenas um ser romanesco (desconectado da *coisa viva*), um signo, evidenciando assim uma diferença em relação aos nossos jogos de alegação de realidade. Será que isso constituiria uma *máscara* através da qual Mishima pôde se confessar sem ser confundido com sua personagem, ou pelo menos a uma certa distância? Possuiria a língua japonesa, segundo a constatação de Barthes, *máscaras* em sua

⁸⁶ Já tratamos um pouco desta questão à página 34 do nosso primeiro capítulo.

⁸⁷ BARTHES. *Le empire des signes*, p.13.

própria estrutura, que *irrealizam* os elementos da ficção ou que auto-indicam a sua ficcionalidade?

Ainda especulando um pouco mais sobre os aspectos formais, gostaríamos de nos deter na função autor. Já mencionamos anteriormente que a identidade entre narrador, personagem e autor é, para Lejeune, a condição de um pacto autobiográfico. No entanto, é fácil perceber que, dos três termos dessa identidade, o autor é o mais complexo, pois ele é uma função que não se confunde com a *pessoa real*. Contudo, essa simples constatação não soluciona o problema, como admite o próprio Lejeune:

O autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. A cavalo entre o extra-textual e o texto, é a linha de contato entre os dois. O autor se define como sendo, simultaneamente, uma pessoa real e socialmente responsável, e o produtor de um discurso. Para um leitor que não conhece a pessoa real, mas é crédulo de sua existência, o autor se define como uma pessoa capaz de produzir discursos e ele (o leitor) o imagina a partir disso que ele produz.⁸⁸

Notemos a confusão com os termos *autor* e *pessoa*. É uma confusão quase inevitável já que o termo *autor*, no entender de Lejeune, refere-se à *pessoa* apenas no que diz respeito a sua atividade de escrever e publicar, apesar de não ficar claro o modo como esses aspectos – o escrever e o publicar – são isolados de todo o *resto* que constitui a *pessoa*.

O autor é socialmente responsável pelo discurso que veicula – essa tese já havia sido exposta por Foucault, que compreende a ascensão da função autoral como uma consequência dos jogos de poder que levaram à individualização do discurso e à possibilidade de responsabilização jurídica. Através de outra tese de Foucault,⁸⁹ sabemos que o autor não é uma atribuição automática, dada a partir do momento que se escreve e se assina um discurso. O autor é fruto de uma complexa série de operações de legitimação de um discurso. Lejeune exprime uma opinião convergente a esse respeito:

Talvez só se torne verdadeiramente um autor a partir do segundo livro. Quando o nome próprio inscrito na capa se torna um “fator comum” de

⁸⁸ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.23.

⁸⁹ No nosso primeiro capítulo, à página 42, estão expostas as quatro teses sobre o autor.

pelo menos dois textos diferentes. Isso dá a idéia de uma pessoa que não é redutível a nenhum desses textos em particular e que é suscetível de produzir outros textos e de ultrapassá-los. Isto que veremos é muito importante para a leitura das autobiografias: se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é então desconhecido, mesmo se ele conta a si mesmo no livro, falta a ele, aos olhos do leitor, esse *signo de realidade* que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos), indispensável a isso que nós chamaremos “o espaço autobiográfico”.⁹⁰

Com essas observações sobre o autor somos levados a hipotetizar que, talvez, para a primeira camada de leitores, para a primeira recepção que o livro recebeu, *Confissões de uma máscara* não fornecia elementos para a efetivação de um pacto autobiográfico, sequer poderíamos falar ainda de um pacto fantasmático. Além da ausência da identidade (narrador-personagem-autor), o livro não era a primeira obra de Mishima, como foi dito anteriormente, mas certamente foi o seu *livro debutante*, aquele que atingiu um público significativo, se comparado com publicações anteriores. Por isso, talvez faltasse a Mishima esse “signo de realidade” aos olhos do leitor, adquirido com o lançamento de obras posteriores que, através do efeito de um conjunto, criam um espaço autobiográfico e transmitem a idéia de um ultrapassamento possível.

Isso nos permite ver que os jogos de alegação de realidade e os pactos de leitura são baseados em uma rede de signos, que, obviamente, não se confundem com sinais lingüísticos, mas são unidades discursivas, imagens que geram certos significados por efeito de oposição a outros elementos, sejam eles literários ou não. À medida que uma obra se amplia e se desdobra em um conjunto, surgem mais elementos capazes de conferir ao autor signo de realidade: há maior possibilidade de que esses signos gerem polissemias através dos jogos de contrastes e oposições. Um leitor ciente desses jogos lerá *Confissões de uma máscara* com outros olhos.

Essas afirmações podem ser verificadas através da existência de leituras que aceitam tacitamente a idéia de que *Confissões de uma máscara* seja uma autobiografia, malgrado as objeções conceituais que se possa fazer, como se poder ver no tratamento dado a este livro

⁹⁰ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.23.

pelo biógrafo americano de Mishima. Tal fato nos parece confirmar a tese de Iser, na qual ele assevera que os sinais de ficção no texto são reconhecidos a partir de convenções historicamente estabelecidas que não se confundem com aspectos formais do texto ou sinais lingüísticos interiores a ele.⁹¹ Entretanto, num período relativamente curto de tempo, essas convenções podem mudar, alterando o contrato de leitura. A imagem do autor pode ganhar signos de realidade para seus leitores, constituindo assim um espaço autobiográfico. Parece-nos que a constituição desse espaço ocasionou, para a leitura de *Confissões de uma máscara*, um movimento paradoxal: a um só tempo ele evidencia e esfacela a máscara. Num primeiro momento, anterior à constituição do espaço autobiográfico, máscara e rosto se confundiam ou a sua distinção simplesmente não era colocada em questão. Ao passo que, à luz de um espaço autobiográfico a máscara ganha evidência, mas apenas porque a nova leitura aciona uma tentativa de reconhecer um rosto por detrás dela.

A partir da noção de espaço autobiográfico podemos compreender o contrato de leitura que leva o biógrafo americano de Mishima, Scott-Stokes, a utilizar trechos de *Confissões de uma máscara* como se tal livro possuísse um valor de documento, segundo ele mesmo atesta:

Meu estudo sobre os primórdios da vida de Mishima se apóia maciçamente em uma única fonte, sua obra-prima autobiográfica, *Confissões de uma máscara*. Esse romance é, em minha opinião, o melhor de vários trabalhos de Mishima e revela mais sobre a sua personalidade e sua educação do que qualquer outra coisa que ele escreveu: fornece-nos uma explicação cristalina de sua estética. *Confissões de uma máscara* descreve a gênese do ideal romântico que o impingiu diretamente na decisão de cometer o suicídio: a noção de que uma morte violenta é a beleza suprema, posto que aquele que morre é jovem.⁹²

⁹¹ ISER. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, v.II, p.397. citado na página 54-5 desta dissertação.

⁹² STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.52.

Confissões de uma máscara é mais citado na sua biografia do que outros livros que assumem, do ponto de vista do pacto, um valor francamente autobiográfico, como *Watakushi no Herenki Jidai* (1964).⁹³ O fato de que o livro retrata certos elementos *verificáveis* da biografia de Mishima (podemos pensar cada elemento desse como um signo) – elementos que podem se opor a outras unidades discursivas – parece inspirar no leitor um *pacto autobiográfico indireto*. Da mesma forma, isso também autoriza leituras que atribuem aos fatos *não verificáveis* um caráter de revelação da condição do indivíduo, ou seja, um pacto fantasmático revelador da personalidade do autor:

Quase metade de *Confissões de uma máscara* se passa com a descrição da relação entre o narrador e a jovem Sonoko. As cenas de Sonoko não são confiáveis como autobiografia, embora sejam reveladoras. Em um ponto, logo antes do fim da guerra, o narrador vai até a sua mãe para perguntar se deve ou não se casar com Sonoko, já que a garota teria concluído, a partir de suas hesitantes abordagens, que ele teria casamento em mente. De certa forma, parece natural que o narrador de *Confissões*, quando confrontado com tal decisão, deva consultar a sua mãe e aceitar o seu veredicto (que é não se casar). Essa cena está em enorme consonância com o que se sabe de Mishima, ele dependia da proteção da mãe.⁹⁴

O exemplo da citação ilustra bem a posição de um leitor diante de uma ficção cujos contornos soam incertos. Alguns signos só podem adquirir sentido com referência a outras séries textuais. O interesse do biógrafo determina um recorte de *corpus* ou um sistema de pertinências que *fazem falar* esses signos. Sabemos que as conclusões de Stokes baseiam-se em material não exclusivamente literário, como entrevistas, cartas e até de uma espécie de texto-memória⁹⁵ dos pais de Mishima, publicado em uma revista literária após a sua morte.

Além disso, os comentários de Mishima sobre o seu processo de criação forneceram outros signos que atuaram no estabelecimento de leituras de pacto fantasmático. Nessa passagem

⁹³ O livro permanece sem tradução, mas seu título equivaleria a algo como *Meus dias de perambulação*. Cf. STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.92.

⁹⁴ STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.107.

de um ensaio crítico sobre sua própria obra, Mishima revelava o seu grau de intimidade com as personagens de sua ficção:

Quando estou desenvolvendo uma personagem de meus romances, eu, algumas vezes, sinto-a muito próxima do meu próprio pensamento. Em outras vezes, eu conduzo essa personagem para fora de mim mesmo e a deixo vagar em ações independentes. A atitude de um herói muda de acordo com o que é ditado pela composição. Em *Kyoko no Ie*, a fim de resolver essa contradição sempre recorrente em meus romances (que aparecia de modo mais extremo em *Cores proibidas*), eu evitei um único herói, mas representei vários aspectos de mim mesmo através de quatro personagens distintas.⁹⁶

A assumida especularização e fragmentação do *eu* a partir das personagens de ficção de Mishima são subsídios para a ambigüidade dos seus pactos de leitura, que oscilam do romanesco ao autobiográfico e fantasmático, como se cada personagem fosse uma possível máscara. As linhas divisórias entre mundos textual e extra-textual se tornariam ainda mais permeáveis, acarretando mais um modo de alteração dos signos de realidade.

As especulações sobre os jogos de alegação de realidade nos levam de volta à interpretação de Paul De Man sobre a autobiografia. Já citamos esse crítico anteriormente para mencionar a sua tese de que a autobiografia não passaria de uma figura de leitura. Assim concebida, a autobiografia tem uma constituição cognitiva e tropológica. Entretanto, De Man considera que teóricos e escritores de autobiografia gostariam de sair desse nível cognitivo para o da resolução e da ação. Como exemplo, ele cita a teoria de Lejeune, na qual se tenta operar uma afirmação contratual do gênero autobiográfico, ao invés de simplesmente representacional e cognitiva. Mas essas várias tentativas apenas deslocam a estrutura especular da autobiografia, sem de fato ultrapassá-la. O estudo da autobiografia estaria preso a um duplo movimento: a necessidade de escapar da tropologia do seu objeto

⁹⁵ HIRAOKA citado por STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.55.

⁹⁶ MISHIMA citado por STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.138.

e a igualmente inevitável reinscrição dessa necessidade dentro de modelos cognitivos especulares. Segundo De Man, é possível identificar a figura que opera na autobiografia, ela seria a *prosopopéia*, uma figura de linguagem cujo procedimento consiste em emprestar sentimentos humanos e palavras a animais e seres inanimados, mortos ou ausentes. O que faz a autobiografia é criar uma voz, e “uma voz supõe uma boca, olhos e finalmente um rosto, uma cadeia que se manifesta na etimologia do tropo, *prosopon poien*, conferir uma máscara ou um rosto (*prosopon*). Prosopopéia é o tropo da autobiografia através do qual um nome é tornado um rosto inteligível e memorável.”⁹⁷ O rosto inteligível e memorável equivaleria também a um dos signos de realidade do autor.

ROSTO E MÁSCARA

Se pudéssemos falar de um rosto e/ou uma máscara construídos na linguagem, como uma figura, então seria necessário apontar alguns de seus traços constitutivos. Esses traços podem ser considerados, ao mesmo tempo, pontos de ancoragem para um primeiro esboço da *imagem* de Mishima e também as matrizes estéticas que seguirão gerando imagens ao longo da obra. Esses fatos se interligam, uma vez que signos geram significados não apenas a partir da oposição, mas também através da sua repetição.⁹⁸ A recorrência das unidades discursivas que estamos chamando de *signos* é um dos fatores que possibilita a constituição dessas imagens do rosto, ou da máscara.

⁹⁷ DE MAN. *Autobiography as self-defacement*, p.76.

⁹⁸ Uma observação de Saussure indica que é porque o signo se repete é que a linguagem é possível. SAUSSURE citado por BARTHES. *Elementos de semiologia*, p.22. Da mesma forma, a inteligibilidade de uma imagem dentro de um universo literário também é tornada possível através da sua repetição.

O primeiro fio a ser perseguido começa com a imagem da primeira memória, a mais remota do protagonista de *Confissões de uma máscara*. Uma cena aparentemente banal na qual o garoto de quatro anos passeava com alguém que poderia ser uma babá, a mãe ou a tia, quando, na direção contrária, descendo a ladeira, vinha um jovem com belas faces rosadas, carregando uma canga de baldes de fezes noturnas. O jovem equilibrava habilmente o peso dos baldes e uma parte do seu vestuário chamou muito a atenção da criança: calças justas de algodão azul-escuro, do tipo chamado “puxa-coxas”. Essa imagem sufocou a criança de desejo e, naquele momento, ela pensou: “quero ser ele”. O desejo tinha dois pontos atratores: os “puxa-coxas”, que delineavam aquele corpo ágil, e a

Sua ocupação deu-me a sensação de “tragédia” no sentido mais patético do termo. Certa sensação como que de “auto-renúncia”, certa sensação de indiferença, certa sensação de intimidade com o perigo, uma sensação de extraordinária combinação de nada e força vital – todas essas sensações aglomeravam-se diante do seu apelo, vergando-me com seu peso e me mantendo cativo à idade de quatro anos.⁹⁹

O surgimento precoce de uma consciência do *trágico* não é de modo algum fortuito. Presente desde a primeira lembrança, a idéia de “coisas trágicas” acompanhará o protagonista Kochan por toda a narrativa, e Yukio Mishima durante toda a vida. A definição de *trágico* tomará um sentido muito específico, mas que não sofrerá grandes variações mesmo em vinte anos:

De algum modo eu sentia que era “trágico” para uma pessoa ganhar a vida em meio a um odor como aquele. Existências e eventos ocorrendo sem qualquer relação comigo, ocorrendo em lugares que não apenas apelavam para os meus sentidos como também me eram negados – isso junto com as pessoas envolvidas neles, constituíam a minha definição de “coisas trágicas”. Parecia que meu pesar por ser eternamente excluído era sempre transformado, no meu sonho, em pesar por aquelas pessoas e seus modos de vida, e que unicamente através do meu pesar eu tentava compartilhar de suas existências.

Se esse era o caso, as assim chamadas coisas trágicas de que eu estava adquirindo consciência provavelmente não passavam de sombras lançadas por um momentâneo pressentimento de um pesar ainda maior no futuro, de uma exclusão mais solitária ainda por vir...¹⁰⁰

⁹⁹ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.12.

¹⁰⁰ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.13.

O sentido de *trágico* aqui tem a ver com o sentimento de espectador de uma realidade cuja participação lhe é negada, a exclusão de não poder compartilhar os sentimentos das existências comuns. O pressentimento de uma exclusão ainda mais solitária pode ser uma intuição do jovem Mishima do dualismo entre a arte e a vida. Essa temática se repete em *Sol e aço*, vinte anos mais tarde:

Defino tragédia. O sentimento trágico nasce quando a sensibilidade perfeitamente comum e normal, por um momento, se enche com uma nobreza privilegiada que mantém as outras à distância, e não quando um tipo especial de sensibilidade proclama seus próprios arbítrios. Vai daí que aquele que lida com as palavras pode criar a tragédia, mas não consegue participar dela. Fundamental: que a “nobreza privilegiada” tenha sua base estritamente numa espécie de coragem física.¹⁰¹

A coragem física que aparece como a condição de uma nobreza privilegiada, intuída pelo pequeno Kochan na visão do jovem carregador de fezes noturnas, em sua intimidade com o perigo, será colocado em oposição à atividade de trabalhar com as palavras. O drama daquele que lida com palavras e cria tragédias sem poder participar delas é explorado em *Cores proibidas*. A personagem Hinoki representa um velho escritor de sucesso e fortuna, mas cuja insatisfação cresce à medida que ele percebe que passou a vida criando ficções e vivendo através delas. Quando Hinoki encontra o belo e jovem Yuchi, resolve atraí-lo para, sob sua influência, criarem uma ficção viva. Yuchi transforma-se em uma espécie de marionete de Hinoki, que o instrui a seduzir as mulheres com sua beleza, para em seguida abandoná-las, realizando assim suas vinganças misóginas. Tudo vai bem, até que a “personagem” criada por Hinoki salta dos limites da ficção e passa a exercer suas próprias vontades.

Voltando a outros pontos do rosto manifesto em *Confissões de uma máscara*, passemos adiante para uma outra temática recorrente: o confronto entre a realidade e a imaginação, que talvez pudesse ser pensado como mais uma faceta de outro dualismo essencial para Mishima, entre a vida e a arte.

O pequeno Kochan olhava para um livro em uma idade que ainda não podia entender as palavras, portanto apenas contemplava as gravuras, especialmente uma delas, que lhe chamava mais atenção, e ante a qual era capaz de passar horas devaneando. Nela, havia um homem montado em um cavalo branco, empunhando uma espada. Um belo rosto aparecia através do visor do cavaleiro e a espada brandida contra o céu inspirava a imaginação do pequeno, que supunha um alvo voador cheio de poder maligno se aproximando.

Certo dia a enfermeira de Kochan abriu o livro exatamente naquela página e perguntou-lhe se ele conhecia a história daquela figura. Diante de sua negativa, a enfermeira explicou que se tratava, ao contrário do que parecia, de uma mulher que vestiu roupas de homem para servir ao seu país. Essa revelação impressionou profundamente o garoto:

Senti como se um soco me tivesse prostrado por terra. A pessoa que eu pensara que fosse “ele” era “ela”. Se aquele belo cavaleiro era uma mulher e não um homem, o que é que me restava? [...] Essa foi a primeira “vingança da realidade” que conheci na vida, e pareceu cruel, particularmente em relação às doces fantasias que eu havia acalentado quanto à morte dele.¹⁰²

A imaginação e a realidade travarão uma luta intensa na obra de Mishima. A importância dessa imagem é constituir, precocemente, com um certo clichê de fantasias, o jovem que se encaminha para uma morte trágica. Essa fantasia também se manifestava relacionada aos soldados, principalmente ao cheiro deles. O narrador alega que para uma criança naquela idade o odor não tinha qualquer relação direta com sensações sexuais, embora gradativamente o odor despertasse um “anseio apaixonado por coisas como o destino dos soldados, a natureza trágica do seu apelo, as terras distantes que veriam, a maneira como morreriam...”.¹⁰³

Estes três eventos – o carregador de fezes noturnas, a donzela de Orleans e o cheiro dos soldados – constituíram uma espécie de preâmbulo da vida imaginativa do narrador de

¹⁰¹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.14.

Confissões de uma máscara. O coração dessa criança já se inclinava tenazmente para “a morte, a noite e o sangue”.¹⁰⁴ Esses elementos sintetizam o universo estético e a matriz das fantasias eróticas que se desenvolverão por todo o livro. De certa forma, também podemos dizer que dessa inclinação surge uma certa necessidade, por parte do protagonista, de escrever e dar vazão a sua vida imaginativa. A princípio não se tratava exatamente de uma escrita, mas do recorte de certos elementos da história, de modo a reescrevê-la, corrigir suas imperfeições para restituir a ela uma certa satisfação do prazer gerado pelas fantasias de morte, noite e sangue, como no seguinte trecho, em que Kochan comenta a sua leitura singular de um conto de fada:

“Sem perda de tempo o dragão mastigou o príncipe sofregamente, reduzindo-o a pedaços. Era quase mais do que ele podia suportar, mas o príncipe apelou para toda a sua coragem e agüentou a tortura imperturbável, até ser completamente mastigado. Então, num átimo, ele *de repente se recompôs e saltou agilmente para fora da boca do dragão. Não havia um único arranhão em seu corpo*. O dragão caiu no chão e morreu imediatamente.”

Li esse trecho centena de vezes. Mas a frase “Não havia um único arranhão em seu corpo” parecia-me uma imperfeição que não podia permanecer incontestável. Lendo isso sentia tanto que o autor me traía quanto cometera um grave erro. Pouco depois, por acaso, topei com uma descoberta. Era ler o trecho tapando com a mão: *de repente ele se recompôs e saltou agilmente para fora da boca do dragão. Não havia um único arranhão em seu corpo. O dragão...* Com isso a história se tornava ideal:

“Sem perda de tempo, o dragão mastigou o corpo do príncipe sofregamente, reduzindo-o a pedaços. Era quase mais do que ele podia suportar, mas o príncipe apelou para toda sua coragem e agüentou a tortura imperturbável, até ser completamente mastigado. Então, num átimo ele caiu no chão e morreu imediatamente.” Um adulto certamente teria visto o absurdo desse método de corte. E mesmo aquele jovem e arrogante censor discernia a contradição patente entre “ser completamente mastigado” e “caiu no chão”, mas ele se enamorava facilmente das próprias fantasias e achou impossível excluir uma outra frase.¹⁰⁵

Neste longo trecho podemos notar que essa criança, através desse “absurdo método de corte”, coloca em movimento *atos ficcionais*, atos de seleção e combinação na terminologia de Iser. Na última frase, observamos um recurso curioso: o narrador toma a si

¹⁰² MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.14.

¹⁰³ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.16.

¹⁰⁴ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.20.

¹⁰⁵ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.21.

mesmo como objeto de análise e crítica. O “jovem e arrogante censor” torna-se complacente e disposto a aceitar certas contradições “por se enamorar facilmente das fantasias”. Esse recurso aparecerá novamente ligado ao aspecto da confissão com uma espécie de cisão da unidade da pessoa do narrador, que irá se tornar ao mesmo tempo inquisidor e inquirido. Não se trata apenas de um narrador presente que lança um olhar sobre um eu passado, mas uma duplicação de vozes e olhares, como constataremos mais adiante. Nas últimas linhas do trecho citado, temos o narrador que comenta um texto lido por ele e comenta a si mesmo como leitor.¹⁰⁶

Dessa forma, nota-se como o preâmbulo da vida imaginativa de Kochan forneceu os elementos propícios para fazer germinar os jogos especulares com a vida do autor Yukio Mishima, pois assim como o narrador comenta e investiga a si mesmo, o mesmo movimento pode ser estendido, imaginativamente, pelo leitor, para o autor, como se nos fosse deixada uma margem para pensar que o autor poderia se valer daquela narrativa para tomar a si como objeto de escrutínio – pelo menos, assim pensará o biógrafo Henry Scott-Stokes.

A primeira menção a *máscara* aparece num destes momentos de auto-análise, quando o narrador pôde perceber que “a relutante máscara começara a nascer”.¹⁰⁷ Percebe-se aqui o emprego *contraditório* de um verbo *vital* (nasceu) ligado a um objeto inanimado e artificioso (máscara), além do adjetivo “relutante”, que carrega no traço de algo que se debate *porque* pulsa. A vaga compreensão dos mecanismos de sua identidade começavam a fazer sentido para ele, aquilo que as pessoas consideravam nele uma pose, era a expressão da necessidade de afirmar a sua verdadeira natureza, e aquilo que as pessoas viam como o seu verdadeiro *eu* era uma máscara.

¹⁰⁶ E por sua vez esta dissertação que comenta o comentário do comentário.

¹⁰⁷ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.24.

A divisão entre um *eu verdadeiro* e uma *máscara* duplica as vozes e olhares do narrador. Kochan começa também a ver a si mesmo como protagonista das próprias fantasias de morte, assinalando o nascimento de um anseio ainda recôndito e romântico por uma morte com sangue. O destino trágico que o pequeno Kochan imaginava para os soldados, carregadores de fezes noturnas e perfuradores de bilhetes no metrô foi, aos poucos, transferido para ele mesmo, até o ponto em que se “deliciava imaginando situações em que [ele] morria em combate ou assassinado.”¹⁰⁸

Em uma brincadeira infantil na casa da prima, numa das poucas situações em que é permitido ao pequeno Kochan brincar com outras crianças, a fantasia de morte tomou lugar e foi encenada pela primeira vez. Kochan sugere brincar de “guerra” e, ao ser cercado por meninas disparando com metralhadoras imaginárias, caiu no chão, lânguido, nessa cena em que o leitor é levado a uma incomum perspectiva do olhar do narrador:

Estava enlevado com a visão de mim mesmo, deitado ali, retorcido, abatido.
Havia um prazer indizível em ter sido baleado e estar a ponto de morrer.
Parecia-me que, sendo eu, mesmo que realmente atingido por uma bala,
certamente não haveria dor...¹⁰⁹

O prazer da cena era ver a si mesmo baleado, deitado e retorcido. A problemática referente ao *ver e ser visto* ou *ver a si mesmo morto* se desdobrará também em *Sol e aço* e fará parte de um complexo jogo de paradoxos que une corpo e espírito. Mas o que importa retermos, além das duplicações e das máscaras, é o surgimento precoce e lúdico da fantasia de erotismo associada a uma morte violenta na juventude.

Tal fantasia se intensificará no encontro com uma figura de São Sebastião. Nesse episódio, o protagonista Kochan encontra-se impedido de ir à escola devido a um resfriado. Sozinho em casa, ele leva para seu quarto alguns catálogos de arte que seu pai trouxera do exterior. Folheando um desses catálogos, fica encantado pelas esculturas gregas

¹⁰⁸ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.22.

¹⁰⁹ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.25.

que lhe pareciam vivas. No outro, encontra uma figura que imaginou estar ali a sua espera, por sua causa. Era uma reprodução do São Sebastião de Guido Reni.

Kochan levou um certo tempo para compreender a gravura: nela, um jovem excepcionalmente bonito estava amarrado nu ao tronco da árvore. A gravura deixa confuso o protagonista, pois a pintura tinha em torno de si uma forte aura pagã, apesar de retratar um martírio cristão. Nenhum sinal de decrepitude e privação missionárias que se encontram nas pinturas de outros santos – ao invés, um corpo na primavera da juventude, que mais parecia ser o de um atleta. Além disso, o martírio não causava a impressão de dor: “Não é dor que paira sobre o seu peito retesado, seu abdômen tenso, seus quadris levemente contorcidos, mas um tremular de prazer melancólico como a música.”¹¹⁰

Mas não levou muito tempo para a breve confusão converter-se em um outro tipo de emoção – uma sensação violenta de total arrebatamento:

Naquele dia, no momento em que olhei para a figura, todo o meu ser estremeceu com uma alegria pagã. Meu sangue ferveu; meus rins dilataram-se como que em fúria. A parte monstruosa de mim que estava a ponto de explodir despertou com ardor sem precedente, censurando-me pela minha ignorância, palpitando indignamente. Minhas mãos completamente sem consciência iniciaram um movimento que nunca tinham sido ensinadas a fazer. Senti alguma coisa secreta, radiante, subindo dentro de mim, velozmente rumo ao ataque. Subitamente jorrou, trazendo consigo uma embriaguez ofuscante.¹¹¹

Esse foi o início da compulsão de Kochan pelo “mau-hábito”. A marca de São Sebastião deixará sulcos profundos em Kochan, que escreverá um poema em prosa exaltando a sua beleza, reconstruindo a origem mítica, incerta, até o seu “destino magnífico e trágico”.¹¹²

Os paralelismos, que conduzem o leitor a imaginar Kochan como um alter-ego de Mishima, se fazem mais uma vez presentes. O escritor posa para um polêmico ensaio

¹¹⁰ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.32.

¹¹¹ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.33.

¹¹² MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.36.

fotográfico, reproduzindo a imagem de São Sebastião. Nos olhos de Mishima, podemos notar a mesma expressão de “prazer melancólico” descrita por Kochan na ocasião do seu primeiro encontro com aquela figura.¹¹³

Em um comentário periférico, um parêntese, Kochan lança uma hipótese sobre a causa da sua adoração pela figura de São Sebastião, baseada na observação do doutor Hirschfeld:

(É curiosa coincidência que Hirschfeld tenha posto “figuras de São Sebastião” em primeiro plano naquele tipo de obra de arte diante de que o invertido sente um deleite especial. Essa observação da obra de Hirschfeld leva facilmente à conjectura de que na grande maioria dos casos de inversão congênita, os impulsos invertidos e sádicos estão inextricavelmente ligados uns aos outros.)¹¹⁴

Pode-se novamente perceber o movimento em que o narrador toma a si mesmo como objeto de investigação, interpretação e decifração. Para tanto, o protagonista recorre ora ao discurso médico psiquiátrico, ora ao discurso psicanalítico, ora à confissão, lançando mão desses vários discursos na tentativa de elucidar a história da sua personalidade e principalmente o caráter supostamente desviante da sua sexualidade. Os signos da confissão, dispostos através desses recursos de uma auto-análise dissecativa com ares científicos, talvez sejam os aportes mais convidativos para que os leitores sustentem certas inferências imaginárias que conduzem a um pacto autobiográfico.

Outros signos, porém, assumem papéis nesse jogo de alegações de realidade e podem ser apontados principalmente como aqueles referentes a espaços e lugares, e ao evento histórico da segunda guerra mundial. Dentre vários desses signos, poder-se-ia pinçar um lugar. De acordo com a biografia de Henry Scott-Stokes, sabe-se que durante o período de

¹¹³ Cf. a capa do segundo volume de KUSANO. *O homem de teatro e de cinema: Yukio Mishima*.

¹¹⁴ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.33.

1945 Kimitake Hiraoka trabalhou numa fábrica de aviões nos arredores de Tóquio. No registro literário, encontramos o protagonista Kochan situando uma determinada fábrica:¹¹⁵

A fábrica de aviões, localizada numa área desolada e com muita poeira em suspensão, era tão vasta que se levava trinta minutos simplesmente para atravessá-la de uma extremidade a outra, e zumbia com o trabalho de vários milhares de operários. Eu era um deles, ostentando a designação de “empregado temporário 953”, com a identificação número 4 409.

Essa grande fábrica operava num misterioso sistema de custos de produção: sem levar em conta a máxima econômica de que o investimento de capital deve gerar lucro, dedicava-se a um monstruoso nada. Não há nada de admirar portanto que cada manhã os operários tivessem que recitar um juramento místico. Eu nunca tinha visto uma fábrica tão estranha. Nela, todas as técnicas da ciência e da administração modernas, junto com o pensamento exato e racional de muitos cérebros superiores, eram dedicadas a uma única finalidade: morte. Produzindo o avião de combate modelo Zero, usado pelos esquadrões suicidas, essa grande fábrica assemelhava-se a um culto secreto operando com estrépito, gemendo, gritando, rugindo. Eu não via como uma organização tão colossal podia existir sem alguma grandiloquência religiosa. E ela realmente possuía grandeza religiosa, mesmo no modo como seus sacerdotais diretores engordavam os próprios ventres.¹¹⁶

A descrição da fábrica deixa-nos entrever imagens impregnadas de um forte sentido romântico para a guerra e tudo que se liga a ela. É interessante notar que os desejos, devaneios e obsessões eliciados pela guerra geram sentimentos ambíguos de ansiar a morte e temê-la:

O que eu queria era morrer entre estranhos, tranqüilo, sob um céu sem nuvens. Entretanto meu desejo diferia dos sentimentos daquele grego antigo que queria morrer sob o sol brilhante. O que eu queria era um suicídio natural, espontâneo. Queria uma morte como a de uma raposa, ainda não muito versada em astúcia, que caminha descuidadamente por uma vereda na montanha e é atingida por um caçador devido a sua própria estupidez.¹¹⁷

A guerra parecia uma oportunidade adequada para realizar os desejos de uma morte assim. Lembremos a primeira manifestação dessa fantasia, citada anteriormente, numa brincadeira infantil de guerra, na qual Kochan imagina que não haveria dor caso morresse baleado. Ou mesmo outras fantasias de uma morte sempre esperada a cada sinal de um

¹¹⁵ STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p.285.

¹¹⁶ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.97.

¹¹⁷ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.100.

ataque aéreo. Entretanto, “quando soavam as sirenas, aquele mesmo eu atirava-se para os abrigos antiaéreos mais depressa que qualquer outro...”¹¹⁸

As confissões e auto-análises engendram o simulacro de uma presença, criada através de certos artifícios retóricos em que um sujeito toma a si mesmo, impiedosamente, como objeto de análise e se dirige ao leitor para persuadi-lo da autenticidade de seu relato e até conseguir dele uma certa complacência:

O leitor que me acompanhou até aqui provavelmente se recusará a acreditar em qualquer coisa que eu esteja dizendo. Duvidará de mim porque parecerá não haver diferença entre meu amor artificial e não correspondido pela irmã de Nukada e a pulsação do peito de que estava falando agora, porque parecerá não haver razão aparente para que apenas nessa ocasião eu não submetesse minhas emoções àquela impiedosa análise que usara no caso anterior. Se o leitor persiste nessas dúvidas, então o ato de escrever se tornou uma coisa inútil desde o início: pensará que digo uma coisa simplesmente porque quero dizê-la assim, sem qualquer consideração pela verdade, e qualquer coisa que diga estará bem desde que dê consistência a minha história. Entretanto, é uma parte muito precisa da minha memória que apregoa um ponto fundamental de diferença entre as emoções que eu tivera antes disso e aquelas que a vista de Sonoko agora despertavam em mim. A diferença estava em que agora eu tinha um sentimento de remorso.¹¹⁹

Pensando à luz de Paul De Man, a citação acima pode ser vista como o exemplo de um “momento autobiográfico”, gerador da simulação de uma presença mútua entre autor e leitor como dois sujeitos empíricos:

O momento autobiográfico acontece como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura, nos quais eles determinam um ao outro, por substituições reflexivas mútuas. A estrutura especular é interiorizada no texto cujo autor declara a si mesmo como objeto do seu próprio entendimento, mas isso apenas torna explícita a alegação de autoria que toma lugar sempre que é afirmado a respeito de um texto ser *de* alguém e ser supostamente compreensível de acordo com o caso.¹²⁰

Esse alinhamento é tornado possível sobretudo a partir desses artifícios retóricos nos quais o autor, que toma a si mesmo como objeto de entendimento, dirige-se a um leitor afirmando uma estrutura especular, criando uma certa “ilusão de comunicação”.

¹¹⁸ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.93.

¹¹⁹ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.104.

¹²⁰ DE MAN. *Autobiography as self-defacement*. In: DE MAN. *Rhetorics of Romanticisms*, p.70.

A autenticidade é uma questão que atravessa toda a teorização da autobiografia, conforme foi mostrado no primeiro capítulo. No caso de um livro que traz no título a palavra *confissões* – que expressa um exercício de autenticidade de si para com um outro –, não seria diferente. A autobiografia é um tipo de discurso ficcional ambíguo. Ela opera com atos ficcionais de seleção e combinação (pelo simples fato de que o real é inesgotável), mas mantém suspenso o seu “auto-desnudamento” e, ao fazê-lo, lança mão justamente da estratégia dos discursos que se pretendem *verdadeiros*.

Confissões de uma máscara eleva exponencialmente a ambigüidade da autobiografia, visto que não se trata de uma, mas é lida como tal. O protagonista Kochan é visto como alter-ego de Mishima, que na verdade é um nome de autor para se diferenciar da pessoa civil Kimitake Hiraoka. Trata-se das confissões de uma máscara, com mil outras máscaras por trás de si.

Diante dessa situação, parece-nos insuficiente definir a autobiografia apenas como gênero, limitando ou definindo o texto autobiográfico apenas por elementos formais. Por isso, a noção de *espaço autobiográfico*, aberto a um jogo de textos, nos permitirá pensar em um *Texto* autobiográfico, no sentido que Barthes lhe atribui:

Que é então o Texto? Não responderei por uma definição, o que seria recair no significado.

O Texto, no sentido moderno, atual, que tentamos dar à palavra, distingue-se fundamentalmente da obra literária:

Não é um produto estético, é uma prática significante;

Não é uma estrutura, é uma estruturação;

Não é um objeto, é um trabalho e um jogo;

Não é um conjunto de signos fechados, dotados de um sentido que se trataria de encontrar, é um volume de marcas em deslocamento;

A instância do Texto não é significação, mas Significante, na acepção semiótica e psicanalítica do termo [...].¹²¹

¹²¹ BARTHES. *A aventura semiológica*, p.16.

Uma resposta para o problema do limite e da unidade da obra e dos limites do autobiográfico encontra um caminho possível no reconhecimento de certas solidariedades entre as noções de *espaço autobiográfico* – de Lejeune – e *Texto* – de Barthes. O espaço autobiográfico é um jogo estabelecido a partir de vários elementos, dentre eles – possivelmente, mas não necessariamente – uma autobiografia. Um jogo compreende também discursos extraliterários, paratextos,¹²² *biografemas* etc.. Através de *Confissões de uma máscara* é possível constatar o “volume de marcas em deslocamento” do Texto autobiográfico. O pacto autobiográfico que este livro pode, eventualmente, efetivar só vai se tornando possível no deslocamento temporal que adiciona mais signos ao jogo. Dizemos *através*, pois o Texto atravessa a obra, ele são os vários discursos que podem se constituir ligados à obra, ou melhor, o Texto é um campo discursivo.

“A obra é a cauda imaginária do Texto; ou ainda, só se prova o Texto num trabalho, numa produção”:¹²³ equivale a dizer com Lejeune que “lendo as autobiografias é que as fazemos funcionar”.¹²⁴ Ou seja: é possível classificar um livro como autobiografia, abrir uma sessão de autobiografias numa biblioteca, mas não se pode tomar o espaço autobiográfico nas mãos, posto que ele é essencialmente simbólico, é uma produção e um movimento do leitor. O problema que apontamos no primeiro capítulo – a dificuldade de limitar o *corpus* de uma pesquisa que pretende lidar com o espaço autobiográfico – é redimensionado, no sentido de que não existe um espaço autobiográfico previamente definido, de que leitores, críticos e historiadores têm a tarefa de descobrir os limites, mas tal limite se constitui de acordo com critérios de pertinência eliciados pelas escolhas relacionadas a uma prática significante. Dessa maneira, pudemos entrever alguns pontos da produção de um espaço autobiográfico feito pelo biógrafo de Mishima, a partir das “escolhas” de leitura e

¹²² São constituídos por uma série de indicadores que acompanham o texto: capa, fotos, prefácio, pós-fácio, orelha. Cf. GENETTE. *Senils*, p.40-1.

¹²³ BARTHES. *O rumor da língua*, p.67.

¹²⁴ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.13.

significação atribuída a certos textos e ao conjunto dos textos na tentativa de apreensão do autor.

Resta ainda uma curiosidade: o que se pode pensar quando o autor toma a sua própria obra para produzir um Texto colocando o movimento da escrita em causa? Esta é a senda através da qual seremos conduzidos ao último capítulo desta dissertação.

3.

**SOL E AÇO: UMA POÉTICA
DO AUTO-RETRATO**

“Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”

Gilles Deleuze

UMA BELA PERVERSÃO DAS PALAVRAS

Sol e aço (1968) é certamente um dos livros mais polêmico de Yukio Mishima, suscitando comentários de tal amplitude que vão desde uma certa perplexidade até o puro elogio: no olhar de Marguerite Yourcenar, o livro é um “ensaio quase delirante” em que o seu autor “advoga em favor do sofrimento físico e da morte”;¹²⁵ para Paulo Leminski, o livro é um epitáfio, o “texto/testamento” de um samurai à altura do seu “gesto” final.¹²⁶

Ao ler as primeiras páginas de *Sol e aço* nos vemos à procura de sinais que indiquem a natureza dessa escrita. Não deixamos de pensar na hipótese de um *ensaio autobiográfico*, que é, em grande parte, motivada pelos paratextos, no caso, o posfácio de Leminski que acompanha a sua tradução de *Sol e aço* para o português. Todavia, o “eu” que fala nesse livro não assume nenhuma identidade por meio de nomes próprios – meio pelo qual Lejeune propõe a identificação de um texto autobiográfico –, o nome do autor é, sequer, mencionado dentro do texto. Não se trata de uma narrativa, tampouco podemos chamar essa escrita de poema, no sentido formal do termo. É curioso notar ainda que não apenas o leitor encontra-se um pouco à deriva diante desse texto, mas o próprio autor também hesita na classificação do texto que ele está escrevendo.

De uns tempos pra cá, dei pra sentir dentro de mim um acúmulo de todos os tipos de coisas que não podem achar expressão adequada através de uma forma artística objetiva como o romance. Um poeta lírico de vinte anos se sairia bem dessa situação, mas eu não tenho vinte anos e, de qualquer forma, nunca fui poeta. Assim, andei buscando alguma outra forma mais apropriada para esse tipo de declarações pessoais, e cheguei a uma espécie

¹²⁵ YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p.72.

¹²⁶ LEMINSKI. *Entre o gesto e o texto*, p.124.

de intermediário entre a confissão e o pensamento crítico, um modo sutilmente ambíguo que poderia se chamar de “confidência crítica”.¹²⁷

Nessa citação percebemos que um horizonte de expectativas é ausente para o leitor, pois estão suspensos os sinalizadores que indicam o gênero do texto. O autor tenta encontrar uma possível classificação para sua escrita, que tem por conteúdo uma série de declarações pessoais, e chega ao termo “confidências críticas”. Existiria um gênero literário que abrangeria um tipo de escrita como a presente em *Sol e aço*?

Acreditamos que, talvez, a noção de *auto-retrato literário* possa render ferramentas teóricas para auxiliar a compreensão dos jogos que um livro como *Sol e aço* pode estabelecer com o espaço autobiográfico relacionado à obra de Yukio Mishima. A princípio, o termo *auto-retrato* foi empregado por Lejeune como uma definição negativa e restritiva de autobiografia, referindo-se aos *Ensaíos* de Montaigne:

Nota-se que o texto dos *Ensaíos* não tem conexão com a autobiografia, tal como a definimos: não há narrativa contínua nem nenhuma história sistemática da personalidade. Trata-se de *auto-retrato* mais do que autobiografia.¹²⁸ [grifo nosso]

O teórico Michel Beaujour partirá dessa concepção negativa para postular, positivamente, a existência de um outro gênero – ou, pelo menos, de um outro tipo de discurso –, que possa incluir textos pessoais não-cronológicos como as *Rêveries* de Rousseau, *Ecce Homo* de Nietzsche, textos antigos como os *Ensaíos* de Montaigne, e modernos como *Roland Barthes por Roland Barthes*. Beaujour afirma o auto-retrato literário como um gênero atemporal: “nada mais arcaico e trans-histórico do que textos que alegam revelar ‘o que sou agora, enquanto escrevo este livro’.”¹²⁹ Vale lembrar ainda que a idéia de

¹²⁷ MISHIMA. *Sol e aço*, p.7.

¹²⁸ LEJEUNE citado por BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.2.

¹²⁹ BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.7.

um auto-retrato literário não coincide exatamente com o auto-retrato como modalidade de pintura.

Todavia, classificar *Sol e aço* como um auto-retrato não diz muito. A utilização dessa classificação não se funda numa distinção auto-evidente, pois se trata de um tipo de discurso e uma forma de arte literária que não profere nenhum horizonte de expectativas. Trata-se, em muitos casos, de textos que estão tentando, ou não conseguem, denominar a si mesmos. Assim, “cada auto-retrato é escrito como se fosse o único texto de sua espécie”.¹³⁰

Beaujour observa que não é em outro lugar, senão dentro dos próprios auto-retratos que se encontram os esforços de teorização mais contínuos sobre esse gênero. Pode-se pensar que esse é um gênero constituído pelo “refugo” das classificações vigentes – uma espécie de resto cultural –, são textos que estão ligados à imagem do autor, mas não encontram abrigo em nenhuma outra classificação.

Apesar do certo grau de indefinição que esse gênero sem horizonte de expectativa comportaria, Beaujour afirma que ele se dá segundo uma fórmula operacional: “Não lhe contarei o que eu fiz, mas lhe direi quem eu sou.”¹³¹

A fórmula evidencia alguns aspectos característicos do *auto-retrato* que o diferenciam da *autobiografia*, tal como definida por Philippe Lejeune. No auto-retrato, o sintagma narrativo constrói-se em seqüências autônomas, o texto funciona essencialmente por montagem e obriga o leitor a um esforço de correlação e combinação. “Esse gênero tenta criar coerência através de um sistema de referências cruzadas, anáforas e sobreposições ou correspondências entre elementos homólogos e substituíveis, de tal modo que confere uma aparência de descontinuidade e justaposição anacrônica.”¹³²

¹³⁰ BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.2.

¹³¹ BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.3.

¹³² BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.3.

Como consequência desse caráter de montagem, surge uma outra experiência temporal, cuja totalização não é dada de antemão; novos elementos podem ser adicionados ao longo do processo de escrita, remetendo o leitor tanto ao passado como lançando-o no futuro. Diferentemente da autobiografia, que possui um fechamento e um início temporal pré-estabelecidos por uma escolha inicial do modelo do *curriculum vitae*, e do diário que se orienta temporalmente por um “ordos artificialis”,¹³³ o auto-retrato é muitas vezes caracterizado por uma espécie de busca sem fim (em ambos os sentidos, de *propósito* e *término*) do autor através do exercício da escrita. Não se trata de relatar fatos ocorridos, embora se encontrem fragmentos de narrativas e de relatos, estes visam muito mais compor certas imagens, figuras retóricas e proto-conceitos através do efeito de montagens. Em *Sol e aço*, há uma advertência de Mishima sobre a subordinação do relato cotidiano a uma outra causa: “Quero que saibam que nada digo da minha vida cotidiana. Só quero falar de alguns mistérios nos quais me meti muitas vezes”.¹³⁴

Ou seja, enquanto as costuras temporais de uma autobiografia já estão implícitas numa escolha inicial de narrar a “história de uma personalidade”, o auto-retrato é uma escrita errante, que vai, retorna e vagueia numa espécie de perambulação. “O auto-retratista nunca tem uma noção clara de para onde ele está indo e nem do que está fazendo.”¹³⁵ Mesmo no caso em que o autor afirma estar fazendo uma “confissão crítica”, o auto-retratista deve ser colocado sob suspeita, pois a

confissão é o alibi do auto-retratista. O que outros tipos de discursos (especialmente romances ficcionais) podem ignorar confortavelmente, na medida em que eles estão mais distantes da produção retórica, não pode ser evadido pelo auto-retrato que é uma transgressão direta e uma transformação dos procedimentos retóricos. [...] Assim, o pecado original

¹³³ Cf. BARTHES. *A aventura semiológica*, p.86. A *ordo artificialis* é narrar os acontecimentos na ordem em que ocorreram. Paradoxalmente, neste contexto, *artificialis* quer dizer espontâneo, contingente e natural, e *naturalis* quer dizer cultural.

¹³⁴ MISHIMA. *Sol e aço*, p.74.

¹³⁵ BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.4.

do auto-retrato é que ele perverte a troca, a comunicação e a persuasão, à medida que denuncia essa própria perversão.¹³⁶

Se levarmos em conta a indicação de Beaujour, do auto-retrato como uma inescapável discussão sobre a produção retórica, veremos que as “confidências críticas” de Mishima não buscam, certamente, contar um ato pecaminoso, mas talvez sejam uma confissão da máquina de produção textual e da revelação das idéias que constituíram o que ele chamou de “o núcleo do meu pensamento”.¹³⁷ O auto-retrato é incansavelmente meta-discursivo, a sua escrita acaba por se arvorar em torno de uma pergunta sobre a escrita.

Assim como se pode pensar com Iser que o autodesnudamento da ficcionalidade é o ato ficcional por excelência, que leva uma ficção a ser reconhecida como tal, poderíamos pensar com Beaujour que a tentativa de autodesnudamento dos processos de escrita, à medida que ela se faz, seria o índice que identifica o auto-retrato. Vejamos em *Sol e aço*:

A princípio, da mesma forma que moedas de pedra, palavras se tornaram correntes entre os membros de uma raça como um instrumento universal para a comunicação de emoções e desejos. Enquanto ainda permanecem limpas de manipulação, são propriedades comuns, e só podem, assim, expressar, apenas, emoções coletivamente compartilhadas. Contudo, quando as palavras viram propriedade particular e o homem começa a usá-las de maneira pessoal e arbitrária, aí começa a sua transformação em arte. Foram palavras desse tipo que, caindo sobre mim como um enxame de insetos alados, se apossaram da minha individualidade e tentaram me enclausurar dentro dessa individualidade. Mesmo assim, a despeito das depredações do inimigo sobre a minha pessoa, eu reverti a sua universalidade – uma arma e uma fraqueza – contra elas, e tive algum sucesso em universalizar minha própria individualidade. Mas esse sucesso se baseia em ser diferente dos outros e estava em desacordo com a origem e o desenvolvimento primitivo das palavras. Nada, na realidade, é tão estranho quanto a glorificação das artes verbais. Parecendo, à primeira vista, lutar pela universalidade, de fato estão empenhadas, com meios sutis, em trair a função fundamental das palavras, que é serem universalmente aplicáveis. A

¹³⁶ BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.8.

vitória do estilo na literatura significa exatamente isso. Os poemas épicos de outrora são, talvez, uma exceção, mas qualquer obra literária com o nome do autor na capa não passa de uma bela “perversão das palavras”.¹³⁸

A preocupação com os mecanismos da retórica é um dos motores que impulsiona a escrita de *Sol e aço*. Se “nada pode ser tão estranho quanto a glorificação das artes verbais”, o que diríamos do fato de se utilizar dessa arte na direção da explicitação de sua própria estranheza?

É fato capital para a leitura desse livro compreender a oposição que Mishima estabelece entre a literatura e as artes verbais – como singularização da linguagem, de um lado, a uma certa universalidade presente na realidade do corpo, de outro. Esse seria um movimento comum aos auto-retratos, segundo Beaujour. Para ele, o trabalho do auto-retrato “faz interseções em diversos níveis da oposição entre um discurso universal (logos, filosofia, ciência) e a opinião [doxa] individual, a fala, o ato, a linguagem encarnada.”¹³⁹ Devido a essa tipo de problematização, presente nos auto-retratos, pensamos que eles podem ser de grande interesse para a teoria da literatura, pois podem ser abordados como um modo particular e limite de se escrever teoria:

A máquina de produção textual do auto-retrato não é mais distintamente percebida pelo escritor do que as regras gramaticais pela maioria dos falantes ou dos processos de retórica persuasiva por aqueles que fazem, ingenuamente, um uso constante deles. O que não significa que essas “regras” e processos não possam ser formulados ou construídos como arte. Tentativas de teorização são encontradas nos auto-retratos em diversos graus, e isso constitui um dos seus traços distintivos. Elas soam insuficientes, fragmentárias, e de visão estreita. Todas essas tentativas falham em reconhecer sua matriz retórica, ao passo que se fossem mais conscientes delas isso paralisaria e trivializaria a escrita do auto-retrato.¹⁴⁰

¹³⁷ MISHIMA. *Sol e aço*, p.33.

¹³⁸ MISHIMA. *Sol e aço*, p.30.

¹³⁹ BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.299.

¹⁴⁰ BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.6.

O auto-retrato tem como traço distintivo uma tentativa de teorização sobre si mesmo. Interessante notar que os auto-retratos passam a impressão de “saques” a uma determinada tradição. Podemos identificar certas matrizes retóricas e teóricas – no caso de Mishima, um pouco de psicanálise, bastante de Nietzsche e do romantismo alemão, o *haikure* e a filosofia da ação de Wang Yang-Ming –, mas não se identifica no texto correspondência inequívoca ou mesmo de uma filiação explícita das idéias do autor a essas matrizes. Tal como uma mercadoria roubada que foi adulterada e apresenta ainda vestígios visíveis de uma origem imaginável, determinadas idéias que Mishima trabalha em *Sol e aço* podem ser vagamente associadas a correntes de pensamento diversas.

Todavia, não devemos concluir que fazer teoria seja o projeto inicial do auto-retrato, nem retratar a si mesmo, como acontece na pintura. A imagem construída é resultado da perambulação que a própria escrita conduz.

Nenhum auto-retratista divisa o plano de retratar a si mesmo, pelo menos não de saída. [...] O escrever *per se* é colocado em questão, e aí surge o *cogito* do escrever no lugar do *cogito* do ser. Não o “eu escrevo, logo sou”, ao qual autobiógrafos, escritores e autores de diários se fiam, mas antes [...]: *o que é escrever? Ou: qual o meu próprio estatuto escrevendo?*¹⁴¹

A reflexão sobre o estatuto do eu na escrita aparecerá em *Sol e aço* estreitamente relacionada à problemática do corpo:

O “eu” com o qual vou me ocupar não vai ser o “eu” que só se refere estritamente a mim mesmo, mas uma outra coisa, um certo resíduo, que permanece depois que todas as outras palavras que lancei já voltaram para mim, alguma coisa que nem retorna e nem tem nada a ver com o que já passou.

Meditando sobre a natureza desse “eu”, fui levado à conclusão de que o “eu” em questão coincidia exatamente com o espaço físico que ocupava. O que eu procurava em suma era uma linguagem do corpo.¹⁴²

¹⁴¹ BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p.336.

¹⁴² MISHIMA. *Sol e aço*, p.8.

A busca de uma “linguagem do corpo” é apresentada por Mishima como o fio condutor de *Sol e aço*, mas que na verdade entrelaça, tece e arrasta atrás de si uma série de outros *enigmas* perseguidos pelo autor ao longo do livro. Conforme foi visto, o auto-retrato extrai a sua coerência de um jogo de justaposições e montagens de seqüências autônomas que se opõe a um sintagma narrativo, obrigando o leitor a realizar jogos de correlações. Portanto, seguindo o esforço de criar estes campos de correlações, fomos levados a separar alguns outros fios temáticos, que podem figurar mais como uma sugestão de leitura, já que sua separação é arbitrária. Mas também, porque os recortes de tais fragmentos não constituem peças autônomas, são antes como tecidos articulados e sobrepostos no organismo do texto, que, eventualmente, isola-se, assim como se faz com uma peça anatômica, apenas para fins didáticos. Mas há um elemento que dificilmente poderia ser isolado, pois é como uma espécie de efeito da fisiologia desse *organismo-texto*, apresenta-se em toda parte sem se deixar localizar em lugar algum: o *mistério da morte*.

UM ADORADOR DO SOL

Pode parecer redundante isolar um fio temático a partir de um elemento presente no título do livro. Mas uma leitura atenta nos faz perceber que *Sol e aço* é apenas um dos títulos possíveis e que, certamente, nenhum conseguiria sintetizar o conteúdo dessa escrita, supondo que essa é a função de um título. De fato, é possível alegar que o livro conta a história de Mishima com o sol e o aço, elementos míticos que são quase elevados ao estatuto de personagens. O livro faz um exame das conseqüências que o encontro com o sol e o aço acarretaram na vida de Mishima. Não seria difícil para o leitor identificar, na pessoa do autor empírico – a essa altura da sua carreira, pleno de *signos de realidade* –, os discursos que o texto veicula. Se, em *Confissões de uma máscara*, o alter-ego de Mishima é o menino franzino e intelectual, *Sol e aço* mostra-nos como esse menino transformou-se num

soldado. Pode-se compreender aí também o sentido estético que move a obsessão de Mishima pelo corpo.

Sol e aço foram os instrumentos utilizados por Mishima na tentativa de dissolver alguns enigmas, mas que acabou resultando num mergulho ainda mais profundo no mistério:

Um dia me ocorreu cultivar o meu pomar devotadamente. Para isso, usei sol e aço. Luz do sol sem cessar e objetos feitos de aço se tornaram os elementos fundamentais da minha atividade agrícola. Pouco a pouco, o pomar veio a dar frutos e o corpo veio a ocupar boa parte da minha existência.¹⁴³

Um primeiro encontro com o sol ocorre no verão de 1945, quando Mishima andava em meio a uma imensa planície com algumas ruínas e uma cerca de arame farpado. “O sol implacável queimava sobre a grama farta daquele verão. [...] Caminhei nos raios do sol, mas não tinha entendimento claro do significado que reservavam para mim.”¹⁴⁴ Esse episódio encontra um paralelo em *Confissões de uma máscara*,¹⁴⁵ entretanto, isso não significa que o mistério do corpo tenha uma relação de causa e efeito com o sol e o aço, como a citação pode nos fazer pensar. Assim como, para Jorge Luis Borges, os precursores de Kafka não são a causa que fazem deste um efeito, não se sabe ao certo onde começa e onde termina essa relação.¹⁴⁶

A imagem do sol já existia no universo estético de Mishima – embora ainda não relacionada com um dom corpóreo – e estava associada à destruição e à morte. Na guerra, o sol impregnava tudo, o seu brilho “nas florestas de baionetas, nos distintivos e capacetes [...] mas mais, muito mais, pelo modo que brilhou no sangue escorrendo da carne sem parar, e no corpo prateado das moscas pululando nas feridas.”¹⁴⁷ Vale lembrar que a última

¹⁴³ MISHIMA. *Sol e aço*, p.8.

¹⁴⁴ MISHIMA. *Sol e aço*, p.19.

¹⁴⁵ Cf. MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.152.

¹⁴⁶ BORGES. “Kafka e sus precursores”

¹⁴⁷ MISHIMA. *Sol e aço*, p.20.

cena de *Confissões de uma máscara* descreve o olhar do protagonista sobre uma mesa e algumas cadeiras vazias que estavam sob o sol forte, “algum tipo de bebida fora derramado sobre a mesa e estava emitindo reflexos cintilantes, ameaçadores”.¹⁴⁸

Se, no capítulo anterior, vimos que a matriz estética de *Confissões de uma máscara* seria a *noite*, a *morte* e o *sangue*, *Sol e aço* é a passagem da noite para o *dia*.

Como eu adorava meu poço, meu quarto sombrio, o lugar da minha mesa com sua pilha de livros! [...] Eu amava a noite de Novalis e os crepúsculos irlandeses de Yeats, chegando a escrever sobre as noites da Idade Média. As obras literárias escritas ou colocadas diante do público naquela época estavam dominadas por pensamentos noturnos – embora sua noite fosse bem menos estética do que a minha. [...] Passo a passo comecei a cultivar uma dúvida em que tinha tanto confiado durante a guerra, e a suspeitar que eu podia ter pertencido sempre aos adoradores do sol.¹⁴⁹

Não por acaso, Mishima classifica *Sol e aço* como um “gênero crepuscular entre a noite da confissão e a luz solar da crítica”.¹⁵⁰ A metáfora do crepúsculo condensa a passagem da noite romântica, da escrita sombria, introspectiva, para um estilo límpido, claro como o dia, capaz de mimetizar a estética do corpo que “poderia ser resumida como silêncio e beleza de forma”.¹⁵¹ O pensamento noturno, com sua atração pelas profundezas, cedeu, pouco a pouco, lugar a um fascínio pela superfície do corpo e da pele.

O sol estava atraindo, quase arrancando, meus pensamentos de dentro de sua noite de sensações viscerais, para as protuberâncias de músculos envoltos numa pele queimada de sol. E estava me mandando construir uma moradia nova na qual minha mente, enquanto subia passo a passo até a superfície, podia viver em segurança. Essa moradia era uma pele brilhante e bronzeada e ondas de músculos poderosos e despertos. Senti que, exatamente porque tal moradia era necessária, o intelectual comum não

¹⁴⁸ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.181.

¹⁴⁹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.21.

¹⁵⁰ MISHIMA. *Sol e aço*, p.7.

¹⁵¹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.12.

conseguiria se sentir em casa com o pensamento que se refere às formas e superfícies.¹⁵²

Assim, o sol coloca uma nova exigência para Mishima, que começa a se lançar nesse novo mistério. Mas não se trata de uma aventura intelectual convencional – vemos que a idéia de “intelectual comum” aí se opõe frontalmente a uma linguagem do corpo –, e sim de uma busca pelo pensamento da superfície e da ação, em oposição às profundezas noturnas da imaginação. Esse desejo de *agir* leva Mishima ao seu encontro com o aço: “foi assim que amontoados de aço, sombriamente pesados, frios, foram colocados diante de mim, como se fossem a essência da noite condensada”.¹⁵³

A construção de uma nova morada já fazia parte da tentativa de imitar, com palavras, a beleza clássica de um físico e constituía um retorno nostálgico:

Os grupos de músculos que se tornaram desnecessários na vida moderna, embora ainda elemento vital no corpo do homem, são obviamente supérfluos de um ponto de vista prático, e músculos salientes são tão inúteis como uma educação clássica é para a maioria das pessoas práticas. Músculos se tornaram, pouco a pouco, alguma coisa assim como o grego clássico. Para reviver a língua morta, foi necessária a disciplina com o aço; para mudar o silêncio da morte na eloquência da vida, o auxílio do aço foi fundamental.¹⁵⁴

Os músculos e o cultivo do corpo eram o veículo de um ideal clássico. As voltas de Mishima com o mistério do corpo são a história de uma formação cultural (para não dizer, paradoxalmente, de uma formação intelectual). O sol e o aço foram os meios através dos quais Mishima “viria a aprender a linguagem da carne, mais ou menos como quem aprendesse uma língua estrangeira”.¹⁵⁵ Além do processo educativo que se buscava através do aço, insinuava-se ainda um propósito romântico. O aço transformaria “o silêncio da morte na eloquência da vida”, mas para, ao fim, retornar a esse mesmo silêncio:

¹⁵² MISHIMA. *Sol e aço*, p.23.

¹⁵³ MISHIMA. *Sol e aço*, p.25.

¹⁵⁴ MISHIMA. *Sol e aço*, p.26.

O impulso romântico, que tinha formado uma corrente subterrânea em mim desde a infância, e que só fazia sentido como a destruição da perfeição clássica, estava sempre lá dentro de mim a minha espera. Como um tema numa abertura de ópera que depois deve se desenvolver por toda a obra, isso estabeleceu em mim um padrão definitivo antes que eu conseguisse qualquer coisa na prática. Em especial, me era caro um impulso romântico em direção à morte, mas, ao mesmo tempo eu exigia um corpo estritamente clássico como veículo desse impulso; um sentido particular de destino me fazia acreditar que a razão pela qual meu impulso romântico para a morte não tomava corpo na realidade era o fato imensamente simples que eu não tinha as necessárias qualificações físicas para colocá-lo em prática. Músculos fortes e esculturais eram indispensáveis para uma morte nobremente romântica.¹⁵⁶

Impossível não se lembrar das fantasias de morte presentes em *Confissões de uma máscara*, desde a infância do protagonista. As fantasias que tinham por objeto os príncipes dos contos de fada e os carregadores de fezes noturnas se reverteram finalmente sobre o próprio Kochan, que se deliciava com a brincadeira de ter sido baleado, provavelmente formando a corrente subterrânea que veio à tona no encontro com o aço. O impulso permaneceu como o “tema de abertura de uma ópera”, um “padrão definitivo” que, com a ajuda do aço, agora encontrava os meios apropriados para ser transmutado em *ação*.

A passagem da escuridão da noite para o sol do dia não foi uma mudança abrupta, e à medida que ocorria tornava mais explícito o reconhecimento dos tais “padrões definitivos”, dando-lhes um ar de algo que sempre estivera ali, à espreita, para ser descoberto e re-significado. O aprendizado dessa “língua estrangeira”, a língua do corpo, obviamente também levou Mishima a um questionamento sobre a linguagem das palavras, sobre a literatura.

¹⁵⁵ MISHIMA. *Sol e aço*, p.12.

CORPO E PALAVRAS

A realidade do corpo passou a se tornar o centro das preocupações de Mishima e ela encontra tentativas de definição a partir de uma oposição com o universo das palavras. “Isso é claro não aconteceu da noite pro dia. Nem começou sem a pulsão de um motivo fundo.”¹⁵⁷ Não se trata, tampouco, de uma oposição do tipo simples: ela é matizada e complexificada pelos diversos graus de relação que se estabelecem entre a realidade do corpo e das palavras, inclusive compreendia também o uso das palavras para buscar “uma linguagem do corpo”.¹⁵⁸ O problema já emerge numa análise da infância:

Quando repasso atentamente a minha infância, me dou conta que a memória das palavras começa muito antes da minha memória da carne. Na pessoa comum, imagino, o corpo vem antes da linguagem. No meu caso, antes vieram as palavras; então – pé ante pé, com toda aparência de extrema relutância, e já vestida de conceitos – veio a carne. Já estava, nem é preciso dizer, estragada pelas palavras.¹⁵⁹

Mishima, tal como Kochan, o protagonista de *Confissões de uma máscara*, foi uma criança precocemente intelectualizada. Kochan é protegido por uma avó doentia que o separa do convívio das outras crianças e desde cedo o cerca de um mundo de livros de contos de fada. Essa infância “anormal” teria a conseqüência de uma vivência tardia da experiência da carne. Isso aguçou um forte senso de imaginação, que enclausurava o jovem Kochan em uma existência apartada do resto do mundo, como vimos na sua definição de “coisas trágicas”,¹⁶⁰ já citada no capítulo passado. Assim, as palavras passaram a representar esse mundo imaginativo, ao passo que a realidade só podia ser encontrada alhures, no corpo:

¹⁵⁶ MISHIMA. *Sol e aço*, p.27.

¹⁵⁷ MISHIMA. *Sol e aço*, p.8.

¹⁵⁸ MISHIMA. *Sol e aço*, p.8.

¹⁵⁹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.8.

¹⁶⁰ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.12. citado a página 75 da nossa dissertação.

O corolário natural dessa tendência era que eu só admitiria, abertamente, a existência da realidade e do corpo em lugares onde as palavras não tivessem nenhum poder; assim, realidade e corpo viraram sinônimos para mim, objetos de uma espécie de fetichismo. Claro que, além disso, eu também estava inconscientemente expandindo o meu interesse em palavras que também englobasse este interesse; e este tipo de fetichismo correspondia exatamente ao meu fetichismo pelas palavras. Num primeiro estágio, óbvio que eu estava identificando a mim mesmo, com as palavras, e estabelecendo a realidade, a carne e a ação do outro lado.¹⁶¹

No entanto, justamente por se colocar do outro lado, Mishima se via fascinado pela realidade da carne, tentava dar conta do mistério da carne através das palavras. Essa oposição foi, durante algum tempo, uma das pulsões da sua escrita: “Assim a minha mente sem saber cavalgou estes dois elementos contrários e [...] foi assim que comecei a escrever ficção. E assim cresceu ainda mais minha sede de realidade e de carne.”¹⁶²

A oposição entre o corpo e a realidade, de um lado, e as palavras, de outro, encontra ressonâncias em vários trabalhos de Mishima. Citando apenas *Confissões de uma máscara*, que é um livro que integra o *corpus* do nosso trabalho, podemos destacar o episódio em que Kochan se apaixona pelo belo Omi, atraído por “uma impressão de sangue copioso, a ignorância, os gestos rudes, a fala descuidada, e a selvagem melancolia inerente à carne de modo algum maculada pelo intelecto.”¹⁶³

Mas isso tudo foi antes do encontro com o sol e o aço. Após esse encontro, um outro tipo de pensamento, já não absolutamente excludente entre a carne e a palavra, começou a ser acalentado:

Do momento em que coloquei o corpo não verbal, pleno de beleza material, em oposição às belas palavras que imitavam a beleza física, assim igualando-as como duas coisas oriundas da mesma fonte conceptual, eu já tinha, sem ter percebido, me liberado do feitiço das palavras. Significava que eu estava reconhecendo a origem idêntica para a formosura do corpo

¹⁶¹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.10.

¹⁶² MISHIMA. *Sol e aço*, p.12.

não verbal e a beleza formal das palavras, e estava começando a buscar uma idéia platônica que tornaria a colocar a carne e as palavras em pé de igualdade.¹⁶⁴

As experiências com o sol e o aço levariam Mishima a reconhecer a mesma fonte conceitual para ambos os tipos de beleza, a do corpo e a das palavras. Além disso, tais experiências contribuíram para a elucidação do enigma sobre aquilo que se encontrava do “outro lado”, do lado da *realidade*, da *carne* e da *ação*:

Para mim, no entanto, toda fantasia, de repente, se desvaneceu. Minha mente entediada tinha andado atrás do ininteligível quando, abruptamente, o mistério se desintegrou... De repente, era eu quem tinha um físico esplêndido. Assim, aqueles que tinham estado do outro lado do rio estavam aqui, do mesmo lado que eu. O enigma tinha se dissipado; o único mistério que restava era a morte.¹⁶⁵

Nota-se, assim, novamente a idéia de uma cadeia de enigmas todos interligados e convergentes para o mistério da morte. Anteriormente, também mencionamos o impulso romântico para a morte, de raízes infantis, que pôde ser desperto depois do encontro com o sol. Ali, Mishima justifica a não realização desse impulso atrelando-a à falta de “qualificações físicas para colocá-lo em prática”. Mas não se tratava apenas disso, o impulso em direção a morte era um outro mistério que ainda restava por detrás da oposição entre corpo e palavras. Mishima parte, então, para o exame da relação entre a morte e as palavras na literatura e chega à constatação de que, enquanto se faz literatura, não se pode adentrar o reino da ação. Aliada à ação, ao corpo e à morte, surgia em seu pensamento uma figura que ele veio a chamar de “princípio da espada”:

Assim, me parecia, meu antigo interesse pelo oposto do princípio literário começou pela primeira vez a dar frutos. O princípio da espada, parecia, residia em aliar a morte não com o pessimismo ou a impotência mas com a energia abundante, o clímax da perfeição física e o desejo de lutar. Nada

¹⁶³ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.49.

¹⁶⁴ MISHIMA. *Sol e aço*, p.18.

¹⁶⁵ MISHIMA. *Sol e aço*, p.52.

poderia estar mais longe do princípio da literatura. Na literatura, a morte é mantida em xeque, mas, ao mesmo tempo, usada como uma força condutora; a força é empregada na construção de ficções vazias; a vida é mantida em reserva, misturada com a morte na medida exata, tratada com preservativos e esbanjada na produção de obras de arte que possuem uma horrível vida eterna. A ação é morrer com a flor; a literatura é criar uma flor imortal. E uma flor imortal, evidentemente, só pode ser uma flor artificial.¹⁶⁶

Esse ponto é de extrema importância no discurso de *Sol e aço* – o princípio da espada não deve ser confundido com o antigo ideal japonês de “arte e ação”. Mishima aponta aqui para uma separação radical entre dois desejos contraditórios: fazer literatura, ou seja, criar flores artificiais, mantendo a morte diluída; ou morrer na ação pelo princípio da espada, juntamente com a flor. A beleza do efêmero e a destruição como clímax já haviam sido abordadas em *O templo do pavilhão dourado*, mas sem a dimensão desse dualismo com a literatura, aqui presente. O que Mishima questionava com o princípio da espada é se morreria como escritor, literato, ou como soldado, homem de ação. E ainda um outro motivo pode ser acrescido para o não cumprimento do “impulso romântico para a morte”, na Segunda Guerra: “o motivo básico para esta ilusão, hoje, me é claro como o dia; naquela época, eu tinha profundo desprezo por uma vida que poderia ‘acabar’ em palavras.”¹⁶⁷

Mas se por um lado Mishima se dá conta do seu desprezo por uma vida que se acabaria em palavras, a sua curiosidade não deixa de inclinar-se para a relação das palavras com aqueles que vão se acabar. Nesse fragmento, Mishima narra as suas impressões ao visitar uma antiga base naval de Etajima, onde se encontram conservadas uma coleção de cartas escritas por jovens esquadrões *kamikaze*, antes de partir para a última missão:

Visitando o museu em um dia de verão, fiquei impressionado pelo contraste notável entre a maior parte das cartas, escritas em estilo solene e convencional, e as cartas ocasionais rabiscadas rapidamente a lápis. Parado

¹⁶⁶ MISHIMA. *Sol e aço*, p.49.

¹⁶⁷ MISHIMA. *Sol e aço*, p.82.

diante das caixas de vidro, lendo as últimas vontades daqueles jovens heróis, senti de repente que tinha resolvido uma questão que, há muito, me atormentava: em tempos assim, os homens usam palavras para dizer a verdade, ou tentam transformá-la em epítáfio.¹⁶⁸

Ao primeiro olhar, Mishima apercebe-se de duas classes de cartas escritas pelos jovens *kamikazes*: as convencionais e solenes, e as cartas ocasionais rabiscadas a lápis. As últimas forneceram a Mishima uma visão sobre uma “verdade nua que faz com que as palavras vacilem”.¹⁶⁹ Essas cartas retratavam um momento cotidiano em que o sentimento pela vida havia sedado a consciência do “fim”.

De outro lado, as cartas formais, com suas pomposas frases de amor à pátria, revelavam claramente uma determinação, ao eliminar qualquer coisa psicológica. Essas cartas

não eram apenas belas frases, mas um desafio sobre-humano, palavras que exigiam que o sujeito fundamentasse a sua vida na tentativa de escalar os mais excelsos píncaros. Palavras desse tipo, nas quais alguma coisa primeiro expressa como decisão se transformava, gradualmente, em identificação inevitável, não ofereciam nenhuma parte que pudesse ligá-las às preocupações do dia-a-dia. Mais do que quaisquer outras palavras, e apesar da ambigüidade do seu sentido e seu alcance, elas estavam cheias de uma glória que não era deste mundo; sua própria impessoalidade e monumentalidade exigiam a estrita eliminação da individualidade e repeliam a construção de momentos baseados na ação pessoal. Se o conceito de herói é físico, então, assim como Alexandre o Grande adquiriu estatura heróica modelando a sua vida sobre a de Aquiles, as condições necessárias para se tornar um herói devem ser uma recusa da originalidade e uma fidelidade a um modelo ancestral; diferentemente das palavras de um gênio as palavras de um herói devem ser selecionadas como as mais nobres e impressionantes num estoque de lugares comuns. Ao mesmo tempo, mais

¹⁶⁸ MISHIMA. *Sol e aço*, p.78.

¹⁶⁹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.78.

do que quaisquer outras palavras, elas constituem uma esplêndida linguagem da carne.¹⁷⁰

Através das cartas, Mishima tentava descobrir que tipo de palavras era usado quando o espírito sente perto de si o “fim”. Nas cartas do tipo solene, a impessoalidade e a monumentalidade que exigiam a eliminação da individualidade se opunham ao uso das palavras pela literatura. A recusa de toda individualidade e a fidelidade a um modelo ancestral nos fazem lembrar os *kata*, as formas prontas, em certos tipos de artes japonesas clássicas. No primeiro capítulo, mencionamos que Donald Keene aponta para a ausência de “individualidade” dos heróis como uma das principais características do teatro *Nô*.¹⁷¹

Considerando que as palavras do herói são selecionadas em um “estoque de lugares comuns”, Mishima buscará esse tipo de linguagem dentro do grupo, examinando o mistério das vivências que levam à perda da individualidade.

A TRAGÉDIA DO GRUPO

Em 1967, Mishima reúne em torno de si alguns estudantes e juntos fundam uma milícia chamada *Tate no kai*, ou a sociedade do escudo, cujas atividades se resumiam a treinos militares. Mais tarde, em novembro de 1970, esse mesmo grupo apoiaria Mishima no “golpe de estado” que serviu de plataforma para o seu suicídio ritual. Apesar do caráter político que o acontecimento tomou, o eixo que acompanharemos agora nos mostrará uma faceta poética do significado do grupo dentro do universo estético de Mishima. O pressentimento desse significado, evidentemente, a princípio era mais um dos mistérios perseguidos por ele:

¹⁷⁰ MISHIMA. *Sol e aço*, p.80.

¹⁷¹ KEENE. *La literatura japonesa*, p. 94 citado na página 20 desta dissertação.

Quando eu era pequeno, eu ficava olhando os jovens desfilando o andor pelas ruas na festa religiosa local. Estavam intoxicados com seu afazer, e suas expressões; indescritíveis de exaltação, os rostos voltados para cima; alguns apoiavam a nuca no andor. E muito perturbava minha mente o enigma: o que era aquilo que aqueles olhos refletiam?¹⁷²

Mishima não sabia ao certo o que aqueles olhos refletiam, mas uma pista ele já havia captado e anunciado em *Confissões de uma máscara*:

apenas uma coisa sobressaía vividamente nítida, uma coisa que tanto me horrorizou quanto me afligiu, enchendo meu coração de uma agonia inexplicável. Foi a expressão no rosto dos jovens que carregavam o relicário – uma expressão mais obscena e indisfarçada de embriaguez.¹⁷³

Certo dia, depois que Mishima havia construído a sua “nova morada” num corpo musculoso, ele mesmo se ofereceu para carregar o andor e nesse dia foi capaz de desvendar o enigma que o atormentava desde a infância. Ele intuiu que o enigma daquela embriaguez estava ligado ao mistério do grupo:

Uma vez que certas condições físicas sejam iguais e um certo peso físico compartilhado, enquanto igual sofrimento físico seja saboreado e uma intoxicação idêntica tome conta de todos, aí diferenças individuais de sensibilidade são restringidas por inúmeros fatores a um mínimo absoluto. Se, além disso, o elemento introspectivo for removido quase completamente – então não há problema em afirmar que o que presenciei não era uma ilusão individual, mas um fragmento da visão de grupo bem definido.¹⁷⁴

A sua intuição poética reconstruiu a visão do céu azul sem nuvens de um outono e, ligado ao sentimento do grupo, Mishima flagrou a natureza daquilo que ele chamou de “trágico”. Já mencionamos anteriormente o sentido da noção de trágico para Mishima. Um ponto crucial a ser destacado é a idéia de que “quem lida com as palavras pode criar uma tragédia, mas não consegue nunca participar dela”, pois a tragédia se funda na coragem física. A oposição da ação e das palavras é novamente retomada, dessa vez sobre o fundo

¹⁷² MISHIMA. *Sol e aço*, p.13.

¹⁷³ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.28.

da noção de “trágico”. As coisas trágicas em *Confissões de uma máscara* se ligam à idéia de “existências e eventos ocorrendo sem qualquer relação comigo, ocorrendo em lugares que não apenas apelavam para os meus sentidos como também me eram negados”.¹⁷⁵ Portanto, Kochan, ou se quisermos, Mishima, via-se como alguém excluído das “coisas trágicas”, aquele que pode criar uma tragédia, mas, por esse mesmo motivo, encontra-se impossibilitado de participar dela. Contudo, ao participar do ritual carregando o andor, ele declara: “só então confiei no universal da minha sensibilidade, só então minha sede foi saciada, só então consegui expelir a minha doentia e cega fé, relativa às palavras. Naquele momento participei da tragédia de todas as criaturas.”¹⁷⁶

A participação na tragédia ajudou a expelir a fé doentia nas palavras, justamente como o exercício dos músculos dissipou o mistério destas. As palavras, ou a “perversão das palavras” que era a literatura, constituíam uma corrente contrária ao grupo. Enquanto a literatura singularizava as palavras, “o grupo tinha tudo a ver com aquelas coisas que nunca poderiam emergir das palavras – o suor, as lágrimas, ou gritos de alegria e de dor. Ou indo mais fundo, tinha tudo a ver com o sangue que as palavras nunca teriam forças para derramar”.¹⁷⁷

Mishima admitia a idéia de que o grupo deveria possuir uma linguagem, mas obviamente a sua linguagem era de uma natureza muito diversa daquela da literatura:

Claro que existe uma linguagem do grupo, embora não seja uma linguagem auto-suficiente. Um discurso, um slogan, as palavras de uma peça, todos dependem da presença física do orador, do manifestante, do ator. Escrita em papel ou dita em voz alta, a linguagem do grupo sempre se resolve, em última análise, numa expressão física. Não é a linguagem para transmitir mensagens privadas a partir da solidão de um recinto fechado até a solidão de outro recinto fechado. O grupo é um conceito de incomunicável “sofrimento compartilhado”, um conceito que em última análise nega o uso

¹⁷⁴ MISHIMA. *Sol e aço*, p.14.

¹⁷⁵ MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.13.

¹⁷⁶ MISHIMA. *Sol e aço*, p.15.

¹⁷⁷ MISHIMA. *Sol e aço*, p.84.

das palavras para tudo; [...] só corpos, sujeitos à mesma circunstância, podem compartilhar o sofrimento comum.¹⁷⁸

Devemos notar uma certa cadeia de relações que se estabelecem a partir da oposição entre o corpo e as palavras. O grupo está estreitamente relacionado com o corpo e a expressão física. Além disso, os *slogans* e palavras de ordem, retirados dos lugares comuns, aproximam-se do tipo de uso das palavras que Mishima vislumbrou nas cartas dos jovens *kamikazes*, e sua “esplêndida linguagem da carne”. A linguagem do grupo é do tipo que utiliza as palavras apenas a partir do suporte dessa expressão física. Há um certo grau de intersubjetividade que só é alcançado na presença física, ao contrário de como Mishima compreende a comunicação literária, estabelecida entre a solidão daquele que escreve e a solidão daquele que lê. Somos levados a pensar, através da visão de grupo de Mishima, que a presença física é uma espécie de limite e direção ao forte poder imaginativo das palavras na linguagem da literatura.

Nesta citação pode-se perceber o estatuto que Mishima atribui à comunicação através da literatura:

Por que razão concebemos o desejo de dar expressão a coisas que não podem ser ditas – e, às vezes, conseguimos? Tal sucesso é um fenômeno que ocorre quando uma inesperada combinação de palavras excita a imaginação de quem lê até um grau extremo; neste momento, autor e leitor se tornam cúmplices num crime de imaginação. E quando sua cumplicidade dá origem a uma obra de literatura – aquela “coisa” que não é uma “coisa” – as pessoas a chamam de criação e se sentem satisfeitas. [...] E quando este tipo de arrogância da imaginação estabelece relações de cumplicidade com o ato de expressão do artista vem à vida uma espécie de “coisa” ficcional – a obra de arte – e foi a interferência de um grande número desse tipo de “coisas” que veio continuamente pervertendo e alterando a realidade. Em conseqüência, as pessoas acabam só entrando em contato

¹⁷⁸ MISHIMA. *Sol e aço*, p.85.

com sombras e perdem a coragem de familiarizar-se com as atribuições da própria carne.¹⁷⁹

A obra de arte, a ficção, tem a sua origem na cumplicidade entre leitor e autor, num “crime de imaginação”. Interessante notar que o grau máximo de excitação a que uma imaginação é levada pode não diferir bastante da excitação ou da intoxicação do grupo na situação de sofrimento compartilhado. Por isso, é preciso um certo cuidado ao se assumir as oposições e os dualismos entre corpo e palavra, pois o próprio Mishima dirá adiante: “opostos conduzidos a seus extremos tendem a se assemelhar.”¹⁸⁰ Mas, de qualquer maneira, ainda dentro desse pensamento dual, o surgimento de “coisas” ficcionais – os crimes de imaginação – altera a realidade de tal modo a torná-la acessível apenas por intermédio delas próprias. A realidade, que está do lado das “atribuições da própria carne”, fica, desse modo, interdita (cabe lembrar, aqui, que Mishima diz que a sua existência corpórea sempre veio carcomida pelas palavras). E o *grupo* entra aí como uma chave para atingir o lado da realidade, através da identidade trágica. Uma outra forma de enunciar essa identidade trágica seria a participação, com outras existências, de um ato de coragem física num ato de dissolução da individualidade e pertencimento a um destino trágico. Ou ainda, nas palavras de Mishima:

A eles, eu pertencia, eles me pertenciam; éramos, eles e eu, um inconfundível “nós”. Pertencer a – que forma mais intensa de existência poderia existir? Nosso pequeno círculo era um veículo para contemplar aquele imenso círculo luminoso. E – mesmo adivinhando que esta imitação de tragédia estava, da mesma maneira que minha estreita felicidade, condenada a desaparecer ao passar do vento, desvanecer-se em apenas músculos que, um dia existiram – tive uma visão onde algo que, se eu estivesse só teria voltado a ser apenas músculos e palavras, esse algo estava em poder do grupo e isso me levou a uma terra distante, donde não havia volta.¹⁸¹

¹⁷⁹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.35.

¹⁸⁰ MISHIMA. *Sol e aço*, p.90.

¹⁸¹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.87.

A imitação da tragédia passaria com o vento, mas Mishima estava disposto a eternizar uma verdadeira tragédia. Assim, é possível perceber como vários enigmas e ideais estéticos se alinham: o mistério da carne, o corpo e as palavras, a ação, culminando com a identidade trágica do grupo; e todos eles configuram o mistério da morte, que começa a tomar feição, para a concretização do impulso romântico em direção a ela. “Dessa forma”, nos diz Mishima, “o grupo, para mim tinha chegado a representar uma ponte, uma ponte que, uma vez atravessada, jamais deixaria esperança de retorno.”¹⁸²

UMA MINÚSCULA IMITAÇÃO DA MORTE

É praticamente impossível deixar de ler *Sol e aço* como um *texto/testamento*, usando o termo de Leminski,¹⁸³ e se, como no caso de muitos escritores suicidas, o leitor é convidado a enxergar as pegadas que levam ao “destino trágico”,¹⁸⁴ é o próprio Mishima que, através de uma releitura da sua obra, encontra convicto o desenho de seu destino:

Todavia me parece certo que meu espírito, com toda liberdade – libertinagem, até – que permitia às palavras, e com toda prodigalidade que permitiu ao jovem autor no usá-las, mesmo assim meu espírito estava cômico do “fim”. Relendo aqueles trabalhos agora, todos os signos desta consciência estão lá para quem quiser ver.¹⁸⁵

O efeito de uma releitura das próprias produções anteriores é, certamente, um dos traços estruturais do auto-retrato, levando Beaujour a se perguntar se o auto-retrato não seria justamente este efeito de releitura. “Não seria mais correto afirmar que o auto-retrato

¹⁸² MISHIMA. *Sol e aço*, p.87.

¹⁸³ LEMINSKI. Entre o gesto e o texto, p.124.

¹⁸⁴ CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p.15. citado na página 26 desta dissertação.

¹⁸⁵ MISHIMA. *Sol e aço*, p.80.

é um recentramento pós-fato e re-elaboração de uma escrita frívola e amorfa que inicialmente perambulava sem meta no vago campo das fantasias, glosas e notas?¹⁸⁶

O ato final de Mishima selou inexoravelmente um pacto de leitura para *Sol e aço*. Talvez o seu suicídio tenha sido o “recentramento pós-fato” que nos faz enxergar um auto-retrato, pois, de outro modo, *Sol e aço* poderia ser considerado apenas um escrito sobre uma série de reflexões dispersas, a saber: sobre o corpo e a mente, o fundo e a superfície, o olhar e o ser olhado, a literatura e a vida, entre outros. Beaujour defende que essa dispersão temática faz com que o auto-retrato cesse de ser essencialmente individual, “os eventos de uma vida individual são eclipsados pela re-coleta de toda uma cultura, provocando um paradoxal ‘auto-esquecimento’”.¹⁸⁷

Apesar do alto teor “autobiográfico” que se pode supor em *Sol e aço*, o movimento de tentativa de anulação da individualidade se faz constantemente presente pela busca do ideal clássico e universal de heroísmo. De modo geral, as escritas que Beaujour chama de auto-retrato tendem a um certo movimento de universalização da singularidade, tudo ali caminha para uma certa generalização. Dessa forma, o auto-retrato acaba tendo “por resultado um encadeamento entre uma antropologia e uma tanatografia.”¹⁸⁸

Mas apesar dos movimentos de generalização, o auto-retrato não deixa de engendrar um novo pacto de leitura e alastrar os seus efeitos sobre o espaço autobiográfico. *Sol e aço* é uma peça decisiva na composição desse espaço, no que se refere a Mishima. Inclusive, a partir da leitura desse livro, fica claro como é possível que se estabeleça um pacto autobiográfico em *Confissões de uma máscara*.

Voltando à distinção entre *obra* e *Texto*, introduzida por Barthes e mencionada no segundo capítulo, vemos que a obra é tomada num processo de filiação, postula-se como uma determinação, da história, da cultura, do autor, sobre a obra. E se cogitarmos o

¹⁸⁶ BEAUJOUR. *Poetics of literary self-portrait*, p.336.

¹⁸⁷ BEAUJOUR. *Poetics of literary self-portrait*, p.20.

suposto efeito de releitura gerado pelo auto-retrato, veremos uma possível reversão desse processo de filiação:

Não é que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; *a sua vida já não é a origem das fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra: há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: [grifo nosso] a palavra “bio-grafia” readquire um sentido forte, etmológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel.*¹⁸⁹

O auto-retrato, assim nos parece, tem menos a ver com uma existência empírica do autor do que com uma existência de papel. Pelos efeitos de releitura que engendra e pela prática significante que constitui, poderíamos pensar que a imagem do auto-retrato está para imagem da autobiografia, assim como o Texto está para a obra.¹⁹⁰ Ou ainda, o auto-retrato é quando um escritor toma a sua própria obra para produzir um Texto. Pois o auto-retrato não se prende a *biografemas* e signos de realidade, trata-se antes da construção da *fábula concorrente*. A idéia de uma confiança crítica, de uma re-elaboração das matrizes de pensamento e a retomada de temas e textos passados são todos os sinais que vão permitir *ler a vida como um texto*. No caso de Mishima, o desejo de fazer da vida um poema, sempre ligado a uma tentativa de elucidar um mistério e – “nem é preciso dizer: dentro de cada mistério, uma minúscula imitação da morte.”¹⁹¹

¹⁸⁸ BEAUJOUR. *Poetics of literary self-portrait*, p.7.

¹⁸⁹ BARTHES. *O rumor da língua*, p.72.

¹⁹⁰ Cf: página 87 desta dissertação.

¹⁹¹ MISHIMA. *Sol e aço*, p.75.

Conclusão

A breve incursão sobre a teoria da autobiografia nos levou a considerar a discussão sobre os jogos e efeitos de verdade no interior dos discursos literários. Isso porque, conforme foi visto, a autobiografia se situa em um ponto de cruzamento entre a enunciação de “verdades” – históricas, filosóficas, do sujeito, etc. –, e as ficções como exercício literário formal. Dessa forma, o encontro com a Antropologia Literária de W. Iser se mostrou bastante oportuno, por se tratar de um discurso sobre a literatura que procura desconstruir o binarismo estabelecido entre ficção e realidade para examinar a relação de jogo presente entre os três registros: o real, o fictício e o imaginário.

Através da compreensão dos jogos entre eles foi possível inferir ou ao menos tangenciar certos modos de constituição dos efeitos de verdade dentro dos discursos literários e extra-literários. Esses modos são, segundo Iser, essencialmente contratuais. Isso nos forneceu pontos de aproximação com a tese de Lejeune, que define a autobiografia como um gênero contratual, no sentido em que qualquer procedimento formal utilizado na tentativa de conferir veracidade a um relato pode ser mimetizado pela ficção literária. E, inclusive, foi possível constatar que muitas vezes o adjetivo “literário” é atribuído a um discurso justamente em função do modo como ele estabelece tal contrato.

A concepção de um registro imaginário como campo de pura possibilidade, nos demonstrou que, ao contrário do que o pacto referencial faz pensar, a linguagem não

apenas se refere a objetos extra-textuais, mas forja a sua própria existência como objeto recortado de uma totalidade indiferenciada. Assim, de modo análogo, a questão das formas de legitimidade dos critérios de verificabilidade na autobiografia são concretizações de um determinado imaginário, e se dão através de convenções que são histórica e culturalmente determinadas.

Vale repetir, a constatação dos diversos teóricos da autobiografia com relação à tentativa de precisar o surgimento desse gênero como um fato antropológico, demarcado histórica e geograficamente, como uma consequência da ascensão da noção de indivíduo no Ocidente. Situado dessa forma, o problema proposto pela teoria de Iser às autobiografias seria: “como se articulam o fictício, o real e o imaginário no interior de uma autobiografia?”.

Para Iser, o imaginário é aquilo que se torna experienciável a partir das determinações mínimas que a ficção oferece. Segundo a hipótese de Costa Lima, é como se os “discursos verdadeiros” escamoteassem a sua própria condição de ficção ocasionando o que ele chamou de “veto ao imaginário”. Eis aí, talvez, uma das razões pelas quais a oposição tácita entre ficção (leia-se também literatura) e realidade floresceu no Ocidente.

Desde *O controle do imaginário* nossa hipótese tem sido a seguinte: o veto ao imaginário, a consequente desmistificação do ficcional, têm sido forças previstas no Ocidente desde os primeiros sinais da descoberta da individualidade moderna, já em fins da idade média. O direito de expressão de um *eu*, não subordinado previamente aos valores (então teleológicos) estabelecidos, aparecia como uma ameaça à propagação da verdade.¹⁹²

O discurso autobiográfico faz frente ao esfacelamento dos valores teleológicos, de uma cosmovisão na qual os sujeitos se encontrariam encerrados. Surgem, assim, narrativas que afirmam a vida de indivíduos e suas verdades como tema central, constituindo a partir

¹⁹² LIMA. “Ficção e documento”, p. 189. Grifos do autor.

dessa perspectiva novos valores que privilegiam a visão de mundo configurada na experiência desses sujeitos; movimento também complementado no sentido inverso, pois foi atribuído ao sujeito e a sinceridade de sua confissão o lugar de verdade.

Entretanto, a noção de imaginário bem como a teoria de Lejeune , contribuíram para o deslocamento da problemática da verdade nas autobiografias, o “verdadeiro” não se limitaria à verificabilidade do factual, como na definição de Elizabeth Bruss,¹⁹³ mas antes nas perspectivas e intencionalidades (no sentido que Iser atribui a este termo) da narrativa que constituem uma “encenação” da verdade.

No caso, toda encenação se faz endereçada a um público, o que desloca mais uma vez o interesse da pesquisa para o pólo da recepção e do ato de leitura. Ao demarcar a autobiografia como gênero contratual, ao invés de formal, e afirmar que é na leitura que fazemos uma autobiografia funcionar como tal, Lejeune nos abriu a possibilidade de pensar o imaginário nas autobiografias. Pois é o imaginário que fornece consistência às convenções que vamos tomar como evidências de um *pacto autobiográfico*. Isso fica ainda mais claro através das noções de *pacto fantasmático* e *espaço autobiográfico*. A partir delas compreendemos que o conjunto de textos escritos por um autor e que podem abranger uma autobiografia, funcionam como uma espécie de tela que sofrem as projeções imaginárias dos leitores para construir imagens do autor, de contornos sempre indecíveis.

O autor é tomado também como princípio de inteligibilidade da obra, fazendo, freqüentemente, com que o espaço autobiográfico funcione como uma espécie de chave de leitura, como ocorre no caso em que se estabelece um pacto fantasmático, mais uma vez

¹⁹³ Ver página 49 desta dissertação.

favorecendo as formas de apreensão imaginárias do autor. Seria como se o espaço autobiográfico fosse um conjunto de relações, uma cadeia de significantes, cujo sentido deve ser decidido pelo leitor a partir das relações que ele fará desse conjunto com outras séries.

Nesse sentido é que retomamos a epígrafe utilizada no início do primeiro capítulo: “Um poeta deve deixar vestígios de sua passagem, e não provas. Só os vestígios fazem sonhar”. O que se enfatiza é a relação do *espaço autobiográfico* com os jogos de verdade. Ele não constitui de modo algum provas, atestados inequívocos de veracidade de certos acontecimentos, mas são aqueles vestígios mínimos que fazem o leitor sonhar, que ensejam uma apreensão do autor, não apenas em termos fictícios, mas também imaginários. Entre os movimentos de determinação (ficcionalização) e indeterminação (imaginarização) instala-se um espaço de jogo permanentemente aberto à novas leituras.

A partir da idéia de jogo, de uma prática significativa, foi possível relacionar o *espaço autobiográfico* com o que Barthes chamou de *Texto*. Pois, o espaço autobiográfico, bem como o *Texto*, são movimentos constitutivos de travessia.¹⁹⁴ O espaço autobiográfico não é um objeto computável, mas, sobretudo, um campo metodológico. Poderíamos dizer também que o *Texto* passa a ser tudo aquilo que a *Obra* nos faz sonhar.

Mishima dominava com mestria a arte de fazer sonhar a partir de vestígios, não apenas com relação às peças fundamentais do seu espaço autobiográfico, analisadas neste trabalho – *Sol e aço* e *Confissões de uma máscara* –, mas também pelos constantes jogos de refração entre o real e o fictício, como aqueles exercitados em *Depois do banquete* e em *Templo do pavilhão dourado*, conforme visto no segundo capítulo.

¹⁹⁴ Cf: BARTHES. *O rumor da língua*, p.67.

Segundo Yourcenar, a *personagem* Mishima era uma espécie de sombra ou reflexo que o indivíduo contribuía para projetar por defesa ou bravata. Em *Confissões de uma máscara* se estabelece um jogo paradoxal entre identidades e simulacros que contribuiu sobremaneira para a imagem que se faz de Mishima até os dias de hoje. É interessante notar que vários leitores, incluindo um de seus biógrafos, atribuíram um alto grau de autenticidade às confissões presentes nesse livro, malgrado o engenhoso jogo de máscaras que ao mesmo tempo em que remetia a biografemas inequívocos, como locais e datas, também excluía e embaralhava o pacto autobiográfico firmado na identidade entre narrador-autor-personagem, através do uso de pseudônimo e uma parafernália de outros simulacros. Mishima se lançava, com esse livro, em uma existência de papel da qual não havia retorno. Não se tratava mais de adivinhar a vida de Mishima em sua obra, mas da percepção da vida do autor como uma fábula concorrente existindo paralelamente aos seus livros.

No *espaço autobiográfico* de Mishima, tomado a partir das duas obras do *corpus* desta pesquisa, desenha-se uma passagem da madrugada fria até o crepúsculo do luminoso dia. Enquanto nas *Confissões de uma máscara* presencia-se o jogo do erotismo e dos simulacros nas trevas indistintas da noite, *Sol e aço*, as “confidências críticas”, é a saída das profundezas à superfície de luz para revelar as máquinas retóricas e as pulsões mais íntimas de sua escrita. Mas a luz incandescente não é menos ofuscante do que a “noite”; apesar da clareza com que são enunciados, os enigmas que ali surgem são muitas vezes densos e impenetráveis como o aço.

A formulação sobre o “auto-retrato literário” de Michel Beaujour nos auxiliou a percorrer o intrincado labirinto de *Sol e aço*. A partir da leitura de fios temáticos, que se entrelaçam formando seqüências espaço-temporais *sui generis*, nos são reveladas a persistência e a permanência de temáticas durante toda a obra, bem como as mudanças e

inversões de perspectivas trazidas pela influência do sol e do aço, que não são de forma alguma meras metáforas na literatura de Mishima.

Constatamos ainda que as enunciações reflexivas e modos de problematização que se desencadeiam da tentativa de postular um gênero como “auto-retrato literário” pode gerar ferramentas importantes para a compreensão da paradoxal limitação e ilimitação do objeto literário.¹⁹⁵ Pois um “gênero que não professa horizonte de expectativa” está quase sempre aquém do que se considera literatura. Antes ainda, hesitamos, trata-se de literatura ou teoria? E assim também diante das várias tentativas de definição e des-definição do literário, o “auto-retrato” é encarado apenas como uma promessa de algo que pode devir literatura.

¹⁹⁵ Cf: BESSIÈRE. “Crítica contemporânea e pertinência da literatura face aos limites culturais da literatura”

Referências Bibliográficas

Bibliografia de Yukio Mishima:

MISHIMA, Yukio. *Sol e Aççõ*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____ *O marinheiro que perdeu as graças do mar*. Trad. Waltensir Dutra.

Rio de Janeiro Rocco, 1985.

_____ *La mujer del abanico: sies pieça de teatro Nob moderno*. Trad. Kazuya Sakai.

Buenos Aires, La mandragora, 1959.

_____ *Confissões de uma máscara*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____ *O hagakure: a ética dos samurais e o Japão moderno*. Trad. Waltensir Dutra.

Rio de Janeiro : Rocco, 1987.

_____ *Spring snow*. Trad. Michael Gallagher. New York: Knopf, 1972.

_____ *Muerte en el estio: y otros contos*. Trad. Magdalena Ruiz Guiñazu. Caracas, Monte Ávila, 1969.

_____ *O templo do pavilhão dourado*. Trad. Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____ *Mar inquieto*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ *Cores proibidas*. Trad. Jéferson Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ *Cavalo selvagem*. Trad. Isa Lando. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____ *La Musique*, Trad. Dominique Palmé. Paris: Editions Galimard, 2000.

Bibliografia geral:

ARAÚJO, Cinara. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho: a escrita íntima em Maura Lopes Cançado*. Dissertação de mestrado. FALE/UFMG, 2002.

BARTHES, Roland. *L'Empire des Signes*. Genève: Flammarion, 1970.

- _____ *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____ *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- _____ *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____ *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BASHO, Matsuo *Cent cinq haikai*. Trad. Koumiko Muraoka. Paris : La Delirante, 1979.
- BEAUJOUR, Michel. *Poetics of Literary self-portrait*, New York University Press, 1991.
- BESSIÈRE, Jean “Crítica contemporânea e pertinência da literatura face aos limites culturais da literatura.” In : ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lúcia; ANTELO, Raul (org.) *Leituras do ciclo* Chapecó: Grifos, 1999. p. 11-42.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Míriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves Belo Horizonte. Editora UFMG, 2005
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco 1987.
- _____ *A conversa infinita: a palavra plural* Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores” In: BORGES, Jorge Luis *Otras inquisições*. Obras completas vol. II. Trad. Sérgio Molina. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2000. p. 107-9.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina Editora/ FALE (UFMG), 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo: Cultrix, 1986
- CARVALHO, Ana Cecília. Escrita: remédio e veneno? In *Percurso*, n.18, p. 79-86, 1/1997.
- _____ *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CHIKAMATSUO, Monzaemon. *Four major plays of Chikamatsu*. Trad. Donald Keene. New York: Columbia University, 1961.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris. Ed. Tristram, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pélbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- DE MAN, Paul “Autobiography as self-defacement” In: DE MAN, P. *Rhetorics of romanticism*. New York: Columbia University press. 1984. p. 69-81.
- ECO, Umberto. *Seis passeios nos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Perspectiva. 1994.

- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.
- FREITAS, Manuel de. *Me, my self and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al berto*. Lisboa, Assírio Alvim, 2005.
- GILMORE, Leigh. *The limits of autobiography: trauma and testimony*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- GUIMARÃES, Gustavo Cerqueira. *Espaço, corpo e escrita em Al Berto: à procura do vento num jardim d' agosto*. Dissertação de mestrado. FALE/UFMG, 2005.
- GUIMARÃES, Livia. *Estrangeiro de mim: Viagens, viajantes e suas estranhas identidades*. Dissertação de mestrado. FALE/ UFMG, 1997.
- ISER, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, London, John Hopkins University Press, 1993.
- _____ “Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional?” In: LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 383-458
- JAUSS, Hans et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*; seleção, coordenação e tradução de Luís Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KAWABATA, Yasunari. *País das neves*. Trad. Marina Colasanti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1957.
- KEENE, Donald. *La literatura japonesa*; Trad. Jesus Bal y Gay. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1956.
- KUSANO, Darci. *O homem de teatro e de cinema. Yukio Mishima* Tese de livre docência. São Paulo. ECA/USP, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris: Ed Seuil, 1975.
- LEMINSKI, Paulo. “Entre o gesto e o texto” In: MISHIMA, Yukio. *Sol e Aço*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*, Trad. Inácia Canelas, Lisboa, Editorial Presença, 1980.
- LIMA, Luís Costa. “Ficção e documento” In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p.188- 242.
- _____ *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1983.
- _____ *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

- MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG/ Edusp, 1992.
- MOURALIS, Bernard. *As Contraliteraturas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- MURAKAMI, Haruki. *Dance dance dance: a novel*. Trad. Alfred Birnbaum. New York: Vintage, 1995.
- OGRIZEK, Doré. *Le Japon*. Paris: Editions Ode, 1954.
- PINGUET, Maurice. *A morte voluntária no Japão*. Trad. Regina Abujamra. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e terra, 1982 p. 13-24.
- SAKURAI, Célia. *Romanceiro da imigração japonesa*. São Paulo: FAPESP, 1993.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCOTT-STOKES, Henry. *The life and death of Yukio Mishima*. New York : Ballantine Books, 1985.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____ *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora: Funalfa edições, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.
- WALTY, Ivete. *O que é ficção?* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- YOURCENAR, Marguerite. *Mishima, ou, A visão do vazio*; Trad. Tati Moraes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Referência eletrônica:

www.autopacte.org

