

Henrique de Oliveira Lee

**IMAGINÁRIO E DRAMA DA INDIVIDUAÇÃO  
EM YUKIO MISHIMA**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2011

Henrique de Oliveira Lee

# IMAGINÁRIO E DRAMA DA INDIVIDUAÇÃO EM YUKIO MISHIMA

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

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto F. Brandão Santos.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

2011



Faculdade de  
Letras - FALE



Tese intitulada *Imaginário e drama da individuação em Yukio Mishima*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, e submetida, em 13 de Outubro de 2011, à Banca Examinadora composta por:

---

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos – Orientador – FALE/UFMG

---

Prof. Dr. Paulo Soethe – UFPR

---

Prof. Dr. Walter Costa – UFSC

---

Prof. Dr. Jacyntho Brandão – FALE/UFMG

---

Prof. Dr. Elisa Maria Amorim Vieira – FALE/UFMG

---

Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Leda Maria Martins  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação  
em Estudos Literários – FALE/UFMG

*À Soo Chi Lee*

## AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao Dr. Luis Alberto Brandão Santos pela orientação em estilo búdico: inteligente, precisa e paciente. Pela leitura atenta, pela generosidade e franqueza das críticas e contribuições, agradeço aos membros da banca examinadora: Dr. Claudemir Alves, Dr.a Elisa Amorim, Dr. Jacyntho Brandão, Dr. Paulo Soethe e Dr. Walter Costa.

Pelo apoio e participação nos momentos críticos agradeço à professora Leda Martins e ao professor Élcio Cornelsen do Pós-Lit e Leticia Munaier, da secretaria do Pós-Lit.

Eternos agradecimentos à Vó Chiquita pelas suas rezas brabas e “benzeduras”. Isaura Gonçalves, Wilma Gonçalves, Calvin Lee e Caroline Lee pela companhia, às vezes distante, mas sempre presente.

Thanks to Soo Chi Lee, Uen Chuen Lee, Aimo Lee, Rae Shu, Simon Lee, Lap Lee, Thereza Ying, Amil Lee, Karen Ton, John Shu, Van Nguyen, Romeo Lee, Amanda Lee, Leon Chi, family that I am glad to rediscover.

Agradeço aos amigos que acompanharam de perto as aflições e alegrias dessa trajetória: Adalberto Afonso dos Santos, Guilherme Massara Rocha, Leandro Alves Araújo, Maurício Palhano Vasconcelos, Pedro Teixeira Castilho, Gustavo Alvarenga Santos, Juliana de Souza Prado, Gabriela Teixeira Vieira, João Felipe Gonzaga, Ives Lima, André Lage, Fabiana Baptista, Emiliano Rossi, Cristiano Rodrigues, Marco Aurélio Prado, Geraldo Cáffaro, Thaís Magalhães, Gabriel Assumpção, Larissa Bacelete, Patrick Arley, Simone Carvalho, Cíntia Vieira da Silva, Fernando Pacheco, Andréa Werkhema, Rogério Lopes.

Um amigo que não apenas acompanhou, mas também viveu as tais aflições dessa trajetória: Gustavo Cerqueira Guimarães.

Agradeço à Flor de Jagube, em especial, Marcos Moyses, Daniela Freitas, Branca Cardoso, Gustavo Teixeira.

Thanks to the friends of UCI: Bindya Baliga, Mary Underwood, Eyal Almiran, Ackbar Abbas and especially to Dina Al-Kassim. Thanks also to the friends of the underground UCI: Annette Rubado-Mejia, Ryanson Alessandro Ku, Nicole Rebec, Alberto Barrera, Thania Muñoz, Roberto Paulin, Laura Klein, Venky Krishnamani, Tiago Proença, Max Moura, Nithya Sambasivan and especially to Vuslat Demirkoparan.

Agradeço à FAPEMIG pelo apoio financeiro e à CAPES pela concessão da bolsa sanduíche.

## RESUMO

### RESUMO

Esta tese articula duas frentes de investigação da obra do autor japonês Yukio Mishima, partindo daquilo que o crítico e tradutor americano Donald Keene chamou de o “problema da individualidade” na Literatura japonesa. A primeira relaciona-se com um “espaço autobiográfico”, conceito proposto por Phillippe Lejeune para se pensar uma imagem do autor através dos diversos textos que compõem sua obra e os distintos pactos de leitura que concorrem para a criação de tal imagem. Os livros *Confissões de uma máscara* (1948) e *Sol e aço* (1968) compõem o *corpus* por meio do qual se investigam modos de construção de imagens da individualidade segundo uma tensão entre a universalização da individualidade através da arte e a adoção de um modelo universal de herói através da ação. A segunda frente consiste na análise da tetralogia do *Mar da Fertilidade* (1970), da qual o tema da reencarnação constitui o fio condutor entre as quatro narrativas. O tema da reencarnação fornece-nos uma plataforma para a dramatização de algumas concepções imaginárias de individualidade. Nesta investigação sobre os “dramas da individuação”, fomos conduzidos a um debate sobre a teoria da ficção, ou dos atos ficcionais, de Wolfgang Iser. No caso específico da obra de Mishima, essa teoria permitiu sublinhar as diversas formas de transgressão dos limites da ficção performados na literatura desse escritor japonês. Em nossa leitura da teoria iseriana, o conceito de imaginário adquiriu posição central na compreensão do efeito estético da obra de arte literária. Tal conceito nos permitiu isolar certas matrizes estéticas da obra de Mishima explicitadas no livro *Sol e aço*, tratado segundo a perspectiva do autorretrato literário de Michel Beaujour.

## ABSTRACT

Departing from what the American critic and translator Donald Keene called the “problem of the individuality” in the Japanese Literature this dissertation articulates two paths of investigations on the work of the Japanese writer Yukio Mishima. The first path is related to the “autobiographical space”, concept formulated by Philippe Lejeune to think about the image that an author creates of himself through a diversity of texts from his work and the several contracts of reading which composes that image. The books *Confessions of a mask* (1948) and *Sun and steel* (1968) constitute the *corpus* in which the modes of construction of the images of individuality are investigated according to a tension between the universalization of the individuality through the arts and the adoption of a universal model of the hero through the action. The second path consists in the analysis of the tetralogy of the *Sea of fertility* (1970) in which the theme of the reincarnation is the conducting thread among the four narratives. The theme of the reincarnation provides a stage for the dramatization of some imaginary concepts of individuality. This investigation about the drama of individuation led us to a debate about Wolfgang Iser’s theory of fiction or his theory of the fictionalizing acts. Regarding the specific case of Yukio Mishima the theory of fiction allowed us to underscore several forms of boundary-crossing of the limits of fiction performed in his work. In our reading of Iser’s theory the concept of Imaginary took a central position in the understanding of the esthetic effects of the artistic literary work. This concept enabled us to isolate certain esthetic matrixes exposed in the book *Sun and steel* which was treated according to Michel Beaujour’s perspective of the literary self-portrait.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO.....</b>	<b>31</b>
O espaço autobiográfico.....	33
O fantasma do autor .....	44
<b>CAPÍTULO 2 - AS FISSURAS DA MÁSCARA.....</b>	<b>51</b>
De corpus, contratos e processos.....	53
O nascimento da máscara.....	54
Rosto e Máscara .....	63
<b>CAPÍTULO 3 - A ANTROPOLOGIA LITERÁRIA DE WOLFGANG ISER.....</b>	<b>76</b>
Um animal suspenso nas redes de sentido que ele mesmo teceu.....	81
Por uma Teoria dos Atos Ficcionais.....	87
A literatura e a lei.....	92
<b>CAPÍTULO 4 - O MAR DA FERTILIDADE E SUAS CORRENTES: O DRAMA DA INDIVIDUAÇÃO.....</b>	<b>100</b>
Neve de Primavera .....	105
Signos da individualidade.....	108
A Reencarnação e o princípio de individuação .....	113
Semioses da reencarnação .....	118
Anúncios de um destino trágico.....	121
Atravessando uma ponte num jardim.....	126
A Trama e o Evento.....	132

<b>CAPÍTULO 5: O LIVRO DENTRO DO LIVRO.....</b>	<b>138</b>
Considerações sobre o mais assombroso dos artefatos .....	140
O livro simulacro .....	142
O livro sagrado.....	146
O livro nação.....	150
O livro dentro do livro: A liga do vento divino .....	154
A recepção pragmática e a recepção ficcional .....	163
<b>CAPÍTULO 6: O IMAGINÁRIO.....</b>	<b>167</b>
Samuel Taylor Coleridge: animar símbolos.....	171
Jean Paul Sartre: a negatividade do ato imaginativo .....	175
Cornelius Castoriadis: instituições imaginárias.....	178
O efeito estético e o imaginário: o jogo do texto em Iser .....	185
<b>CAPÍTULO 7- UMA BELA PERVERSÃO DAS PALAVRAS.....</b>	<b>189</b>
Corpo e palavras .....	205
A tragédia do grupo.....	205
<b>CONCLUSÃO: .....</b>	<b>212</b>
<b>BIBLIOGRAFIA: .....</b>	<b>212</b>

**INTRODUÇÃO**  
**DA MINHA VIDA UM POEMA**

Um problema central da disciplina que se convencionou chamar de Literatura Comparada é a necessidade de se supor uma essência do que seja a Literatura. Esse problema pode ser deslocado, colocado em suspensão, ou simplesmente mantido no estado de uma evidência tacitamente aceita. Em todo caso, quando se coloca em marcha uma comparação,

é preciso pressupor um saber essencial de essências gerais comparáveis (assim é preciso pressupor um saber quanto à essência do literário em geral, à existência de um elemento literário e idêntico a ele mesmo, elemento que se revela em toda literatura nas diferentes línguas nacionais e gêneros).<sup>1</sup>

O problema da essência do Literário afeta diretamente a criação de ferramentas e estratégias críticas que utilizamos para pensar a Literatura. O que ocorre quando utilizamos ferramentas e estratégias críticas de uma cultura para pensar a Literatura e a Arte de uma outra cultura? O que resulta dessa operação é um conhecimento sobre a outra cultura, ou é antes um conhecimento sobre o modo como a nossa cultura constrói o espelho em que se reflete a sua alteridade? Essas perguntas talvez evidenciem o caráter necessariamente “comparativo” e “antropológico” de qualquer abordagem do fenômeno literário em outras culturas.

Em 1956 o crítico e tradutor americano de literatura japonesa Donald Keene publicou um pequeno livro com pouco mais de cem páginas intitulado simplesmente *The Japanese Literature*, no qual o autor oferece um panorama dos principais gêneros literários, cobrindo um período que vai do século XII até os dias atuais. O trabalho de Keene pode ser tomado aqui como, além de uma espécie de chave da recepção ocidental contemporânea da literatura japonesa, um exemplo do aspecto necessariamente comparativo e antropológico dos estudos literários entre culturas distintas.

---

<sup>1</sup> DERRIDA. Le concept de littérature comparée et les problèmes théoriques de la traduction, sessão 1, p. 9. (tradução nossa)

O caráter geral e resumido desse livro de Keene faz com que seu título certamente cause alguma frustração no pesquisador interessado em um vasto catálogo, numa fonte abundante de dados. Mas o que nos interessa aqui é o fato de que o enorme esforço de síntese empreendido por Keene é bastante revelador de um certo imaginário ocidental, e condensa uma série de expectativas – existentes por comparações, algumas vezes não explicitadas – com as quais um leitor ocidental aborda um texto que mereceria ser chamado, como parte de um conjunto mais amplo de textos, de literatura japonesa.

Dentro desse imaginário e dessas expectativas, temos aquilo que vamos chamar aqui de o “problema da individualidade”. Keene afirma que algumas modalidades do escrever autobiográfico têm grande importância na literatura japonesa desde o século 16.<sup>2</sup> Segundo Keene, certos gêneros literários desenvolveram-se mais no Japão que em outros países, e a sua hipótese é que talvez isto seja resultante 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.”<sup>3</sup>

Em contraposição, uma abordagem antropológica dos escritos autobiográficos se apóia sobre o pressuposto de que eles pertencem a 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 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, para Gusdorf, absolutamente, universal. A ele parece que a autobiografia expressa uma preocupação peculiar do homem ocidental, cujo ápice de proliferação

---

<sup>2</sup> KEENE. *La literatura japonesa*, p. 93. (tradução nossa)

<sup>3</sup> KEENE. *La literatura japonesa*, p. 86. (tradução nossa)

coincide com uma necessidade de configuração ideológica da formação plena do individualismo moderno, por volta de 1789.

O trabalho de Gusdorf fundamenta-se sobre a arraigada crença de que a individualidade seja uma invenção da modernidade ocidental. Por exemplo, quando Gusdorf cita a coletânea de Westermann, intitulada *Autobiographie d'Africains*, que retratava o choque da civilização tradicional africana em contato com os europeus, conclui que essas autobiografias só foram possíveis porque “esses homens, (...), 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.”<sup>4</sup>

No livro de Keene, comenta-se, com relação ao problema dos gêneros na literatura japonesa clássica, que a poesia e a prosa não possuíam uma separação muito nítida, e isso se aplicaria a todos os gêneros anteriormente mencionados. A poesia tinha um papel muito comum na sociedade japonesa. Os temas são repetitivos: o amor, a fugacidade do prazer, a evocação de imagens da natureza. O reflexo desse fato, explica Keene, 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, conclui Keene, “frequentemente acontece que sua beleza é tal que a fruição da obra inteira não se vê prejudicada.”<sup>5</sup>

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 vidas.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> GUSDORF. Conditions and limits of autobiography. In: OLNEY. *Autobiography*, p. 29.

<sup>5</sup> KEENE. *La literatura japonesa*, p. 98.

<sup>6</sup> KEENE. *La literatura japonesa*, p. 99.

Nesse ponto poderíamos levantar uma série de perguntas sobre o horizonte de expectativas com o qual Keene aborda o romance japonês. Ou até perguntas sobre o próprio do conceito de “romance”, em jogo na leitura de Keene. E até sobre a curiosa aproximação do romance japonês com o impressionismo. Deixemos, por enquanto, essas perguntas em estado de adormecimento e prossigamos na leitura do livro de Keene.

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.”<sup>7</sup> 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 comenta sobre sua leitura do diário de uma famosa escritora japonesa, senhora Murasaki:

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.<sup>8</sup>

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 europeia, mais

---

<sup>7</sup> KEENE. *La literatura japonesa*, p. 105.

<sup>8</sup> KEENE. *La literatura japonesa*, pp. 117-8.

especificamente do realismo. Ainda, segundo o crítico e tradutor, no teatro japonês clássico ocorre algo parecido com a emulação grega: as histórias são conhecidas do público, mudam-se as maneiras de contar; isso se dá principalmente no teatro *nô* e *kabuki*, que são a expressão de um *kata*,<sup>9</sup> 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.”<sup>10</sup>

Nossa investigação não pretende corroborar ou refutar a hipótese de Keene sobre como as (auto) representações literárias da individualidade se configuram na literatura japonesa. No entanto, essa hipótese nos permite ler, na obra de Mishima, a expressão de uma antítese, pois nela convivem, simultaneamente, uma enorme veneração pelos *kata*, que se manifesta pela criação de personagens que seguem um modelo universal de herói e quase dispensam a sua caracterização em termos de uma interioridade ou uma personalidade, e pela criação de personagens atípicos (do ponto de vista das formas prontas) cujas descrições são saturadas de dramas subjetivos singulares.

O “problema da individualidade”<sup>11</sup> não se restringe ao modo de caracterização de personagens da ficção de Mishima, este mesmo problema poderia ser lido no seu espaço (auto)biográfico. “A minha arte”, dizia ele, “consiste de algum sucesso em usar as palavras para universalizar a minha própria individualidade.”<sup>12</sup> No mesmo texto do qual extraímos a afirmativa acima, o ensaio autobiográfico *Sol e aço*, encontramos também, entre as temáticas, uma busca quase obsessiva por 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

<sup>9</sup> KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p. 272.

<sup>10</sup> KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p. 94.

<sup>11</sup> É muito comum a leitura de que 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. Cf. STOKES.

<sup>12</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 29.

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.<sup>13</sup>

A leitura do espaço autobiográfico de Mishima, sob o prisma do problema da individualidade, permite o aparecimento de oposições e séries de sentido que atravessam também a criação de personagens e ficções, como, por exemplo, a oposição entre a dissolução da individualidade no grupo ou a universalização da própria individualidade por meio da arte.

Nossa proposta consiste, a princípio, no levantamento de séries de sentido e imagens do “drama da individuação” em um *corpus* que se subdivide em dois recortes principais: 1) Ficções: a tetralogia do *Mar da Fertilidade* e 2) Ficções do espaço autobiográfico: *Confissões de uma máscara* e *Sol e Aço*. Outros trabalhos ficcionais de Mishima – como contos, romances e peças para teatro – comparecem nesta tese como figurantes, recebendo menções e comentários mais breves.

Os quatro livros que compõe o *Mar da Fertilidade* são conectados pelo tema da reencarnação. Através desse tema, as imagens do drama da individuação descrevem movimentos de dissolução e afirmação do sentido de individualidade, e certas paisagens de sentido em que as perguntas sobre a individualidade tornam-se irrelevantes.

Na poesia do *Nippon Roman-há* a reencarnação era um motivo estético recorrente, que se ligava com seu conceito filosófico central, a “ironia”, e com a idéia de uma “guerra santa” pela reinstauração de valores ultranacionalistas.<sup>14</sup> O biógrafo de Mishima, Scott-Stokes, ressalta a

---

<sup>13</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 85.

<sup>14</sup> SCOTT-STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 282.

existência de um volume considerável de correspondências entre Mishima e dois membros do *Nippon Roman-ha*, grupo de intelectuais que ficou conhecido por sua produção no período do entreguerras como o romantismo japonês. Mishima parece utilizar-se desse motivo estético para recriar um palco para o drama da individuação e encenar contrastes entre a percepção oriental e ocidental dos limites da individualidade.

Já em *Confissões de uma máscara* e *Sol e aço*, o drama da individuação desenvolve-se em uma dimensão performativa, movida pelos pactos de leitura que operam através do enlace entre as imagens do autor veiculadas nesses textos e na biografia de Mishima, tomada nesse sentido como uma espécie de fábula paralela.

Nessa fábula paralela que contém a sua vida privada, Mishima era frequentemente julgado contraditório. Apesar do seu alegado antiestrangeirismo, suas preferências na arquitetura, comida, vestuário e literatura eram não japonesas. Dentre os escritores japoneses contemporâneos, era o que mais dialogava com ocidentais, relacionava-se com acadêmicos, jornalistas, dramaturgos e outros escritores em geral. Recebia-os nas frequentes 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 antiocidental. Quando as suas obras começaram a ser traduzidas para as línguas ocidentais, tanto mais ele procurou a sua autoafirmação frente ao Ocidente, através da investigação sobre o Japão tradicional e suas origens.<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> tanto para o público

---

<sup>15</sup> KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p. 324.

<sup>16</sup> Cf. MOURALIS. *As Contraliteraturas*, pp. 71-106.

japonês como para o ocidental, fazendo do trabalho de Mishima um “entre-lugar” de imaginários culturais.

Ao se rastreamos os elementos dessa mescla, podemos encontrar entre as influências europeias 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 Eurípidas. Em sua genealogia literária, aparecem alguns franceses como Gustave Flaubert, o 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 coisas que me fascinaram” (1956),<sup>17</sup> 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”.

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

---

<sup>17</sup> MISHIMA citado por KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p. 286.

presta generosamente a uma série de maneirismos e decorações.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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 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.<sup>20</sup>

Também para o professor Edward Seidensticker, tradutor de Kawabata<sup>21</sup> e do último romance de Mishima, *Decay of an angel*,<sup>22</sup> o classicismo da linguagem de Mishima e as referências de que ele se

<sup>18</sup> SEIDENSTICKER citado por SCOTT-STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 125.

<sup>19</sup> KEENE. *La literatura japonesa*, p. 14.

<sup>20</sup> WHEATERBY citado por SCOTT-STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 123.

<sup>21</sup> Yasunari Kawabata, escritor japonês e vencedor do prêmio Nobel (1968), foi amigo de Mishima e seu mentor intelectual.

<sup>22</sup> Último livro da tetralogia *Mar da fertilidade*.

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.<sup>23</sup>

A utilização de uma linguagem clássica e a expressão através das formas definidas foram preocupações constantes em todos os seus trabalhos. Darci Kusano, tradutora e crítica brasileira, inclusive, interpreta o seu suicídio ritual dentro de uma forma pronta, como a expressão máxima dessa preocupação.<sup>24</sup> O próprio Mishima já dissera: “Eu gosto do Japão tradicional, não sou um escritor revolucionário, de vanguarda”.<sup>25</sup> Paulo Leminski refere-se a Mishima como pertencente à classe dos “revolucionários para trás, utópicos nostálgicos.”<sup>26</sup> 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

<sup>23</sup> SEIDENSTICKER citado por STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 125.

<sup>24</sup> KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p. 272.

<sup>25</sup> Cf. KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p. 271.

<sup>26</sup> LEMINSKI. “Entre o gesto e o texto”, p. 113.

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.<sup>27</sup>

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 algo pejorativo nesse interesse pela anedota biográfica, é fato que o suicídio de Mishima, independentemente de suas motivações, pode ser lido em seu aspecto performativo. Portanto, o interesse na biografia de Mishima, para além da anedota biográfica, se deve ao fato de que ela constitui uma espécie de fábula paralela, que quando lida conjuntamente com aquilo que “o autor escolheu escrever, ou foi forçado a escrever”, ou seja, sua obra, coloca em funcionamento aquilo que estamos chamando de aspecto “performativo”. Nesse sentido, concordamos com a leitura de Yourcenar, que vê na morte premeditada de Mishima uma de suas obras.

É importante nos determos, ainda que brevemente, sobre a noção de performativo com a qual pretendemos operar. A maneira como o filósofo da linguagem John Austin elaborou a problemática do performativo possui implicações que nos interessam diretamente.

Austin propõe uma distinção entre dois tipos diferentes de enunciados. Os enunciados *constatativos* são as clássicas asserções, comumente concebidas como “descrições” falsas ou verdadeiras dos fatos. Os enunciados *performativos* são falas que desempenham uma ação por meio do discurso mesmo. Os exemplos de Austin de enunciados performativos são: fazer uma promessa ou juramento, fazer uma aposta, batizar um navio. A perlocução traz uma categoria relativamente original de comunicação, pois não é o transporte de um significado, mas a comunicação de um movimento

---

<sup>27</sup> YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p. 10.

original, uma operação e produção de um efeito. Diferindo da asserção clássica da enunciação constativa, o referente performativo não se encontra fora dela, ou a precede. Não descreve algo que existe fora ou antes da linguagem. O performativo transforma a situação. Apesar do constativo também poder operar tal mudança, essa não é a sua função estrutural nem a sua manifestação.

Austin liberou a análise do performativo da autoridade do valor de verdade – como no caso do enunciado constativo, que pode ser concebido em termos de verdadeiro e falso –, substituindo-a pelo valor de força perlocutória. Poderíamos entender a força perlocutória como uma espécie de força persuasiva do enunciado, como a sua capacidade de transformar uma situação.<sup>28</sup>

Assim, o estudo da obra de Mishima, sob o aspecto performativo, 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. Se a nossa estética está baseada na crença de que um espectador ideal da obra de arte deve ser um sujeito capaz de diferenciar, da realidade, a obra de arte, a literatura de Mishima, em diversos momentos, parece-nos um convite para a direção contrária, para a busca de um ideal artístico que possa produzir justamente o esgarçamento dos limites entre obra de arte e realidade. Esse efeito produz-se por meio de estratégias performativas. Se a oposição entre ficção e realidade repousa em um *saber tácito*, que atribui à última valor de verdadeiro, e à primeira valor de falso, que tipo de análise poderíamos extrair de um operador que não é regido por tal oposição, mas que é transformador de uma situação?

É comum encontrarmos na recepção ocidental um tipo de interpretação que aborda a obra de Mishima em uma relação indissociável com sua vida ou, ainda, atribui à 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

---

<sup>28</sup> Cf. AUSTIN. *How to do things with words*, pp. 51-2.

suas frases: Mishima se esforça para isso, ele gostaria de tornar-se estátua, monumento.”<sup>29</sup> O próprio Mishima fazia declarações que autorizam esse tipo de leitura: “Quero fazer da minha vida um poema”, alardeava ele.<sup>30</sup> 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, notadamente a sua aparição como um yakuza em um filme de terceira categoria e um ensaio fotográfico em que aparece seminu, 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 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 autoextermínio.<sup>31</sup>

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

<sup>29</sup> PINGUET. *A morte voluntária no Japão*, p. 412.

<sup>30</sup> SCOTT-STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 111.

<sup>31</sup> CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 15.

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 Woolf. De Van Gogh. Hart Crane. De Walter Benjamin. De Ganga Zumba.<sup>32</sup>

Além disso, distinguem-se os dois escritores quanto aos “anúncios” do destino “trágico”<sup>33</sup> 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 recorrência das referências ao suicídio ritual como uma estilização da morte – traço herdado da estética e da ética samurai, da qual Mishima era estudioso e entusiasta<sup>34</sup> – deixa a impressão de que a autoimolação 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”,<sup>35</sup> onde ele descreve com riqueza de detalhes a cena de um *seppuku*<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> LEMINSKI. Entre o gesto e o texto, p. 114.

<sup>33</sup> Veremos no capítulo 2 que a noção de *trágico* tem um significado muito específico para Mishima.

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

<sup>35</sup> “*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 sobre esse tema um curta-metragem com o título de *Ritos de amor e morte* que foi premiado no Festival de Tours, em janeiro de 1966.

<sup>36</sup> O *seppuku* é a uma autoimolação, 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*).

<sup>37</sup> MISHIMA. *Muerte en el estio: y otros contos*, p. 68. (tradução nossa)

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 apreender um complexo jogo de espelhamentos entre a escrita e o vivido na obra de Mishima. Há uma série de especularizações e refrações sutis entre essas instâncias, de tamanho dinamismo, que temos a impressão de assistir a uma dança, um baile de máscaras onde representação e representado intercambiam seus lugares e, por momentos, são indistintos. 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?<sup>38</sup>

A representação do real é uma questão que atravessa a obra de Mishima, como queremos demonstrar. Esta questão é tratada ironicamente através da afirmação do real como uma performance, com este movimento coloca-se em xeque a relação entre representante e representado na representação literária, revelando um jogo complexo que torna insustentável a separação entre a existência do homem e a existência de papel, incitando a perguntas como a de Pinguet: “Mishima morreu como escritor, ou como soldado?”

Uma teoria da autobiografia se faz, então, necessária para o nosso estudo, não em seu caráter explicativo, mas para sugerir leituras sobre os procedimentos e modos de funcionamento do aspecto performativo engendrado pelos jogos de espelhos e do baile de máscaras que relacionam a escrita e o vivido em Mishima. Daí nossa escolha da teoria do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, pois

---

<sup>38</sup> PINGUET. *A morte voluntária no Japão*, p. 413.

ela contém e ultrapassa uma teorização formalista do gênero autobiográfico, apontando, em seus desdobramentos, para uma dimensão contratual e performativa, destacada pelo conceito de espaço autobiográfico. Realizamos uma breve revisão crítica dessa teoria no primeiro capítulo, privilegiando esse desdobramento contratual. Nesse mesmo capítulo, uma reflexão sobre a noção de autor, que se apoia na contribuição de Michel Foucault sobre a função-autor, é utilizada numa especulação sobre os impactos das noções de “autor” e “obra” sobre a teoria de Lejeune do espaço autobiográfico. As discussões do primeiro capítulo alimentam mais diretamente as temáticas desenvolvidas no segundo e no sétimo capítulos.

No segundo capítulo, empreendemos uma leitura de *Confissões de uma máscara*, sob o crivo das noções de pacto fantasmático e espaço autobiográfico. Procuramos demonstrar especialmente a existência de um *espaço autobiográfico* na obra de Mishima, e sua relação com o problema da individualidade. A noção de pacto fantasmático é explorada através de um duplo movimento de leitura de *Confissões de uma máscara*, um diretamente em direção ao texto de Mishima, e outro em direção às refrações do texto de Mishima na leitura do seu biógrafo Henry Scott-Stokes. Além disso, nossa leitura propõe situar *Confissões de uma máscara* como uma espécie de prelúdio de *Sol e aço*, uma série de relações especulares entre esses dois textos são analisadas, e são apontadas a presença de matrizes estéticas nos dois textos que se disseminam por toda obra de Mishima.

O terceiro capítulo contém uma apresentação e, simultaneamente, uma revisão crítica da teoria de Wolfgang Iser para uma Antropologia Literária. Um breve retorno às reflexões de Clifford Geertz sobre o estatuto das ficções/descrições etnográficas tem o papel de elucidar a origem de certos problemas tratados por Iser em sua teoria da ficção, entre eles o problema da oposição tácita entre ficção e realidade. Da Antropologia Literária deriva-se uma teoria da ficção que é, antes, uma teoria dos atos ficcionais. Dentre os atos ficcionais concentramos nossa atenção sobre o ato do autodesnudamento da ficcionalidade, que seria um ato radicalmente distinto dos demais, um ato

performativo, que opera na medida em que logra engajar o imaginário do leitor num contrato de leitura ficcional, colocando o mundo que emerge no texto ficcional entre parênteses, em suspensão, ou ao menos, suspendendo as relações imediatas de sentido entre o mundo do texto e uma realidade referencial. Para Iser esse mundo ficcional em suspensão é uma espécie de campo de experimento, no qual os leitores ativam e experienciam o imaginário. Esse contrato de leitura ficcional provocado pelo ato do autodesnudamento equivale a uma aquiescência às leis que constituem o mundo que emerge no texto ficcional. Na última sessão desse capítulo examinamos a relação entre a literatura e a lei, através da análise de certas estratégias de funcionamento do ato do autodesnudamento na obra de Mishima, sobretudo em *Depois do banquete*. As últimas sessões dos dois próximos capítulos podem ser lidas como discussões complementares à teoria da ficção de Iser.

No quarto capítulo, empreendemos uma leitura da tetralogia *Mar da fertilidade*, considerando o evento da reencarnação pela perspectiva do “problema da individualidade”. Entre a pele fria dos conceitos de individualidade, apresentados pelas doutrinas da reencarnação, e o evento literário da reencarnação, é possível acompanhar o movimento do sentido da individualidade, que desliza, oscila e por vezes se dissolve numa noção de todo ou de corrente vital. Os conceitos de trama e evento, propostos pela análise de Jurij Lotman da estrutura do texto literário, são operadores que amparam uma leitura da reencarnação em *Mar da fertilidade* como um evento que se mantém em estado de suspensão, pois trata-se de um evento que permanece indecível por toda a narrativa.

No quinto capítulo, o livro dentro do livro gera uma espécie de cena de leitura em que o actante é a própria idéia de “leitura”. Uma lenta indagação sobre o efeito da leitura no imaginário de seus leitores é desenvolvida nesta parte da narrativa de *Mar da fertilidade*. De nossa parte, apenas procuramos amplificar essa indagação com as discussões conceituais que emolduram a nossa leitura de *A liga do vento divino*, livro contido dentro de *Cavalo selvagem*, segundo volume de *Mar da fertilidade*. Buscamos em Jorge Luis Borges uma discussão a respeito de três conceitos de livro – o livro

simulacro, o livro sagrado e o livro nação – e suas implicações antropológicas. De Karlheinz Stierle extraímos balizas teóricas para a discussão sobre a diferença entre recepção pragmática e recepção ficcional dos textos literários.

O sexto capítulo é todo ele dedicado à teoria do imaginário de Wolfgang Iser. Um exame das referências teóricas evocadas por Iser na composição do seu conceito de imaginário revelam três linhas de força desse conceito: 1) De Coleridge, destaca-se o caráter de oscilação dos símbolos ativados pela imaginação em contraposição à fixação dos símbolos pelo entendimento. 2) De Sartre, o aspecto de negatividade presente no imaginário e a imaginação como instância de pura modificação, o que previne qualquer apropriação teleológica da imaginação. 3) Em Castoriadis, o imaginário é pensado em sua relação com o simbólico, como uma matriz produtora de sentidos, inclusive os sentidos tácitos de “realidade” e “objetividade”. Por fim, de posse das contribuições desses três autores, realizamos uma discussão sobre a forma como Iser concebe a relação entre o imaginário e o efeito estético. Esse capítulo oferece um acabamento conceitual para a idéia de imaginário que percorre toda esta tese, explicitando possíveis relações entre imagem e conceito, imaginação e negatividade, o imaginário e a institucionalização e cristalização de sentidos.

O sétimo capítulo traz uma leitura de *Sol e aço* sob a perspectiva do autorretrato literário de Michel Beaujour. O autorretrato seria um escrito sem horizonte de expectativas; no caso de *Sol e aço*, uma escrita que explicita pulsões e matrizes estéticas circulantes na obra de Mishima. O problema da individualidade refrata-se aí num tema caro a esse livro, a oposição entre arte e ação. A arte seria para Mishima uma forma de universalização da individualidade, enquanto o caminho da ação conduziria a uma espécie de dissolução da individualidade no espírito do grupo. O texto de *Sol e aço* talvez proporcione um acesso privilegiado ao imaginário estético de Mishima, pois esta formulação dos dualismos e embates estéticos é reveladora, não apenas de imagens e temas recorrentes, mas dos modos de produção de imagens na sua obra. Procuramos isolar em nossa leitura dois desses

conflitos propulsores da escrita de Mishima: a oposição entre corpo e palavras, e a tragédia do grupo, que é a oposição entre afirmação e anulação da individualidade.

Estas matrizes estéticas que identificamos em *Sol e Aço*, e que se encontram disseminadas por toda a obra de Mishima, são espécies de vetores imaginários atuantes nessa obra. Procuramos perseguir mais de perto o vetor que expressa um drama da individuação e combina forças diametralmente opostas: a forma do modelo universal de herói, seu destino trágico e sua dissolução no espírito do grupo ou da comunidade imaginada; a individualidade singular e seus esforços de universalização por meio da arte. Esse vetor arrasta uma série de questões como a estetização do suicídio, a oposição entre arte e ação, vida e obra.

**CAPÍTULO 1**  
**O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO**

Tu és aquele que escreve e que é escrito.

*Edmond Jabès*

## *O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO*

A 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 autoevidência 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 se fundamenta exatamente sobre a definição de autobiografia, pois, como veremos, nenhum dos livros do nosso *corpus* se enquadraria 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 e sua relação com o problema da individuação.

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.<sup>39</sup>

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 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 estereotipada para, em seguida, explorar ao máximo as suas consequências: “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.”<sup>40</sup>

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

---

<sup>39</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 13.

<sup>40</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 14.

elementos, Lejeune traça esquemas que diferenciam a autobiografia das memórias, da biografia, do romance pessoal, do poema autobiográfico, do diário íntimo, do autorretrato 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 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.<sup>41</sup>

Portanto, supondo que a autobiografia é essencialmente feita em primeira pessoa, Lejeune parte para a análise de algumas questões elementares da linguística, 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, a seu ver, esses “indicativos distintos” existem e pertencem à categoria lexical

---

<sup>41</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 15.

dos nomes próprios. A partir disso, Lejeune conclui que é em relação ao nome próprio que se deverão 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 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.<sup>42</sup>

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”. Segue-se então uma série exaustiva de quadros e tabelas analisando e estipulando todas as prováveis possibilidades lógicas de pacto autobiográfico.

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 frequentemente o

---

<sup>42</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 23.

são.”<sup>43</sup> 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, 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 o leia 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.<sup>44</sup> 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

---

<sup>43</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 26.

<sup>44</sup> Cf. ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, pp. 22-4, para as noções de *leitor modelo* e *leitor empírico*.

do enunciado.”<sup>45</sup> Assim, Lejeune pode afirmar que, diferentemente do romance autobiográfico, “a autobiografia não comporta graus, ela é tudo ou nada”.<sup>46</sup>

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 um enfoque 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 o pacto autobiográfico não é necessariamente um 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 e 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, segundo 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 texto ficcional – se autoindica na sua ficcionalidade, estabelecendo assim um *pacto romanesco*, por oposição ao pacto referencial.

---

<sup>45</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 36.

<sup>46</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 25.

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, constrangida 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*.”<sup>47</sup>

Até agora foi possível perceber uma progressiva flexibilização, partindo-se da tentativa de definição da autobiografia como gênero até chegar às suas considerações mais orgânicas, da autobiografia 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 esse movimento de tratar a autobiografia mais como gênero contratual do que formal. E é nesse gênero contratual que podemos vislumbrar o aspecto performativo da noção de espaço autobiográfico, pois a própria ideia de se engajar em um regime contratual transforma os sentidos dos enunciados.

A problemática da autobiografia, então, se torna mais flutuante, não se funda sobre uma relação estabelecida entre o texto e um mundo extratextual e seus processos de referencialidade, pois tal relação poderia ser apenas a da semelhança – indeterminadamente aberta e discutível – em maior

---

<sup>47</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 42.

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 esse 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 – cria 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”<sup>48</sup> 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 polo 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 da autobiografia 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.<sup>49</sup>

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 com a prática de pactos fantasmáticos pelos autores.

---

<sup>48</sup> BARTHES. *Aula*, p. 22.

<sup>49</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 45.

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 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 certa ambiguidade do pacto. No caso de Mishima seria necessário acrescentar a essa arquitetura de textos as suas peças de teatro, bem como as suas participações como ator.<sup>50</sup>

Segundo Lejeune, o espaço autobiográfico seria uma realidade que uma série de escritores teria experimentado, desde o fim do século XVIII, no ato de projetar-se, confessar-se, purgar-se, devanear e exprimir-se através das ficções de modo mais ou menos intencional. É necessário também lembrar 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 seu recorte arbitrário do ponto de vista histórico e geográfico. Por que pensar a autobiografia apenas dos fins de 1700 para cá? E por que se limitar apenas às produções da Europa?

---

<sup>50</sup> Cf. KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*.

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 este 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) num segundo momento, mais flexível, 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 ele 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, 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 preconceito 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 de crítica voltada para o 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 apoie 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, procurando anular o mito da referencialidade que Lejeune aceita com a maior placidez.<sup>51</sup>

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.”<sup>52</sup>

Certamente, como Manuel de Freitas afirma, no primeiro momento Lejeune tenta definir a autobiografia como um gênero que se apoia em outras séries culturais que não apenas a literatura, recorrendo às instituições sociais e editoriais de maneira geral. Mas veremos que isso também pode

<sup>51</sup> FREITAS. *Me, myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*, pp. 14-5.

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

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 consequências particulares para a questão da autobiografia e do espaço autobiográfico.

### ***O FANTASMA DO 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).<sup>53</sup>

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.<sup>54</sup>

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 classificatória. É nesse sentido que o nome do autor não pode ser tratado como um nome próprio. O nome do autor

---

<sup>53</sup> FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 265.

<sup>54</sup> FOUCAULT. *O que é um autor?*, pp. 272-3.

permitiria reagrupar determinado 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 polo 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?<sup>55</sup>

O conceito de *obra* e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticos quanto a individualidade do autor. É interessante notar que aqui também conta o aspecto performativo, pois seria importante pensar como um autor compromete os signos de sua obra através de ações e enunciados que são externos a ela. Por exemplo, o que muda na nossa leitura de um texto como “Projeto para uma psicologia científica”, de Freud, quando sabemos que em vida ele foi contra a sua publicação e inserção no conjunto das obras completas?

---

<sup>55</sup> FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 270.

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 de sua correspondência, 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.<sup>56</sup>

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 as 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” gidiano, 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.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 170.

<sup>57</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 185.

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 ideia inequívoca de um projeto dado de antemão não aparece claramente. Mesmo porque, a 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 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.<sup>58</sup>

Entretanto, De Man responde a nossa pergunta sobre os limites do espaço autobiográfico pela via da desconstrução da ideia de gênero. Ao privilegiar a autobiografia como figura de leitura e de

---

<sup>58</sup> DE MAN. *Autobiography as self-defacement*, p. 70. (tradução nossa)

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 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 se 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.<sup>59</sup>

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*

---

<sup>59</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 35.

*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, que opera no processo de concepção desse autor pelo leitor. E não será esse desejo de ver um rosto por trás do texto, uma manifestação da nossa sede de individualidade? Não seria, talvez, a estrutura especular, a que De Man se refere, uma possibilidade de projetarmos a nossa própria individualidade em um texto e novamente podermos reintrojetá-la e assim criar a confortante impressão de que se lemos as palavras de um indivíduo a nossa própria individualidade está autoassegurada?

O livro *Confissões de uma máscara* oferece um panorama propício ao exame da função dessa estrutura especular entre leitor e autor.

**CAPÍTULO 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.

E, 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 propor esse conceito, visa a situar a autobiografia como um gênero contratual, como uma forma de leitura. Através desse *espaço*, 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”.<sup>60</sup> 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 espaço autobiográfico e

---

<sup>60</sup> LEMINSKI. “Entre o gesto e o texto”, p. 117.

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”,<sup>61</sup> 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 engendram certos jogos de alegação de realidade e abrem perspectivas imaginárias preponderantes na apreensão do autor, como veremos na análise do impacto dessas obras em uma biografia de Mishima.

### ***O NASCIMENTO DA MÁSCARA***

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 é uma tentativa de auto compreensão do narrador de seu senso de erotismo exuberante, do qual são retraçadas as raízes na mais tenra infância. Articula-se ao senso de erotismo do narrador uma espécie de teoria agostiniana da pré-determinação, na qual tudo aponta para uma lógica invisível, uma espécie de atração pela tragédia ou condenação de suas obsessões eróticas. Assim, o erotismo se faz presente nos os contos de fada preferidos, nas memórias de infância e e nas cenas de cinema, estes compõem um mosaico, um universo imaginativo no qual cotidiano e devaneio se justapõem.

Lado a lado com a fértil vida imaginativa, são narrados incidentes cotidianos, como adoecimentos, e 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

---

<sup>61</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 33.

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 ambiguidade 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 genial<sup>62</sup> 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 (The forest in full bloom)*. 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.”<sup>63</sup>

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 o autor e a pessoa civil, mas nem sempre a separação se efetiva. Na ocasião da procura de uma noiva para casamento, uma das

---

<sup>62</sup> STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 108.

<sup>63</sup> HASUDA *apud* STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 82.

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”<sup>64</sup> e marcar a diferença entre o autor e a pessoa civil. Mas na ocasião do processo judicial<sup>65</sup> 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 consequente 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 por detrás 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. 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 descoberta da (homo)sexualidade, os conflitos que ela acarreta e a sua dissimulação, que ganha relevo especial através da idéia de uma *máscara*.

---

<sup>64</sup> STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 135.

<sup>65</sup> O assunto será retomado mais adiante.

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*.<sup>66</sup>

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 álibi referencial por excelência: a coisa viva.<sup>67</sup>

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 própria estrutura, que *irrealizam* os elementos da ficção ou que autoindicam a sua ficcionalidade?

---

<sup>66</sup> Já tratamos parte desta questão no nosso primeiro capítulo.

<sup>67</sup> BARTHES. *L'empire des signes*, p. 13.

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. À cavalo entre o extratextual 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.<sup>68</sup>

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,<sup>69</sup> 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 pelo menos dois textos diferentes. Isso dá a idéia de uma pessoa que não é redutível a nenhum desses textos

---

<sup>68</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 23.

<sup>69</sup> No nosso primeiro capítulo, na sessão “fantasma do autor” estão expostas as quatro teses sobre o autor.

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”.<sup>70</sup>

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 ideia 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 linguísticos, 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 ideia de que *Confissões de uma máscara* seja uma autobiografia, malgrado as objeções

---

<sup>70</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 23.

conceituais que possam ser feitas, como se pode ver no tratamento dado a este livro 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 linguísticos interiores a ele.<sup>71</sup> 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 apoia 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.<sup>72</sup>

*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*

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 52.

(1964).<sup>73</sup> 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 o 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 veredito (que é não se casar). Essa cena está em enorme consonância com o que se sabe de Mishima, ele dependia da proteção da mãe.<sup>74</sup>

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-memória<sup>75</sup> dos pais de Mishima, publicado em uma revista literária após a morte do escritor.

Os comentários de Mishima sobre o seu processo de criação forneceram outros signos que atuaram no estabelecimento de leituras de pacto fantasmático. Nesta passagem de um ensaio crítico sobre sua própria obra, Mishima revelava o seu grau de intimidade com as personagens de sua ficção:

---

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 107.

<sup>75</sup> HIRAOKA citado por STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 55.

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.<sup>76</sup>

A assumida especularização e fragmentação do *eu* a partir das personagens de ficção de Mishima são subsídios para a ambiguidade 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 mundo textual e extratextual 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 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

---

<sup>76</sup> MISHIMA citado por STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 138.

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 poiien*, 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.”<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup> 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.

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

<sup>77</sup> DE MAN. *Autobiography as self-defacement*, p. 76.

<sup>78</sup> Uma observação de Saussure indica que a repetição do signo é que torna a linguagem 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.

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

Sua ocupação deu-me a sensação de “tragédia” no sentido mais patético do termo. Certa sensação como que de “autorenúncia”, 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.<sup>79</sup>

O surgimento precoce de uma consciência do *trágico* não é de modo algum fortuito. Presente desde a primeira lembrança, a ideia 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...<sup>80</sup>

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

<sup>79</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 12.

<sup>80</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 13.

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.<sup>81</sup>

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 colocada 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. A grande virada deste romance se dá quando 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 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

---

<sup>81</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 14.

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.<sup>82</sup>

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...”<sup>83</sup>

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 *Confissões de uma máscara*. O coração dessa criança já se inclinava tenazmente para “a morte, a noite e o sangue”.<sup>84</sup> Esses elementos sintetizam o universo estético e a matriz das fantasias eróticas que se desenvolverão

<sup>82</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 14.

<sup>83</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 16.

<sup>84</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 20.

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 à 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 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 fadas:

“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 aguentou 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 aguentou 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.<sup>85</sup>

Nesse longo trecho podemos notar que essa criança, através desse “absurdo método de corte”, coloca em movimento *atos ficcionais*, como veremos mais adiante, atos de seleção e

---

<sup>85</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 21.

combinação na terminologia de Iser. Na última frase, observamos um recurso curioso: o narrador toma a si 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 sua própria posição como leitor.<sup>86</sup>

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 desses momentos de autoanálise, quando o narrador pôde perceber que “a relutante máscara começara a nascer”.<sup>87</sup> 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 começava 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.

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

---

<sup>86</sup> E por sua vez esta tese que comenta o comentário do comentário.

<sup>87</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 24.

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 si mesmo, até o ponto em que se “deliciava imaginando situações em que [ele] morria em combate ou assassinado.”<sup>88</sup>

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...<sup>89</sup>

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

---

<sup>88</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 22.

<sup>89</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 25.

Kochan levou 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.”<sup>90</sup>

Mas não levou muito tempo para a breve confusão converter-se em 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.<sup>91</sup>

A associação da primeira ejaculação com a imagem de São Sebastião deixará marcas profundas em Kochan, que escreverá um poema em prosa exaltando a beleza da figura, reconstruindo desde sua origem mítica, incerta, até o seu “destino magnífico e trágico”.<sup>92</sup>

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 fotográfico, reproduzindo

---

<sup>90</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 32.

<sup>91</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 33.

<sup>92</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 36.

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.<sup>93</sup>

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.)<sup>94</sup>

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 autoanálise 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 1945, Kimitake Hiraoka trabalhou numa fábrica de aviões nos arredores de Tóquio. No registro literário, encontramos o protagonista Kochan situando uma determinada fábrica:<sup>95</sup>

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

<sup>93</sup> Cf. a capa do segundo volume de KUSANO. *O homem de teatro e de cinema: Yukio Mishima*.

<sup>94</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 33.

<sup>95</sup> STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 285.

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.<sup>96</sup>

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, tranquilo, 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.<sup>97</sup>

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 ataque aéreo. Entretanto, “quando

---

<sup>96</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 97.

<sup>97</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 100.

soavam as sirenas, aquele mesmo eu atirava-se para os abrigos antiaéreos mais depressa que qualquer outro...”<sup>98</sup>

As confissões e autoanálises 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.<sup>99</sup>

Em outros momentos, a autoanálise coloca em escrutínio as noções de interioridade e exterioridade:

No entanto, meus poderes de autoanálise eram construídos de modo que desafiava uma definição, como uma daquelas argolas feitas com um único giro numa folha de papel e cujas pontas são coladas depois. O que parecia ser o interior era o exterior, e o que parecia o exterior era o interior. Embora em anos posteriores de minha autoanálise atravessasse a borda da argola mais lentamente, quando eu tinha vinte anos ela não fazia nada senão girar de olhos vendados na órbita de minhas emoções, e, açulada pela excitação de assistir aos desastrosos estágios finais da guerra, a

---

<sup>98</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 93.

<sup>99</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 104.

velocidade das revoluções tornara-se suficiente para me fazer perder completamente o senso de equilíbrio. Não havia tempo para uma cuidadosa consideração de causas e efeitos, para contradições ou correlações. Assim, as contradições giravam na órbita exatamente como eram, roçando uma nas outras com uma velocidade que olho algum poderia abranger.<sup>100</sup>

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.<sup>101</sup>

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”.

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 outro –, não seria diferente. A autobiografia é um tipo de discurso ficcional ambíguo.

*Confissões de uma máscara* eleva exponencialmente a ambiguidade 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 outras incontáveis máscaras por trás de si.

---

<sup>100</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 127.

<sup>101</sup> DE MAN. *Autobiography as self-defacement*. In: DE MAN. *Rhetorics of Romanticism*, p. 70.

Para compreendermos melhor o caráter ambíguo do espaço autobiográfico de Mishima e sua relação com o aspecto performativo de sua obra se faz necessária uma teoria da ficção, que será o tema do nosso próximo capítulo.

**CAPÍTULO 3****A ANTROPOLOGIA LITERÁRIA DE  
WOLFGANG ISER**

Supondo que a Natureza recusa o salto, compreende-se por que razão a Escritura jamais será Natureza. Só procede por saltos. O que a torna perigosa. A morte passeia entre as letras. Escrever, o que se denomina escrever, supõe acesso ao espírito pela coragem de perder a vida, de morrer para a natureza.

*Jacques Derrida*

A Antropologia Literária de Wolfgang Iser surge dentro dos debates do campo da Teoria Literária como uma tentativa de resposta a algumas oposições, hábitos e saberes tácitos presentes nesse campo. O ponto de partida dessa teoria seria o esforço de produzir um modelo heurístico autóctone em relação à própria literatura – em oposição ao hábito de aplicar modelos heurísticos de outras disciplinas aos estudos literários – sem que isso implique, entretanto, em uma concepção do fenômeno literário como entidade autossuficiente, sem ligação com fenômenos advindos do mundo extraliterário. Pois justamente se trata, para Iser, de problematizar e reconsiderar a permeabilidade das fronteiras entre o literário e o extraliterário. Ao enunciar as suas “duas premissas essenciais”, Iser esboça a forma que esta problematização entre o literário e o extraliterário deve tomar: “1. Não se pode deduzir a heurística de outras disciplinas e depois impô-las à literatura. 2. Apesar de seu caráter de construto, a heurística deveria se apoiar em disposições humanas que são ao mesmo tempo constitutivas para a literatura.”<sup>102</sup>

A adoção da primeira premissa num esquema teórico que traz a palavra “antropologia” na sua denominação pode parecer controversa. E o que seriam essas disposições humanas que ao mesmo tempo são constitutivas da literatura?

Por ora, podemos antecipar que estas disposições humanas básicas são compreendidas pelo fictício e pelo imaginário que, segundo Iser, existem como experiências cotidianas, não se restringem à literatura e desempenham papéis fundamentais em nossas vidas. Ainda sim, seria possível entender essa disposição “antropológica” da literatura sem nos referir diretamente aos conceitos de fictício e imaginário, mas a uma função, no sentido matemático do termo, na qual Iser estabelece a relação entre o “humano” e a “literatura” como variáveis interdependentes. Pois

a importância do sistema de referência teórico, o sistema de referências antropológico, não reside no fato de que ele fornece uma base autossuficiente, uma concepção do que o ser humano é, concepção da qual a literatura poderia então ser derivada ou segundo a qual poderia ser explicada. Na teoria

---

<sup>102</sup> ISER. O fictício e o imaginário pp. 10-1.

iseriana, a literatura não é um fenômeno secundário, um *explanandum*, mas antes algo co-originário e portanto essencial à esfera do humano, a literatura serve como meio para explorar o que o humano é.<sup>103</sup>

A Antropologia Literária não parte de uma concepção estática do que é o “humano” e do que é a “literatura”; assume, entretanto, como um atributo fundamental do humano a sua plasticidade, para entender a literatura como a operação que converte esse atributo em texto. Situando-se não além, mas dentro da cultura, o discurso literário funcionaria como dispositivo de monitoramento que nos permite observar forças motrizes responsáveis pela emergência da cultura. O discurso literário seriam concretizações do campo de possibilidades que uma cultura possui para imaginar a si mesma, e esse ato de imaginação é, por sua vez, uma das formas de emergência da cultura. Seguem daí os apontamentos de Iser para se compreender as artes e a literatura como tentativas de autointerpretação da cultura.

Vejamos, através da remontagem de um recorte proposto por Iser, qual o papel da Antropologia na economia discursiva de sua teoria.

Iser efetua esta aproximação entre Antropologia e Literatura através de um pequeno recorte histórico que tem início com o que ele chama de Antropologia “darwinista”. O paradigma darwinista, segundo Iser, estabelece como problemática fundamental da Antropologia o processo de hominização, destacando a importância da avaliação de fósseis. Os fósseis, entretanto, são vestígios e como tal são apenas traços que demandam teorias explicativas – capazes de preencher os hiatos entre um conjunto de traços a fim de que eles possam ser “lidos” –, cujo padrão dominante na era moderna foi o paradigma da evolução.

Embora a “evolução” não se ofereça como objeto observável, o paradigma darwinista foi aceito como um “fato” ou “realidade” capaz de fornecer bases consideradas seguras para uma série de inferências sobre os processos de hominização. Este paradigma foi submetido a uma minuciosa

---

<sup>103</sup> WELBERY, David. In: ROCHA. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*, p. 182.

inspeção metodológica, que resultou, nas palavras de Iser, “numa divisão da Antropologia em esferas distintas do que antes parecera unitário e coeso”<sup>104</sup>. Podemos entender essa divisão como resultante da passagem de um momento em que a teoria da evolução era aceita como um paradigma explicativo unificador para os “dados brutos” da observação ou os “signos naturais”<sup>105</sup> representados pelos fósseis, para um outro em que a evolução deixa de ser um “curinga explicativo válido para tudo o que acontece na interação entre os homens e a cultura que estão sempre produzindo”<sup>106</sup>. A mudança na orientação da etnografia – que deixará de se preocupar especificamente com a origem do processo de hominização, para pesquisar sobretudo o que ocorre depois dele – é também resultado dessa transição.

As esferas distintas a que Iser se refere não são constituídas apenas pelas diferentes antropologias, filosófica, cultural, histórica, com seus objetos e metodologias próprias, mas também pela convivência de hipóteses explicativas diversas sobre as possíveis origens da cultura,

quer elas encarem a produção da cultura como reparação levada à cabo por uma “criatura da deficiência” (“creature of deficiency”), a exemplo do que fez Arnold Gehlen, quer a tomem como resultado da expansão, ela mesma decorrente da postura ereta dos seres humanos, conforme sugeriu André Leroi-Gourham, quer a considerem fruto do ressentimento que sentem os homens quando se veem deslocados do centro para a periferia, segundo argumenta de modo tão convincente Eric Ganz.<sup>107</sup>

Obviamente qualquer uma dessas hipóteses explicativas não pode ser validada experimentalmente, elas são aceitas em função da sua capacidade de preencher hiatos, fazer falar os “fósseis” e os dados extraídos da observação. Mesmo que aceitáveis, essas hipóteses explicativas não são a “realidade”, pela qual são tomadas muitas vezes as explicações bem sucedidas – como foi o

---

<sup>104</sup> ISER. Teoria da ficção pp. 147-8.

<sup>105</sup> Para uma interessante discussão sobre os signos naturais, que foge ao escopo deste trabalho, Cf: KRIEGER, Murray “The Semiotic Desire for the Natural Sign: Poetic Uses and Political Abuses”. *The States of 'Theory': History, Art, and Critical Discourse*. Ed. David Carroll. New York: Columbia University Press, 1990, pp. 221-53.

<sup>106</sup> ISER. Teoria da ficção, p. 148.

<sup>107</sup> ISER. Teoria da ficção, p. 149.

caso da explicação oferecida pelo paradigma da evolução, durante algum tempo –, e sempre que isso acontece o resultado é a reificação. Ou seja, o reconhecimento do caráter fundamentalmente heurístico dessas hipóteses conduz a uma percepção de que as diretrizes metodológicas da Antropologia são essencialmente ficcionais.

É interessante notar a lógica do percurso adotado por Iser: partindo de uma Antropologia Evolucionista que toma os fósseis como dados brutos de uma realidade inequívoca, inconsciente do caráter ficcional de uma construção que preencha as lacunas entre os “rastros”, chegando até a consciência do caráter de invenção, essencialmente ficcional, das hipóteses de trabalho das perspectivas distintas em Antropologia. A ficção deixa de ser sinônimo de erro e ilusão e passa a ser um esquematismo, um meio de tornar certas relações cognoscíveis e representáveis. Ao reconstruir essa lógica Iser efetua um duplo movimento: não apenas procura evidenciar o caráter antropológico do fenômeno literário, mas também situa a compreensão do funcionamento e da produção de ficções no coração de uma metateoria antropológica.

### ***UM ANIMAL SUSPENSO NAS REDES DE SENTIDO QUE ELE MESMO TECEU***

As contribuições do antropólogo americano Clifford Geertz estabelecem condições essenciais para que a Antropologia Literária possa ser formulada, devido ao modo pelo qual se compreende o papel da ficção na atividade etnográfica e pela defesa de um conceito semiótico de cultura.

A posição de Geertz no debate sobre o conceito de cultura é uma alternativa ao racha teórico que divide a Antropologia em dois pólos de compreensão da cultura em torno das noções de objetivo/ subjetivo. Do pólo da objetividade derivam concepções de cultura como entidade superorgânica com forças e propósitos próprios. Outra alegação dessa mesma corrente é a de que a cultura se definiria por um padrão de eventos comportamentais brutos identificáveis, que de fato ocorrem em certas comunidades. Do outro lado, as correntes que Geertz nomeia como etnociência ou antropologia cognitiva sustentam que a cultura é composta de estruturas psicológicas por meio das quais indivíduos e grupos guiam os seus comportamentos. Ambas as correntes fazem proliferar uma série de conceitos de cultura. Em oposição a essa proliferação incessante, o conceito (ou talvez, a metáfora) que Geertz utiliza para expressar sua visão de cultura é bastante parcimonioso:

The concept of culture I espouse, (...), is essentially a semiotic one. Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretative one in search of meaning.<sup>108</sup>

Tal conceito-metáfora condensa uma imagem que poderia ser desdobrada nos seguintes aspectos: a cultura, como uma teia de sentidos que mantém o homem *suspense*, sugere a ausência de solo ou fundamento último no qual o homem estaria apoiado. A ideia de suspensão, portanto, implica que, ao se adotar um conceito semiótico de cultura, recusa-se uma posição transcendental de onde acessamos a(s) cultura(s).

Esse estado de suspensão recontextualiza as pretensões de se conhecer uma “origem” da cultura, pois as criações que tornam uma origem cognitivamente acessível são também emergências de sentidos que a cultura procura dar a si mesma. O foco no sentido ao invés das leis gerais traz implícita a ideia da impossibilidade de totalizar a cultura como objeto, pois essa teia continua sendo

---

<sup>108</sup> GEERTZ. The interpretation of culture, p. 5.

tecida. O que ressalta a aporia inerente a uma definição estrita da cultura: como definir (dar fim) uma experiência inacabada e inacabável?

Seria inevitável pensar também na metonímia da “teia”, que mantém o homem suspenso, como texto, quando nos deparamos com a seguinte afirmação:

Doing ethnography is like trying to read (in the sense of "construct a reading of") a manuscript - foreign, faded, full of ellipses, incoherencies, suspicious emendations, and tendentious commentaries, but written not in conventionalized graphs of sound but in transient examples of shaped behavior.<sup>109</sup>

Ao se comparar a prática etnográfica com um ato de leitura (construct a reading of), retomasse a impossibilidade de se esgotar descritivamente a cultura. O que temos são algumas cenas de leitura nas quais situações concretas tornam-se cognitivamente acessíveis e legíveis mediante um ato de ficção e de imaginação. Tal posição nos revela que o uso da noção de ficção em curso no esquema de Geertz é distinto daquele que a define como o contrário da realidade:

In short, anthropological writings are themselves interpretations, and second and third order ones to boot. (By definition, only a "native" makes first order ones: it's *his* Culture.) They are, thus, fictions; fictions, in the sense that they are "something made," "something fashioned"- the original meaning of *fictio* – not that they are false, unfactual, or merely "as if " thought experiments. To construct actor-oriented descriptions of the involvements of a Berber chieftain, a Jewish merchant, and a French soldier with one another in 1912 Morocco is clearly an imaginative act, not all that different from constructing similar descriptions of, say, the involvements with one another of a provincial French doctor, his silly, adulterous wife, and her feckless lover in nineteenth century France. In the latter case, the actors are represented as not having existed and the events as not having happened, while in the former they are represented as actual, or as having been so. This is a difference of no mean importance; indeed, precisely the one Madame Bovary had difficulty grasping. But the importance does not lie in the fact that her story was created while Cohen's was only noted. The conditions of their creation, and the point of it (to say

---

<sup>109</sup> GEERTZ. The interpretation of culture, p. 9.

nothing of the manner and the quality) differ. But the one is as much a *fictiō* – "a making" – as the other.<sup>110</sup>

O uso feito por Geertz da noção de ficção, como algo construído, implica um desmantelamento da oposição binária entre “realidade” e “ficção”. Tal desmantelamento ocupa um lugar central no esquema Iseriano, assunto ao qual retornaremos mais adiante. Para Geertz o que está em jogo é o caráter “fabricado” de ambas as ficções, embora se admita a importância da diferença das condições em que são criadas. O que possibilita Geertz colocar em pé de igualdade quanto ao valor ficcional<sup>111</sup>, *Madame Bovary* e um relato etnográfico de um evento ocorrido no Marrocos em 1912, é exatamente o modo como ele concebe a atividade etnográfica. Segundo Geertz, o debate sobre a correspondência entre os esquemas que utilizamos para descrever o modo como pensam os nativos e o modo como eles “realmente” pensam é infrutífero, e não pode ser resolvido, pelo simples fato de que um etnógrafo jamais se tornará um nativo. Para Geertz, “what ethnographic research consists of as a personal experience: *trying to formulate the basis on which one imagines, always excessively,*”<sup>112</sup> o que é o um judeu, um berber e um chefe de polícia francês no Marrocos. O seu método preconiza uma dupla face da atividade etnográfica, que ao mesmo tempo estuda um contexto de significação e investiga os processos de imaginação envolvidos no estabelecimento da significação. Ou seja, a etnografia, nesse sentido, constitui-se como uma atividade essencialmente reflexiva, na qual as “ficções” etnográficas são formas de tornar acessíveis os contextos de significação e os processos de imaginação envolvidos no estabelecimento desses contextos.

Uma Antropologia fundada sobre um conceito semiótico de cultura condiciona a possibilidade daquilo que Geertz chama de uma “descrição densa”:

---

<sup>110</sup> GEERTZ. *The interpretation of culture*, p. 15.

<sup>111</sup> Wolfgang Iser diverge neste aspecto formulando as diferenças entre o que ele vai chamar de ficção literária e ficção explicativa.

<sup>112</sup> GEERTZ. *The interpretation of cultures*, p. 13. (Grifo nosso).

Looked at in this way, the aim of anthropology is the enlargement of the universe of human discourse. That is not, of course, its only aim instruction, amusement, practical counsel, moral advance, and the discovery of natural order in human behavior are others; *nor is anthropology the only discipline which pursues it*. But it is an aim to which a semiotic concept of culture is peculiarly well adapted. As interworked systems of construable signs (what, ignoring provincial usages, I would call symbols), culture is not a power, something to which social events, behaviors, institutions, or processes can be causally attributed; it is a context, something within which they can be intelligibly – that is, thickly – described.<sup>113</sup>

É preciso insistir que a ideia de cultura como contexto de significação ou – aproximação que gostaríamos de propor – como uma cena de leitura significa pensar a etnografia como uma intervenção cujos efeitos não podem ser completamente definidos de antemão, mas que em última instância possibilitaria a ampliação do discurso humano, ou dos discursos sobre o humano. A noção de uma “descrição densa” (thick description) no esquema de Geertz revela exatamente a densidade envolvida nos contextos de significação que tornam um símbolo (eventos, comportamentos, instituições, processos) inteligível, pois a inteligibilidade resulta de interações entre, no mínimo, dois sistemas semióticos distintos. Daí a ideia de que a etnografia produz um alargamento do discurso sobre o humano, devido ao impacto duplo que a etnografia acarreta em nossa visão do outro e de nós mesmos. Vale lembrar que o que Geertz chama de “alargamento do universo do discurso humano” não se resume a uma redução das diferenças às estruturas universais; tal redução, subsidiada até mesmo por outras correntes antropológicas é, inclusive, mais um dos discursos possíveis sobre o universo humano .

A título de exemplo de trabalhos etnográficos que produziram esse duplo impacto, podemos citar o trabalho de Pierre Clastres. Em “A sociedade contra o Estado”, Clastres alega que para entender o poder em nossa sociedade talvez devêssemos passar por uma conversão

---

<sup>113</sup> GEERTZ. The interpretation of culture, p.13. (Grifo do autor).

“heliocêntrica”<sup>114</sup> que nos possibilitaria compreender melhor a cultura de outros e, por consequência, a nossa própria. Essa observação é uma crítica dirigida às visões que concebem as sociedades primitivas como sociedades sem relações de poder. Clastres inverte esse raciocínio demonstrando como as noções de poder da tradição euro-ocidental, baseadas em cálculos utilitários e na ideia de comando-obediência, torna opaca uma possível visão do poder nas chamadas sociedades primitivas. Essas reflexões preparam terreno para uma inversão ainda mais audaciosa (e por isso mesmo mais polêmica), que afirma que, ao invés de se pensar as sociedades primitivas como sociedades incapazes de ascender a uma organização política que possa conduzir ao surgimento do Estado, as sociedades primitivas justamente se organizam de modo a conjurar as forças que o produzem. O trabalho de Clastres não estabelece a sociedade primitiva como um modelo para as sociedades ocidentais, apenas sublinha os contrastes entre ambas com o intuito de alargar a inteligibilidade das relações de poder na nossa sociedade e revelar condições que tornam possível o surgimento do Estado. A sua reflexão sobre o material etnográfico é, e só pode ser, uma auto-etnografia.<sup>115</sup> Ou seja, no fim das contas é por meio da etnografia que compreendemos que é a partir das tentativas de representação do outro que nos tornamos acessíveis a nós mesmos.

O conceito semiótico de cultura fornece solo fértil para outras trocas disciplinares e para aproximações entre a literatura e perspectivas antropológicas. Além disso, o que está em jogo na perspectiva de Geertz, e que nos interessa para ler Iser, é uma visão de etnografia na qual a articulação entre o registro do fictício e o do imaginário é de certa forma antevisto. A etnografia compreende também o esforço de elucidar os processos de imaginação pelos quais se representa o outro. Todavia, resta para Iser uma diferença, pois, por mais que se acolham as considerações de Geertz sobre a equivalência entre ficções literárias e etnográficas, o vínculo das ficções etnográficas com um campo empírico e com a “realidade” se coloca de maneira muito evidente, o que não ocorre

---

<sup>114</sup> CLASTRES. *The society against the state*, p. 26.

<sup>115</sup> Cf. VERSIANI, Daniela. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

no caso das ficções literárias. Certamente, para Iser, as ficções literárias entretêm uma relação com o real, mas uma relação, talvez, que não se apresenta no nível da verificabilidade. O próximo passo, então, para a compreensão do pensamento de Iser, é investigar de que forma as ficções literárias se relacionam com o Real.

### ***POR UMA TEORIA DOS ATOS FICCIONAIS***

O lugar privilegiado dado à Ficção Literária para expressar a plasticidade humana no esquema Iseriano demanda explicação e faz surgir novas indagações. Primeiramente, deve-se estabelecer a diferenciação entre os diversos usos da ficção; se a ficção pode ser um constructo ou esquematismo cognitivo de uma disciplina científica, o que diferencia o uso da ficção feito na literatura?

Essa é uma distinção fundamental, e no esquema de Iser toma forma mediante o questionamento do saber tácito que rege o binarismo que opõe ficção e realidade. “A determinação nitidamente ontológica atuante nesse tipo de ‘saber tácito’ caracteriza a ficção justamente pela eliminação dos predicados que serão atribuídos à realidades.”<sup>116</sup> Certamente, faz parte também desse mesmo saber tácito admitir muitas vezes que ficção e realidade se interpenetram, e como veremos em detalhes adiante, essa interpenetração é uma transgressão dos limites dessa dicotomia.

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

---

<sup>116</sup> 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.

literatura, é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições, que se conceba uma relação que incorpore, ao par comumente convocado para a equação que tenta descrever o funcionamento do “mecanismo” literário, uma terceira noção, cuja presença redefine o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário.<sup>117</sup>

O Imaginário surge no esquema de Wolfgang Iser<sup>118</sup> como uma categoria capaz de oferecer um espaço pensável de mediação entre o Fictício e o Real. Essas três categorias são interdependentes e puramente relacionais, elas não se definem ontologicamente, mas descrevem tipos de jogos. O registro do Fictício é aquilo que permite que o Imaginário se torne tangível e experienciável através do caráter determinado do texto. O Real compreende todo o universo extratextual, a realidade social e cultural, e também todos os outros textos em relação a um determinado texto (este mesmo texto pode pertencer ao registro do “Real” em relação a outro texto), daí o caráter relacional. Já o Imaginário é algo experimentado por nós como difuso, informe, fluido e sem referência.<sup>119</sup> O Real comparece no texto ficcional através de uma repetição imaginária. Para Iser, qualquer texto ficcional necessariamente repete elementos do Real, mesmo que para transformar o seu sistema denotativo; tal repetição é o limite de legibilidade de um texto.

A substantivação dos adjetivos desta tríade mostra serem eles apenas qualidades de um objeto construído a partir de suas relações recíprocas. O ato de fingir é um modo operatório decisivo destas relações recíprocas. O ato de fingir como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca 1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, 2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e 3) permitem que tal acontecimento seja experimentado.<sup>120</sup>

Iser postula três atos de fingir: a seleção, a combinação e o autodesnudamento. Os dois primeiros são descritos funcionalmente de modo semelhante às duas faculdades homônimas que

<sup>117</sup> BRANDÃO. *Grafiás da identidade*, p. 9.

<sup>118</sup> ISER. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*.

<sup>119</sup> Ver a próxima sessão do texto, sobre o Imaginário.

<sup>120</sup> ISER. *O fictício e o imaginário*, p. 15.

Roman Jakobson concebe envolvidas no uso da linguagem.<sup>121</sup> Faculdades que evidenciam sua função através da forma assumida pela disfunção nas distintas formas de afasia. As afasias, segundo esse esquema, se caracterizariam por distúrbios nos processos de seleção e combinação. Quando a faculdade da seleção é afetada, sua expressão ganha a forma de distúrbios afásicos nos quais o indivíduo é incapaz de encontrar uma palavra para descrever um objeto diante de si, as agnosias. As desordens da combinação expressam-se através de distúrbios que tornam a fala do indivíduo assintática, como um amontoado de palavras (word heap).

No esquema iseriano a *seleção* diz respeito aos elementos contextuais, do Real (que pode ser o mundo “empírico”, ou simplesmente outros textos), que o texto recorta e integra, que não são em si fictícios. Um texto ficcional se refere também a elementos da realidade; o que faz com que tais elementos sejam chamados fictícios é o 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, alterando e reestruturando assim os seus sistemas de denotação e conotação.

Inserir não significa imitar as estruturas existentes, mas sim decompô-las. Daí resulta a *seleção*, necessária a cada contexto ficcional dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados.<sup>122</sup>

Já a *combinação* é a integração desses elementos selecionados em um novo campo de referência, criando uma nova “vizinhança” entre temas e elementos selecionados. “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.”<sup>123</sup>

<sup>121</sup> JAKOBSON. “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”. In: *Fundamentals of Language* (Mouton & Co--Gravenhage, 1956).

<sup>122</sup> ISER. *O fictício e o imaginário: perspectivas para uma antropologia literária*, p. 16.

<sup>123</sup> 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.

Em relação a esses dois atos de fingir, Iser localiza a possibilidade de se abordar a *intencionalidade* do texto, pois as supressões, as complementações e valorizações que esses dois atos de fingir ocasionam expressam uma intenção objetivada no texto. “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.”<sup>124</sup>

Pelo “autodesnudamento de sua ficcionalidade” entende-se a indicação que um texto faz de sua própria natureza ficcional. Pelo ato de autodesnudamento, o texto passa a funcionar como um discurso encenado, um experimento “como se”. O efeito desse ato é pôr entre parênteses o mundo representado naquele texto, explicitando que todos os critérios naturais quanto a esse mundo representado estão suspensos. O autodesnudamento traz no mínimo duas consequências 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, permitindo assim leituras de caráter alegórico ou metonímico do texto.

Colocar os três atos de fingir num mesmo plano pode nos distrair para o fato de que o autodesnudamento é um ato de fingir radicalmente distinto dos demais. Os outros dois atos de fingir são operações envolvidas em praticamente todos os outros discursos e, como vimos com Jakobson, no uso da linguagem. Também poderíamos pensar juntamente com Jurij Lotman que seleção e combinação são operações que engendram os eixos sintagmáticos e paradigmáticos do texto; tais eixos são justamente resultado de como os signos linguísticos se relacionam de modo sincrônico e diacrônico. Eles não podem definir totalmente o sentido, mas atuam como *constraints* de sentido. Já o autodesnudamento é um ato ilocutório ou performativo, é de ordem contratual, e, segundo Iser, esse ato de fingir não se confunde com os signos linguísticos.

---

<sup>124</sup> 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.

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 linguísticos 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 regulamentações efetivas de largo 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.<sup>125</sup>

Assim o autodesnudamento atua através de certas convenções estabelecidas historicamente; tais convenções regulam e situam o horizonte de expectativa do leitor. Os gêneros literários e uma série de outros desencadeadores, como os paratextos, balizam os “contratos de leitura” entre autor e leitor. Iser ressalta o caráter histórico da vigência contratual e suas modificações. Portanto, para que o autodesnudamento possa efetivar um contrato de leitura ficcional, depende-se de outras séries de sentido, de um jogo de forças, que não estão presentes linguisticamente no texto.

---

<sup>125</sup> 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.

## *A LITERATURA E A LEI*

Não há dúvidas de que o autodesnudamento possa funcionar na maioria dos casos eliciando uma recepção ficcional, desorganizando campos de referência, suspendendo os efeitos pragmáticos. Mas é preciso notar que a plasticidade do discurso literário inviabiliza o estabelecimento de quaisquer leis gerais que circunscrevam o que é o discurso literário, em oposição ao não-literário.

Vimos com Iser que, em termos gerais, o autodesnudamento seria uma espécie de marcador privilegiado que indica que o discurso ficcional deve ser tomado enquanto tal. O autodesnudamento opera em uma dimensão contratual, dada pelas convenções culturais e históricas, ocasionando um efeito de suspensão, de colocar o discurso entre parênteses, tratá-lo como discurso encenado, mas justamente por seu caráter convencional e sua plasticidade, o discurso literário inclui também a possibilidade de não ser tomado enquanto tal.

Seria interessante percorrer – ainda que muito brevemente – alguns desses jogos de autodesnudamento performados na obra de Mishima. Estes jogos de autodesnudamento encetam um movimento de “suspender a suspensão dos efeitos pragmáticos”, ou pelo menos de suspender as expectativas que se têm diante do texto ficcional

Podemos notar a presença de certos procedimentos que visavam a uma transgressão dos limites da ficção, em Mishima – uma transgressão gerada talvez pela tentativa, 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 os detalhes do crime. Mishima propõe para o 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 gagueira do noviço protagonista excluem-no da amizade humana.”<sup>126</sup> 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”.<sup>127</sup> Um crítico europeu, aludido por Yourcenar,<sup>128</sup> 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 às custas de um pacto fantasmático com certos textos de Mishima.

Em *La musique: un cas de frigidity féminine observé en psychanalyse* (1965), estamos diante de um jogo de alegação de realidade que procura novamente anular o autodesnudamento da ficcionalidade. 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

<sup>126</sup> YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p. 30.

<sup>127</sup> STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 132.

<sup>128</sup> YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p. 31.

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.<sup>129</sup>

No prefácio, pode-se perceber uma tentativa de se 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 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 certo estatuto de cientificidade e ainda expressam a defesa contra uma possível acusação de misoginia 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 outra temática frequente 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.<sup>130</sup>

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 textos assinados por

<sup>129</sup> MISHIMA. *La musique*, p. 9.

<sup>130</sup> MISHIMA. *Madame Sade*. In: KUSANO. *O homem de teatro e de cinema Yukio Mishima*, p. 186.

Mishima. E ainda podemos notar como todo o aspecto performativo do texto literário relaciona-se com o ato ficcional do autodesnudamento, como marca característica daquilo que se promete como literatura, ou, ao menos, como realidade encenada.

No entanto, nada impede que aquilo que seja prometido como literatura não possa ser lido como uma promessa de má fé. Exemplo disso talvez seja o romance *Depois do banquete* (1960), de Yukio Mishima. Temos aí uma situação em que o autodesnudamento, como ato de fingir, não foi suficiente para definir o contrato de leitura que faria com que esse romance fosse tratado apenas como discurso encenado. 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. No romance, Mishima descreve o funcionamento da máquina dos partidos políticos em Tóquio, e ao mesmo tempo faz uma sátira da vida política e das elites.

O romance foi publicado à 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 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 seria um relato espirituoso e sutilmente disfarçado do caso de Arita com a proprietária do restaurante Hannya-en, em Tóquio. Arita entendeu o romance como uma ofensa e 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 sequer eram 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 o interesse do público. “*Puraibashi* (adaptação direta da pronúncia da palavra inglesa *privacy*) tornou-se instantaneamente uma palavra em voga e era amplamente aceita como um neologismo no Japão.”<sup>131</sup> Passaram-se vários anos; ao fim, Mishima perdeu o processo.

O que está em jogo neste exemplo é o efeito de mascarar um discurso com os signos da encenação, mas tal encenação acaba funcionando pelo seu desmentido, sendo lida como “realidade”. A vitória judicial de Arita apenas corrobora este efeito. Iser menciona o caso em que certos gêneros afirmam o seu autodesnudamento pelo seu desmentido como os “romances não-ficcionais”, e certamente o autodesnudamento é uma operação capaz de balizar contratos que posicionam determinado discurso como discurso encenado, transformando a atitude do leitor que reconhece que os aspectos da realidade ali presentes estão marcados pelo ato ficcional. O que o esquema de Iser não prevê é que o próprio autodesnudamento pode ser também, em alguns casos, parte mesma dessa encenação<sup>132</sup>.

No exemplo de *Depois do banquete*, o “contrato de leitura” toma um sentido jurídico. Podemos pensar de modo mais amplo, por meio desse e de outros exemplos, uma relação entre a Literatura e a Lei, esta não apenas no sentido jurídico, mas das leis gerais que regem a efetivação de contratos de leitura e a emergência de mundos ficcionais. Ressalta-se aí a relação ambígua da Literatura com a Lei: a primeira que, ao mesmo tempo, se submete à segunda, e também a produz. A emergência de um mundo ficcional produz lei, certamente uma lei que será subvertida por esse mesmo mundo

---

<sup>131</sup> SCOTT STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 144.

<sup>132</sup> Certa feita, ouvi de meu amigo Patrick Arley a seguinte história: Um advogado encontrava-se em seu carro num engarrafamento na Avenida Afonso Pena, sua esposa estava sentada no banco de trás do veículo com seu filho recém-nascido no colo. Subitamente, um sujeito precipita-se com metade do seu corpo pela janela do veículo e diz ao advogado: - Doutor, isto é um não-assalto! Depois de uma breve pausa, disse: - Agora me diga, doutor, quanto vale um não-assalto para o senhor? Eis aí um caso de uma encenação que deve ser entendida como realidade.

ficcional, mas que, mesmo assim, assinala o limite de legibilidade e cognoscibilidade desse mundo.

Vejamos como Jacques Derrida formula a relação entre a Literatura e a Lei:

Perhaps literature has come to occupy, under historical conditions that are not merely linguistic, a position that is always open to a kind of subversive juridicity. It would have occupied this place for some time, without itself being wholly subversive, indeed often the contrary. This subversive juridicity requires that self-identity never be assured nor assuring; and it supposes also a power to produce performatively the statements of law, of the law that literature can be, and not just the law of which literature submits. Thus literature itself makes law, emerging in that place where the law is made. Therefore, under a certain determined conditions, it can exercise the legislative power of linguistic performativity to sidestep exiting laws from which, however, it derives protection and receives its condition of emergence. This is owing to the referential equivocation of certain linguistic structures. Under these conditions literature can play the law, repeating while diverting or circumventing it. These conditions, are doubtless not purely linguistic, although any convention can give rise in its turn to a definition or contract of a linguistic nature. We touch here one of the most difficult points of this whole problematic: when we must recover language, language beyond language, this interplay of forces which are mute but already haunted by writing, where the conditions of a performative are established, are the rules of the game and the limits of subversion.<sup>133</sup>

Podemos nos perguntar do que resulta essa abertura permanente da Literatura a uma “subversão jurídica”? Seria aqui o caso de se pensar novamente com Iser que a Literatura é a operação que transforma a plasticidade humana em texto? Se sim, essa tal plasticidade, traduzida por “subversão”, é também mimetizada pelos jogos literários, capazes de encenar tanto a alegação de realidade quanto o autodesnudamento de um texto. A Literatura, assim, subverte ao mesmo tempo em que fornece a regra a ser subvertida. Pois ao criar leis e fornecer determinações, enfatiza a indeterminação. E ao fazer isso torna visível o “jogo de forças que é mudo, mas já assombrado pela escrita”, o lugar onde as “condições do performativo são estabelecidas”.

---

<sup>133</sup> DERRIDA. Before the Law In: *Acts of Literature*, pp. 215-6.

Vale reiterar que as exceções não invalidam a teorização de Iser sobre o autodesnudamento, mas a existência dessas fissuras em seu sistema teórico atestam uma ênfase no aspecto da negatividade, e a aposta na capacidade das ficções literárias em produzir efeitos desestabilizadores. A teoria iseriana parte do axioma de que o discurso literário é uma prática transgressora, desestabilizadora das convenções sociais e identidades. Apesar de que a teoria iseriana contemple a possibilidade de uma recepção pragmática, ou seja, de um tipo de leitura do texto ficcional que reproduz estereótipos, convenções e identidades, os esforços de Iser se dirigem para a compreensão do caráter desestabilizador da experiência literária. Ou ainda, poderíamos dizer que Iser faz uma escolha ao invés de manter uma tensão.

Tensão que é explorada, por exemplo, na teorização de Homi Bhabha a respeito das estratégias retóricas presentes em narrativas sociais e literárias sobre o povo e a nação, apontando uma dupla temporalidade a qual elas estão sujeitas: “As fronteiras da nação se deparam constantemente com uma temporalidade dupla: o processo de identidade constituído pela sedimentação histórica (o pedagógico) e a perda da identidade no processo de significação da identificação cultural (o performativo).”<sup>134</sup> Segundo Bhabha, os textos de caráter pedagógico fundam a sua autoridade na tradição de uma cultura, nação ou povo no movimento autogerativo de designar uma origem a si próprio. O texto performativo intervém na soberania dessa autogeração lançando uma sombra na significação de um povo por si mesmo, desarticulando e desestabilizando as origens e identidades. Se tomarmos em conjunto as idéias de Iser e Bhabha aqui evocadas, podemos pensar não em textos, mas em efeitos performativos e pedagógicos de certos textos; alguns textos podem ser posicionados dentro de um ou outro polo, dependendo de um discurso predominante ou momento “contratual”<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> BHABHA. O local da cultura, p. 216.

<sup>135</sup> Ver BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 34 “Livros e putas – “Velha beata – jovem devassa”. Quantos livros não foram mal reputados, nos quais hoje a juventude deve aprender.”

Em suma, ao apostar todas as fichas no autodesnudamento como o ato de fingir que opera a distinção entre ficção explicativa e ficção literária, o esquema de Iser privilegia o aspecto “performativo” (no sentido atribuído por Bhabha) do discurso literário, tratando seus aspectos “pedagógicos” como uma espécie de exceção. No entanto, as exceções à regra do autodesnudamento acabam por fornecer *insights* reveladores acerca da relação entre os “contratos de leitura” e forças não discursivas, o poder e a autoridade sobre/do texto. No exemplo de *Depois do banquete* o poder jurídico foi literalmente invocado para decidir o sentido do contrato de leitura em questão. Tal decisão jurídica, obviamente, não decidirá o modo como o romance deverá ser lido, mas o exemplo nos permite pensar a própria plasticidade da leitura, a sua capacidade de se configurar de modo distinto, apesar de partir de uma mesma base material significante.

## **CAPÍTULO 4**

### **O MAR DA FERTILIDADE E SUAS CORRENTES: O DRAMA DA INDIVIDUAÇÃO**

A olhada do homem, oh discípulos, eis a visão do mar: as coisas visíveis são a fúria desse mar. Se tu atravessastes este mar com seus abismos, cheio de ondas, cheio de profundidades, cheio de monstros, então a sabedoria e a santidade são teu patrimônio, tu alcançastes a terra e o fim do universo.

NAGASENA

O *Mar da fertilidade* é o último trabalho de Yukio Mishima. Uma tetralogia tratada por alguns críticos ocidentais como um “retrato magistral da cultura japonesa”, compreende na sua temporalidade quatro narrativas, entremeadas de saltos temporais, um período histórico que parte da era Meiji (fim do século XIX) e estende-se até o ano de 1970. O fio de condutor das quatro narrativas são possíveis reencarnações testemunhadas pelo personagem Shigekuni Honda em diversas fases de sua vida.

O fenômeno das reencarnações é colocado em um estado de suspensão, tanto da perspectiva dada ao leitor pelo narrador, quanto da perspectiva de Shigekuni Honda. A vida subjetiva deste personagem obcecado pelo mistério da reencarnação torna-se palco de um embate entre aspectos racionais e passionais, entre entendimento e imaginação, pois as certezas e evidências, de um lado, e as racionalizações do seu desejo ardente de crer na reencarnação, de outro, desconstroem-se mutuamente. Honda persegue durante toda a sua vida uma solução para um mistério insolúvel. Com a passagem dos anos as suas impressões subjetivas vão adquirindo um caráter onírico, acentuando ainda mais o embate entre imaginação e entendimento, tornando cada vez mais turvas as fronteiras entre memória e fantasia, entre presente, passado e futuro.

Com o passar do tempo sonho e realidade foram adquirindo valor igual nas lembranças de Honda. O que de fato acontecera ia se fundindo ao que poderia ter acontecido, e enquanto a realidade cedia lugar aos sonhos, o passado ia ficando muito parecido com o futuro. Suas lembranças estavam num constante fluxo, e iam assumindo o aspecto de sonhos<sup>136</sup>.

Sobre as estratégias narrativas, é preciso observar que toda a tetralogia é narrada por um narrador onisciente, cujo olhar penetra extratos dos pensamentos mais íntimos de cada personagem e por vezes oferece desdobramentos destes pensamentos até pontos aos quais os próprios

---

<sup>136</sup> MISHIMA. *Cavalo selvagem*, p. 9.

personagens não alcançariam. Isto oferece ao leitor uma perspectiva sobre o mistério da reencarnação que nenhum personagem poderia experimentar. Ainda assim o leitor é colocado em uma posição de indecidibilidade semelhante à de Honda. Muitos dos sinais da reencarnação são signos que aparecem nos sonhos dos personagens anunciando as possíveis existências futuras, mas sempre preservando uma margem de percepção de tais signos como fruto do acaso ou meras coincidências. Esta estratégia narrativa cria um efeito curioso de confrontar o leitor com a sua própria construção desses signos da reencarnação. O tema da reencarnação coloca em movimento os signos por meio dos quais identificamos a ideia de individualidade, como a noção de “eu”, corpo e autoconsciência.

A reencarnação era um tema recorrente na poesia do *Nippon Roman-ba*. Jun Eto, crítico literário japonês, assim descrevia o espírito deste grupo: “Eles acreditavam no valor da destruição e, no limite, na autodestruição. Eles estimavam a “pureza de sentimentos”, pensamento que nunca definiram com precisão. Eles clamavam pela preservação da nação através do expurgo de partidos políticos egoístas e líderes do Zaibatsu. Eles acreditavam que a autodestruição seria seguida de reencarnações, misteriosamente ligadas à benevolência do Imperador.”<sup>137</sup> No segundo livro da tetralogia, *Cavalo selvagem*, é possível identificar algumas ressonâncias do personagem Isao com estes princípios do *Nippon Roman-ba*.

No *Mar da fertilidade* são encenados alguns contrastes culturais das percepções desses signos da individualidade. Tais encenações tomam lugar em algumas sequências de diálogos, como a sequência que vamos examinar na sessão seguinte deste capítulo. Também a trajetória de Honda condensa um embate das diferenças culturais entre Ocidente e Oriente. No primeiro livro da tetralogia, ele ainda é um estudante de direito, mais tarde, no segundo livro, torna-se um juiz de direito criminal, cuja sólida formação intelectual em direito ocidental e sua filosofia choca-se com

---

<sup>137</sup> ETO. A Nation Reborn: A short history of postwar Japan. *International Society for Educational Information* 1974.

seu crescente interesse por textos de direito oriental e pensamento místico como as “Leis de Manu” e algumas doutrinas orientais da reencarnação.

As Leis de Manu, provavelmente compiladas de 200 a.C. até 200 d.C., eram as bases da lei indiana. Entre os fiéis hindus mantivera sua autoridade como código legal até o presente. Seus doze capítulos e 2.684 artigos reúnem um imenso corpo de preceitos emanados da religião, hábitos, ética e direito. Seu espectro abrange desde a origem do cosmos, até as penalidades para roubo e regras para divisão da herança. Vem imbuído de uma filosofia asiática na *qual todas as coisas formam de certa forma uma só*, em gritante contraste com o Direito Natural e a visão do mundo da Cristandade com sua paixão em fazer distinções baseadas numa nítida correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo.<sup>138</sup>

É importante notar que são diversas as referências no texto ao pensamento oriental como uma espécie de visão do todo, da composição de “todas as coisas” em “uma só”, enquanto o pensamento ocidental será caracterizado por seu recorte analítico, pela tentativa de pensar os diversos entes individuais. Assim como o personagem Honda torna-se o *locus* do embate entre uma razão analítica e a mística, é necessário notar o jogo pelo qual cada uma das personagens reencarnadas torna-se *locus* ou expressão de uma concepção de individualidade. Kiyooki Matsugae, por exemplo, protagonista de *Neve de Primavera*, caracteriza-se como um tipo de individualidade inclinada para seu mundo interior, suas emoções, sua vida onírica, enquanto Isao Inuma, sua suposta reencarnação, é a expressão do anseio de tornar-se “um” só espírito por meio de uma irmandade de sangue. Este contraste entre os dois personagens tem um efeito propulsor para o tema da individualidade na narrativa da tetralogia.

---

<sup>138</sup> MISHIMA. *Neve de Primavera*, pp. 58-9 (grifo nosso).

## ***NEVE DE PRIMAVERA***

Nesta sessão vamos pinçar algumas sequências de diálogos do livro *Neve de primavera*, que expressam os modos de enunciação do problema da individualidade.

No primeiro livro da tetralogia, *Neve de primavera*, a narrativa, que se passa durante o ano de 1912, retrata a amizade de dois jovens que fazem parte de uma geração que vive sob as memórias recentes da guerra russo-japonesa. Kiyooki Matsugae é visto por seus pais como um jovem extremamente sensível com certa propensão à melancolia, que se interessava apenas em viver suas emoções gratuitas e instáveis. A família Matsugae era uma velha família samurai, o avô de Kiyooki e seus tios foram mortos durante a guerra russo-japonesa e eram lembrados como heróis. O pai de Kiyooki, o marquês de Matsugae, embaraçado pela humilde condição de seus antepassados, enviara seu filho para ser educado na casa dos Ayakura, família aristocrata ligada à corte imperial. O marquês, contrariado pelo temperamento melancólico do filho, imagina que talvez este fosse uma espécie de efeito colateral da educação recebida no lar de nobres.

Shiguekuni Honda, o melhor amigo de Kiyooki, possui características bastante incomuns para jovens da sua idade, um temperamento calmo, composto e racional. Apesar da intensa amizade que os unia, os jovens tinham muito pouco em comum. Ambos compartilhavam da aversão pela disciplina militar que predominava na “Escola dos Pares” e pelo entusiasmo cego que os jovens de sua idade tinham pelos valores e ideais personificados pelo General Nogi, general do exército imperial japonês durante a guerra russo-japonesa que cometeu *seppuku*. A personalidade do General Nogi era, na época, uma espécie de emblema da lealdade ao imperador e do espírito da nação.

O tutor pessoal de Kiyooki, Inuma, era um jovem de origem humilde, representante típico da geração de jovens que cultuavam a personalidade do General Nogi. Ele viera de uma aldeia

recomendado por uma escola intermediária em Kagoshima, onde o avô de Kiyooki era reverenciado como um Deus “feroz e poderoso”. Inuma visualizara uma existência na casa dos Matsugae coerente com a lenda do pai do marquês, porém o luxo em que viviam destruiu por inteiro qualquer expectativa do jovem nesse sentido, ferindo sua puritana sensibilidade juvenil. O marquês era meticuloso no cumprimento dos rituais anuais dedicados ao pai, mas logo Inuma percebeu que tratava-se de um gesto mecânico, que a memória do genitor e seus princípios não eram efetivamente preservados no dia-a-dia da casa. Inuma não conseguia deixar de olhar para Kiyooki Matsuge como uma pessoa frívola que não honrava verdadeiramente o valor do seu antepassado, o que o colocava numa posição ambígua com relação ao seu jovem senhor. Simultaneamente à irritação que sentia por sua frivolidade, nutria um profundo respeito pelo simples fato de ser um neto de Matsugae, e como tutor sentia-se encarregado de tentar mudar o seu destino. A suposta reencarnação de Kiyooki Matsugae será o futuro filho de Inuma.

Kiyooki viverá um romance proibido com sua amiga de infância, a filha dos Ayakura, senhorita Satoko, e contará com a cumplicidade de Honda. A interdição dessa relação envolve uma situação grave e delicada que fere interesses nacionais, já que Satoko está prometida em casamento para o príncipe Toin Harunori da família imperial. Os costumes de uma aristocracia decadente e ocidentalizada são temáticas incidentais dessa narrativa. Mas há outro nível significativo da narrativa que se tece em torno de debates entre os jovens sobre o determinismo histórico, o livre-arbítrio e a reencarnação.

Ao fim desse livro Kiyooki é levado à morte por sua paixão e obsessão por Satoko. Antes de morrer, em um delírio febril, Kiyooki confia a Honda um diário de sonhos que vinha escrevendo e balbucia algo sobre encontrá-lo novamente em uma cachoeira.

A narrativa inicia-se com a conversa dos dois amigos protagonistas sobre a guerra russo-japonesa. Kiyooki Matsugae pergunta ao seu amigo Shiguekuni Honda quais recordações ele

conseguia recuperar da guerra, esta acabara quando dois contavam onze anos de idade. As suas memórias eram bastante difusas, o que contrastava com o fato de colegas da mesma idade demonstrarem tanta autoridade ao falar do assunto.

Kiyoaki carregava não exatamente uma memória narrativa da guerra, suas impressões sobre o conflito se condensavam em um retrato. Dentre os vários retratos da guerra que pendiam em sua casa, havia um que sempre lhe causara grande admiração:

Talvez esta fosse a razão pela qual o retrato na casa que mais impressionara Kiyoaki, em meio a toda coleção de retratos sobre a guerra, fosse aquele intitulado “Arredores do Templo Tokuri: Homenagens em memória dos mortos na Guerra”, datado de 26 de junho de 1904, trigésimo sétimo ano da era Meiji. O retrato em tinta sépia era bastante diferente das costumeiras e embaralhadas recordações da guerra, composto com a sensibilidade de um artista em relação à estrutura: parecia que os milhares de soldados presentes estavam dispostos de forma deliberada, como figuras numa pintura, para focalizar toda atenção do observador sobre o alto monumento fúnebre de maneira crua em meio aos homens. Ao longe as montanhas se inclinavam gentilmente em meio à bruma, elevando-se em suaves etapas para a esquerda do retrato, distanciando-se da grande planície a seus pés; à direita, as montanhas se confundiam ao longe em dispersos feixes de árvores, desaparecendo na poeira amarela do horizonte. E ali, em vez de montanhas, via-se uma fileira de árvores crescendo à medida que a vista se estendia para a direita, deixando vazar, por entre as brechas, um céu amarelo. Em primeiro plano, viam-se seis árvores muito altas, plantadas em elegantes intervalos, cada uma delas colocadas de forma a completar a harmonia total da paisagem. Era possível dizer a que espécie pertenciam, embora as pesadas copas dos galhos parecessem arquear ao vento com trágica grandeza.<sup>139</sup>

Kiyoaki admirava o retrato por sua composição artística e pela atmosfera enigmática da paisagem. Mais do que qualquer caracterização direta deste personagem, o fato de que, entre todos os objetos que o cercavam e que também poderiam evocar memórias da guerra, a fotografia tenha sido eleita por suas qualidades estéticas, é o que melhor descreve a marca da individualidade de Kiyoaki.

---

<sup>139</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 6.

## ***SIGNOS DA INDIVIDUALIDADE***

Em meio a uma época em que o imperativo era aderir ao modelo oferecido pela personalidade do General Nogi, e anular as diferenças individuais a fim de tornar-se uma manifestação de um modelo heróico, Kiyooki percorria o sentido contrário e aferrava-se ao seu desejo de ser singular e viver afetos singulares. Como consequência, Kiyooki era excluído por seus colegas que “consideravam efeminado tudo aquilo que fosse diferente deles”<sup>140</sup>.

Entretanto, é curioso notar que, da mesma intensidade do fanatismo de seus colegas da “Escola de Pares” com relação ao culto da personalidade do General Nogi, era também a devoção de Kiyooki ao seu mundo de sonhos. Honda, que tampouco compartilhava da veneração ao General Nogi, começou a pensar seriamente sobre a ideia de que a personalidade de Kiyooki era o outro lado da moeda do mesmo fanatismo. Em uma conversa com Kiyooki, Honda procura mostrar o paradoxo da ideia de personalidade ao amigo:

Sabe que tenho pensado muito na personalidade ultimamente? Por exemplo, à época que vivemos, esta sociedade, esta escola – sinto-me um estranho no meio disto tudo. Pelo menos eu gostaria de acreditar nisso. Pode-se dizer o mesmo em relação a você. (...) Deixe-me perguntar o seguinte: o que acontecerá daqui a cem anos? Sem que tenhamos qualquer participação, todas as nossas ideias serão agregadas sob um só título: “O pensamento da Época”. A história da arte, por exemplo, prova o que eu disse de forma irrefutável, queira você ou não. Cada época tem o seu próprio estilo e nenhum artista vivendo numa era específica pode transcender por completo o estilo de sua época, seja qual for o seu ponto de vista individual.<sup>141</sup>

A singularidade ou a capacidade de nos diferenciar dos demais comparece aí como o primeiro signo da individualidade. Nesse diálogo Honda parece antever os riscos que corre o amigo

---

<sup>140</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 10.

<sup>141</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 94.

em seus esforços para se aferrar à sua singularidade, e tenta convencê-lo de que estes esforços serão necessariamente malogrados. Pois uma diferença tão gritante, uma oposição, como aquela que Honda e Kiyō acreditam existir entre eles e os seus colegas, vista sob a perspectiva histórica mais ampla, será apreendida como uma identidade. Na fala de Honda encontram-se injunções e articulações entre as ideias de individualidade, cultura e história. Quando a sua discussão parece se encaminhar para a constatação de que a cultura e a história se sobreporão à individualidade, o mesmo raciocínio aponta para a possibilidade de uma conclusão distinta, a de que uma individualidade possa ser o paradigma de uma época:

- Nossa época tem um estilo também?

- Creio que estaria mais propenso a dizer que o estilo da era Meiji ainda está morrendo. Mas como posso sabê-lo? Viver em meio a uma época é ignorar o estilo da mesma. Eu e você, entenda, estamos imersos em um determinado estilo, pois somos como peixes nadando em um aquário, sem nos dar conta disto. Veja você, seu mundo é o dos sentimentos; você parece ser diferente da maioria das pessoas. Além disso, tem a absoluta certeza de que jamais comprometeu de qualquer forma a sua personalidade. Contudo, não temos como provar isto. O testemunho dos contemporâneos neste caso não tem qualquer valor. Quem sabe? Pode ser que o seu mundo de sentimentos represente o estilo da nossa era em sua forma mais pura. Mas isto também não temos como saber.<sup>142</sup>

Através de uma analogia com o exemplo da história da arte, Honda, provocado pela pergunta de Kiyō, prossegue numa tentativa de pensar algo como o espírito da época em que vivem. Por estarem inconscientes do “estilo da época”, deve ser considerada a possibilidade de que também o “mundo de sentimentos” de Kiyōaki Matsugae, contrariamente aos seus esforços em tornar-se único, corre o risco de tornar-se um modo de individualidade representativa e comum da época. Eis aí um novo signo paradoxal da individualidade, o fato de que ela se empresta como paradigma ou representação de uma coletividade.

---

<sup>142</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 96.

A discussão sobre a inexorabilidade do destino histórico cultural os conduz para a questão da liberdade humana e da vontade, evidenciando o modo como Honda percebe uma diferença fundamental das noções de individualidade na cultura ocidental. A vontade e a liberdade são vistas como signos da individualidade, ou seja, o conceito de indivíduo, ou melhor, um princípio de individuação, é em parte forjado pela compreensão do papel da liberdade e da vontade na vida dos sujeitos. E para Honda o conceito de acaso seria o único refúgio possível para a ideia de livre-arbítrio.

Sem o conceito de acaso a filosofia ocidental sobre o livre-arbítrio nunca poderia ter sido criada. O acaso é o refúgio crucial da vontade, e sem ele até pensar em jogar seria inconcebível, assim como o ocidental não possui qualquer outra forma de racionalizar os repetidos fracassos e frustrações que é obrigado a suportar. Acho que este conceito de acaso e de sorte, é a própria substância do Deus dos europeus, de forma que eles têm uma divindade cujas características derivam daquele refúgio tão vital ao livre-arbítrio, isto é, derivam da sorte – a única espécie de Deus que inspiraria a liberdade da vontade humana.(...) <sup>143</sup>

A vontade seria uma expressão da individualidade, seria a capacidade de um indivíduo de se subtrair a uma cadeia de determinações “externas” e determinar a si mesmo, exercer consciente e livremente a sua vontade no mundo. Honda enxerga na ideia de “acaso” a substância do Deus ocidental, e o centro de sua cosmologia.

Porém não posso me impedir de invocar um rosto odioso a este Deus assustador. Esta fraqueza deve-se sem dúvida, à minha própria inclinação ao voluntarismo, pois se a Sorte deixa de existir então a Vontade perde o significado – ou torna-se não mais significativa do que um ponto de ferrugem na enorme corrente de causa e efeito que só vislumbramos de quando em vez. Portanto, só há uma forma de participar da história: não ter vontade alguma, funcionar apenas como um lindo e

---

<sup>143</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 99.

brilhante átomo, eterno e imutável. Ninguém deveria procurar outro significado na existência humana.<sup>144</sup>

As conclusões de Honda chegam a um impasse, como se a única forma pela qual a “Vontade” pudesse participar da história fosse pela negação de si mesma, mas essa manifestação, mesmo que negativa, não deixaria de ser a manifestação de uma vontade. É assim que Honda vê o seu amigo Kiyooki, como um átomo brilhante e imutável, que quanto mais parece evadir com sua vontade do mundo, mais está cumprindo com os desígnios de uma vontade histórica impessoal.

Nos fragmentos desse diálogo é possível notar como os signos que apontam para individualidade são escrutinados de modo a revelar a sua sustentação imaginária, seu caráter oscilante, a sua impossibilidade de se apresentar como um dado natural. Afirmar ou negar a individualidade ou a personalidade são gestos indistintos da perspectiva da “enorme corrente de causas e efeitos” que inevitavelmente nos determina. Os signos da individualidade encontram-se numa tensão na qual correm o risco constante de serem reapropriados por uma noção de “Todo” que acarretaria a própria perda de sentido desses signos.

Em outro diálogo Honda está escutando Kiyooki narrar-lhe a delicada situação de sua relação com Satoko, que estava prometida em casamento ao príncipe Harunori. A escuta de Honda fora perturbada por uma imagem aparentemente aleatória, o retrato favorito de Kiyooki, e ao examinar o sentido dessa associação entre a situação de Kiyooki com Satoko e a memória do retrato, Honda diz:

– Agora há pouco – disse ele – falei algo muito estranho. Estou me referindo a ter pensado no retrato da guerra russo-japonesa enquanto você me falava da senhorita Satoko. Perguntei-me o porquê deste pensamento e agora após meditar um pouco encontrei a resposta. A época das guerras gloriosas acabou com a era Meiji. Hoje todas as histórias das guerras passadas desceram ao nível daquelas edificantes narrativas que ouvimos dos oficiais de meia-idade na reserva do Departamento de

---

<sup>144</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 100.

Ciência Militar, ou das fanfarrônicas dos campônios ao pé do fogo. Não há muitas oportunidades de morrer num campo de batalha.

- Mas agora que as antigas guerras se acabaram, um novo tipo de guerra apenas começou – prosseguiu Honda. – Estamos na era da guerra da emoção. É um tipo de guerra que ninguém pode ver, só sentir – uma guerra, portanto, que os pobres de espírito e os insensíveis nem percebem embora tenha de fato começado. Os jovens que optaram combater por ela já começaram a lutar. E você é um deles, não há menor dúvida.<sup>145</sup>

- E como nas guerras antigas, haverá mortos nas guerras da emoção, penso eu. É o destino da nossa era, e você é um de seus representantes. Então, o que acha? Está enfim resolvido a morrer nessa nova guerra – não acha que estou com a razão?”

Honda começa a formular um estranho pensamento no qual a incorruptível singularidade de Kiyooki é compreendida, na verdade, como signo de uma comunidade e espírito de uma era. Talvez uma comunidade sem coletividade, pois os indivíduos que a compõem nunca se reuniram em torno de uma vontade coletiva. O que os membros dessa comunidade teriam em comum seria exatamente o fato de encontrarem-se isolados em seus respectivos mundos subjetivos, lutando uma guerra invisível para a maioria das pessoas, que pelo seu caráter indeterminado pode ser tão cruel e destrutiva quanto as guerras reais.

A metáfora da guerra evoca um paralelismo na vida dos dois personagens, Kiyooki Matsugae e sua suposta reencarnação, Isao Iinuma. O fato de ambos terem devotado a vida e a morte a um ideal, que protegeram a todo custo contra todo ataque da realidade, e que procuram a todo custo manter puro, seria uma espécie de “essência da juventude”.

---

<sup>145</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 192.

## ***A REENCARNAÇÃO E O PRINCÍPIO DE INDIVIDUAÇÃO***

Como já dissemos anteriormente, toda a narrativa de *Mar da fertilidade* é atravessada por um embate, vivido pelo personagem de Shigekuni Honda, entre uma racionalidade instrumental e pragmática e os seus anseios pela compreensão do mistério da vida e da morte na forma da ideia da reencarnação. O diálogo que estamos prestes a ler é o único momento em toda a tetralogia em que Honda externa as suas ideias sobre a reencarnação a interlocutores. Durante o resto da vida deste personagem estas idéias permanecerão como uma espécie de segredo, pois confessar a sua crença aos outros seria o mesmo que admitir uma paixão irracional, o que ameaçaria a reputação de Honda enquanto homem público, um juiz da vara criminal. A crença de Honda na reencarnação será vivida de maneira absolutamente solitária. Apesar de tal crença alimentar-se, inclusive, da leitura de cânone religiosos, essa experiência não encontrará amparo em qualquer espaço instituído na forma de uma religião e será permeada por uma crescente sensação onírica.

Este diálogo se passa em um fim de semana na casa de praia da família Matsugae para o entretenimento de dois estudantes intercambistas que passaram o ano no Japão, hospedados pela família Matsugae: Praong Chao, um príncipe de Sião, que era irmão mais novo do Rei de Sião, e seu primo, o príncipe Krisada. Eles tinham dezenove anos, a mesma idade de Honda e Kiyooki, e com estes desenvolveram uma amizade baseada em confidências mútuas, apesar da formalidade e superficialidade predominantes na maior parte do tempo na casa do Barão de Matsugae.

Os dois príncipes eram devotos fervorosos de Buda, embora se vestissem como jovens senhores ingleses e falassem inglês com perfeita fluência. Na realidade, exatamente porque o rei estava preocupado com a excessiva ocidentalização dos dois príncipes é que decidira escolher o Japão para os dois cursarem seus estudos universitários. Estes personagens não reaparecem na

narrativa, mas a sua aparição tem importantes desdobramentos no resto da tetralogia. A terceira suposta reencarnação da narrativa será a futura filha do príncipe Praong Chao.

Neste diálogo os signos da individualidade emergem do exame das noções de personalidade, autoconsciência e corrente vital. Cada uma dessas noções procura explicar o sentido de continuidade, como signo fundamental da individualidade, entre existências separadas pelo tempo e pelo espaço. As perguntas sobre a reencarnação giram em torno da pergunta a respeito da essência daquilo que se mantém preservado em cada reencarnação, aquilo que torna identificável a continuidade de uma existência em outra, em suma, giram em torno de um princípio de individuação.

Honda gostava de pensar a si mesmo como um ateu, mesmo assim possuía algum conhecimento de textos do cânone budista, aos quais tinha sido apresentado por uma monja que frequentava a mansão dos Matsugae. Krisada acabara de contar a lenda do cisne dourado, uma história sobre a reencarnação de um homem na forma de cisne, uma das histórias do *Jataka Sutra* que a ama dos príncipes costumava contar. Após ouvir a história, Honda lançou uma ideia que desencadeou um pequeno debate em torno da reencarnação.

— Se a reencarnação existisse – disse Honda, traindo uma certa ansiedade – eu seria seu grande defensor, especialmente se o homem tiver conhecimento de sua existência anterior. Mas se for o caso de a personalidade de um homem se extinguir e ele perder sua autoconsciência de forma que não haja traço da mesma na sua própria vida, passando a existir como uma personalidade totalmente nova e uma autoconsciência totalmente diferente – bem, aí então acho que as diversas reencarnações estendendo-se ao longo do tempo por um período de tempo não estão mais ligadas entre si do que as vidas de todos os indivíduos que por acaso estão vivos num determinado momento.<sup>146</sup>

Honda constrói uma retórica que nega e aceita a reencarnação ao mesmo tempo. Ele estaria disposto a defender a sua existência, mas só se a transmigração de almas conservasse os traços de

---

<sup>146</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 222.

personalidade da alma transmigrada, ou seja, apenas se algo cognoscível da perspectiva humana, como a personalidade, pudesse ser identificado. No entanto, o seu argumento também nega a reencarnação ao dizer que, caso a personalidade não se mantenha, as vidas que compartilham um mesmo tempo e espaço estão em um mesmo grau de individualidade daquelas que se sucedem no tempo, o que equivaleria a um outro princípio de individuação. Como se supor o elo que explicasse a reencarnação fosse tão palusível quanto supor um elo entre cada existência que ocorre durante um mesmo período do tempo. Ou isso, ou a reencarnação não seria uma ideia compreensível da perspectiva dos vivos.

- É só quando nos afastamos desta forma que a realidade da reencarnação se torna aparente. Porém quando estamos em meio a uma existência reencarnada o todo deverá permanecer um enigma eterno. Ademais, uma vez que este ponto de vista independente é talvez o que se chama de iluminação total, só o homem que transcendeu a reencarnação pode compreender esta realidade. E não seria o caso de chegar afinal a entendê-la num estágio em que isto não seria mais relevante?"<sup>147</sup>

Honda depara-se com uma estranha formulação na qual a individualidade é uma ilusão da nossa existência encarnada. Na verdade, uma ilusão que advém do fato de que a reencarnação seja um enigma, pois a compreensão dos ciclos da existência obtida com a “iluminação total” conduziria a um estado que nem o problema da reencarnação e nem o da individualidade seria mais relevante. Mas então restaria a questão de entender o que é a autoconsciência de um homem que atingiu a iluminação total. Seria a autoconsciência um problema colocado pela ilusão da individualidade?

O príncipe Chao P. então inicia uma argumentação segundo a qual o “eu” não seria coincidente com a autoconsciência, mas uma composição de diversos sentidos de autoconsciência.

– Parece que você está disposto a admitir que o mesmo sentimento de autoconsciência poderia habitar diversos corpos sucessivamente durante um período de tempo. Por que

---

<sup>147</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 223.

então é tão contrário a que diferentes sentidos de autoconsciência possam habitar o mesmo corpo durante um período semelhante?<sup>148</sup>

Pensar que o “eu”, ou um corpo, seja uma composição de diversos sentidos de autoconsciência produz complicações na crença de Honda. Qual seria o sentido daquilo que permanece nas transmigrações se nem a ideia de corpo ou de personalidade pudesse ser vista mais como uma garantia da individualidade? Haveria um sentido mais amplo de autoconsciência que abrangeria estes diversos sentidos de autoconsciência? Honda perguntou ao príncipe, caso o mesmo corpo fosse capaz de abrigar diversos sentidos de autoconsciência, onde estaria a unidade que permitiria a identificação daquilo que permanece. E a resposta do príncipe aponta mais uma vez para a ideia de que a unidade está condicionada a uma ilusão.

– Sim, no mesmo corpo, de acordo com o conceito de reencarnação. Até mesmo a carne poderia ser diferente. Enquanto a mesma ilusão persistir não há problema de chamá-lo de um mesmo corpo. Contudo, em vez disso talvez fosse melhor chamá-la de corrente vital.<sup>149</sup>

O príncipe introduzira a ideia de “corrente vital” que mais tarde Honda encontraria sob o título de “Consciência Alaya” em seus futuros estudos sobre o budismo. Honda ficou fascinado pela ideia de uma corrente vital que fornecia ao conceito de existência um caráter muito mais dinâmico, e que ao mesmo tempo tornava mais complexo e indefinido um princípio de individuação de uma determinada forma de vida.

Honda, entretantes, ignorara as últimas palavras de Krisada, perdido em pensamentos sobre o estranho paradoxo proposto por Chao P. alguns instantes antes. Certamente poderíamos pensar num homem não em termos de um corpo, mas como uma simples corrente vital. E isto nos permitiria compreender o conceito da existência como algo dinâmico e progressivo, e não estático. Exatamente como ele dissera, não havia diferença entre uma única consciência possuindo diversas correntes vitais em seqüência e uma única corrente vital animando diversas consciências em sucessão. Desta forma, a

---

<sup>148</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 224.

<sup>149</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 224.

vida e a autoconsciência se fundiriam numa só coisa. E se extrapolássemos esta teoria da unidade da vida e da autoconsciência, todo o mar da vida com suas infinitas correntes – todo o processo de transmigração, chamado samsara em sânscrito – seria possuído por uma única consciência.<sup>150</sup>

É neste ponto que as ideias de Honda sobre a individualidade começavam a entrar em uma espécie de curto-circuito. A vida e a autoconsciência não poderiam assegurar a sua unidade a não ser pela permanência de uma ilusão e no entanto, a ideia de corrente vital, se levada às últimas consequências, reconduziria a uma unidade primordial, mais abrangente, uma única consciência. Mas aí, da perspectiva dessa consciência que possui toda a perspectiva da transmigração, a noção de unidade e identidade já não mais pode fazer sentido algum. A ideia de individualidade em todas as suas proporções, seus limites e medidas, sucumbiria diante da unidade de uma consciência atemporal, e isso tornava o fenômeno da reencarnação tão provável quanto irrelevante. A imagem com que Honda constrói o seu pensamento é bastante sugestiva: “todo o mar da vida com suas infinitas correntes”. Dentro da unidade da vida algumas agitações são por vezes identificadas, mas uma corrente só é identificável como força ou movimento, não possui uma substância distinta do todo que a contém. Essas contradições vão constituir o cenário em que os signos da reencarnação de Kiyooki serão lidos por Honda em três vidas consecutivas.

---

<sup>150</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 225.

## *SEMIOSES DA REENCARNAÇÃO*

Nosso intuito nesta sessão é acompanhar o processo pelo qual Honda lê os signos da reencarnação, e além disso notar os elementos imaginários mobilizados na semiose desses signos.

Ao fim da narrativa de *Neve de primavera* a jovem Satoko se inicia como monja em um convento budista a fim de salvar a sua família de embaraços, com isso ela evita o casamento com o príncipe Toin Harunori e mantém em segredo o aborto que fizera de um filho de Kiyooki Matsugae. Este vai à cidade do mosteiro com o propósito de ter um último encontro com Satoko, mas tem a sua entrada negada pela monja superiora. Ao permanecer na cidade em condições clandestinas e precárias cai em um estado de grave adoecimento. Honda recebe um telegrama do amigo e vai a seu socorro, tenta em vão argumentar com a monja superiora a importância de conceder um encontro de Kiyooki com Satoko.

Na última conversa entre os amigos, dois dias antes da morte de Kiyooki, este diz a Honda, em meio a um delírio febril, as seguintes palavras: “– Agora mesmo tive um sonho. Eu te verei de novo. Eu sei disso. Debaixo das cataratas.”<sup>151</sup>

No segundo livro, *Cavalo Selvagem*, a narrativa salta para ano de 1932 e nessa narrativa ocorre uma série de incidentes políticos acontecidos neste ano. Honda conta trinta e oito anos e tornara-se juiz de um tribunal distrital nos arredores de Tóquio. A leitura do diário de sonhos de Kiyooki levava Honda a acreditar que eles premonizavam diversos acontecimentos, como o próprio funeral de Kiyooki, descrito em detalhes no diário.

Ao substituir outro juiz em na cerimônia oficial de abertura de um torneio de *kendo*, em um santuário xinto, Honda tem sua atenção atraída para um jovem lutador extraordinariamente talentoso chamado Isao Iinuma. Mais tarde, durante um passeio pelas montanhas com o sacerdote

---

<sup>151</sup> MISHIMA. *Neve de primavera*, p. 373.

do santuário, encontra o jovem se banhado em uma cachoeira e vê em seu dorso uma marca, que identifica com aquela - um grupo de três verrugas - que Kiyooki possuía exatamente no mesmo lugar do corpo. Honda é tomado por um grande entusiasmo pela sua incrível descoberta, ele luta contra a irracionalidade daquela ideia, mas no fim sua convicção secreta de que Isao Inuma é a reencarnação de Kiyooki Matsugae prevalece.

Mesmo assim o mistério tinha a sua própria racionalidade. Tal como Kiyooki dissera dezoito anos antes (“Eu te verei de novo, tenho certeza. Debaixo das cataratas”), Honda de fato encontrara debaixo de uma mesma catarata um jovem cujo torso tinha a mesma marca, um grupo de três verrugas. Lembrou-se do que lera sobre as quatro existências sucessivas nos livros sobre o budismo que estudara após a morte de Kiyooki, seguindo os ensinamentos da abadessa Geshu. Como o jovem Inuma tinha dezoito anos, sua idade ajustava perfeitamente a ser Kiyooki reencarnado.<sup>152</sup>

O conjunto de signos formado pela marca no corpo, a última fala de Kiyooki sobre o encontro na cachoeira e a idade de Isao Inuma, formou de modo súbito uma impressão arrebatadora no espírito de Honda. Os signos também trouxeram à tona as leituras budistas de Honda sobre a reencarnação, conflagrando na sua imaginação ardente a ideia de que estava diante da revelação de um verdadeiro mistério.

Lutando contra o impulso do arrebatamento dessa descoberta, Honda ainda buscou examinar a hipótese da reencarnação de Kiyooki segundo algum esquema lógico, mesmo que este esquema implicasse outra forma de racionalidade. Meditou na possibilidade da reencarnação segundo o esquema budista que havia escutado da abadessa, para reafirmar ainda mais a sua certeza secreta.

Essa era a explicação budista, Honda, é claro, já a considerara como um mero conto de fadas; agora, porém, de súbito, ela lhe voltava à mente. Aquele processo, pensou ele, era o que um mistério deveria ser: algo que surgia arbitrariamente sem relação com desejos de nenhum homem. Uma perigosa dádiva. Como uma esfera reluzente de cores sempre em

---

<sup>152</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 42.

mutação, arremessava-se bem no cerne da estrutura fria e bem regulada da ordem da razão. Suas cores de fato, mudavam de acordo com um princípio, mas esse princípio era totalmente diferente da razão humana. Assim, de algum modo essa esfera tinha que ficar oculta aos olhos humanos.<sup>153</sup>

A leitura de Honda sobre os signos do mistério se sustenta por meio de uma convicção de que este surge sem nenhuma relação com os desejos dos homens. Ao colocar a ideia de mistério dessa maneira, Honda subtrai o seu desejo da cena de leitura pela qual ele lê os signos da reencarnação, para situá-los como algo pertencente a uma razão radicalmente distinta da razão humana. A imagem de “uma esfera reluzente de cores sempre em mutação” reflete o embate mental de Honda. A mutação das cores impede uma apreensão distinta e meticulosa do fenômeno pela razão. E por isso mesmo, na leitura dos signos da reencarnação também encontra-se um caminho de ascese, uma ascese em direção a uma razão totalmente diferente da razão humana. Quer Honda estivesse disposto a admiti-lo ou não, o mistério já havia mudado irrevogavelmente a sua visão das coisas, e essa impressão de algo irrevogável tomava a dimensão de um fato existente independentemente do seu desejo, ou ao menos tornava indistinta a fronteira entre os fatos e seus desejos.

Embora a personalidade de Kiyooki fosse completamente diferente e até mesmo oposta à da sua suposta reencarnação, Isao Inuma, Honda conseguia ler as duas existências como símbolos da juventude.

O jovem Inuma talvez não tivesse a beleza de Kiyooki, mas em compensação tinha a força varonil que faltara a Kiyooki. Embora Honda não pudesse ter certeza a partir de um encontro tão breve, parecia-lhe que o jovem Inuma possuía, ao invés da arrogância de Kiyooki, simplicidade e coragem. Os dois eram tão diferentes como a luz

---

<sup>153</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 43.

e a sombra, mas tinham uma característica em comum: ambos eram a própria encarnação da juventude.<sup>154</sup>

A ideia de juventude forma uma espécie de núcleo de significação que une as personalidades opostas de Kiyooki e Isao. O conceito de “juventude” será pouco a pouco caracterizado como um forte impulso em direção à destruição da vida por um ideal. Além disso, a juventude que Honda via nos dois era também a esperança de recuperar a sua própria juventude.

Pensando nos anos que passara com Kiyooki, Honda sentiu uma mescla de dor e saudade, mas agora também uma inesperada onda de esperança. Teria que pagar o preço pela exaltação que ia crescendo em seu íntimo, mas estava pronto a fazer isso sem remorsos, por mais severas que fossem as consequências para seu compromisso com a razão, antes inabalável.<sup>155</sup>

Inspirado pela ideia de juventude, Honda estava disposto a se comprometer com um “acontecimento”, e decidir aceitar pela existência de um evento indecidível pelos critérios da razão humana. É como se aceitar o evento da reencarnação fosse a chance que Honda possuía de viver (e até morrer) por uma convicção. Este evento determina não apenas uma explicação sobre os elos misteriosos entre as vidas de Kiyooki e Isao, mas também o sentido da existência de Honda, como testemunha da revelação do mistério da reencarnação.

## ***ANÚNCIOS DE UM DESTINO TRÁGICO***

Diante dessas duas existências, Kiyooki e Isao, marcadas por uma aura excessivamente passional, aos olhos de Honda, este se colocava em uma posição ambígua, pois ao mesmo tempo em

---

<sup>154</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 44.

<sup>155</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 42.

que vivia através dessas existências aspectos passionais que sentia faltar em sua própria vida, também se incumbia da missão de salvar essas existências de seus destinos trágicos.

A história de Isao começa a anunciar o seu destino trágico para Honda quando o jovem lhe empresta um pequeno livro, uma publicação quase artesanal cujo título era “A liga do vento divino”. O livro não era mais que um panfleto contendo uma narrativa sobre a rebelião Shimpuren, que ocorreu no ano de 1868, na qual tomaram parte homens liderados por um sacerdote shintoísta, o mestre Otaguro. Isao pede ao juiz que dê a sua opinião sobre o livro, o mesmo procedimento que adotava sempre que se aproximava de alguém que admirava, como voltaria a emprestar ou presentear amigos e autoridades com exemplares do livro. Discutiremos mais detalhadamente este “livro dentro do livro” mais adiante.

Após ler o livro, Honda escreve ao jovem uma carta expressando as suas mais sinceras preocupações com os efeitos da “irracionalidade” da narrativa na imaginação do jovem:

De qualquer forma, deixe-me voltar às emoções que senti após ler *A Liga do Vento Divino*. Estranhamente, eu, que tenho agora trinta e oito anos, descobri que sou capaz de deixar-me tocar por esta narrativa de um acontecimento histórico permeado de irracionalidade. A imagem mais vívida que me veio à mente foi a de Kiyooki Matsugae. Sua paixão não foi mais que um amor dedicado a uma mulher, mas sua irracionalidade foi igual, sua violência, sua rebeldia foi igual, e sua resistência a qualquer remédio que não a morte foi a mesma. Mesmo assim, em meio à minha exaltada apreciação, senti-me seguro sabendo que na minha idade posso ser estimulado por um relato dessa natureza, sem incorrer em nenhum risco. Talvez precisamente por causa da verdade imutável de eu próprio jamais ter feito tais coisas, posso agora contemplar em segurança tudo o que eu poderia ter feito no passado. Assim, sem perigo algum, posso fixar minha imaginação sobre acontecimentos dessa ordem e deixar-me banhar nos raios venenosos de meus próprios devaneios que ali se refletem.<sup>156</sup>

A franca evocação da pessoa de Kiyooki Matsugae na carta para Isao Inuma é também um aspecto importante dos “raios venenosos” do devaneio de Honda, o devaneio da reencarnação que

---

<sup>156</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 113.

ele não pode revelar, mas mesmo assim alude na carta ao jovem que é a suposta reencarnação de seu amigo.

Como esperado o jovem Isao Inuma inspirou um grupo de jovens ao seu redor, através da leitura desse livro, para organizarem uma revolta semelhante à dos samurais da “Liga do Vento Divino”. O grupo chega a organizar um detalhado plano de ação que incluía o suicídio ritual de todos os seus membros logo após o ataque. Mas o grupo é surpreendido por uma denúncia e Isao Inuma é preso com seus companheiros. Honda, então, decide deixar o seu cargo de juiz para se tornar o advogado de Isao.

Enquanto Kiyooki havia dedicado a sua existência a uma paixão por uma mulher com toda a violência e rebeldia possíveis para a situação, Isao também estava disposto à mesma violência em nome de um ideal de nação e de tradição. Durante o período em que esteve na cadeia, Isao refletiu sobre o que consistia essa violência da individualidade cometida quando se empenha todo seu espírito para formar uma unidade com outros espíritos.

Nesse momento temos uma intromissão da perspectiva do narrador nos pensamentos de Isao:

O artigo 14 das leis de preservação da Paz definia o caso sem rodeios: “São proibidas todas as organizações secretas”. Organizações legalistas como a de Isao e seus companheiros, unidos firmemente numa irmandade de sangue, prontos a derramarem seu sangue ardente a fim de subir aos céus, eram proscritas por sua própria natureza. Mas quanto às organizações políticas empenhadas em encher ainda mais a barriga dos interesses ocultos, quanto às corporações dedicadas ao lucro, não havia objeções à formação destas em qualquer número. Fazia parte da natureza da autoridade temer a pureza mais do que qualquer tipo de corrupção, da mesma forma que os selvagens temem mais o tratamento médico do que a doença.<sup>157</sup>

O contraste entre o tratamento recebido, conforme a legislação, pelas organizações financeiras e pelas “irmandades de sangue” era para Isao o mais evidente sinal de decadência da

---

<sup>157</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 319.

nação japonesa. Mas por fim chegou a um raciocínio de que talvez os acontecimentos ao seu redor não fossem determinados apenas por leis jurídicas, e sim por leis da natureza humana:

Por fim, Isao chegou às questões até então que vinha evitando: “Será que uma irmandade de sangue convida, por si mesma, à traição?” Esse pensamento era horripilante. Quando os homens unem seus corações para além de um certo ponto, quando decidem fazer de seus corações um só, não se cria uma reação assim que passa essa breve fantasia, uma reação que é mais do que simples alienação? E ela não provoca inevitavelmente uma traição que leva à dissolução completa? Talvez haja alguma lei não escrita na natureza humana que proíba claramente o pacto entre os homens. Teria ele imprudentemente violado essa proibição? Nas relações humana comuns, o bem e o mal, a confiança e a desconfiança, aparecem de forma impura, misturado em pequenas doses. Mas quando os homens se reúnem para formar um grupo dedicado a uma pureza que não é deste mundo, o mal que há neles pode permanecer expurgado de cada membro, porém aglutinado, formando um único e puro cristal. Assim, no meio de uma coleção de brancas preciosas, talvez seja inevitável encontrar-se também uma pedra negra como azeviche.<sup>158</sup>

As leis que o grupo de Isao procurou transgredir sem sucesso talvez fossem as leis da natureza ilusória e precária de todo pacto entre os homens, a lei que operava sempre que os homens procuravam anular a sua individualidade para constituir uma unidade pretensamente pura. O ideal de pureza em uma comunidade trazia em si um paradoxo que era o germe da sua destruição. A única pureza atingida seria a pureza do próprio mal inerente às irmandades de sangue. Uma reflexão que não pode ser reduzida apenas a uma espécie de alerta contra os perigos de modelos políticos totalitários.

Levando-se esse conceito um pouco mais adiante, damos com uma linha de raciocínio pessimista ao extremo: a substância do mal se encontra mais nas irmandades de sangue, por sua própria natureza, do que na traição. A traição é algo que deriva desse mal, mas o mal se enraíza na própria irmandade de sangue. Em outras palavras, o mal mais puro que os esforços humanos podem atingir é provavelmente aquele aonde chegam os homens que

---

<sup>158</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 320.

fazem de suas vontades uma só e obrigam seus olhos a verem o mundo de uma só maneira, homens que vão contra o esquema de diversidade da vida, homens cujo espírito arrebenta a muralha natural do corpo individual, desprezando essa barreira natural que protege contra a corrosão mútua, homens cujo espírito concretiza o que a carne nunca poderia realizar. Colaboração e cooperação são termos fracos, relacionados à antropologia. Mas irmandade de sangue... significa ansiar por unir seu espírito ao espírito de um outro. Isso em si já mostra um vivo desprezo pelo processo humano, fútil e laborioso, em que a ontologia recapitula eternamente a filogenia, em que os homens estão sempre tentando chegar um pouquinho mais perto da verdade, só para terminar frustrado pela morte, um processo que está sempre recomeçando no sono dentro do líquido amniótico. Traindo essa condição humana, a irmandade de sangue tenta ganhar sua pureza; assim, talvez seja de se esperar, que ela por sua própria natureza acabe traindo a si mesma. Homens assim nunca respeitaram a humanidade.<sup>159</sup>

A violência das irmandades de sangue não se volta apenas contra aquilo que combatem, no raciocínio de Isao elas seriam o próprio desprezo pela diversidade da vida. Além disso, o esforço por fazer de vários corpos um único espírito é uma perda da barreira natural que protege contra a “corrosão mútua”. Como se o pacto social, mesmo se preservadas as individualidades, fosse por si mesmo corrosivo. Por fim, o desejo de glória que move as irmandades de sangue é visto como o mais alto grau da arrogância, na qual o homem acredita-se dotado de uma força que o permite desprezar os limites humanos. No entanto, ao fim do trecho percebe-se que Isao não chega a desdobrar todas as consequências do seu raciocínio, a visão que o leitor recebe deve-se a uma estranha intromissão, a uma fusão do pensamento de Isao com a voz do narrador: “Isao naturalmente não seguiu essa ideia até aí, mas era óbvio que chegara ao ponto em que tinha que dar uma virada utilizando seu raciocínio. Ficou ressentido ao perceber que faltava ao seu intelecto os dentes caninos afiados e implacáveis.”<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, pp. 320-1.

<sup>160</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 322.

Assim, temos a encenação de dramas da individuação nesses dois personagens marcados pelo anúncio de um destino trágico e uma morte prematura. Em cada uma das duas existências parece ser retomada a pergunta sobre o que é indivíduo, e quais são seus limites, ao mesmo tempo uma pergunta sobre a possibilidade da pureza e da indivisibilidade de um espírito coletivo.

### *ATRAVESSANDO UMA PONTE NUM JARDIM*

Mas existe ainda outro destino trágico anunciado, este não é marcado pela morte prematura, mas talvez pelo drama da individuação de Honda, que toca justamente no ponto inalienável e incompartilhável que consiste, às vezes, de um mistério que um homem é chamado a testemunhar na sua existência. As religiões seriam, nesse drama, tentativas de forjar um sentido compartilhável para esse mistério. Todavia, se o mistério contemplado por Honda é mantido em segredo é porque ele pressente um perigo, não o perigo de que esse mistério possa mudar irrevogavelmente a sua visão das coisas, pois isso já ocorreu, mas o perigo de ser tomado como louco aos olhos dos outros homens. Pois, rigorosamente falando, se aplicarmos uma razão lógico-dedutiva aos signos da reencarnação, pode ser que todos esses signos não sejam mais do que uma caprichosa disposição de coisas ao acaso que foram tomadas no valor de signos de uma verdade, uma verdade que se afirmava como tal, no espírito de Honda, possivelmente, por meio de algum desejo ardente de reencontro com realidades perdidas. Acreditar no mistério, nesse sentido, é protegê-lo dos ataques da razão humana e do mero acaso, daí o caráter intransmissível do mistério.

Então, se o mistério da reencarnação não tivesse existência a não ser se animado pelo espírito de Honda, nada poderia diferenciar a visão daquele mistério de um sonho ou uma alucinação. E deparar-se com esta pergunta seria o destino trágico de Honda: “E se não passasse de

um sonho a verdade que um homem acreditasse ser o mais importante fato testemunhado por sua existência?”

No fim do último volume do *Mar da Fertilidade, A queda do anjo*, Honda está com oitenta e dois anos. Honda havia sentido um peso no estômago, mas diferentemente das outras vezes não correu para o médico, intuiu que tinha que deixar seu destino seguir um fluxo natural e resolveu fazer algo que havia pensado em fazer durante toda a sua vida.

Quando Honda descobriu em Isao a reencarnação de Kiyooki pensou em procurar Satoko no mosteiro budista para comunicar-lhe o segredo. Os anos se passavam, e volta e meia Honda pensava em Satoko como alguém com quem poderia compartilhar o segredo de sua visão do mistério da reencarnação. Lembrava-se da ocasião em que, a pedido de Kiyooki, fora pedir uma audiência com Satoko, mas teve o seu pedido negado pela monja superiora. Finalmente, enviou uma carta à Satoko contando sua história e pedindo pela oportunidade de uma audiência. Satoko havia sucedido a antiga monja e se tornado a monja superiora do mosteiro Geshu. Teve o seu pedido aceito dessa vez e fez os preparativos para sua viagem.

Ao chegar no mosteiro, Honda desconfiava que algo aconteceria e não seria recebido pela monja, não pôde acreditar em seus ouvidos quando um criado anunciou que “ – Sua reverência nos informa que está pronta para vê-lo.”<sup>161</sup> Quando Honda viu entrar no salão uma velha abadessa num quimono branco sentiu seus olhos se encherem de lágrimas. Não tinha forças para encará-la.

Sentada do outro lado da mesa ela o fitava. O nariz era o mesmo nariz finamente talhado de anos atrás, e os olhos eram os mesmos belos olhos. Satoko mudara completamente, mas ele percebeu logo à primeira vista que era ela de fato. A flor da juventude se tornava, num salto de sessenta anos, a extrema velhice; Satoko escapara pela jornada do mundo sombrio. Quem atravessa uma ponte num jardim, passando da sombra para o sol, pode parecer que está mudando de rosto. Se o belo rosto jovem era o que estava na sombra, era apenas aquela, e nada mais, a mudança ocorrida na bela face idosa, que agora recebia a luz do sol.(...) Para

---

<sup>161</sup> MISHIMA. *A queda do anjo*, p. 206.

Honda foram sessenta anos. Teria sido para Satoko o tempo que se leva para atravessar uma ponte de jardim, passando da sombra para o sol<sup>162</sup>

O encontro com Satoko criou no espírito de Honda uma perspectiva da passagem do tempo que tornava comparáveis os sessenta anos, desde a juventude com Kiyooki, ao pequeno instante da travessia de uma ponte do jardim. Honda oculta as suas lágrimas e levanta a vista para a abadessa, a sua esperança é que ela seja “o outro lado da ponte” para onde ele deveria retornar para visitar o passado, que estaria ali tão intacto como a beleza e a familiaridade do rosto de Satoko.

A abadessa interrompeu o silêncio agradecendo a Honda pela gentileza da visita. Honda respondeu em um tom formal, mas o tom da fala de Honda logo muda quando ele pergunta se a abadessa havia lido sua carta e tem confirmação positiva. Ele então dirige a conversa:

- Como voltam as lembranças. Como vê estou tão velho que não posso ter certeza de durar nem mais esta noite. – Criou coragem com o fato de que ela lera a sua carta. As palavras lhe vinham mais facilmente.

A abadessa riu e moveu-se um pouco:

- Sua carta foi muito interessante, de uma sinceridade quase excessiva. – Tal como o porteiro, falava no dialeto do oeste do país. – Penso que deve haver algum laço sagrado entre nós.

As derradeiras gotas de juventude saltaram no íntimo de Honda. Voltara àquele dia, há sessenta anos, quando defendera a causa do ardor juvenil junto à antecessora da abadessa.

Descartou a sua reserva:

- Sua honorável antecessora não me permitiu ter um encontro com a senhora quando vim trazer o último pedido de Kiyooki. Tinha que ser assim, mas fiquei zangado. Afinal, Kiyooki Matsugae era meu melhor amigo.

- Kiyooki Matsugae? Quem será ele?

Honda fitou atônito.

Talvez ela fosse um pouco surda, mas não poderia ter deixado de ouvi-lo. Porém suas palavras passavam tão longe do assunto em questão que ele só podia crer que não fora compreendido.

- Como disse? – Honda quis que ela repetisse o que dissera.

---

<sup>162</sup> MISHIMA. *A queda do anjo*, p. 207.

Não houve nenhum traço de dissimulação quando ela repetiu as mesmas palavras. Em vez disso, tinha nos olhos uma espécie de curiosidade, como a de uma menina, e um sorriso tranquilo.

- Quem pode ter sido ele?

Honda percebeu que ela desejava que lhe falasse sobre Kiyooki. Com uma cortesia escrupulosa, ele lhe narrou então suas lembranças do amor de Kiyooki, chegando até a sua triste conclusão.

A abadessa, imóvel, ouviu toda a longa história sempre com um sorriso nos lábios. Ocasionalmente assentia com a cabeça. Escutou com atenção mesmo enquanto tomava o refresco que a velha monja lhe trouxera.

Calmamente sem nenhum traço de emoção, disse então:

- É uma história muito interessante, mas infelizmente eu não conheci o senhor Matsugae. Temo que o senhor esteja me confundindo com outra pessoa.

- Mas seu nome é Satoko Ayakura? – Honda tossiu de ansiedade ao dizer essas palavras.

- Esse era meu nome na vida leiga.

- Nesse caso a senhora deve ter conhecido Kiyooki. – Honda estava zangado.<sup>163</sup>

Neste ponto, tanto Honda como o leitor passam a se perguntar se a abadessa está sofrendo de algum problema ligado à senilidade, ou se a sua ignorância era perfeitamente fingida, um resto da hipocrisia que ela conservara do mundo lá fora. Os sonhos de sessenta anos pareceram traídos num só instante.

- Não senhor Honda, eu não me esqueci de nenhuma das bênçãos que me couberam naquele outro mundo. Mas temo que nunca ouvi o nome de Kiyooki Matsugae. Não acha, senhor Honda, que nunca existiu essa pessoa? O senhor parece convencido de que ele existiu; mas não acha que jamais existiu tal pessoa, desde o início, em lugar algum? Não pude evitar essa ideia enquanto o estava escutando.

- Por que, então, eu e a senhora já nos conhecemos? Além disso, os Ayakura e os Matsugae devem ter seus registros de família.

- Sim, esses documentos poderiam resolver os problemas desse outro mundo. Mas o senhor conheceu de fato uma pessoa chamada Kiyooki? E pode dizer com toda certeza que já me encontrou antes?

---

<sup>163</sup> MISHIMA. *A queda do anjo*, pp. 208-9.

- Estive aqui há sessenta anos atrás.

- A memória é como um espelho fantasma. Às vezes mostra coisas distantes demais para serem vistas; outras vezes as mostra como se estivessem aqui.<sup>164</sup>

Agora as perguntas da Abadessa penetravam como lâminas agudas no espírito de Honda. Se ela fingia, ou tinha um problema de memória ou se nada daquilo tivesse realmente se passado, já não fazia diferença, pois resultava para Honda na mesma sensação de que sua vida era um sonho. Impossível não pensar as perguntas da Abadessa à luz dos pensamentos que Honda discutiu, na juventude, com os príncipes de Siao, quando se referiram à idéia de um estado de iluminação no qual afirmar ou negar uma realidade não fazia mais sentido. A presente conversa com a Abadessa era como um enorme colapso de todos os signos de individualidade, identidade, memória, fantasia, como se todos esses signos fossem esvaziados, e com eles os locais e distinções entre os entes do pensamento que tais signos asseguravam. Honda começava a contemplar uma visão do vazio de sentido de sua existência no “espelho fantasma”. Contemplou o vazio em toda sua plenitude quando concluiu que:

- Mas se não houve nenhum Kiyooki desde o início ... – Honda tateava um nevoeiro. Aquele encontro com a Abadessa lhe parecia um sonho. Falou em voz alta como se quisesse trazer de volta o seu eu, que ia recuando e desaparecendo como os vestígios do hálito que sopra sobre uma bandeja de laca. – Se não houve nenhum Kiyooki então também não houve nenhum Isao. Não houve nenhuma Ying Chan, e, quem sabem, talvez eu mesmo não existi.

Pela primeira vez ela mostrou uma força nos olhos:

- Isso também é como é em cada coração.

Seguiu-se um longo silêncio.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> MISHIMA. *A queda do anjo*, p. 210.

<sup>165</sup> MISHIMA. *A queda do anjo*, p. 210.

Com esta última fala, a Abadessa lançara, sem retorno, o sentido da existência de Honda num mundo de pura relatividade. Naquele encontro com a Abadessa, ao contrário das respostas que esperava, Honda se defrontou com um mistério ainda maior, do vazio de sua existência, da impossibilidade de saber se a sua existência realmente havia se passado.

O longo silêncio que se seguiu foi interrompido por uma leve batida de palmas da Abadessa convocando uma noviça. Esta à porta disse para a Abadessa:

- O senhor Honda teve a bondade de vir de tão longe até aqui; creio que ele deveria visitar o jardim sul. Vou levá-lo até lá.

A noviça a conduziu pela mão. Honda levantou-se, como se fosse puxado por cordões, e as seguiu passando por salas escuras.

A noviça abriu uma porta de correr que dava para a varanda. Diante de Honda se estendia o amplo jardim sul.

O gramado, com as colinas ao fundo, ardia ao sol de verão.

- Hoje os cucos cantaram desde manhã – disse a noviça.

Era um jardim luminoso, tranquilo, sem características marcantes. Como um rosário que se esfrega nas mãos, o canto estrídulo das cigarras continuava predominando.

Não havia nenhum outro som. O jardim estava vazio. Honda refletiu que chegara a um lugar que não tinha nenhuma lembrança, não tinha nada.

O sol do meio-dia flutuava no jardim imóvel.<sup>166</sup>

A qualidade da reencarnação enquanto acontecimento ou evento narrativo é colocado em suspensão. Existem no texto espaços semânticos distintos, um espaço que configura um estrato de uma objetividade apresentada e outro que configura o mundo das possibilidades da reencarnação, a transgressão entre os limites destes planos engendra uma trama. Mas neste caso, o interessante é

---

<sup>166</sup> MISHIMA. *A queda do anjo*, p. 211.

notar que a trama se produzirá justamente na impossibilidade de decidir a qualidade de acontecimento da reencarnação. Na próxima sessão faremos um breve exame das noções de evento e trama segundo a perspectiva de Juri Lotman, que servirá como uma espécie de apêndice para pensarmos o evento da reencarnação nessa narrativa.

## ***A TRAMA E O EVENTO***

Para compreendermos um pouco mais sobre o funcionamento de certos aspectos estruturais que induzem a um determinado contrato de leitura faz-se necessário examinar alguns operadores analíticos formais que Jurij Lotman utiliza para abordar o texto artístico. Através desses operadores a ideia de uma “intencionalidade” do texto ganha maior nitidez.

Em *The structure of the artistic text* Jurij Lotman elenca os aspectos da composição da obra de arte verbal. Interessa-nos aqui diretamente a sua abordagem do problema da “trama”. Lotman parte da formulação do “evento” ou do “acontecimento” como a menor e indivisível unidade de uma trama<sup>167</sup>, e o define da seguinte maneira:

An event in a text is the shifting of a persona across the borders of a semantic field. It follows that the description of some fact or action in their relationship to a real denotatum or the semantic system of a natural language can neither be defined as an event or non-event until one has resolved the question of its place in the secondary semantic field as determined by the type of culture. But even this doesn't provide ultimate resolution: within the same scheme of culture the same episode, when placed on various levels may or may not become an event. But since general semantic ordering of the text is supplemented in equal measure by local orderings, each with its own concept-border, an event as a hierarchy of events on mode individual planes, as a chain of events, a plot.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> LOTMAN. *The structure of the artistic text*, p. 232.

<sup>168</sup> LOTMAN. *The structure of the artistic text*, p. 233.

Devemos ter em mente que a noção de persona em Lotman possui uma complexidade cujo exame nos faria fugir do foco desta discussão, mas cabe ressaltar que a persona é um actante e não necessariamente deve ser investido de características humanas. O acontecimento é, então, uma transgressão que esse actante ocasiona de um determinado campo semântico. O que Lotman sublinha – e nesse gesto existem semelhanças com as proposições de Iser ao afirmar o caráter histórico-cultural do contrato de leitura – é que a decisão quanto a caracterizar algo como evento ou não, depende de molduras culturais. Um determinado enquadramento permite ou não, que algo seja considerado evento. O exemplo de Lotman é absurdo, mas de uma simplicidade esclarecedora: suponhamos que um casal tem uma grande discussão em torno de preferências artísticas e um policial é chamado para decidir a contenda. O policial verifica que não há sinais de agressão e nem distúrbio da ordem pública, então para ele não houve nada digno de nota, ou seja, da perspectiva do policial não há um evento; então ele parte. Na perspectiva de um psicólogo ou de um crítico de arte a discussão do casal até poderia ser considerada um evento. Nesse exemplo o que vemos é que a percepção de um evento depende do sistema de referências do “leitor” da cena, no caso o policial. No entanto, Lotman insiste que no texto artístico o “ordenamento semântico” é suplementado em igual medida por “ordenamentos locais” que possibilitam a visibilidade do evento. Lotman cita uma crônica norueguesa do século XIII que descreve um terremoto da seguinte maneira: “The earth shook... at dinner, but others had already finished dinner.”<sup>169</sup> Nessa crônica o jantar e o terremoto são colocados como eventos na mesma medida, graças a ordenamentos linguísticos.

O que Lotman demonstra com a noção de evento é como uma perspectiva é tencionada através de certos enquadramentos linguísticos que fornecem visibilidade ou não ao evento. Apesar do peso dos enquadramentos culturais na decidibilidade de um evento, Lotman procura pensar os aspectos formais que compõem a visibilidade de um evento no texto.

---

<sup>169</sup> LOTMAN. *The structure of the artistic text*, p. 235.

É interessante notar como as reflexões de Karlheinz Stierle são solidárias às perspectivas de Lotman nesse sentido. Num artigo intitulado “O que significa a recepção pragmática de textos ficcionais?”<sup>170</sup>, Stierle posiciona a sua investigação como um projeto para complementar, por meio de uma teoria formal da recepção, a perspectiva da estética da recepção. “A tarefa de uma teoria formal da recepção deve ser formular este potencial recepcional, independente de sua atualização particular e condicionada por interesses mutáveis.”<sup>171</sup>

Stierle procura demonstrar como a figura de relevância, a distância e a designação dessa figura que surge como intencionada, dependem de organizações sintáticas, que podem produzir certos ajustes semânticos engendrando um ponto de vista em relação aos objetos intencionados. Esta perspectiva engendrada pelas organizações sintáticas – que guarda grande semelhança com a forma como Iser compreende a ideia de intencionalidade – pode ser, no entender de Stierle, gerada, entre outros fatores, pela escolha de sinais linguísticos como os artigos definidos e indefinidos:

De acordo com sua relevância, este intencionado será expresso com maior precisão sintática e semântica. Vem a seguir outro instrumento do situar no tema ou no horizonte: o ponto de vista semântico pode, de seu lado, indicar-se pelo emprego do artigo definido e indefinido, por meio de que de novo se indica um primeiro plano ou um plano de fundo (*Vordergrundhaftigkeit* oder *Hintergrundhaftigkeit*). Junto aos procedimentos estilísticos para a centralização no tema com a própria designação em que surge o intencionado.<sup>172</sup>

Os artigos fornecem maior ou menor precisão semântica a uma figura e esses diferentes níveis de precisão semântica provocam o destacamento de planos diferenciados no texto como um primeiro plano e um plano de fundo. Por meio da divisão do texto em planos diferenciados são criados os enquadramentos necessários à visibilidade de certos eventos. Se retomarmos a definição de evento de Lotman, “a shifting of a persona across the borders of a semantic field”, notamos que

---

<sup>170</sup> In: LIMA. A literatura e o leitor.

<sup>171</sup> STIERLE. O que é recepção pragmática de textos ficcionais?, p. 136.

<sup>172</sup> STIERLE, O que é recepção pragmática de textos ficcionais? p. 139.

um evento pressupõe tal divisão do texto em, pelo menos, mais de um campo semântico. A divisão de planos é, no sistema de Lotman, o que caracteriza um texto com trama.

Para compreendermos como funciona o texto com trama, Lotman nos sugere primeiramente ocupar-se do texto sem trama, devido ao seu caráter primário. Lotman oferece, como modelos ou exemplos do texto sem trama, o catálogo telefônico, o calendário, o mapa. A lista de nomes do catálogo telefônico permite visualizar o caráter que o texto sem trama possui de inventário do universo. O catálogo telefônico representa o universo formado pelo conjunto dos nomes e números de todos os assinantes, e pode ser organizado segundo uma ordem alfabética ou pela contiguidade física dos endereços dos assinantes. O exemplo nos permite visualizar que “a important trait of the plotless text is the fact that insists on a definite order of internal organization of this world. The text is constructed in a particular manner and it does not permit its elements to move in such a way as to violate the established order.”<sup>173</sup>

Podemos pensar os textos sem trama como textos classificatórios que possuem certas normas, regras – enfim, uma sintaxe – que organizam e estabilizam seus elementos internos de modo a impedir a transgressão necessária ao surgimento da trama. Na lista telefônica, se a ordem dos assinantes for alfabética, todos os elementos serão regidos por essa sintaxe. No calendário, a ordem da sucessão dos dias; no caso do mapa a reprodução, em menor escala, das dimensões físicas de um território. Partindo destas constatações Lotman propõe um exemplo que sublinha uma espécie de rudimento de trama: “A map is a good example of a classificatory text. But if we draw a line across the map to indicate, say the possible sea or air routes, the text assumes a plot: an action will have been introduced which surmounts the structure (in this case geographical).”<sup>174</sup> O exemplo de Lotman nos faz notar que o texto sem trama é um texto no qual não há elemento formal indicando a sua divisão hierárquica. Mas se, de acordo com Stierle, os artigos definidos destacam a

---

<sup>173</sup> LOTMAN. *The structure of the artistic text*, p. 236.

<sup>174</sup> LOTMAN. *The structure of the artistic text*, p. 238.

formação de planos de figura e fundo, posicionando os elementos textuais em escalas de hierarquia, analogamente, um signo, no caso do exemplo, a linha, destaca uma relação no mapa, ligando dois pontos; todo o mapa passa a ser o fundo pelo qual o trecho destacado ganha visibilidade.

Daí o caráter primário do texto sem trama e o caráter secundário do texto com trama para Lotman:

Thus the plotless system is primary and can be embodied in an independent text. The system with plot is secondary and always represents a layer superimposed on a basic plotless structure. The relationship between both layers is always one of conflict: what the plotless text establishes as an impossibility is the very thing that constitutes the content of the plot. The plot is the “revolutionary element” in relation to the world picture.<sup>175</sup>

A trama é o elemento revolucionário que perturba a representação ordenada de um dado universo; nesse sentido a trama é um ruído, uma perturbação que se sobrepõe ao texto sem trama.

O panorama exposto permite pensar as diferenças e a complementaridade entre as perspectivas de Iser e Lotman. Ambos insistem no caráter convencional e na importância dos sistemas culturais para efetivação de um contrato de leitura. Lotman oferece modelos estruturais através dos quais um determinado contrato é intencionado. Dessa forma, os gêneros literários são entendidos por Lotman como enquadramentos que permitem a percepção de algo como evento ou não evento. Em certos romances uma relação amorosa é um evento. Em contos policiais a qualidade de eventos permanece algumas vezes suspensa, até que um detalhe insignificante se revela mais adiante como evento fundamental para a resolução de um mistério, e assim por diante. O que Iser chama de autodesnudamento abrange esses fatores formais e estruturais, mas os ultrapassa, pois o que é enfatizado no autodesnudamento são os sinais – que não se confundem com os sinais linguísticos – que indicam que um texto deve ser tomado como ficção. A questão de Lotman se restringe à possibilidade de diferenciar textos com ou sem trama, indicando a vocação deste último

---

<sup>175</sup> LOTMAN. The structure of the artistic text, p. 238.

tipo de texto em relacionar-se com um universo extratextual. Isso não exclui a possibilidade de que a Literatura, ou mais precisamente uma ficção literária, também possa assumir a forma de um texto sem trama. Um número considerável de obras da literatura contemporânea flerta com formas serializadas, listas e inventários.

Já no esquema de Iser, o autodesnudamento é aquilo que diferencia uma ficção literária de uma ficção explicativa. Isso tem consequências fundamentais na economia do discurso iseriano, o autodesnudamento é o que possibilita o estado de suspensão que coloca o discurso literário como discurso encenado, em uma posição distinta em relação aos discursos que alegam para si estatuto de realidade. O discurso literário por ser “irrealizado”, torna-se um discurso livre de implicações pragmática imediatas.

**CAPÍTULO 5**

**O LIVRO DENTRO DO LIVRO**

O livro é o labirinto. Julgas sair dele, e cada vez penetras mais fundo. Não tens qualquer possibilidade de te salvares.

*Edmond Jabès*

## *CONSIDERAÇÕES SOBRE O MAIS ASSOMBROSO DOS ARTEFATOS*

O paleontólogo e antropólogo francês André Leroi-Gourhan sustenta, em uma obra publicada em 1964, a hipótese de que os artefatos e ferramentas “são como uma secreção do corpo e do cérebro do antropoide”<sup>176</sup>. Ao descrever os artefatos e ferramentas como “secreções”, Leroi-Gourhan sugere a existência de uma relação orgânica entre o homem e seus artefatos que parece demandar a complexificação de qualquer esquema de oposição simples entre natureza e cultura. Como se ao homem fosse necessário, para sua sobrevivência, projetar em objetos externos aquilo que o mundo animal alcançou por suas mudanças internas através do processo de adaptação das espécies. Portanto, o que Leroi-Gourhan assinala com seu modo de descrever as ferramentas é uma relação de recursividade entre o antropoide e os artefatos; o homem produz artefatos, mas ao fazê-lo, inadvertidamente produz a si mesmo, pois os artefatos retornam sobre os homens moldando-os.

Curiosamente, em uma palestra na Universidade de Belgrano, em maio de 1978, Jorge Luis Borges, sem nenhuma referência direta a este, parece estender as consequências da hipótese de Leroi-Gourhan sobre “o mais assombroso dos artefatos”: o livro. Borges argumenta, em consonância com o paleontólogo, que os diversos artefatos primitivos, as ferramentas, como arados e lanças, são extensões do corpo, e mesmo instrumentos como o microscópio e o telescópio, que demandariam maior refinamento tecnológico, não seriam mais do que extensões do sentido da visão. “Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación”<sup>177</sup>.

O antropólogo americano Clifford Geertz expande a ideia de artefatos culturais, pois as ferramentas, por serem facilmente identificáveis como extensões do corpo, apenas nos oferecem um exemplo de visualização mais concreta e palpável de relações recursivas entre o homem e os

---

<sup>176</sup> LEROI-GOURHAN. *Gesture and Speech*, p. 96.

<sup>177</sup> BORGES. *Borges Oral*, p. 9.

artefatos culturais que também podem se dar em níveis mais abstratos. De modo que, para Geertz, nossas ideias, nossos valores, nossas emoções, e até mesmo nosso sistema nervoso são produtos culturais, produtos manufaturados, ou seja, são artefatos culturais.<sup>178</sup> Nossa leitura da palestra de Borges será guiada pelo espírito antropológico que anima esse olhar sobre o artefato.

Durante a palestra de Belgrano, Borges revela que havia pensado, algumas vezes, em escrever uma “História do Livro”, que trataria dos diversos sentidos, crenças e valores que foram atribuídos a esse artefato. Borges julga que grande parte desse trabalho já fora antecipada por Oswald Spengler – em algumas “preciosas páginas sobre o livro”,<sup>179</sup> que compõe a obra *Decline of the west* – e declara que sua palestra irá se ater basicamente ao que já foi dito pelo historiador alemão, com algumas observações pessoais. É preciso ressaltar, entretanto, que ao isolar os conceitos de livro, Borges parece dispor deles como figuras de leitura sem qualquer subserviência à pesada teleologia histórica presente no pensamento de Spengler.

Por nossa vez, também vamos nos ater aos três conceitos de livro apresentados por Borges e apenas adicionar algumas poucas observações buscadas em algumas fontes que ele mesmo indicou. Trata-se de três paradigmas ou conjuntos de crenças, sentidos e valores atribuídos aos livros, cada um deles ligado a um determinado momento histórico. No entanto, os momentos históricos a que tais conceitos se referem são apenas coordenadas amplas de caráter difuso, obviamente sem pretensões de exatidão histórica. As passagens que levam de um conceito a outro são efetuadas através de saltos abruptos. Alguns até diriam que as conjecturas de Borges não refletem mais que as suas preferências pessoais. Contudo, o que “El libro” tem, a nosso ver, de fecundo, é o fato de que, com traços largos, os conceitos de livro articulam certos modos de produção e utilização do artefato livro com certos modelos civilizatórios, destacando uma dimensão antropológica do livro. É como

---

<sup>178</sup> GEERTZ. *The interpretation of cultures*, p. 51.

<sup>179</sup> BORGES. *Borges Oral*, p. 10.

se por meio desses diferentes conceitos de livro, pudéssemos compreender as diferentes relações recursivas, de produção mútua, entre uma civilização e o artefato livro.

### *O LIVRO SIMULACRO*

O primeiro conceito de livro é referido à antiguidade clássica e corresponde a algo que denominaremos “livro-simulacro”: “Los antiguos no professaban nuestro culto del libro – cosa que me sorprende; veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral.”<sup>180</sup> E quando Borges diz os “antigos”, parece estar se referindo sobretudo a Platão, mais especificamente a alguns de seus comentários sobre a escrita: “Tenemos el alto ejemplo de Platón, cuando dice que los libros son como efigies (puede haber estado pensando en esculturas o en cuadros), que uno cree que estan vivas, pero se preguntan algo no contestan”<sup>181</sup>. Nesta citação, Borges está possivelmente se referindo à seguinte passagem do Fedro, na qual Sócrates argumenta que a escrita possui um inconveniente semelhante ao das pinturas:

“- O uso da escrita, Fedro, tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras têm a atitude das pessoas vivas, mas se alguém as interrogar conservar-se-ão gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos. Falam das coisas como se as conhecessem, mas quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sobre a mesma coisa. Uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores mas também entre os que o não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve. Quando é desprezado ou injustamente

---

<sup>180</sup> BORGES. *Borges Oral*, p. 10.

<sup>181</sup> BORGES. *Borges Oral*, p. 12.

censurado, necessita do auxílio do pai, pois não é capaz de defender-se nem de proteger-se por si.”<sup>182</sup>

Os problemas da escrita não concernem apenas ao grave silêncio que permanece quando interpelada, mas também a uma preocupação com um tipo de circulação indiscriminada do discurso escrito, um discurso incapaz de se defender e que não “sabe diante de quem convém falar e diante de quem é preferível ficar calado.”<sup>183</sup> A condenação da escrita nesse diálogo platônico está intimamente relacionada a uma preocupação com as condições de transmissão do saber.

Borges especula que a existência de grandes mestres orais na antiguidade clássica seria o principal sintoma dessa crença sobre o livro e a escrita, e cita como exemplo Pitágoras, que não escreveu deliberadamente por acreditar que assim suas ideias se manteriam vivas nas mentes de seus discípulos e passariam a ser propriedade destes. No entanto, a suposta existência de mestres orais de um passado longínquo só se faz por nós conhecida através dos escritos e isto acaba por demonstrar o caráter ambíguo do conceito de livro simulacro: se a escrita é uma cópia degradada, uma tentativa de capturar a sabedoria viva através de letras mortas, o outro lado dessa mesma moeda é a sua eficácia, a sua capacidade de incutir, através da tradição, no leitor a crença de que a escrita é uma espécie de documento, um vestígio material de uma voz que em algum momento possuiu uma existência empírica.

O mito egípcio da origem da escrita, narrado por Sócrates no texto de Platão, *Fedro*, sintetiza o jogo de valorações atribuídos à escrita que Borges faz equivaler ao conceito de livro dos antigos. O deus Thoth, que inventou os números, o cálculo, a astronomia e a geometria, o jogo de damas e os dados e também a escrita, certa vez foi ter com o deus Tamuz para mostrar-lhe as suas artes dizendo que elas deviam ser ensinadas aos egípcios. Quando chegaram à escrita, Thoth disse:

---

<sup>182</sup> PLATÃO. *Fedro*, p. 120.

<sup>183</sup> PLATÃO. *Fedro*, p. 120.

“- Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória, portanto com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria.”

Responde Tamuz: “- Grande artista Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem. Tu, como pai da escrita esperas que dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. Transmites aos teus alunos uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber, embora sejam ignorantes na maior parte dos assuntos. Em consequência, serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios.”<sup>184</sup>

Na fala do deus Tamuz o livro figura como algo que transmite uma aparência de memória ou sabedoria, mas nunca a verdade. É importante notar que o mito da origem da escrita traz implícito um sistema de valorações e oposições agonísticas, no qual a escrita tem um efeito atrofiante para a memória, e o seu uso está associado aos “sábios imaginários” que devem ser discriminados dos “verdadeiros” sábios.

Em outras partes do diálogo encontram-se diversas alusões ao problema da distinção entre verdade e aparência, e essa polarização organiza os eixos a partir dos quais uma série de outras polarizações será implicada:

- Imagina que Lísias ou qualquer outro indivíduo tenha escrito ou escreva um dia a respeito de assuntos privados ou públicos; ou que venha escrever propostas legislativas, e que publique um livro político na convicção de possuir uma grande força lógica e convincente: isso mereceria censura. Porque ignorar, tanto no estado de vigília como em sonhos, o que é justo e o que não é, não saber distinguir o bom e

---

<sup>184</sup> PLATÃO. *Fedro*, p. 119.

o mau é coisa que não escapa à condenação, embora o povo inteiro louve semelhante homem.<sup>185</sup>

Neste breve trecho é possível assinalar diversas oposições: entre o bom e o mau, a verdadeira sabedoria e a opinião do povo, e entre o estado de vigília e o sonho. Em nota, o tradutor chama atenção sobre as expressões gregas que significam “estar desperto” e “em sonho”, e diz: “Trocadilho espirituoso e inimitável: as palavras gregas que indicam ‘estar desperto’ e ‘em sonho’ são muito semelhantes. O autor quer dizer que os escritores sem cultura filosófica são comparáveis a homens que estão sempre sonhando.”<sup>186</sup> A nota do tradutor demonstra mais uma derivação de sentido que associa a ausência da verdadeira sabedoria com o estado de sonho e as produções imaginárias. As inúmeras advertências de Sócrates com relação ao caráter nocivo do livro e da escrita apontam para a ideia de que o livro seria um artefato capaz de perturbar o julgamento da distinção entre verdade e aparência, entre memória e fantasia, que faz “ignorar, tanto no estado de vigília quanto em sonho, o que é justo e o que não é, distinguir o que é bom e o que é mau”. Pois, ainda segundo uma fala subsequente de Sócrates, “um discurso escrito, não importa sobre qual assunto, possui forçosamente um grande número de fantasias.”<sup>187</sup> Tal perturbação resulta da ativação da imaginação e da fantasia que o discurso escrito ocasiona. E Borges parece, de algum modo, intuir a relação entre a fantasia, imaginação e o discurso escrito ao descrever a função do livro: “¿Qué es nuestro pasado sino una série de sueños? ¿Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado? Ésa es la función que realiza el libro.”<sup>188</sup>

Não é por acaso que Borges, logo no início de sua fala, propõe que pensemos o livro como um artefato que seja “a extensão da memória e da imaginação”, isso equivale a pensar o livro como um artefato cuja função desafia a suposta incompatibilidade entre memória e imaginação.

---

<sup>185</sup> PLATÃO. *Fedro*, p. 123.

<sup>186</sup> PLATÃO. *Fedro*, p. 123.

<sup>187</sup> PLATÃO. *Fedro*, p. 123.

<sup>188</sup> BORGES. *Borges oral*, p. 9.

Que tal oposição entre memória e imaginação seja facilmente localizável por Borges na antiguidade clássica, não significa que seus rastros não possam ser percebidos ainda hoje. Um exemplo de como essa oposição se encontra sutilmente disseminada pode ser encontrado nos manuais de Psicopatologia e Psiquiatria. Invariavelmente, nos capítulos sobre alteração da memória, dos manuais, consta o termo “fabulação”, para descrever casos em que: “elementos da imaginação do doente ou mesmo lembranças isoladas completam artificialmente as lacunas de memória, produzidas, em geral, por déficit da memória de fixação”.<sup>189</sup> O fato de que uma disciplina contemporânea como a Psiquiatria necessite situar os limites entre o normal e o patológico, entre a realidade e a fantasia, entre a lembrança legítima e a fabulação, na possibilidade de diferenciação entre os produtos da memória e da imaginação, revela a existência de uma extensa rede de crenças e valores que se organiza em torno da suposta incompatibilidade entre memória e imaginação.

A nossa cultura certamente possui um olhar para o livro muito diferente daquele pelo qual o livro simulacro era lido, mas de certa forma ainda permanecem resquícios pulverizados da crença que afirma a suposta incompatibilidade entre memória e imaginação, entre verdade e fantasia, e esta talvez seja a herança que faz do conceito de livro-simulacro um problema atual.

## ***O LIVRO SAGRADO***

O segundo conceito, praticamente um antípoda do primeiro conceito, é o de “livro sagrado”, cujo surgimento Borges descreverá da seguinte maneira:

---

<sup>189</sup> DALGALARRONDO. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*, p. 148.

En la antigüedad hay algo que nos cuesta a entender, que no se parece a nuestro culto del libro. Se ve siempre en el libro a un sucedáneo de la palabra oral: pero luego llega del Oriente un concepto nuevo, del todo extraño a la antigüedad clásica: el del libro sagrado. Vamos a tomar ejemplos, empezando por el más tardío: los musulmanes. Éstos piensan que el Corán es anterior a la creación, anterior a la lengua árabe; es uno de los atributos de Dios, no una obra de Dios, es como su misericordia o su justicia. (...)Luego tenemos otros ejemplos más cercanos a nosotros: la *Biblia* o, más concretamente, la *Torá* o el *Pentateuco*. Se considera que esos libros fueron dictados por el Espíritu Santo. Esto es un hecho curioso: la atribución de libros de diversos autores y edades a uno solo espíritu.<sup>190</sup>

O livro é considerado como um atributo de Deus, no caso do *Corão*; os *Vedas* expressam um caso curioso, no qual o livro cria o mundo; e Borges destaca o caso do *Pentateuco*, que supõe a existência de uma divindade onisciente, uma inteligência infinita que dita diversas obras a diversos amanuenses. Tal suposição implica o surgimento de uma noção autoral supraindividual, que torna co-extensivos uma multiplicidade de textos dispersos no tempo e no espaço, e que resulta na possibilidade de estabelecimento de relações de intertextualidade mais amplas. Em todos esses casos – ao contrário do conceito de livro simulacro, que insiste em tratar o discurso escrito como aparência enganosa –, o conceito de livro sagrado se sustenta pela percepção das escrituras como a própria substância da verdade, como se pode notar através da leitura de Spengler sobre o papel do livro sagrado:

As substance, truth is identical now with God, now with the Spirit of God, now with the Word. Only in the light of this can we comprehend sayings like "I am the truth and the life" and "My word is the truth," sayings to be understood, as they were meant, with reference to substance. Only so, too, can we realize with what eyes the religious man of this Culture looked upon his sacred book: in it the invisible truth has entered into a visible kind of existence, or, in the words of John i, 14: "The Word became flesh and dwelt among us." According to the Yasna the Avesta was sent down from heaven, and according to the Talmud Moses received the Torah

---

<sup>190</sup> BORGES. *Borges oral*, p. 14.

volume by volume from God. A Magian revelation is a mystical process in which the eternal and unformed word of God or the Godhead as Word enters into a man in order to assume through him the manifest, sensible form of sounds and especially of letters. "Koran" means "reading." Mohammed in a vision saw in the heaven treasured rolls of scripture that he (although he had never learned how to read) was able to decipher "in the name of the Lord."<sup>191</sup>

A escritura é o meio pelo qual a palavra, ainda sem forma, de Deus penetra o espírito do homem para, a partir dele, ganhar feições sensíveis e tornar-se manifesta. O livro desempenha a função fundamental de plasmar a realidade humana com a ordem divina. Em última instância, o livro sagrado torna acessível algo incognoscível, permite ao homem integrar-se numa unidade cósmica, na eternidade e outras significações abstratas que de outro modo não poderiam ser experienciadas.

Mas para tornar acessível o incognoscível, o livro sagrado necessita articular-se com a demanda de sua própria interpretação e decifração. A crença de que o livro sagrado é o veículo da verdade divina fornece as condições que permitem se conceber diversas camadas de texto, subtextos, e a existência de sentidos ocultos, cuja revelação dependerá do trabalho de decifração e interpretação. O texto sagrado se torna decifrável por meio da crença de que nele não existe contingência, tudo está absolutamente interligado, tudo é absolutamente determinado pela Inteligência infinita: “en ese libro nada es casual: ni el número de las letras ni la cantidad de sílabas de cada versículo, ni el hecho de que podamos hacer juegos de palabras con las letras, de que podamos tomar el valor numérico de las letras. Todo ha sido ya considerado.”<sup>192</sup>

O conceito de livro sagrado opera uma abertura fundamental para as possibilidades da hermenêutica. Friederich Schleiermacher diz que o limitado propósito de interpretar as escrituras sagradas deve se basear “on the assumption that misunderstanding occurs as a matter of course, and

---

<sup>191</sup> SPENGLER. *Decline of the West*, vol. I, p. 244.

<sup>192</sup> BORGES. *Borges oral*, p. 16.

so understanding must be willed and sought at every point”<sup>193</sup>. Na declaração de Schleiermacher encontramos um princípio de leitura das escrituras que leva o leitor a um intenso trabalho autorreflexivo que requer uma análise dos processos através dos quais se chega a uma determinada interpretação, e para que este trabalho se torne viável é necessária uma posição de permanente desconfiança das próprias interpretações. Portanto, a responsabilidade sobre a interpretação, no esquema de Schleiermacher, é colocada inteiramente no leitor, que deve ler o texto sagrado como um “foreign or strange speech”<sup>194</sup>.

A interpretação do livro sagrado desempenha funções fundamentais, pois combina aspectos textuais e rituais, liga as escrituras às significações existenciais, estabelece o sentido da Lei como tradição escrita, traduz os desígnios divinos para a vida da comunidade e até estratifica essas comunidades pela autoridade e responsabilidade reservada aos intérpretes do livro sagrado.

O conceito de livro sagrado parece estar intimamente relacionado com a possibilidade de se fazer do texto um suporte para instituições. Ou melhor, fazer do texto um suporte para aquilo que a Antropologia chama de *ethos*, que seria a visão de mundo de um povo, o seu estilo geral de vida. É função do livro sagrado, então, ligar essas coisas de tal maneira que elas se confirmem mutuamente. O livro sagrado torna crível uma certa visão de mundo e torna justificável o *ethos*, e faz isso invocando um em apoio ao outro. Isso demonstra que o valor de verdade e autoridade do livro sagrado é garantido através de um circuito tautológico, e talvez essa capacidade de se projetar sobre um circuito tautológico seja fundamental a toda forma de tradição e instituição humana.

---

<sup>193</sup> SCHLEIERMACHER. *Hermeneutics: the handwritten manuscripts*, p. 110.

<sup>194</sup> SCHLEIERMACHER. *Hermeneutics: the handwritten manuscripts*, p. 175.

## *O LIVRO NAÇÃO*

O terceiro conceito é o “livro-nação” e descreve uma relação metonímica entre livro, autor e nação:

Luego decae la creencia en un libro sagrado y es remplazado por otras creencias. Por aquella, por ejemplo, de que cada país está representado por un libro. (...) Tenemos entonces un nuevo concepto, el que cada país tiene que ser representado por un libro; en todo caso, por un autor que puede serlo de muchos libros.<sup>195</sup>

Através do conceito de livro-nação, Borges sugere uma relação de condicionamento mútuo entre a nação e o autor de ficções literárias. O livro-nação marca uma mudança de paradigma na qual a “revelação” da verdade “divina”, de caráter universal, autoria de um único espírito que se manifesta em diversos indivíduos, é substituída pela ideia de uma verdade “estética”, expressão do imaginário de um indivíduo, capaz de representar o espírito do povo e da nação. No entanto, o argumento de Borges procurará destacar que a relação da nação com o livro ou autor que a representa, não é uma relação fundada exclusivamente na verossimilhança ou na homologia entre representante e representado. “Es curioso – no creo que esto haya sido observado hasta ahora – que los países hayan eligido individuos que no se parecen demasiado a ellos.”<sup>196</sup> São enumerados, então, no texto de Borges, alguns casos europeus que exemplificariam essa tese: a Inglaterra está representada por Shakespeare, mas se considerarmos que o típico do inglês é o *understatement* – ou seja, dizer um pouco menos das coisas –, as hipérboles e metáforas desse autor não causariam surpresas se ele fosse italiano ou judeu. No caso da Alemanha, “um país tão facilmente fanático”<sup>197</sup>, Goethe, um homem tolerante, a quem não importava tanto o conceito de nação. No caso da França,

---

<sup>195</sup> BORGES. *Borges oral*, p. 17.

<sup>196</sup> BORGES. *Borges oral*, p. 17.

<sup>197</sup> BORGES. *Borges oral*, p. 17.

Borges confessa dificuldades em escolher um único autor, mas acaba por apontar uma tendência para Victor Hugo, que, a seu ver, é um estrangeiro na França, com suas grandes decorações e vastas metáforas. Na Espanha; Cervantes, um homem tolerante, contemporâneo da Inquisição, não possui nem os vícios nem as virtudes espanholas. E Borges conclui: “Es como si cada país pensara que tiene que ser representado por alguien distinto, por alguien que puede ser, un poco, una suerte de remedio, una suerte de triaca, una suerte de contraveneno de sus defectos.”<sup>198</sup> Até que ponto os autores mencionados por Borges representam suas nações, ou até que ponto a escolha de tais autores é uma mera manifestação do gosto e do imaginário de Borges seria uma questão aberta a um debate interminável. Entretanto, o que torna o argumento de Borges interessante é a intuição a respeito das potencialidades da ficção literária, que “irrealiza a realidade nacional e simultaneamente realiza o imaginário nacional”<sup>199</sup>.

O caminho percorrido por Borges descreve o livro dentro de uma lógica do “duplo”; o livro seria a matriz de novos “duplos”, um artefato que produz novos artefatos. O livro é um artefato através do qual os produtos da imaginação humana são reificados, dotados de uma potência de realidade autônoma, e desse modo retornam sobre os homens condicionando-os. E nisso reside o caráter antropológico mencionado anteriormente, pois cada civilização estabelece uma demanda específica ao artefato livro, na qual procura suprir, suplementar certas lacunas de informação através de produtos imaginários.

É preciso ter em mente a amplitude do conceito de artefato e considerar que, não apenas o “Livro”, mas também “Deus” e “Nação” são artefatos. O conceito de livro-nação, de Borges, aproxima-se das questões tratadas por Benedict Anderson em sua celebrada obra *Imagined Communities* publicada em 1983. Anderson procura demonstrar “dentro de um espírito

---

<sup>198</sup> BORGES. *Borges oral*, p. 17.

<sup>199</sup> BRANDÃO. *Grafias da identidade*, p. 12.

antropológico, que a idéia de nação é um tipo particular de artefato”.<sup>200</sup> A nação é uma comunidade política imaginada, “it is imagined because even members of the smallest nation will never know most of their fellow members, meet them, or even heard of them, yet in the mind of each lives the image of their communion.”<sup>201</sup>

E assim como Borges sugere que o “livro-nação” seja antecedido pelo “livro-sagrado”, Anderson, analogamente, aposta que a força da ideia de nação se deve, em larga medida, ao fato de que ela se configura como uma forma de resposta aos anseios de continuidade e sentido, deixados descobertos pela decadência das crenças religiosas e pela secularização racionalista:

The century of Enlightenment, the rationalist secularism, brought with it its own modern darkness. With the ebbing of religious belief, the suffering which belief in part composed did not disappear. Disintegration of paradise: nothing makes fatality more arbitrary. Absurdity of salvation: nothing makes another style of continuity more necessary. What then was required was a secular transformation of fatality into continuity, contingency into meaning. As we shall see few things were (are) better suited to this end than the idea of nation.<sup>202</sup>

Certamente, não se trata de um mero efeito de substituição do lugar da religião pela ideia de nação, embora seja interessante notar que ambos os artefatos, a nação e a religião, operam com significações imaginárias que fornecem sentido a aspectos contingentes e uma noção de continuidade que transcende as vidas individuais, e que daí derivam certas consequências pragmáticas<sup>203</sup> para a vida de uma determinada civilização. Para Anderson, as consequências pragmáticas são o aspecto fundamental da comunidade imaginada. Não por acaso a nação seria forçosamente “imagined as both limited and sovereign”<sup>204</sup>, a imaginação reifica a nação, confere a ela seus limites, sua unidade, e sua soberania, características que constituem as matrizes da identidade

---

<sup>200</sup> ANDERSON. *Imagined communities*, p. 4.

<sup>201</sup> ANDERSON. *Imagined communities*, p. 6.

<sup>202</sup> ANDERSON. *Imagined communities*, p. 11.

<sup>203</sup> O capítulo anterior contém uma discussão mais detalhada sobre a ideia de “consequências pragmáticas”.

<sup>204</sup> ANDERSON. *Imagined communities*, p. 5.

nacional, as bases para a identificação de um povo com a sua nação. A consequência pragmática mais notável, engendrada por tal identificação, é que, apesar de toda exploração e desigualdade que pode estar, e está de fato, presente em uma nação, ela se constitui como um forte laço horizontal de fraternidade. “Ultimately, is fraternity what makes it possible, over the past two centuries so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such a limited imaginings.”<sup>205</sup> Como essa significação imaginária é capaz de gerar sacrifícios tão colossais, é para Anderson o problema central colocado pelo nacionalismo. Ele nos antecipa que vê o princípio de uma resposta para tal questão nas raízes culturais do nacionalismo.

Ao se referir às “raízes culturais do nacionalismo” Anderson procura circunscrever o surgimento da imprensa como suporte por meio do qual a nação é imaginada, sobretudo os jornais e romances. Nesse sentido, Anderson ocupa-se dos diversos discursos que concorrem para que a nação possa ser imaginada como limitada e soberana, sem se deter muito nas especificidades de cada um deles.

Já o conceito de livro-nação, de Borges, sublinha uma das nuances do pensamento de Anderson e descortina as possibilidades específicas da ficção literária como algo capaz de intervir na soberania da nação, ao menos na soberania das produções de suas próprias imagens. Isso parece ser indicado pela ideia borgeana de que as ficções literárias são uma espécie de antídoto contra a estereotipia da nação. O texto literário comparece aí como um saber paradoxal, “que é tão mais vinculado à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela”<sup>206</sup>.

Conceber a nação como objeto de uma verdade estética parece tornar visível não apenas a estrutura ficcional da ideia de nação, mas a sua demanda por um fluxo contínuo de narrativas, por um vir-a-ser que lance em direção ao futuro a promessa de uma comunidade. A ênfase, no conceito de livro-nação, não recai tanto sobre a forma como a imaginação assegura a unidade e a soberania da

---

<sup>205</sup> ANDERSON. *Imagined communities*, p. 7.

<sup>206</sup> BRANDÃO. *Grafiás da identidade*, p. 9.

nação enquanto referente, ou seja, em seu aspecto estritamente mimético, mas sobre o exercício prospectivo que coloca em jogo a multiplicidade e as indeterminações da comunidade imaginada.

### ***O LIVRO DENTRO DO LIVRO: A LIGA DO VENTO DIVINO***

*Cavalo Selvagem* possui dentro de si outro livro, são cerca de cinquenta páginas dedicadas à narrativa de *A liga do Vento Divino*. O nome do autor é Tsunanori Yamao. Não encontramos durante nossas pesquisas nenhum indício de que tal livro ou tal autor possam ter existido fora do livro de Mishima. *A liga do vento divino* narra um acontecimento histórico, a revolta *Shimpuren* que se seguiu à restauração Meiji. A perspectiva sob a qual o evento da rebelião é narrado ressalta o heroísmo da chamada “Liga do vento divino”, a sua relação com o sagrado através do oráculo Ukei.

*A liga do vento divino* funde aspectos dos conceitos de livro simulacro, livro sagrado e livro nação, dependendo da perspectiva de leitura tomada. O livro é uma espécie de manifesto da comunidade imaginada por Isao e seus companheiros, uma irmandade de sangue a serviço da nação e do imperador, selada por um pacto de morte. Além disso, o livro funde ao mito de origem da nação Japonesa uma cosmologia religiosa. Ao passo que da perspectiva de Honda, o livro é visto como um simulacro perigoso para as mentes juvenis.

Deve-se ainda adicionar o fato de que Isao faz do livro um meio para “ler” o caráter das pessoas ao seu redor. Ele costumava a presentear, com o livro, pessoas com quem gostaria de compartilhar suas convicções. As reações das pessoas ao livro forneciam ao jovem Isao, assim ele acreditava, pistas sobre o tipo de caráter delas.

O livro dentro do livro ocasiona uma curiosa perspectiva de cenas de leituras contidas dentro de outras cenas de leitura, metonímias que refletem infinitamente a si próprias, e desenvolve uma lenta indagação a respeito do efeito das ficções no imaginário dos seus leitores. Numa primeira cena, os homens da liga do vento divino procuram ler a vontade divina no ritual do Ukei. Esta primeira cena está contida numa segunda, a leitura de Isao e seus companheiros a respeito da saga dos homens da liga. Na terceira temos a leitura de Honda tanto da saga dos homens da liga quanto dos possíveis efeitos dessa narrativa no espírito de Isao e seus companheiros.

Dentro do livro *A liga do vento divino*, a primeira cena é o ritual do Ukei, um oráculo onde se lê a vontade divina. Otaguro era um monje xintoísta, e seu falecido mestre, Oen Hayashi, reverenciava profundamente o Ukei. Oen escrevera um tratado sobre o Ukei cujas primeiras linhas são citadas em *A liga do vento divino*: “De todos os ritos do xintoísmo, o Ukei é o mais assombroso. Quanto à sua origem, a temível deusa Amaterasu, juntamente com o senhor Susano, realizou o primeiro Ukei nas esferas celestiais, de onde foi transmitido para nossa terra de Yamato”.<sup>207</sup>

O ritual do Ukei consistia, além de uma consulta à vontade divina, de uma adoração através da crença no poder sagrado das palavras. Através do ritual era feito ainda um pedido de proteção para os destinos do homem.

Assim o ritual Ukei era a “adoração de Deuses temíveis e exaltados”, e a Terra do imperador era uma terra cuja boa sorte vinha do assombroso poder das palavras. Pois era evidente que, quando o sacerdote entoava o ritual, suas palavras, cheias de um sagrado poder, invariavelmente chamavam a proteção de todos os deuses do céu e da terra. Assim, o Ukei era “adoração com palavras dotadas de poder sagrado”.<sup>208</sup>

Os jovens amigos de Isao não tinham acesso ao ritual do Ukei, mas ao ler o livro viam nele também, por sua vez, o poder sagrado das palavras daquela narrativa que excitava seu imaginário com uma cosmologia capaz de fundir no mesmo caminho o culto aos deuses e o culto à nação.

---

<sup>207</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 62.

<sup>208</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 63.

O caminho dos Deuses significava que culto e governo eram uma coisa só. Servir o Imperador, o resplandecente representante dos Deuses no mundo dos homens, era servir os distantes Deuses do mundo oculto aos homens. Governar era agir sempre de acordo com a vontade divina, e conhecer essa vontade era uma tarefa que só se podia realizar pelo ritual do Ukei.<sup>209</sup>

Oen acalentava ideais de glorificação da tradição imperial e sustentava a honra nacional perante a incursão estrangeira. Ele estava estarecido com a hesitação dos oficiais do exército com a chegada do comodor Perry, e decidira tornar-se recluso e dedicar-se à contemplação da sabedoria oculta. O exemplo desse homem cuja devoção aos deuses era tão notável inspirou um grande número de discípulos de coração puro, entre os quais se destacava o futuro sucessor de Oen, Toma Otaguro.

Otaguro estava prestes a submeter duas formulações do Ukei ao escrutínio divino. A primeira estava de acordo com os desejos de Kaya e dizia o seguinte: “Pôr um fim ao desacerto governamental admoestando as autoridades, mesmo com risco de vida”. Kaya aferrava-se ao uso da argumentação, à sujeição do inimigo sem derramar nenhum sangue exceto o seu próprio. Desejava assegurar que sua advertência atingisse o objetivo seguindo o exemplo de Yasutaké Yokoyama, o samurai do clã Satsuma, que no ano 3 de Meiji selou seu heróico protesto matando-se com a espada assim que entregou sua petição. Os companheiros de Kaya, porém, tinham dúvidas sobre a eficácia de um tal procedimento.<sup>210</sup>

O tema do modelo do herói parece retornar em uma nova roupagem, aqui talvez os heróis não sejam destituídos de individualidade, mas há uma estilização dos seus gestos heróicos, de tal modo que o seu gesto presente sempre será uma referência a um gesto heróico do passado, como o desejo de Kaya em seguir o exemplo de Yasutaké Yokoyama. É como se cada gesto heróico fosse naturalmente também uma reverência a outros gestos heróicos anteriores, criando assim uma longa cadeia de afiliações. Ou mesmo, a função da qual Otaguro se incumbe, de manter a tradição do Ukei deixada por seu mestre Oen, pode ser pensada dentro dessa estilização dos gestos e de uma

---

<sup>209</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 64.

<sup>210</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, pp. 65-6.

estetização da tradição. E assim, quando recuamos um passo atrás do livro *A liga do vento divino* estamos já numa outra cena de leitura, onde também cada jovem da irmandade de Isao via no livro um modelo para seus futuros gestos heróicos.

Otaguro e seus companheiros esperavam o resultado de uma consulta aos deuses realizada por meio do Ukei.

Embora os Deuses não favorecessem a sua empreitada, a vontade que os quatro sentiam de dar a vida pela Terra Imperial permaneceu inalterada. Assim, decidiram dedicar-se ainda mais sinceramente à oração, enquanto aguardavam a aprovação dos Deuses, e na Divina Presença fazer um voto de oferecer a vida todos juntos quando chegasse o momento adequado. Os quatro voltaram ao santuário e, após queimar na divina presença o papel onde haviam escrito esse voto, aspergiram as cinzas num jarro de água santa, do qual beberam, um a um, sem deixar uma gota.<sup>211</sup>

A negativa dos deuses não é motivo para que os homens da Liga desistam de seus propósitos, a sua determinação os faz apenas orar com mais devoção pela aprovação dos deuses. Parece estranho o fato de que, uma vez que a empreitada tivesse sido negada pelos deuses, que Otaguro e seus companheiros não abandonassem completamente a intenção. Mas o estranhamento advém do fato de que para aqueles homens, mesmo que se os deuses não aceitassem o seu voto de oferecer a vida, a pureza de sua determinação manter-se-ia a mesma. Nesta mesma pureza a irmandade de Isao também procuraria se inspirar.

Os homens da Liga eram movidos pelo ideal de que suas vidas só valeriam a pena se pudessem ser ofertadas aos deuses. A morte era apenas um veículo para a unificação com os deuses e outros heróis do passado.

Segundo os ensinamentos do Mestre Oen, no mundo Oculto dos homens não há vida nem morte. A vida e a morte deste mundo que conhecemos se originaram no Ukei dos deuses Izanagi e Izanami. Porém como os homens são produto dos deuses, se evitarem toda

---

<sup>211</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 68.

corrupção, mantendo-se eretos, justos e puros de coração, realizando os cultos à maneira antiga, poderão anular a morte e a corrupção deste mundo e ascender aos céus, unificando-se com os deuses<sup>212</sup>

O Ukei foi consultado outra vez, até que na terceira consulta receberam uma resposta positiva do oráculo. Então, os homens da Liga do Vento Divino organizaram uma série de ataques ao exército japonês, dividindo o seu grupo em três unidades. A primeira unidade tinha como alvo residências dos oficiais graduados; a segunda, o batalhão da artilharia; a terceira, o acampamento da infantaria. As tropas que se oporiam a eles contavam com dois mil homens, a Liga contava com menos de duzentos. Além disso, os homens da Liga tomaram a decisão de empreender esta luta sem o uso de nenhuma arma de fogo:

Entretanto, aquilo que os homens da Liga se dispuseram a arriscar renunciando ao uso de armas de fogo acabou por esclarecer seu intento. O auxílio divino estaria com eles, e seu objetivo fundamental era justamente desafiar aquelas armas ocidentais, detestáveis aos deuses, usando apenas espadas. Com o passar do tempo a civilização ocidental buscaria armas ainda mais terríveis, e as dirigiria contra o Japão. E nesse caso, não poderiam os próprios japoneses, em sua ansiedade para contê-las, cair numa luta bestial e perder todas as esperanças de restaurar o antigo culto tão reverenciado pelo mestre Oen? Entrar em combate levando apenas a espada, estar disposto a arriscar até uma derrota massacrante – não havia outra maneira senão essa para cada homem da Liga expressar suas ferventes aspirações. Era essa a essência do espírito brioso de Yamamoto.<sup>213</sup>

As batalhas foram bestiais e sangrentas, a Liga obteve algum êxito em seus ataques, conseguindo dominar temporariamente alguns postos do exército. Mas o exército lançou mão de seus reforços e com o uso de suas armas de fogo provocou a morte de mais da metade dos homens da Liga e a fuga do restante deles.

---

<sup>212</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 68.

<sup>213</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 90.

O livro dentro do livro descreve então uma quantidade avassaladora de suicídios rituais. Dentre as cenas que dilaceram as páginas deste livro dentro do livro, algumas descrevem de forma estilizada e solene o suicídio ritual:

Depois que Masura Ito e Buichiro Sugé separaram-se de Tanao Tsuruda partiram rumo a Udo, uma região logo ao sul de Kumamoto. Na aldeia de Mikka, em Udo, morava o irmão mais velho de Ito. Este, porém, ao ver o irmão, repreendeu-o severamente por sua imprudência, e não permitiu que entrasse na casa. Os dois jovens não tiveram escolha senão ir embora. Aquela noite sentaram-se um de frente para o outro às margens de um riacho límpido atrás da aldeia e executaram o suicídio ritual com extrema elegância. Os aldeões que moravam nas proximidades ouviram o eco de repetidas palmas vindas da direção do rio, tarde da noite. As lágrimas encheram-lhes os olhos ao perceberem que alguém batia palmas reverenciando os deuses e o Imperador antes de cometer *seppuku*.<sup>214</sup>

Outras descrições são mais prosaicas e destacam preocupações mais cotidianas. Como no caso de dois jovens que reencontram a família de um deles e recebem um jantar de despedida antes do *seppuku*:

Jugé comeu muito pouco, pensando em como seria desagradável se a comida saltasse fora quando a lâmina cortasse seu estômago. Tais considerações porém, não representaram nenhum obstáculo ao guloso Narazaki, que comeu e bebeu até fartar-se. Depois disso, os dois pediram a uma mulher da família que lhes emprestasse cosméticos, passaram um pouco de rouge nas faces. Desejavam que o rubor da juventude ali permanecesse mesmo após a morte.<sup>215</sup>

Depois que a insurreição foi debelada, um dos líderes, Kotaro Ogata, consultou os deuses e obteve a resposta de que deveria render-se. Enquanto serviu sua pena de prisão perpétua, Ogata escreveu um pequeno livro intitulado *Romance do Fogo Divino*. Nele, tratava de investigar por que o vento divino não havia soprado e por que o Ukei se mostrara falível.

O livro *A liga do vento divino* encerra-se com uma reflexão sobre o enigma contra o qual Ogata lutou em vão na cela da prisão pelo resto de sua vida: “Com uma dedicação de tamanha intensidade,

---

<sup>214</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 99.

<sup>215</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 101.

com as vontades tão purificadas, como foi possível que a assistência divina não se manifestasse?<sup>216</sup> Ogata conclui que a vontade dos deuses é oculta, e que, na verdade, não está ao alcance dos homens conhecê-la. Portanto, ele só poderia conjecturar para consolar a si mesmo e a alma de seus camaradas, como se vê no trecho de seu livro, citado em *A liga do vento divino*:

Que desgraça e que lástima que um grupo de homens dotados de uma fé tão esplêndida fossem perecer, ao contrário de todas expectativas, como flores espalhadas pela tempestade, como a fugidia geadas e o passageiro orvalho, e isso numa empreitada concebida e executada sob orientação da vontade divina! Assim perguntei, em meu tolo coração, por que os fatos sucederam dessa maneira, e comecei a sentir dúvidas e amargura. Mas passei a acreditar que esse final já fora pré-estabelecido, e era aquele desejado pela vontade divina.

Se os deuses tivessem mais uma vez desaprovado o empreendimento para o qual esses homens valorosos, tão intrépidos e destemidos, buscaram aprovação, aquilo que planejavam sem dúvida se tornaria conhecido por todos, criando uma situação perigosíssima. Mesmo se o perigo pudesse ser vencido, sem dúvida alguns tirariam a própria vida, movidos por pura frustração e desespero.

E assim os grandes deuses, inclinados à compaixão, forjaram uma maravilhosa providência pela qual esses homens vingariam sua honra com um só golpe, para depois prestarem seus serviços no outro mundo.<sup>217</sup>

Com a reflexão de Ogata, a derrota da Liga do vento divino soa tão gloriosa quanto a própria vitória. A ideia de uma morte gloriosa concedida pelos deuses é um aspecto importante para compreensão da narrativa em *A liga do vento divino*. Tem-se a impressão de que o cálculo dos rebeldes raramente passava por questionamentos acerca da eficácia dos seus atos em termos práticos e que o valor do seu gesto consistia exatamente em entregar-se de corpo e alma a uma guerra, de saída, perdida. E será esta glorificação de uma morte a serviço dos deuses e do imperador uma espécie de matriz estética que fisgará o grupo formado por Isao em seus amigos.

---

<sup>216</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 109.

<sup>217</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 110.

Ao ler o livro, Honda presentiu a excitação e o perigo desta matriz estética que unia a imagem de uma morte gloriosa à pureza e à determinação. E diz em uma carta a Isao, na qual comenta suas impressões da leitura da *Liga do vento divino*:

Na verdade, é a beleza do perigo, e não o perigo da beleza que me afeta com extrema intensidade, e para mim não há nada de cômico na juventude. Provavelmente isso sucede porque a juventude não tem mais nenhum papel na percepção que tenho de mim mesmo. Quando considero tudo isso por um momento, há algo de assustador. Meu próprio entusiasmo, mesmo que inócuo para mim, pode bem resultar exarcerbar o seu perigoso entusiasmo.<sup>218</sup>

Honda pressente não apenas o perigo da narrativa em si para Isao, mas de seu próprio julgamento dela no espírito de Isao. Apesar de admitir a beleza da narrativa e a excitação do imaginário que ela é capaz de despertar, Honda procura tecer um argumento da relatividade histórica, ressaltando a relação anacrônica deste ideal de pureza, de uma “beleza de sonho” com a realidade atual:

A liga do vento divino é um drama de perfeição trágica. Esse acontecimento político foi tão notável do princípio ao fim que quase parece uma obra de arte. Foi um cadinho no qual a pureza da determinação foi posta à prova de uma maneira raras vezes encontrada na história. Mas não se deve, de modo algum, confundir essa narrativa de outros tempos, de uma beleza de sonho, com as circunstâncias da realidade atual.<sup>219</sup>

A intuição de Honda parecia estar certa quanto ao arrebatamento estético e aos efeitos do imaginário de *A liga do vento divino*, no qual a ideia de pureza encontra-se ligada à morte gloriosa, sobre os excitados ânimos de Isao e seus companheiros:

O conceito de pureza que vinha da mente de Isao penetrara fundo na mente dos outros dois. Isao elaborara um lema: “Aprender com a pureza da liga do vento divino”, e esta se tornara a divisa do grupo. “Pureza, um conceito que lembrava flores, o gosto picante da hortelã, uma

---

<sup>218</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 114.

<sup>219</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 114.

criança recostada no seio delicado da mãe, era algo que unia tudo isso diretamente à ideia de sangue, de espadas abatendo homens iníquos, de uma lâmina atravessando um ombro e espirrando sangue no ar. E a ideia do Seppuku. O momento em que um samurai “caía como uma flor de cerejeira”, seu cadáver tinto de sangue se tornava de imediato como as aromáticas flores da cerejeira. Assim, o conceito de pureza podia transformar em seu contrário com uma rapidez arbitrária. E assim a pureza era a matéria da poesia.<sup>220</sup>

A troca de Honda e Isao coloca em evidência diferenças de seus modos de recepção do livro. Se para Isao e a irmandade de sangue *A liga do vento divino* era quase uma espécie de livro sagrado, Honda parecia a todo custo querer ressaltar uma recepção ficcional do livro.

Mesmo assim, em meio à minha exaltada apreciação, senti-me seguro sabendo que na minha idade posso ser estimulado por um relato dessa natureza, sem incorrer em nenhum risco. Talvez precisamente por causa da verdade imutável de eu próprio jamais ter feito tais coisas, posso agora contemplar em segurança tudo que eu poderia ter feito no passado. Assim, sem perigo algum, posso fixar minha imaginação sobre acontecimentos dessa ordem e deixar-me banhar nos raios venenosos de meus próprios devaneios que ali se refletem.<sup>221</sup>

Uma recepção ficcional, neste caso, representa uma espécie de proteção contra o perigo das incitações potenciais na imaginação dos jovens. O livro dentro do livro alinha-se como uma transgressão de limites pela transposição de elementos do imaginário de *A liga do vento divino* na vida dos personagens de *Cavalo selvagem*. O artifício do livro dentro do livro levanta questionamentos entre os limites que emergem desses diferentes mundos ficcionais. A relação dos jovens com *A liga do vento divino* é a encenação, dentro de um mundo ficcional, de contrastes entre uma recepção pragmática e uma recepção ficcional de um texto.

---

<sup>220</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, pp. 118-9.

<sup>221</sup> MISHIMA. *Cavalo Selvagem*, p. 113.

## *A RECEPÇÃO PRAGMÁTICA E A RECEPÇÃO FICCIONAL*

É necessário explicar de modo um pouco mais detalhado o que chamamos anteriormente de “implicações pragmáticas imediatas”. Para tanto, acompanharemos a argumentação de Karlheinz Stierle, que concebe a “recepção pragmática” como um primeiro passo para a recepção do texto ficcional:

A significação frasal é uma hipótese, que se erige sobre uma quantidade de significados correlacionados, que, por sua vez, são projetados sobre a base material dos significantes. O núcleo do significado frasal assim obtido é definível como *estado de fato* (Sachlage). Na acepção própria do termo, este estado de fato é o primeiro passo da recepção. Para a constituição do estado de fato é necessária não só a atividade redutora do leitor, como, ao mesmo tempo, uma atividade catalisadora, que ocupe os vazios (Leerstellen) do estado de fato verbalmente indicados.<sup>222</sup>

Aqui percebe-se a atividade de preencher vazios como uma operação de leitura considerada padrão em todos os tipos de recepção. No entanto, o modo como esses vazios são tratados e projetados sobre a base material significativa diferenciará a recepção pragmática e a recepção ficcional. Talvez seja próprio da recepção ficcional lidar com os vazios e indeterminações do texto de outro modo, com um preenchimento “mediado” ou “adiado”, sujeito a reajustes frequentes pelo leitor. Eis aí outra forma de entender o efeito de “suspensão” ocasionado pelo autodesnudamento, uma suspensão dos sentidos atribuídos aos vazios e indeterminações do texto, cujo preenchimento imediato é necessário, no caso de uma recepção pragmática, para o estabelecimento de um estado de fato simples. “Neste processo, a posição de estado de fato simples, com vista ao complexo, deve ser sempre reajustada pelo leitor”, diz Karlheinz. Ou seja, uma competência recepcional para o texto

---

<sup>222</sup> STIERLE. Que significa a recepção de textos ficcionais?, p. 139.

ficcional é construída sobre a capacidade de tolerar certa oscilação e instabilidade do sentido, ocasionada por esta forma particular de lidar com os vazios e indeterminações do texto.

A teorização de Stierle sobre os aspectos formais da recepção, e mais especificamente de uma competência recepcional para o texto ficcional, lida com uma situação ideal. Entretanto, Stierle abre a possibilidade de pensar não em textos ficcionais em oposição a textos pragmáticos, mas em recepções pragmáticas e recepções ficcionais. A diferença entre os textos ficcionais e os pragmáticos não se encontra apenas no ato isolado da recepção, mas também naquilo que Stierle chama de “adjudicação do estado de fato quanto à materialidade dos fatos”:

As diferenciações elementares no sistema das ações verbais ancoram na diferença da adjudicação do estado de fato quanto à materialidade dos fatos. Esta adjudicação, por exemplo, é diversa no caso de uma ordem ou uma pergunta, de um projeto, de um contrato, dos parágrafos de uma lei, de um julgamento, de um relatório, de uma argumentação, de uma reflexão, etc. Se a possibilidade de diversas ações verbais se funda em tais diferenças da modalidade, estas precisam, no entanto, da respectiva atualização e da estabilização formal em um sistema de ações verbais.<sup>223</sup>

Outro exemplo útil para pensarmos essas diferenças concerne às possibilidades de leitura de textos sagrados. Os textos bíblicos são narrativas e, segundo a terminologia de Lotman, textos com trama. Deste ponto de vista, podem ser lidos como textos literários. No entanto, também podem ser lidos conforme um caráter de autoridade que afirme tais textos como “realidades”, históricas ou mesmo psicológicas, se o leitor for um crente. O crente que lê a Bíblia sob este regime extrai consequências pragmáticas, os textos são repostas a certas indagações, são conselhos em forma narrativa sobre a forma como o indivíduo deve se portar, as narrativas podem ser tomadas como origem e/ou explicação dos códigos morais do crente. Ao ler o texto sagrado sob tal regime o leitor

---

<sup>223</sup> STIERLE. Que significa a recepção de textos ficcionais?, p. 141.

está atualizando e estabilizando o sentido desse texto em um “sistema de ações verbais”, diríamos com Stierle<sup>224</sup>.

Ainda sim, o tipo de adjudicação de um “estado de fato” em jogo na leitura de textos sagrados é bastante mais complexo do que a adjudicação que estabelece um “estado de fato”, por exemplo, no manual de uso de uma máquina. O “estado de fato” do manual se estabelece mediante relações com referentes unívocos (i.e. botões e componentes da máquina), enquanto na leitura de textos sagrados os “estados de fato” e as relações com referentes são muito mais instáveis. Essa instabilidade não é uma “falha”, mas a possibilidade mesma da efetividade desses textos. No caso de textos proféticos e oraculares, que anunciam um porvir, os referentes são também um devir, não se encontram estabelecidos, mas abertos a um jogo movente de correspondências que abarcam múltiplas possibilidades. De modo que tais correspondências só podem ser estabelecidas *a posteriori*.<sup>225</sup>

Tais exemplos demonstram a enorme variedade de graus e diferenciações presentes no conjunto de possibilidades que Stierle chama de “recepção pragmática”.

É nessas diferenças contratuais, que não se encontram presentes inequivocamente nos signos do texto, mas nos modos de leitura, nos performativos que ele engendra, que Iser procura encontrar as marcas do autodesnudamento.

Em alguns momentos, Iser parece utilizar-se de outro expediente para diferenciar as ficções literárias das ficções explicativas. Sem deter-se em maiores explicações, Iser afirma o caráter integrador da ficção explicativa e dissipador da ficção literária:

Sempre que utilizadas para fins explicativos, as ficções funcionam como meio de integração de dados a serem apreendidos. Sempre que deliberadamente desnudam a sua ficcionalidade – apresentando-se desta forma como meras construções “como se” –, as ficções atuam como meio de desestruturar e desorganizar os seus campos de referência extratextuais. As ficções

<sup>224</sup> STIERLE. Que significa a recepção de textos ficcionais?, p. 141.

<sup>225</sup> Aí talvez se poderia falar de semelhanças entre o texto literário e o texto sagrado.

*explicativas* são integradoras, já as *literárias*, dissipadoras precisamente por constituírem meios de exploração.<sup>226</sup>

Em última instância, o caráter desestabilizador e desorganizador das ficções literárias é propiciado pelo autodesnudamento deliberado (e aqui novamente se discute uma noção de intenção) de sua ficcionalidade. Apesar de Iser indicar que as ficções explicativas integram dados da realidade, o que garante que uma ficção explicativa ou uma teoria também não possa resultar em efeitos desestabilizadores? Se tivermos em mente ficções explicativas da psicanálise e da antropologia, podemos facilmente ver como elas desestabilizam a confiável relação que estabelecemos com uma chamada “realidade”. A psicanálise é uma ficção teórica que, a nosso ver, institui uma trama, pois as manifestações do inconsciente, segundo a teoria psicanalítica, excedem o campo de significação da consciência, o que demonstra exatamente a divisão do “texto” psíquico em campos semânticos distintos. E muitas das perspectivas clínicas da psicanálise se assentam sobre a possibilidade de intervir *no e por meio* do caráter narrativo da experiência psíquica.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> ROCHA. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*, p. 168.

<sup>227</sup> A este respeito cf: FREUD, “O romance familiar do neurótico”.

**CAPÍTULO 6**  
**O IMAGINÁRIO**

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo, esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizás, el hecho estético.

*J. L. Borges*

O conceito iseriano de Imaginário pode ser pensado como um conceito originado da tentativa de elucidar o processo de leitura e o efeito estético do texto literário. A perspectiva fenomenológica de Roman Ingarden contribui com um problema central para a teoria iseriana da leitura, o da “concretização” do texto literário:

The text as such offers different “schematized views” through which subject matter of the work can come to light, but the actual bringing to light is an action of *Konkretisation*. If this is so, then the literary work has two poles, which we might call the artistic and the esthetic: the artistic refers to the text created by the author and the esthetic to the realization accomplished by the reader. *From this polarity it follows that the literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text, but in fact must lay half-way between the two.* The work is more than the text, for the text only takes on life when it’s realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader – though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. The convergence of the text and reader bring the literary work into existence, *and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual*, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader.<sup>228</sup>

Apesar de o processo de leitura ser dependente de disposições individuais do leitor, a convergência entre texto e leitor não é nunca tornada completamente concreta. Portanto, o conceito de imaginário corresponde a esse espaço que permanece sempre como uma virtualidade, a meio caminho entre o texto e a sua concretização pelo leitor, entre o pólo do artístico e do estético, um conceito que, por sua vez, também não é completamente conceitualizável.

A concepção de Iser do texto literário poderia ser descrita alegoricamente como um palco ou arena onde autor e leitor participam de um jogo<sup>229</sup> de imaginação. O texto é o resultado de um ato intencional, fornece determinações mínimas e uma feição concreta a tal intenção; no entanto, do

<sup>228</sup> ISER. *The implied reader*, p. 274 (grifos nossos).

<sup>229</sup> Deve-se atentar aqui para a forma como a polissemia da palavra *play* é acolhida no esquema iseriano, ora para significar representação no sentido teatral e ora para jogo.

mesmo modo que apresenta determinações, deixa também uma série de espaços indeterminados, que serão ocupados pela intenção dos leitores.

Nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer. Cada texto sofre a coerção inevitável de produzir uma comunicação suplementar e não prevista. Depende do próprio modo de comunicação em que medida a comunicação, assim engendrada, se torna eficaz à recepção ou é por ela neutralizada.<sup>230</sup>

Essa comunicação suplementar e não prevista no caso do texto literário é fruto da dupla operação que o leitor é convidado a desempenhar diante do texto literário, a de imaginar e interpretar. Portanto, o que Ingarden chama de “concretização” do texto literário, para Iser é um jogo entre determinações e indeterminações, um jogo entre o fictício e o imaginário.

Já dissemos anteriormente que a tríade iseriana, composta pelo real, o fictício e o imaginário, trata de registros que não possuem fundamentação transcendental e sim a partir de suas relações, seus jogos. No entanto, faz-se necessário examinar mais de perto o papel do conceito de imaginário, que parece ser o termo mais obscuro dessa relação, segundo podemos constatar na seguinte consideração: “Se o nosso estudo destaca mais o fictício, é porque este só se determina a partir das suas aplicações, enquanto o imaginário se expõe ao poder de discursos cognitivos, que pretendem determinar o que ele deve ser”<sup>231</sup>.

A escolha da palavra “Imaginário” justifica-se, para Iser, em função da carga semântica que ele procura atrair para seu campo conceitual, e também para liberar este conceito das cargas de significação de outros termos vizinhos. Nas palavras de Iser: “I deliberately use the term imaginary as comparatively neutral concept that has yet not been disfigured by multiple and traditional associations which terms like “imagination” and “fantasy” carry in their wake.”<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> STIERLE. Que significa a recepção de textos ficcionais?, p. 142.

<sup>231</sup> ISER. *The fictive and the imaginary*.p.12

<sup>232</sup> ISER. *The aesthetic and the imaginary*, p. 200

Procuraremos avaliar o impacto das referências utilizadas por Iser na construção do seu conceito de imaginário, num percurso que parte de Samuel Taylor Coleridge, passa por Jean Paul Sartre e Cornelius Castoriadis. O recorte histórico de Iser visa demonstrar um percurso, já bem conhecido e trilhado por certa tradição filosófica<sup>233</sup>, que vai de uma concepção da imaginação como faculdade mental, passando através da consideração da imaginação como base da cognição e da consciência, até o “apogeu” do imaginário como “matéria prima” ou “Urfantasy” de diversas ciências humanas, como a psicanálise, a antropologia e algumas teorias sociais. Um outro vetor presente no modo de leitura de Iser aponta em direção a uma tentativa de liberar o imaginário de uma série de demandas e exigências pragmáticas às quais ele se encontraria submetido, enfatizando o seu caráter desestabilizador.

### ***SAMUEL TAYLOR COLERIDGE: ANIMAR SÍMBOLOS***

O interesse de Iser por Coleridge se dá, sobretudo, pelo modo como este articula, em seu trabalho crítico, preocupações estéticas e epistemológicas. Tais articulações encontram-se concentradas no livro *Biographia Literaria*, que reúne escritos de Coleridge sobre estética, filosofia e crítica de outras obras e de sua própria obra poética. As passagens sobre a imaginação poética encontram-se pulverizadas em vários textos desse livro. Através da leitura da carta de um amigo de Coleridge cujos fragmentos foram publicados no *Biographia*, sabe-se que Coleridge havia escrito um longo capítulo sobre a imaginação para um livro de poesia, mas foi convencido pelo amigo a não publicar o capítulo. Coleridge, então, se contenta em resumir os principais pontos do capítulo sobre

---

<sup>233</sup> Cf: SOLOMON. Annotating the annotations: a philosophical reading of primary and secondary imagination.

a imaginação em um texto de um pouco mais de uma página. Essa passagem é o ponto onde encontramos as definições sobre a imaginação expostas do modo mais direto e sintético, certamente a passagem mais citada pelos estudiosos de Coleridge ao abordar o tema da imaginação<sup>234</sup>.

A imaginação é para Coleridge uma faculdade; apesar disso, sua concepção de imaginação oferece algumas aberturas fundamentais para a teorização iseriana do imaginário como registro ou instância. Ao sustentar o caráter não fundamentado (*groundless*) da imaginação - ou seja, a imaginação não é um potencial autoativante, mas deve ser estimulada por algo externo a ela - Coleridge reconhece contextos diferenciados que podem tornar tangíveis os produtos dessa faculdade. Assim o interesse de Iser por Coleridge se dá principalmente em função deste sutil deslocamento da imaginação como unidade monolítica para a pluralidade e diferenciação. Coleridge descreve dois tipos de imaginação: a primária, a secundária, e diferencia ambas da fantasia.

The imagination, I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.<sup>235</sup>

A fantasia lida com fixações e definições, não seria exatamente um potencial criativo, mas uma espécie de caleidoscópio que estabelece imagens a partir de fragmentos da percepção. A fantasia é uma espécie de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço. A imaginação primária salienta o impulso para a criação de sínteses e unidades, seja a unidade constituída pela percepção ou a percepção do eu enquanto unidade, seus produtos seriam projeções totalizadoras

---

<sup>234</sup> Cf. SOLOMON. Annotating the annotations: a philosophical reading of primary and secondary imagination.

<sup>235</sup> COLERIDGE. *Biographia Literaria*, vol. I, p. 202.

capazes de fazer frente ao vazio. A imaginação primária seria ainda uma espécie de reprodução na mente finita, de um “eu” eterno e transcendente, é princípio pelo qual ocorre a mediação entre finito e infinito. A imaginação secundária encarna a subjetivação na mente humana dos processos criativos presentes na natureza e é marcada por uma combinação entre os processos de dissolução, análise e dissipação, de um lado, e um esforço de integração daquilo que foi dissipado e analisado. É importante notar que ao descrever os objetos como “fixos” e “mortos”, a imaginação secundária, para Coleridge, é dotada de certa vitalidade, ela seria responsável por animar símbolos.

A dinâmica entre as imagens e símbolos fixos e a vitalidade da imaginação é tributária da forma como Coleridge concebe a relação entre a imaginação e o entendimento. A imaginação é um “estado” de oscilação e transição do símbolo entre várias imagens, enquanto o entendimento atua fixando o símbolo a uma imagem.

As soon as it is fixed in one image, it becomes understanding, but while is fixed and wavering between them, attaching itself permanently to none, it is imagination. The grandest efforts of poetry are where the imagination is called forth, not so to produce a distinct form, but a strong working of the mind, still offering what is still repelled, and again creating what is rejected.<sup>236</sup>

O símbolo se torna objeto do entendimento quando se fixa em uma imagem, pois a imagem fixa é uma definição. A imaginação seria capaz de retomar justamente aquilo que o entendimento rejeita em seu esforço de tornar o símbolo fixo, cognitivamente acessível, através de sua redução; e o que é rejeitado é o estado de oscilação de símbolo em torno de diversas imagens.

A imaginação é descrita como uma faculdade, simultaneamente, ativa e passiva, capaz de produzir tanto síntese como análise, mas apesar de ser descrita como uma faculdade que realiza movimentos que parecem ser contraditórios, Coleridge não hesita ao reconhecer a predominância do aspecto de negatividade no trabalho da imaginação: “the more specific achievements are

---

<sup>236</sup> COLERIDGE. *Biographia Literaria*, vol. II, p. 314.

demanded of imagination, the more clearly it reveals itself to be a destructive force.”<sup>237</sup> Este aspecto de negatividade, ressaltado por Coleridge e Sartre, está forçosamente impresso no conceito de imaginário de Iser.

As contribuições de Coleridge para o pensamento de Iser não se restringem à teoria do imaginário, aquilo que Iser chama o efeito de “suspensão” ocasionado pelo autodesnudamento enquanto ato de fingir, foi de algum modo antecipado por uma expressão de Coleridge que poderíamos traduzir por “suspensão da incredulidade”. Vejamos este trecho do capítulo XIV da *Biographia* que comenta o plano de escrita de Lyrical ballads, uma contribuição entre Coleridge e Wordsworth :

In this idea originated the plan of the LYRICAL BALLADS; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing *suspension of disbelief* for the moment, which constitutes *poetic faith*.<sup>238</sup>

A “fé poética” seria a capacidade de engajar-se com um mundo ficcional, apesar de se estar ciente do seu caráter ficcional, ou para Coleridge, sobrenatural. A “fé poética” possibilita uma espécie de fruição do texto literário que só ocorre quando algumas partes da imaginação atuam de modo a “suspender a incredulidade”. Qualquer semelhança entre a noção de “fé poética” e a competência para recepção de textos ficcionais talvez não seja mera coincidência.

Ao deslocar a unidade, supostamente monolítica, da imaginação para uma pluralidade de faculdades que requerem contextos diferenciados a fim de tornar seus produtos tangíveis, o sistema de Coleridge provê a Iser pontos de apoio para descrever a transição de uma visão da imaginação como faculdade para a imaginação como “actante”, ideia cujo desdobramento Iser vislumbrará em Sartre.

---

<sup>237</sup> COLERIDGE. *Biographia Literaria*, vol. II, p. 314.

<sup>238</sup> COLERIDGE. *Biographia Literaria*, vol. I, p. 78.

## ***JEAN PAUL SARTRE: A NEGATIVIDADE DO ATO IMAGINATIVO***

Em sua leitura de Sartre, Iser se deterá, principalmente, no livro *O imaginário*. A concepção de imaginação como um potencial que não ativa a si mesmo foi um passo necessário para se pensá-la em sua relação com a intencionalidade da consciência. A partir de Sartre, portanto, não tratar-se-ia mais, no esquema de Iser, da imaginação como faculdade, mas como ato. O ato de imaginação desempenhará para Sartre um papel fundamental na constituição da consciência intencional, segundo Iser buscará destacar em sua leitura d'*O imaginário*.

Vale lembrar que o termo “consciência” possui para Sartre um sentido muito específico: “I use the term “consciousness” not to designate the monad and the set of its psychic structures, but to name each of these structures in its concrete particularity. I will therefore speak of the image of consciousness.”<sup>239</sup>

A idéia de consciência intencional em Sartre pode ser lida no contexto de uma tentativa de resposta ao problema da relação sujeito - objeto. Pois a consciência intencional só se constitui a partir do seu alvo, do objeto a que se dirige a intenção, e o objeto só se constitui como tal pela visada intencional de uma consciência. Por isso a consciência não é uma mônada, ou unidade coesa, mas um conjunto de atos intencionais, cada ato de consciência intencional visa um objeto distinto e é por ela constituído. No entanto, quando uma consciência se dirige a si mesma, este movimento autorreflexivo faz com que uma imagem unitária e coesa seja criada para apresentar a consciência a si mesma. Daí a preferência de Sartre pela noção de “imagem da consciência”.

---

<sup>239</sup> SARTRE. *The imaginary*, p. 4.

Ainda sim, resta indagar o que é uma imagem. Ao que Sartre procura responder nos seguintes termos:

The word “image” could only indicate therefore the relation of consciousness to the object, in other words, it is a certain way in which the objects appears to consciousness, or, if ones prefers, a certain way in which consciousness present itself an object. But to avoid any ambiguity, I repeat here that an image is nothing other than a relation.<sup>240</sup>

Para compreendermos a visada de Sartre sobre a imaginação e o imaginário é necessário destacar a distinção entre percepção e ideação tal como descrita em *O imaginário*. Para Sartre, a percepção e a ideação são duas atitudes irreduzíveis da consciência. A percepção dirige a intenção da consciência para um objeto dado, enquanto a ideação liga a consciência a um objeto ausente ou inexistente, portanto tal objeto deve ser provido por uma imagem mental. Traduzindo em termos iserianos, a ideação pode ser pensada como a atitude da consciência intencional que está em jogo no ato de leitura, ligando a intenção a objetos ausentes ou inexistentes. A imaginação deixa de ser pensada como uma faculdade para ser pensada como ato necessário à consciência intencional. “There is evidently no consciousness without imagemaking, for only through imagemaking is consciousness able to fulfill its intention that its concretized to the degree in which its target becomes determinate”<sup>241</sup>, diz Sartre.

A relação entre consciência intencional e imaginação, em Sartre, funcionará de modo análogo à relação entre o Fictício e Imaginário, proposta por Iser. O Imaginário é o que possibilita a fruição da ficção – que é em si mesma vazia –, ao mesmo tempo em que esta concretiza o imaginário disperso e difuso, de modo análogo, a consciência intencional só pode conceber objetos através de um ato de imaginação, já que a consciência depende de um alvo para se constituir como intencional. Mas há outro aspecto importante da contribuição de Sartre – também presente em Coleridge, na

---

<sup>240</sup> SARTRE. *The imaginary*, p. 7.

<sup>241</sup> SARTRE. *The imaginary*, p. 198.

forma de uma intuição não desenvolvida – sobre a força destrutiva da imaginação, e ela diz respeito à negação como princípio incondicional da imaginação.

Isso pode ser melhor compreendido se temos em mente o projeto de Sartre, que defende a tese de uma consciência imaginante em oposição à tese de uma consciência atualizante ou recognoscente. A sua tese pode ser resumida, à grossíssimo modo, da seguinte maneira: a consciência atualizante ou recognoscente partiria do princípio de que existem objetos reais que a consciência atualiza ao percebê-los. Enquanto a consciência imaginante parte do princípio de que não existem objetos como entidades ontologicamente separadas, conceber um objeto é um ato de imaginação. E isso se dá por um aspecto de necessidade, para recortar um objeto da totalidade como unidade sintética, a totalidade deve ser negada, para que o objeto possa dela ser destacado. E esta negação, portanto, só pode ser uma operação imaginativa.

Erigir uma imagem nas bordas da realidade, significa, portanto, manter o real a uma certa distância, liberar-se dele, e em última instância negá-lo. A idéia da negação como princípio incondicional da imaginação é um fator que pode contribuir na explicação do caráter não teleológico da relação entre o Fictício e o Imaginário. É o que permitirá pensar o Imaginário como uma instância de nulificação ou pura modificação. Uma parte do mundo é negada no momento em que uma moldura é estabelecida para aquilo que a consciência se dirige intencionalmente. Portanto, a negação é inerente ao ato de destacar uma figura em relação ao seu fundo, a consciência intencional está ancorada em situações de particularidade concreta e só pode se dirigir a um segmento de um mundo dado que é isolado através da negação<sup>242</sup>.

O aspecto de negação da totalidade presente no ato imaginativo serve para Iser como um suporte para recusar a hipótese de Coleridge de que a imaginação poderia levar a um progressivo aperfeiçoamento da linguagem, pois isso seria supor, além de um telos, a apreensão de uma

---

<sup>242</sup> Pode-se tomar a este respeito o exemplo dado por Lotman sobre a estratégia de Lobachevsky ao contestar a geometria euclidiana *The structure of the artistic text*, p. 210.

totalidade da linguagem, o que veremos com Castoriadis é que esta visão seria tributária da crença na existência de um saber absoluto.

O que permanece como contribuição da leitura de Sartre para Iser é que o Fictício se relaciona com o Real pela negatividade mesmo nas suas tentativas de mimetizá-lo, pois mimetizar um objeto é destacá-lo do Real como totalidade. O aspecto de negatividade amplia a compreensão da seleção como ato ficcional, pois isso significa considerar que a seleção não é apenas recorte e escolha, separar um elemento de seu campo de referência também ocasiona um efeito de negação. Contudo, a seleção como ato de fingir ocasiona um efeito de negação paradoxal, pois ao selecionar um elemento, negamos o contexto de onde foi extraído, mas ao mesmo tempo, o elemento selecionado se mantém como uma referência ou alusão ao contexto de onde foi extraído. E esta capacidade de negar e aludir ao mesmo tempo, é uma das formas de compreendermos a relação entre o Real e o Fictício em Iser. O fictício estabelece com o Real um jogo de diferenças e semelhanças, pois o Fictício diferencia-se do Real à medida que se refere a ele.

### ***CORNELIUS CASTORIADIS: INSTITUIÇÕES IMAGINÁRIAS***

O pensamento de Cornelius Castoriadis ocupa posição central na teorização de Iser sobre o imaginário. Das três contribuições mencionadas por Iser, a de Castoriadis destaca-se por oferecer uma tentativa de deduzir o Imaginário pelo estudo da relação entre práticas simbólicas e práticas institucionais.

O livro *L'institution imaginaire de la société* parte de uma crítica da perspectiva funcionalista das instituições e da sociedade. Através de uma análise dos processos simbólicos que levam à definição dos sentidos de “necessidade” e “funcionalidade”, Castoriadis conclui que a “necessidade” e a

“funcionalidade”, quando levadas ao limite, revelam-se como definições tautológicas, que não poderiam ser derivadas de um julgamento estritamente racional, mas que devem ser entendidas juntamente com intenções, orientações e cadeias de significações que não exatamente escapam à funcionalidade e à racionalidade, mas às quais estas são, antes, subservientes.

De acordo com Castoriadis, todas as sociedades são confrontadas com perguntas fundamentais às quais procuram fornecer respostas: quem somos enquanto uma comunidade? O que somos uns para os outros? O que queremos? O que nos falta? As respostas a essas perguntas tornam a sociedade e a cultura possíveis, sem elas haveria apenas um estado caótico. O papel das significações imaginárias é fornecer respostas a essas perguntas, respostas que nem a “realidade” ou a “racionalidade” podem prover completamente.

L’imaginaire n’est pas a partir de l’image dans le miroir ou dans le regard de l’autre. Plutôt, le « miroir » lui-même et sa possibilité, et l’autre comme miroir, sont des œuvres de l’imaginaire, qui est création ex-nihilo. Ceux qui parlent d’« imaginaire » en entendant par là le « spéculaire », le reflet ou le « fictif », ne font pas que répéter, le plus souvent sans le savoir, l’affirmation qui les a à jamais enchaînés à un sous-sol quelconque de la fameuse caverne : il est nécessaire que (ce monde) soit image *de* quelque chose.<sup>243</sup>

Castoriadis diferencia a sua concepção de Imaginário de uma noção de duplo irreal, uma instância de processos puramente especulares. O imaginário em Castoriadis não se resume aos espelhamentos, mas, antes, é a própria condição pela qual tais espelhamentos se tornam possíveis. Daí a crítica ao uso da noção de imaginário que se refira a uma imagem de *alguma coisa* dada de antemão, como a imagem de uma “unidade”, seja ela a unidade corporal, a unidade das identificações, das formações e conjuntos sociais. A própria criação de imagens que asseguram e confirmam a idéia de unidade seria uma produção do imaginário. O imaginário não é visto como a

---

<sup>243</sup> CASTORIADIS. *L’institution imaginaire de la société*, p. 7.

instância da fantasia, seria antes uma matriz produtora de formas, como, por exemplo, da própria forma da racionalidade, que torna operante a distinção entre realidade e fantasia:

L'imaginaire dont je parle n'est pas image de. Il est création incessante et essentiellement indéterminée (social-historique et psychique) de figure / forme / images à partir desquelles seulement il peut être question de « quelque chose ». Ce que nous appelons « réalité » et « rationalité » en sont des œuvres. <sup>244</sup>

Essa matriz produtora de formas, figuras e imagens em diversos graus de formalização é responsável pelo surgimento de formas tacitamente tomadas como altamente determinadas, como a “realidade” e a “racionalidade”. A “realidade” e a “racionalidade” estabelecem-se, enquanto tais, mediante processos simbólicos complexos, que revelam na sua base uma lógica que Castoriadis denomina gregária-identitária.

Para compreendermos a lógica gregária-identitária seria útil passarmos brevemente por algumas considerações de Castoriadis sobre a relação entre o simbólico e o imaginário:

Les rapports profonds et obscurs entre le symbolique et l'imaginaire apparaissent aussitôt si l'on réfléchit à ces faits : l'imaginaire doit utiliser le symbolique, non seulement pour s' « exprimer » ce qui va de soi, mais pour « exister », pour passer du virtuel à quoi que ce soit de plus. Le délire le plus élaboré comme le phantasme le plus secret et le plus vague sont fait d' « images » mais ces « images » sont là comme représentant autre chose, ont donc une fonction symbolique.<sup>245</sup>

O Imaginário e o Simbólico seriam mutuamente condicionados, o imaginário se exprime através do simbólico, e as imagens, inevitavelmente, possuem uma função simbólica. E qualquer sistema simbólico implica a capacidade imaginária, já que, “le symbolisme présuppose la capacité imaginaire. Car il présuppose la capacité de voir dans une chose ce qu'elle n'est pas, de la voir autre qu'elle n'est.”<sup>246</sup> O simbólico, entretanto, não contém em si mesmo todas as regras e determinações de seu funcionamento. Alguns princípios tácitos, que muitas vezes são confundidos

<sup>244</sup> CASTORIADIS. *L'institution imaginaire de la société*, p. 7.

<sup>245</sup> CASTORIADIS. *L'institution imaginaire de la société*, p. 177.

<sup>246</sup> CASTORIADIS. *L'institution imaginaire de la société*, p. 177.

com a própria lógica do simbólico, são produções imaginárias, como, por exemplo, os princípios pelos quais as relações entre representante e representado se tornam estáveis:

L'emprise décisive de l'imaginaire sur le symbolique peut être comprise à partir de cette considération : le symbolisme suppose la capacité de poser entre deux termes un lien permanent de sorte que l'un « représente » l'autre. Mais ce n'est que dans les étapes très avancées de la pensée rationnelle lucide que ces trois éléments ( le signifiant, le signifié, et leur lien sui generis) sont maintenus comme simultanément unis et distincts, dans une relation à la fois ferme et souple. Autrement, la relation symbolique (dont l'usage « propre » suppose la fonction imaginaire et sa maîtrise par la fonction rationnelle) en revient, ou plutôt en reste dès le départ là où elle a surgi : au lien rigide (la plupart du temps, sous le mode de l'identification, de la participation ou de la causation entre le signifiant et le signifié, le symbole et la chose, c'est-à-dire dans l'imaginaire effectif.)<sup>247</sup>

A pressuposição de um liame permanente que une significante e significado é um trabalho do imaginário e implica a idéia de que existe um uso “próprio” da linguagem em oposição a um uso “figurado”, distinção que é definida por um tipo de racionalidade autoassegurante. É através do questionamento do saber tácito que opõe sentido próprio e figurado que Castoriadis deduz a existência de uma lógica gregária-identitária:

ce que ces distinctions en verité visent , sans pouvoir le formuler, est la différence entre l'aspect identitaire-ensembliste du signifié, et la signification pleine. Et, sous l'emprise de la logique identitaire et de l'ontologie que lui est homologue, elles posent explicitement l'element ensembliste-identitaire comme propre, central, dénotation de quelque chose d'assuré en soi. Mais il n'y a pas un sens propre ; (...) il n'y a qu'un usage identitaire du sens.<sup>248</sup>

A idéia de denotação, em oposição à conotação, implica necessariamente uma ontologia da substância e da essência, seja essa essência considerada real ou ideal, e esta ontologia é homóloga à

<sup>247</sup> CASTORIADIS. *L'institution imaginaire de la société*, p. 178.

<sup>248</sup> CASTORIADIS. *L'institution imaginaire de la société*, p. 466.

lógica gregária-identitária. A lógica gregária-identitária e a ontologia da essência sustentam, por exemplo, as condições de possibilidade do sentido, organizadas por meio dos dicionários, nos quais cada palavra remete a seus significados canônicos, que podem ser próprios ou figurados. De acordo com este exemplo, a lógica gregária-identitária possuiria uma injunção dupla: 1) é a lógica que possibilita estabelecer a identidade de um termo com relação a si mesmo, ou a identidade de um termo com um outro conjunto de termos que o definem. Nesse sentido o aspecto gregário se manifesta pela possibilidade de um termo agregar em torno de si outros termos que o signifiquem, como no exemplo do dicionário. 2) É a lógica que atravessa práticas institucionais de estabelecimento de usos canônicos e cardeais que ligam certos significantes a certas significações a fim de oferecer unidade e coesão para as formações institucionais e os sujeitos. Os significantes são usados de modo a fornecer suporte para identificação dos sujeitos com um determinado sentido. E com isso a dupla injunção da lógica gregária-identitária revela que não é senão a mesma, pois o dicionário é uma instituição tanto quanto o é um partido político ou uma igreja.

No entanto, a lógica gregária-identitária, por mais que opere a estabilização entre o representante e o seu representado, entre significante e significado, não neutraliza a capacidade da linguagem de produzir indeterminação. Pensemos novamente o exemplo do dicionário: acredita-se que é possível tornar a definição de uma palavra tanto mais precisa quanto mais sinônimos são apresentados para definir tal palavra. No entanto, tal efeito de precisão é ambíguo, pois cada vez que se adiciona um novo sinônimo para definir uma palavra cria-se uma rede de remissões cada vez mais extensa, na verdade, amplia-se a possibilidade de termos e relações que definem a palavra. Quanto mais precisão e determinação são demandas, maior também acaba por ser a abertura para indeterminação. A condição de possibilidade da linguagem para Castoriadis é este duplo movimento, a capacidade de oferecer jogos entre modos determinados e indeterminados de significação, o que ele chamará de *peras e apeiron*.

Il y a donc inseparabilité logique et réelle de ces deux aspects de la signification, le *peras* et le *apeiron*, la définité – détermination – distinction, et l’indéfinité – indétermination – indistinction – illimitation. Il est essentiel que le langage fournisse toujours la possibilité de traiter les significations qu’il convoie comme un ensemble formé par des termes déterminés, rigoureusement cernables, chacun identique à soi et distinct de tous les autres, séparables et séparés. Et il est essentiel qu’il fournisse toujours aussi la possibilité que de nouveaux termes émergent, que les relations entre les termes existants soient redéfinies, donc aussi que les relations entre existants, inseparables de leurs relations, le soient. Cette possibilité, à son tour, repose sur le fait que les relations entre termes déjà donnés sont inépuisables et indéterminées, comme ces termes eux même, puisque par exemple à aucun moment on ne saurait représenter la position d’une nouvelle signification comme une addition extérieure, laissant en l’état ce qui déjà était là.<sup>249</sup>

O funcionamento da linguagem contemplaria, paralelamente aos usos identitários-gregários, as possibilidades de emergência de novas significações, ou novas apropriações de significações gregárias-identitárias. E o funcionamento do imaginário será deduzido da indeterminação fundamental da linguagem. O imaginário pode ser vislumbrado apenas indiretamente, com um intervalo, que é, ao mesmo tempo, óbvio e impossível de definir, entre um significante e outro.

Segundo Castoriadis, as significações imaginárias não denotam nada, mas podem vir a conotar quase tudo. Esta afirmação será compreendida efetivamente por meio do exemplo de significação imaginária abordado por Castoriadis, a idéia de Deus:

Soit Dieu. Quels que soient les points d’appui que sa représentation prenne dans le perçu ; quelle que soit son efficace rationnelle comme principe d’organisation du monde pour certaine cultures, Dieu n’est ni une signification de réel, ni une signification du rationnel ; il n’est pas non plus symbole d’autre chose. Qu’est-ce que Dieu – non pas comme concept théologique, ni comme idée de philosophe – mais pour nous qui pensons ce qu’il est pour ceux qui croient en Dieu ? Ils ne peuvent l’évoquer, s’y référer qu’a l’aide de symboles, ne serait-ce que le « Nom » - mais pour eux, et pour nous qui considérons ce phénomène historique constitué par Dieu et ce

---

<sup>249</sup> CASTORIADIS. *L’institution imaginaire de la société*, p. 474.

qui croient en Dieu, il dépasse indéfiniment ce « Nom », il est autre chose. Dieu n'est ni le nom de Dieu, ni les images qu'un peuple peut s'en donner ni rien de similaire. Porté, indiqué pour tous ces symboles des symboles religieux, - une signification centrale, organisation en système de signifiants et signifiés, ce qui soutient l'unité croisée des uns et des autres, ce qui permet aussi l'extension, la multiplication, la modification. Et cette signification, ni d'un perçu (réel) ni d'un pensé (rationnel) est une signification imaginaire.<sup>250</sup>

As significações sociais imaginárias, como vimos na citação acima, excedem a própria ideia de imagem. Talvez Deus possa ser para cada crente uma “imagem”, inclusive capaz de ser representada de modo determinado, mas Deus como uma significação social imaginária não seria a “essência” ou “núcleo compartilhado” de todas essas imagens, é antes a condição de possibilidade de todas essas imagens de Deus. Dessa maneira, significantes que não apontam para um referente totalmente discreto como *Deus*, *alienação* ou *fator econômico*, tendem a dispersar aquilo que deveriam figurar, por estarem constantemente tomando de empréstimo referências de outras significações. “Deus não é nem o nome nem as imagens que os povos dão a ele”, mas aquilo para que todos os símbolos religiosos apontam, aquilo que se oferece enquanto uma presentificação imaginária (e por isso sua presença pode ser evocada). Se o sistema simbólico é composto por cadeias de significantes que remetem infinitamente para outros significantes, adiando indefinidamente uma presença, a significação imaginária ocasiona um efeito de presentificação imaginária. E a diferença de uma presença real e uma presença imaginária é que a última só pode ser fundamentalmente uma presença indeterminada.

Eis aí os pontos onde as significações imaginárias podem ser aproximadas da ficção literária, pelo menos da forma como ela é compreendida por Iser. A ficção literária evoca um mundo, um mundo com feições mais ou menos determinadas, mas cujo estatuto, em última instância, é de uma presentificação imaginária, pois o autodesnudamento como ato de fingir afirma que o texto não se

---

<sup>250</sup> CASTORIADIS. *L'institution imaginaire de la société*, pp. 196-7.

refere a alguma presença fora dele. Por ser a ficção literária uma criação de determinações que enfatiza a indeterminação, ela possui um potencial para desestabilizar os sistema de denotação / conotação e a lógica gregária-identitária.

### ***O EFEITO ESTÉTICO E O IMAGINÁRIO: O JOGO DO TEXTO EM ISER***

A questão que orientará Iser na construção do seu conceito de imaginário é entender, a partir do arcabouço das contribuições anteriormente discutidas, qual a relação do imaginário com o efeito estético. Mais especificamente, Iser partirá do pressuposto de que o imaginário produz a dimensão estética, sem estar, obviamente, confinado a ela. Para Iser, é estranho o fato de que a imaginação, em sua história, tenha sido concebida como um potencial autoestimulado. Ele assevera que o próprio fato de que a imaginação possua uma história é razão suficiente para desconfiarmos que tal conceito possa ter sido obscurecido em função de haver sido considerado em termos de uma substância autossuficiente.

Iser parte do pressuposto de que o efeito estético é um produto do imaginário quando este se encontra liberado de demandas pragmáticas. No quinto capítulo discutimos a noção de “pragmático” com que estamos trabalhando, neste caso, podemos considerar que “o imaginário liberado de demandas pragmáticas” significa apenas que as potências que ativam o imaginário não são dadas de antemão por qualquer tipo de acordo ou finalidade previamente estabelecidas.

A experiência estética, para Iser, assim como a relação entre o fictício e o imaginário, são essencialmente jogos entre determinação e indeterminação. Portanto, a importância de Coleridge, ao

demonstrar que a imaginação não é um potencial autoativável, é introduzir uma espécie de clivagem fundamental no imaginário, a partir da qual seus produtos determinados podem ser retomados como suporte para aberturas ao indeterminado.

Sartre, ao fazer a distinção entre percepção e ideação – e esta indicaria que o objeto intencional não é dado de antemão, mas posicionado como ausente ou existente alhures – destaca a interpenetração entre o imaginário e a consciência. E o jogo entre imaginário e consciência seria, ao mesmo tempo, o produto e a atividade produtora. É produto porque configura um alvo para intenção, é atividade produtora porque o objeto não é recepção passiva, mas produzido ativamente pela intenção. O jogo entre imaginação e consciência, como vimos anteriormente, engendra uma dialética na qual um objeto é afirmado através de um ato de negação. Nas palavras de Iser: “Therefore, Sartre was able to maintain that the imaginary is a negating act, although this negating activity carries the negated world in its wake.”<sup>251</sup>

Esse espaço potencial formado pelo conjunto de relações negadas, mas que ao mesmo tempo permanecem como alusão, é o lugar no qual se produz a experiência estética. No entanto, o termo “conjunto” se revela aí inapropriado, pois a idéia de conjunto supõe um grupo de elementos discerníveis, empírica ou idealmente, seria mais apropriado falar de um feixe de relações em diversos graus de formalização. Desse modo, especular sobre esse espaço potencial nos levaria a conceber os objetos da experiência estética como objetos permeados de instabilidade devido ao fato de que eles são produtos de uma dialética de afirmação e negação, de um jogo entre o determinado e o indeterminado.

Outra razão para qualificar este estado potencial e virtual, este entre-lugar, de “estético” é que a abertura para a indeterminação é um estado de suspensão altamente volátil que demanda uma resolução. Toda vez que uma resolução é dada, através da escolha de relações que fixam um sentido

---

<sup>251</sup> ISER. The aesthetic and the imaginary. In: CARROL. *The state of theory*, p. 205.

determinado, o estético “evapora”. Novamente, a ausência de uma demanda pragmática por resolução é o que torna possível o estado de suspensão que ocasiona o efeito estético.

Apesar da volatilidade da experiência estética, Iser aposta no caráter desestabilizador e transgressor da experiência literária. Eis aí uma questão importante na teoria iseriana cuja leitura um pouco mais detalhada de Castoriadis nos trouxe alguma elucidação. Iser parte do axioma de que a ficção literária é uma prática transgressora, no entanto, como dissemos já anteriormente, não há nada que impeça a ficção literária de se transformar em um veículo para confirmar estereótipos, nada que impeça que, uma vez “evaporada” a experiência estética, seu discurso seja apropriado por uma lógica gregária-identitária. O que a noção de significação imaginária em Castoriadis nos mostra é que não necessariamente toda ficção literária ocasionará um efeito transgressivo, mas certamente toda ficção literária possui um potencial de transgressão, de desestabilizar os fundamentos tácitos que estruturam uma dada realidade.

A ficção literária engendraria um espaço potencial no qual é possível questionar a nossa “confiável” relação com a realidade, na qual acreditamos existir possibilidades apenas resultantes de uma determinada realidade e não vice-versa, ou seja, que de um conjunto de possibilidades resultará um sentido de realidade. Mas se a própria realidade é um construto ou uma significação imaginária, como já vimos em Castoriadis, ela não pode preceder a si mesma. Então o jogo entre o fictício e o imaginário nos mostra que o mundo textual, sendo precedido de possibilidades, reverte essas possibilidades no sentido de permitir e condicionar a emergência de novos mundos.<sup>252</sup> Seguindo o raciocínio de Iser, podemos concluir também que a demanda do homem por ficções está ligada à criação de um espaço de experimentação, pois a emergência dos novos mundos ficcionais possibilitaria, entre outras coisas, levantar questionamentos a respeito do fundo tácito no qual se assentam noções como “realidade” e “moralidade”. Se pensarmos com Adorno que “moral

---

<sup>252</sup> Pode inclusive denunciar o caráter de construto da realidade sócio-cultural.

questions have always arisen when moral norms of behaviour have ceased to be self-evident and unquestioned in the life of a community”<sup>253</sup>, a ficção literária funcionaria como espaço de encenação do condicionamento e emergência de novos mundos de significação, que, por seus contrastes com a realidade sócio-cultural, pode gerar questionamentos das bases autoevidentes que sustentam estas realidades.

---

<sup>253</sup> ADORNO. *Problems of moral philosophy*. p. 16.

**CAPÍTULO 7**

**UMA BELA PERVERSÃO DAS PALAVRAS**

(...) onde está a vida do homem que escreve, a vida da laranja, a vida do poema – a Vida, sem mais nada – estará aqui?  
fora das muralhas da cidade?  
no interior do meu corpo? ou muito longe de mim – onde sei que possuo uma outra razão... e me suicido na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente.

ALBERTO. “Prefácio para um livro de poema”. *O medo*, p. 650.

*Sol e aço* (1968) é certamente um dos livros mais polêmico de Yukio Mishima, suscitando comentários de tamanha amplitude que vão desde a perplexidade até o puro elogio: aos olhos de Marguerite Yourcenar, o livro é um “ensaio quase delirante” em que o seu autor “advoga em favor do sofrimento físico e da morte”;<sup>254</sup> para Paulo Leminski, o livro é um epitáfio, o “texto/testamento” de um samurai à altura do seu “gesto” final.<sup>255</sup>

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 não é 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 em classificar o seu texto.

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 de intermediário entre a confissão e o pensamento crítico, um modo sutilmente ambíguo que poderia se chamar de “confidência crítica”.<sup>256</sup>

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

---

<sup>254</sup> YOURCENAR. *Mishima ou a visão do vazio*, p. 72.

<sup>255</sup> LEMINSKI. Entre o gesto e o texto, p. 124.

<sup>256</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 7.

classificação para sua escrita, 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 *autorretrato literário* possa render ferramentas teóricas para auxiliar na compreensão de certos efeitos de enunciação 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 *autorretrato* 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 *autorretrato* mais do que autobiografia.<sup>257</sup>

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 autorretrato 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’.”<sup>258</sup> Vale lembrar ainda que a idéia de um autorretrato literário não coincide exatamente com o autorretrato como modalidade de pintura.

Todavia, classificar *Sol e aço* como um autorretrato não diz muito. A utilização dessa classificação ou gênero não se funda numa distinção estritamente formal, pois se trata de um tipo de discurso e uma forma de arte literária que não profere nenhum horizonte de expectativas. Trata-se,

---

<sup>257</sup> LEJEUNE citado por BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 2 (grifo nosso).

<sup>258</sup> BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 7.

em muitos casos, de textos que se ocupam de tentativas, muitas vezes malogradas, de denominar a si mesmos. Assim, “cada autorretrato é escrito como se fosse o único texto de sua espécie”.<sup>259</sup>

Beaujour observa que não é em outro lugar, senão dentro dos próprios autorretratos 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 de gênero.

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.”<sup>260</sup>

A fórmula evidencia alguns aspectos característicos do *autorretrato* que o diferenciam da *autobiografia*, tal como definida por Philippe Lejeune. No autorretrato, o sintagma narrativo constrói-se em sequências 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.”<sup>261</sup>

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

---

<sup>259</sup> BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 2.

<sup>260</sup> BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 3.

<sup>261</sup> BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 3.

artificialis”,<sup>262</sup> o autorretrato 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 encontrem-se 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”.<sup>263</sup>

Ou seja, enquanto as costuras temporais de uma autobiografia já estão implícitas numa escolha inicial de narrar a “história de uma personalidade”, o autorretrato é uma escrita errante, que vai, retorna e vagueia numa espécie de perambulação. “O autorretratista nunca tem uma noção clara de para onde ele está indo e nem do que está fazendo.”<sup>264</sup> Mesmo no caso em que o autor afirma estar fazendo uma “confissão crítica”, a decisão quanto a uma leitura ficcional ou confessional deve ser colocada sob suspeita, pois a

confissão é o álibi do autorretratista. 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 autorretrato, que é uma transgressão direta e uma transformação dos procedimentos retóricos. [...] Assim, o pecado original do autorretrato é que ele perverte a troca, a comunicação e a persuasão, à medida que denuncia essa própria perversão.<sup>265</sup>

Se levarmos em conta a indicação de Beaujour, do autorretrato como uma inescapável discussão sobre a produção retórica, veremos que as “confidências críticas” de Mishima não buscam,

---

<sup>262</sup>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.

<sup>263</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 74.

<sup>264</sup> BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 4.

<sup>265</sup> BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 8. “Therefore confession is the self-portraitist’s alibi. What other types of discourse (especially novelistic fiction) can comfortably ignore to extent that they are more remote from rhetorical production, cannot be eluded by the self-portrait which is a direct transgression, and transformation, of the procedures of rhetoric. [...] Thus self-portraits original sin is that it perverts exchange, communication and persuasion itself, while denouncing this perversion.”

certamente, contar um ato pecaminoso, mas talvez elas sejam uma confissão da máquina de produção textual e de matrizes estéticas visíveis em toda a obra de Mishima, ou seja, um certo imaginário a que ele chamou de “o núcleo do meu pensamento”.<sup>266</sup>

Assim como se pode pensar com Iser que o autodesnudamento da ficcionalidade é o ato ficcional por excelência, que leva uma ficção a ser lida enquanto tal, poderíamos pensar com Beaujour que a tentativa de autodesnudamento dos motivos e problemas que impulsionam a escrita é o artifício retórico que faz com que um texto possa ser lido como um autorretrato.

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

Nenhum autorretratista 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?*<sup>267</sup>

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.

---

<sup>266</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 33.

<sup>267</sup> BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 336. “No self-portraitist devise the plan of painting himself, at least not at the outset [...]. Writing *per se* is soon called into question; and there arises a cogito of writing that replaces that of being. Not the *I write therefore I am* to which autobiographers and writers and authors of diary cling, but rather, in Roger Laporte’s formulation: What is to write? Or, What is the status of myself writing?”

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.<sup>268</sup>

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 autorretrato extrai a sua coerência de um jogo de justaposições e montagens de sequências autônomas que se opõe a um sintagma narrativo, obrigando o leitor a realizar jogos de correlações. Portanto, seguindo o esforço de criar esses campos de correlações, fomos levados a separar alguns feixes temáticos, que podem figurar mais como uma sugestão de leitura, já que sua separação é arbitrária. Mas também, porque o recorte de tais fragmentos não constitui 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*. E é no mar deste mistério que cada um dos rios temáticos que destacamos irá desembocar.

## ***CORPO E PALAVRAS***

Em nossa leitura de *Sol e aço* a oposição que Mishima estabelece entre a literatura e as artes verbais – como singularização da linguagem, de um lado, a universalidade presente na realidade do corpo, de outro – ocupa um lugar central. Em diversos momentos do texto presenciamos um

---

<sup>268</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 8.

mesmo movimento que “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.”<sup>269</sup>

A esta natureza estranhamente abstrata, voltarei mais tarde, mais importante aqui é o fato que, para mim, músculos tinham uma das mais desejáveis qualidades: sua função era exatamente o contrário das palavras. Isso fica claro se observamos a origem das próprias palavras. 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 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”.<sup>270</sup>

A realidade do corpo é o que fornece positividade a uma clausura da individualidade engendrada pelas artes verbais. A arte parecia estar inevitavelmente comprometida com uma tentativa de universalizar uma individualidade. O problema do artista era, para Mishima, o fato de que, de uma forma ou de outra, o artista precisava afastar-se da realidade para recriá-la, e ao fazê-lo sua existência se vê apartada de outras existências.

<sup>269</sup> BEAUJOUR. *Poetics of the literary self-portrait*, p. 299. “[...] it intersects on several levels the opposition between universal discourse (logos, philosophy, science) and individual opinion, speech, an act, language incarnate.”

<sup>270</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, pp. 29-30.

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.<sup>271</sup>

“Mas”, diz Mishima,

o que eu tinha encontrado nos músculos, através do aço, era o brotar deste tipo de triunfo do não específico, o triunfo de saber que a gente é igual aos outros. À medida que a pressão implacável do aço progressivamente ia despindo meus músculos de sua singularidade e individualidade (produto da degeneração), e à medida que se desenvolviam, eles deveriam, eu pensava, começar a assumir um aspecto universal, até que finalmente atingissem o ponto em que correspondessem ao padrão geral no qual diferenças individuais deixassem de existir.<sup>272</sup>

A realidade do corpo e a disciplina corporal são meios para se experienciar uma sensação de universalidade que parece estar interdita para aquele que vive da criação de artes verbais. A realidade do corpo tornou-se o centro das preocupações de Mishima. “Isso é claro não aconteceu da noite pro dia. Nem começou sem a pulsão de um motivo fundo.”<sup>273</sup> 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 a das palavras, e compreendia também o uso das palavras para buscar “uma linguagem do corpo”.<sup>274</sup> 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.<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 14.

<sup>272</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 30.

<sup>273</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 8.

<sup>274</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 8.

<sup>275</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 8.

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 consequência 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.”<sup>276</sup> Assim, as palavras passaram a representar esse mundo imaginativo, ao passo que a realidade só podia ser encontrada alhures, no corpo:

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 englobassem 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.<sup>277</sup>

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.”<sup>278</sup>

A oposição entre o corpo e a realidade, de um lado, e as palavras, de outro, encontra ressonâncias em vários trabalhos de Mishima. Em *Confissões de uma máscara*, podemos destacar o episódio em que Kochan se apaixona pelo belo Omi, atraído por “uma impressão de sangue

---

<sup>276</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p.13.

<sup>277</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 10.

<sup>278</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 12.

copioso, a ignorância, os gestos rudes, a fala descuidada, e a selvagem melancolia inerente à carne de modo algum maculada pelo intelecto.»<sup>279</sup>

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 conceitual, 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 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.<sup>280</sup>

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 contribuiriam 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.<sup>281</sup>

Nota-se, assim, novamente a ideia 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 à morte era um outro mistério que ainda restava

---

<sup>279</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 49.

<sup>280</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 18.

<sup>281</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 52.

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 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.<sup>282</sup>

A morte, além de ser aliada com energia abundante, o clímax da perfeição, atua também como um imaginário da negatividade, uma figura retórica circunscrita pelo princípio de nulificação, que permite a criação de ficções vazias. O ato da expressão, para Mishima, possui uma natureza essencialmente dúbia, ela pressupõe um afastamento das “coisas” existentes, ao mesmo tempo que dá origem a “coisas” inexistentes, e nisto residiria a dosagem da morte e da vida nas artes verbais.

Portanto, se a expressão verbal significa afastar-se das coisas para recriá-las, 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,

---

<sup>282</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 49.

homem de ação. E ainda um outro motivo pode ser acrescentado 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.”<sup>283</sup>

Nota-se que as noções de “corpo” e “palavras” funcionam no discurso de *Sol e aço* como figuras retóricas colocadas em um movimento dialético, que não se deixam apreender senão pela sua oposição. A flutuação desses termos remete-nos ao funcionamento do imaginário em Coleridge, que sugere que a definição conceitual é a fixação do signo, enquanto a imaginação atuaria provocando uma constante oscilação do sentido.

Algo que talvez possa dar testemunho da relação dialética entre as figuras retóricas “corpo” e “palavras” é o fato de que, se por um lado Mishima se dá conta do seu desprezo por uma vida que se acabaria em palavras, a sua curiosidade, por outro, não deixa de inclinar-se para a relação das palavras com aqueles que vão se acabar. Neste fragmento, Mishima narra as suas impressões ao visitar uma antiga base naval de Etajima, onde se encontra conservada uma coleção de cartas escritas por jovens esquadrões *kamikazes*, 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 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 epitáfio.<sup>284</sup>

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

---

<sup>283</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 82.

<sup>284</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 78.

forneceram a Mishima uma visão sobre uma “verdade nua que faz com que as palavras vacilem”.<sup>285</sup> 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 ambiguidade 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 heroica 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 do que quaisquer outras palavras, elas constituem uma esplêndida linguagem da carne.<sup>286</sup>

Através das cartas, Mishima tentava descobrir que tipo de palavras eram usadas 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. Vale lembrar que o crítico americano Donald

---

<sup>285</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 78.

<sup>286</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 80.

Keene sugere a ausência de “individualidade” dos heróis como uma das principais características do teatro *Nô*.<sup>287</sup>

Assim, Mishima constrói um conceito de herói baseado na idéia de coragem física e em um modelo impessoal feito de lugares comuns. Entretanto, o que confere dignidade a essa forma impessoal, de um corpo robusto e sem individualidade, é a presença da morte.

Aqui, senti que estava captando uma pista para a compreensão íntima do culto do herói. O cinismo que encara todo culto do herói como coisa ridícula está sempre tingido por uma sensação de inferioridade física. Sempre é o homem que se sabe falto de atributos heroicos aquele que fala do herói com desprezo e zombaria; e quando o faz, sua fraseologia, de uma lógica ostensivamente universal e geral, não fornece uma indicação sobre suas características físicas. Que falta de sinceridade! (...) O culto do herói, com efeito, é o princípio básico do corpo, e, a longo prazo, está intimamente comprometido com o contraste entre a robustez do corpo e a destruição da morte. (...) O que salva a carne de ser ridícula é a presença da morte que reside num corpo vigoroso e saudável; é isso que sustenta a dignidade da carne.<sup>288</sup>

Tornar-se herói implicava anular a clausura da individualidade e participar da tragédia junto com as outras existências. Na busca desse ideal de uma morte heróica, Mishima procurará investigar uma linguagem do grupo, examinando o mistério das vivências que levam à perda da individualidade.

---

<sup>287</sup> KEENE. *La literatura japonesa*, p. 67.

<sup>288</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, pp. 40-1.

## *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:

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?<sup>289</sup>

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.<sup>290</sup>

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:

---

<sup>289</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 13.

<sup>290</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 28.

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.<sup>291</sup>

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.” Um ponto crucial a ser destacado é a ideia 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 da noção de “trágico”. As coisas trágicas em *Confissões de uma máscara* se ligam à ideia 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.”<sup>292</sup> 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.”<sup>293</sup>

A participação na tragédia ajudou-o a expelir a fé doentia nas palavras, justamente como 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

---

<sup>291</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 14.

<sup>292</sup> MISHIMA. *Confissões de uma máscara*, p. 13.

<sup>293</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 15.

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.”<sup>294</sup>

Mishima admitia a ideia 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 autossuficiente. 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 das palavras para tudo; [...] só corpos, sujeitos à mesma circunstância, podem compartilhar o sofrimento comum.<sup>295</sup>

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:

---

<sup>294</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 84.

<sup>295</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 85.

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 consequência, as pessoas acabam só entrando em contato com sombras e perdem a coragem de familiarizar-se com as atribuições da própria carne.<sup>296</sup>

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: “estes opostos conduzidos a seus extremos tendem a se assemelhar.”<sup>297</sup> 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:

---

<sup>296</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 35.

<sup>297</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 90.

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.<sup>298</sup>

A imitação da tragédia passaria com o vento, mas Mishima estava disposto a eternizar uma verdadeira tragédia através do grupo. Nesse sentido, poderíamos pensar que o grupo, do ponto de vista retórico, pode ser visto como uma espécie de coro para a tragédia de Mishima?

Em *O nascimento da tragédia*, Friedrich Nietzsche levanta algumas hipóteses a respeito da função do coro na tragédia grega. Talvez essas hipóteses nos permitiriam pensar alguns paralelismos entre a função do coro na tragédia grega e a função do grupo na tragédia referida por Mishima. A primeira interpretação é a de A.W. Schlegel, para quem o coro seria uma espécie de essência e extrato da multidão de espectadores, uma espécie de espectador ideal. A princípio, Nietzsche demonstra a sua surpresa momentânea diante dessa alegação, pois se comparamos o público teatral ao qual somos familiarizados seria possível “idealizar” algo análogo ao coro das tragédias gregas. Um dos motivos da surpresa é a crença contemporânea à Nietzsche de que um espectador ideal, quem quer que ele seja, deve estar ciente de que ele está vendo uma obra de arte e não uma realidade. No entanto, e aí estaria para Nietzsche a agudez da percepção de Schlegel, o coro trágico dos gregos é forçado a ver entes reais nas figuras no palco. “Schlegel tells us that the perfect, ideal spectator does not at all allow the world of the drama to act on him aesthetically, but corporally and empirically.”<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 86-7.

<sup>299</sup> NIETZSCHE. *The birth of tragedy*, p. 57.

A segunda interpretação comentada por Nietzsche que gostaríamos de destacar é a de Schiller. O coro, para Schiller, é uma espécie de “living wall that tragedy constructs around itself in order to close itself from the world of reality and to preserve its ideal domain and its poetical freedom.”<sup>300</sup>

As duas interpretações podem parecer contraditórias, mas pensadas sob a perspectiva do grupo em Mishima elas parecem complementar-se. De um lado, o grupo seria um espectador afetado corporal e empiricamente pela tragédia, basta lembrarmos a ideia de Mishima sobre o que é comunicado no sofrimento físico compartilhado. Portanto, o “ato de coragem física” tornar-se-á possível devido ao fato de colocar em jogo outras existências empírica e corporalmente. Mas também, o grupo funcionaria como uma parede viva que preserva um domínio ideal. O grupo é, para Mishima, um modo de potencializar a cumplicidade nos “crimes de imaginação” que a literatura produz com sua comunicação de uma solidão para outra. De modo análogo, a irmandade de sangue de Isao, em *Cavalo selvagem*, tinha por função proteger seus ideais de pureza contra os ataques da realidade.

Parece-nos que esse anseio por uma forma de arte que pudesse nos afetar, não apenas esteticamente, mas empírica e corporalmente, é uma das chaves para compreensão dos jogos performativos na obra de Mishima. Em diversos momentos da obra de Mishima podemos reconhecer uma busca pela transgressão dos limites entre obra de arte e realidade.

No caso da “tragédia do grupo” performada por Mishima e seus companheiros, essa transgressão se relaciona com um movimento sacrificial da individualidade. Sacrificar a individualidade pela adesão a um modelo universal de herói. Certamente esse modelo universal não deixa de ser condicionado culturalmente. O sacrifício da individualidade parece ser dramatizado em *Sol e aço* também através da própria dispersão temática, que faz com que o autorretrato cesse de ser

---

<sup>300</sup> NIETZSCHE. *The birth of tragedy*, p. 58.

essencialmente individual, “os eventos de uma vida individual são eclipsados pela rememoração de toda uma cultura, provocando um paradoxal ‘autoesquecimento’”.<sup>301</sup>

No caso de Mishima, o autoesquecimento é paradoxal, pois também é movido pelo seu desejo individual de fazer da sua vida um poema, este poema sempre esteve ligado a uma tentativa de elucidar um mistério e, “nem é preciso dizer: dentro de cada mistério, uma minúscula imitação da morte.”<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> BEAUJOUR. *Poetics of literary self-portrait*, p. 20.

<sup>302</sup> MISHIMA. *Sol e aço*, p. 75.

## CONCLUSÃO

O que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem intensa e insistente *ad infinitum*, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos, os reflexos dessa dura água.

CLARICE LISPECTOR

Se os livros são labirintos, escrever uma tese sobre outros livros seria uma tentativa de dar testemunho de nossas passagens por esses labirintos. Acredita-se que dessa tentativa poderá resultar algo como um mapa, e com surpresa percebemos que aquilo que deveria ser mapa contém tantas rasuras, imprecisões, entradas e saídas para lugar nenhum, que já se converteu novamente em labirinto. O ato de concluir faz com que a familiaridade que supomos ter com aquilo que escrevemos transforme-se em um estranhamento causado pela deterioração dos signos aos quais confiávamos a possibilidade de reconstituir os passos de um percurso.

A experiência de leitura sistemática de uma obra literária que nos causa arrebatamento estético provoca uma sensação de que estamos sempre perdendo algo. Um detalhe, uma vírgula, uma palavra, uma imagem poderia ter nos dito algo que deixamos escapar, e assim retornamos ao texto, para sempre outra vez, com uma nova aposta, esperando uma revelação que está prestes a acontecer, mas que nunca se dá. Por isso, talvez, a frustração de escrever sobre essa experiência de leitura, pois isso significa fixar e definir uma experiência que em nós continua fluida, a se desdobrar e produzir seus efeitos. Em comparação com a fluidez dessa experiência, quase tudo aquilo que podemos escrever sobre ela soa inadequado ou já ultrapassado antes mesmo de ter sido escrito. Lidar com essa inadequação – que é também o efeito de uma percepção das indeterminações do texto – torna-se uma condição fundamental para concretizar essa experiência de leitura na forma de uma tese.

Talvez esses dois primeiros parágrafos sejam apenas uma tentativa pedante de justificar – além dos pedidos de prorrogação de prazo da entrega da tese – a precariedade e a artificialidade destas “conclusões”.

Nossa investigação guiou-se, sobretudo, pela noção de imaginário. Nosso ponto de partida, o problema da individualidade – formulado por Donald Keene –, já era considerado de saída uma espécie de manifestação do imaginário ocidental em relação à cultura oriental. Quando Keene

descreve a literatura japonesa, só pode fazê-lo partindo de premissas ocidentais a respeito do que seja “Literatura”, “romance”, “indivíduo”, “personagem”. No entanto, nosso propósito não foi o de julgar a hipótese do problema da individualidade segundo um valor de verdade e falsidade, ela foi tomada aqui como um horizonte que torna possível uma determinada leitura. Uma indagação sobre as consequências dessa hipótese nos permitiu acessar um jogo dos modos de produção de imagens de alteridades na crítica literária de Keene. Esse jogo pode ser descrito através da imagem de um espelho:

No ocidente o espelho é um objeto essencialmente narcíseo: o homem só pensa no espelho para se olhar; mas no oriente, ao que parece, o espelho é vazio; ele é o próprio vazio dos símbolos (“O espírito do homem perfeito” diz um mestre do Tao, “é como um espelho. Não capta nada, mas não rejeita nada. Recebe, mas não conserva.”): o espelho só capta outros espelhos, essa reflexão infinita é o próprio vazio (que, como se sabe, é a forma).<sup>303</sup>

À primeira vista, esta citação de Barthes pode parecer expressar apenas uma espécie de visão romantizada, que designa o Japão como sistema semiótico que possibilita uma fluidez e um esvaziamento do sentido que se contrapõe à cristalização e à obsessão da fixação de sentido no ocidente (seja lá o que isto for, o ocidente, o oriente). No entanto, a imagem oriental do espelho, que só capta outros espelhos e nada rejeita, contempla, inclusive, a possibilidade de que ele se preste a ser um objeto narcísico. Essa reflexão infinita entre os espelhos é o vazio, que também é a forma. De modo análogo, o problema da individualidade foi tomado apenas como uma forma, cujas partes vazias permitiram a projeção de conteúdos. As imagens resultam da projeção do conteúdo em formas, o estudo do imaginário de uma obra literária pode ser pensado como uma descrição das séries de sentido formadas por um conjunto de imagens extraídas do universo estético que emerge do texto literário.

---

<sup>303</sup> BARTHES. *O império dos signos*, p. 64.

O estudo da perspectiva do imaginário revela que as séries de sentido são criadas por meio de um ato de leitura, tais séries não repousariam adormecidas no texto esperando pela sua descoberta. Como vimos, o imaginário é um conceito que procura dar conta de uma experiência difusa do ato imaginativo, portanto o imaginário não constitui propriamente um sistema e nem possui uma teleologia. O estudo do imaginário procura descrever, quiçá, um universo estético aberto e em expansão.

Assim como na poesia a rima cria um efeito de semelhança e repetição que opera a partir da matéria fônica da palavra, o estudo do imaginário nos revela “rimas” de imagens na obra de um autor. Uma repetição temática ou imagética que é sempre diferença (daí, talvez, o porquê de uma rima não se dar pela mera repetição da palavra). A rima oferece um jogo de semelhanças fônicas contra diferenças semânticas. O universo estético de um autor não chega a constituir um sistema fechado e limitado, mas permite-nos visualizar certas séries abertas de rimas imagéticas, a insistência e repetição de motivos, padrões. O sentido criado pelo leitor a partir da iteração dessas rimas de imagens e de suas serializações seria, propriamente, o trabalho do imaginário.

O modelo do herói universal seria um dos campos que nos permite visualizar essas rimas imagéticas no universo estético de Mishima. Na *Liga do vento divino* uma série avassaladora de suicídios rituais é descrita. O gesto heróico e o suicídio ritual são formas que devem rimar com um estoque de outros gestos heróicos e suicídios rituais do passado. Cada suicídio ritual recorda toda uma cadeia de antepassados que haviam feito um gesto parecido em condições semelhantes. O modelo do herói universal, ou a sua percepção, talvez seja o efeito dessa rima de imagens por meio da qual um gesto remonta a outros gestos passados, deixando a impressão de que tais gestos seriam uma forma pronta, dentro da qual qualquer sentido de interioridade psicológica não seria mais que uma mera contingência.

Aquilo que chamamos de “drama da individuação” em Mishima pode ser pensado como uma série de rimas de imagens da individualidade. É impossível conter a proliferação de analogias entre personagens como Kiyooki Matsugae e Kochan, protagonista de *Confissões de uma máscara*; ambos são personagens noturnos, voltados para suas vidas oníricas e seus devaneios. Assim como as analogias entre o personagem Isao Inuma e a voz que nos fala em *Sol e aço*, com seus ímpetos resolutos para a ação. E ainda as analogias possíveis entre os personagens Kiyooki Matsugae e sua suposta reencarnação, Isao Inuma, que mesmo com características diametralmente opostas, assemelhavam-se no espírito de Honda como individualidades que expressam a essência da juventude.

Em um artigo, citado por Scott-Stokes, que acompanha a primeira publicação das obras completas de Yukio Mishima, este escreveu: “A proposição básica do romance moderno, como já disse Dostoiévski, é a expressão de atitudes diametralmente opostas nos seres humanos.”<sup>304</sup> É por uma espécie de ironia que Mishima tomava a si mesmo como mais um de seus personagens, para descrevê-lo sob a chave das atitudes diametralmente opostas, uma voltada para a arte e outra voltada para a ação. Mas essa ironia se complexifica quando notamos que, por diversos momentos da obra de Mishima, manifesta-se um anseio por uma forma de arte que apagasse as fronteiras entre vida e arte, entre corpo e palavra, entre literatura e ação. Por vezes, nossa impressão é a de que Mishima gostaria de criar um mundo que fosse como o imenso Teatro Integral de Oklahoma, de Kafka, em *América*, no qual todos podiam ser admitidos como atores, porque desempenhariam sempre o papel de “si mesmos”. O conceito de grupo para Mishima era o protótipo desse teatro em que ele e cada um de seus companheiros viveriam a encenação de um destino trágico no papel de “si mesmos”.

Uma grande ironia de Mishima parece-nos ser uma pergunta sobre o que é ser “si mesmo”. A ironia dessa pergunta está presente no fim de *Mar da fertilidade*, quando o personagem Shigekuni

---

<sup>304</sup> SCOTT-STOKES. *The life and death of Yukio Mishima*, p. 108.

Honda, já ancião, acredita estar prestes a poder compartilhar o mistério que vinha presenciando durante toda a sua existência, e é conduzido à visão de um vazio que o leva a duvidar se sua própria existência realmente se passou, é com a mesma ironia que a morte de Mishima deixa no ar a pergunta sobre se ela foi uma encenação e estetização ou uma a manifestação de um motivo ainda desconhecido que só podemos tentar imaginar. Certamente, a segunda opção é tão plausível quanto a primeira, mas a primeira já estava comprometida nos signos da fantasia com que os leitores de Mishima construíram uma imagem da sua individualidade. Esta foi a constatação à qual fomos conduzidos pelas indagações levantadas através do conceito de espaço autobiográfico, fio condutor que une o primeiro, o segundo e o sétimo capítulos.

As leituras empreendidas pelo recorte do espaço autobiográfico explicitam os pactos fantasmáticos de leitura, as refrações de imagens do “eu” que povoam obras como *Confissões de uma máscara* e *Sol e aço*. A teoria do espaço autobiográfico, ao demonstrar o caráter ambíguo, contratual e performativo dos discursos autobiográficos, tornou-se um campo propício para o levantamento de questões sobre a oposição tácita que distingue ficção e realidade, memória e fantasia.

A discussão sobre o binarismo que divide ficção e realidade é alimentada pela Antropologia Literária de Wolfgang Iser. A teoria dos atos ficcionais acaba por explicitar que a diferença entre os discursos ficcionais e não ficcionais reside nas diferenças contratuais e performativas que esses discursos engendram. Nossa análise do ato de autodesnudamento da ficcionalidade em obras como *Depois do banquete* demonstrou a possibilidade de oscilações e as aberturas à indeterminação às quais estão sujeitos os contratos de leitura ficcional.

A leitura de *Mar da fertilidade* forneceu-nos algumas encenações de contratos de leitura. Uma delas se dá em torno das leituras que os personagens de *Cavalo selvagem* fazem de *A liga do vento divino*, a recepção ficcional de Shigekuni Honda contrasta com o tratamento quase sagrado que Isao e seus companheiros dispensam ao livro. Outro aspecto que põe em evidência o contrato de leitura é

o evento da reencarnação. A impossibilidade de decidir se a reencarnação é ou não um acontecimento que se passa no extrato das objetividades apresentadas pelo texto gera um duplo contrato de leitura, um primeiro que temos com a própria narrativa da tetralogia; e um segundo, com a narrativa sob a perspectiva de Shigekuni Honda. Dentro das possibilidades do universo ficcional de *Mar da fertilidade*, somos levados a estabelecer um contrato de leitura com o relato do protagonista, que nos confronta com a possibilidade de se considerar a sua fala sobre a reencarnação, ou como descrição de um fato, um acontecimento dentro desse universo ficcional, ou como uma ficção ou um delírio de um personagem dentro desse universo ficcional.

## BIBLIOGRAFIA

### Do Autor :

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. 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: seis piezas 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.

\_\_\_\_\_. *Depois do banquete*. Trad Vera Pedrosa. Rio de Janeiro: Edinova, 1968.

\_\_\_\_\_. *La musique*. Trad. Dominique Palmé. Paris: Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_. *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 cuentos*. Trad. Magdalena Ruiz Guiñazu. Caracas: Monte Ávila, 1969.

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

\_\_\_\_\_. *Neve de primavera*. Mar da fertilidade Vol. I. Trad. Newton Goldman. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cavalo Selvagem*. Mar da fertilidade Vol. II. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *O templo da aurora*. Mar da fertilidade Vol. III. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *A queda do anjo*. Mar da fertilidade Vol. IV. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

### Geral :

- ADORNO, Theodor. *Problems of moral philosophy*. Oxford, Cambridge: Polity and Blackwell Press, 2001.
- AUSTIN, John. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BARTHES, Roland. *L'Empire des Signes*. Genève: Flammarion, 1970.
- \_\_\_\_\_. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Câmara clara*. Trad. Manuela Torres. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Márcia Valéria Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASHO, Matsuo. *Cent cinq haikai*. Trad. Koumiko Muraoka. Paris: La Delirante, 1979.
- BEAUJOUR, Michel. *Poetics of literary self-portrait*, New York: NY University Press, 1991.
- BENEDICT, Anderson. *Imagined communities*. New York / London: Verso, 2006.
- BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. Tradução: César Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 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. *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafiás da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina editora/ Fale (UFMG), 2005.
- BUDICK, Sanford; ISER, Wolfgang. (org.) *The Translatability of cultures: figurations of the space between*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- BURWICK, Frederick. (org.) *Coleridge's Biographya literária: text and meaning*. Ohio: State university press, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo. Cultrix, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na literatura brasileira*. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.

- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARPENTIER, Nicolas. *La lecture selon Barthes*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- CARROL, David. (org.) *The state of theory*. Stanford University Press, 1991.
- 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.
- CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula.(org.) *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.
- CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil, 1975
- CLASTRES, Pierre. *Society against the state*. Translation by Robert Hurley. Massachusetts: MIT press, 1987.
- COLERIDGE, Samuel T. *Biographia literaria*. London: Oxford University Press, 1958. Vol I, Vol II.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Ed. Tristram, 2004.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.
- CULLER, Jonathan D. *As idéias de Barthes*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1988.
- DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre: Artes médicas, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- DE MAN, Paul. "Autobiography as De-Facement", In: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Otobiographies*. Paris: Éditions Galilée, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Margins of philosophy*. Trans. Allan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Escritura e diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Torres de babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Dissemination* Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Acts of Literature*. Edited by Derek Atridge. New York: London: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. «Le concept de littérature comparée et les problèmes théorique de la traduction. » Box:15, Folders:1-7 In: DERRIDA ARCHIVE AT LANGSON LIBRARY, University of California at Irvine.

- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castelo Branco. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bisques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- ETO, Jun. A Nation Reborn: A short history of postwar Japan. *International Society for Educational Information*, 1974, pp. 181-200.
- FOLKENFLIK, Robert (org.), *The culture of autobiography. constructions of self-representation*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tamus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREITAS, Manuel de. *Me, my self and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al berto*. Lisboa: Assírio Alvim, 2005.
- GEERTZ, Clifford. *The interpretation of culture*. New York: Basic Books, 1973.
- GUSDORF, Georges. "Limits and conditions of autobiography." In: OLNEY, James. *Autobiography: essays theoretical and critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980, pp. 22-67.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade* Trad. Tomaz Tadeu Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HUME, Nancy G (org.). *Japanese aesthetics and culture: a reader*. New York: State University of New York Press, 1995.
- ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting Literary Anthropology*. London and Baltimore, John Hopkins University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas para uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. London and Baltimore, John Hopkins University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. "The aesthetics and the imaginary". In: CARROL, David. *The state of theory*. Stanford University Press, 1991. p. 200-20
- \_\_\_\_\_. *The range of interpretation* . New York: Columbia University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. The aesthetics and the imaginary. In: CARROL, David. *The state of theory*. Stanford University Press, 1991. p. 200-20
- KANT, Immanuel. *Critique of the power of judgement*. Translation: Paul Guyer, Cambridge University Press, 2000.

- KEENE, Donald. *La literatura japonesa*. Trad. Jesús Bal y Gay. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- KUSANO, Darcí. *O homem de teatro e de cinema. Yukio Mishima*. Tese de livre docência. São Paulo. ECA/USP, 2002.
- JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma. *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LEE, Henrique de Oliveira. *O espaço autobiográfico em Yukio Mishima*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed Seuil, 1975.
- LEMINSKI, Paulo. Posfácio: entre o gesto e o texto. In: MISHIMA, Yukio. *Sol e Aço*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 107-124.
- LEROI-GOURHAN, André. *Gesture and speech*. Trans: Anna Bostock Berger, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *História ficção literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOTMAN, Juirij. *The structure of the artistic text*. Trans. Ronald Vroon. Michigan: University of Michigan Press, 1977.
- MARCOU, Luïc. *L'autobiographie – anthologie*. Paris: Flammarion, 2001.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003
- MILLER, Henry. *Reflections on the death of Mishima* 1st English ed. Santa Barbara, California: Capra Press, 1972.
- MILLOT, Catherine. *Gide, Gennet e Mishima: a inteligência da perversão*. Editora Cia de Freud, 2004.
- MILTON, John. *Imagens de um mundo trêmulo*. Trad. Dirceu Vilela. São Paulo: Hedra, 2006.
- MOURALIS, Bernard. *As Contraliteraturas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- MURAKAMI, Haruki. *Dance dance dance: a novel*. Trans. Alfred Birnbaum. New York: Vintage, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The wind up bird chronicles*. Trans. Jay Rubin. New York: Vintage, 1997.
- NAPIER, Susan Jolliffe. *Escape from the wasteland : romanticism and realism in thefiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo* Cambridge, Mass. : Council on East Asian Studies, Harvard University : Distributed by Harvard University Press, c1991.
- NIETZSCHE, Friederich. *The birth of the tragedy and Case Wagner*. Trans. Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1967.
- OGRIZEK, Doré. *Le Japon*. Paris: Editions Ode, 1954.
- OLNEY, James. *Autobiography: essays theoretical and critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

- PFEIFFER, Ludwig. The black hole of culture or in Japan everything is normal. In: BUDICK, Sanford; ISER, Wolfgang. (org.) *The Translatability of cultures: figurations of the space between*. Stanford: Stanford University Press, 1996 p. 189-211.
- PERRONE-MOISES, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004, pp.51-89.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor* Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PINGUET, Maurice. *A morte voluntária no Japão*. Trad. Regina Abujamra. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PLATÃO. *Fedro*. trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- POLITO, Ronald. *Cenas japonesas – crônicas de um brasileiro em Tóquio*. São Paulo: Globo, 2005.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
- 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.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SAMSON, G. B. *The western world and Japan: a study in the interaction of European and Asiatic cultures*. New York: Alfred Knopf, 1950.
- SARTRE, Jean Paul. *The imaginary : a phenomenological psychology of the imagination*. revisions and historical introduction by Arlette Elkaïm Sartre; translation and philosophical introduction by Jonathan Webber. New York ; London: Routledge, 2004.
- SCHLEIERMARCHER, Friedrich Daniel. *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*, trans. James Duke and Jack Forstman. Missoula: ed. Heinz Kimmerle, 1977.
- SCOTT-STOKES, Henry. *The life and death of Yukio Mishima*. New York: Ballantine Books, 1985.
- SOLOMON, J. Ficher. Annotating the annotation: a philosophical reading of primary and secondary imagination. In: BURWICK, Frederick. (org.) *Coleridge's Biographya literária: text and meaning*. Ohio: State university press, 1989. p. 138-49.
- SPENGLER, Oswald. *The decline of the west*. Translated by Charles Francis Atkinsons. New York: Oxford University Press, 1995.
- STARRS, Roy. *Deadly dialectics : sex, violence and nihilism in the world of Yukio Mishima*. Sandgate, Folkestone, Kent : Japan Library, 1994.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1979. p. 183-187.
- VERSIANI, Daniela. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005
- YOURCENAR, Marguerite. *Mishima, ou, A visão do vazio*; Trad. Tati Moraes. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Trad. Anne Marie Kremer. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.