

UMA MINÚSCULA IMITAÇÃO DA MORTE: ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO EM YUKIO MISHIMA E EFEITOS PERFORMATIVOS

Henrique de Oliveira LEE*

- **RESUMO:** O presente ensaio propõe uma leitura do espaço autobiográfico do escritor japonês Yukio Mishima. Tal leitura é guiada por uma hipótese que busca relacionar as implicações potenciais de aspectos performativos em jogo no texto com o estabelecimento de pactos de leitura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Yukio Mishima. Espaço autobiográfico. Performativo. Pactos de leitura.

O espaço autobiográfico

O objetivo deste trabalho é investigar os efeitos performativos de enunciação engendrados pela construção de um “espaço autobiográfico” na obra escritor japonês Yukio Mishima (1925-1970). A sua obra trata de modo consistente e recorrente o tema das “irmandades de sangue” e uma “estética” do suicídio ritual como consequência da constituição desse laço irrevogável. Ao devotar os últimos anos de sua vida a uma “irmandade de sangue”, a Tatenokai (sociedade do escudo), e através dela ter planejado o ato que serviu de plataforma para o seu suicídio ritual, o escritor japonês transformou a sua vida como uma espécie de fábula paralela aos seus livros, tornando-a mais uma das obras que compõem o seu **espaço autobiográfico**.

Por meio de um empréstimo conceitual da obra do teórico da autobiografia Philippe Lejeune (1975), chamaremos de espaço autobiográfico o jogo de textos que pode abranger uma autobiografia e que tem por função construir e produzir uma certa imagem do autor. Este espaço pode ser descrito como uma arquitetura de textos que estabelecem relações mútuas, alguns de ficção, outros de crítica, ensaios, escritos íntimos, prefácios, todos eles remetendo a uma certa imagem do autor. Uma imagem que não coincide exatamente com um conteúdo enunciado, mas é também um efeito de enunciação, e por isso produz certa ambiguidade do pacto de leitura. A ambiguidade do pacto de leitura se dá, justamente, pela impossibilidade

* UFMT – Universidade Federal do Mato Grosso. Instituto de Linguagens – Programa de Pós-Graduação de Estudos da Linguagem. Cuiabá – MT – Brasil. 78060-900 – holiveiralee@gmail.com

de estabelecer uma hierarquia entre dados empiricamente verificáveis da identidade civil, necessários à efetivação de um **pacto autobiográfico**, e a impressão de verossimilhança coetânea da crença de que um fantasma revelador do indivíduo autor esteja presente no texto, capazes de suscitar o **pacto fantasmático**.

O espaço autobiográfico, assim, constitui um campo metodológico que não impõe distinção formal entre o a ficção e a autobiografia, pois prefere pensar o funcionamento desses textos para o leitor enquanto conjunto de possibilidades capaz de criar um certa imagem de autor. O autor, neste caso, tem uma dupla função: ao mesmo tempo que o autor é uma função em relação a um conjunto de discursos, ou seja, aquilo que liga, imaginariamente, os elementos desse conjunto discursivo, que também se chama obra, entre si, como nos sugere a análise de Foucault (1992, p. 13) sobre a função autor, é também o elemento imaginário que estabelece um contexto de legibilidade ao texto, nas palavras Roland Barthes (2002, p. 35) em *O prazer do texto*: “[...] eu desejo o autor, tenho necessidade tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção).”

Um exemplo de como o leitor deseja a imagem do autor pode ser experimentada pela situação hipotética ou real de um eventual leitor deste artigo que desconheça a obra e a figura de Yukio Mishima. Como poderiam alguns pontos da descrição biográfica desse escritor afetar o interesse do leitor desse artigo por sua obra? Por exemplo, qual o efeito gerado no leitor se ele soubesse que Yukio Mishima foi simpático a um ideário político radical nacionalista de extrema direita? Ou que ele era um homossexual do tipo dórico, adorador da virilidade? Ou que ele tinha um corpo franzino e começou a praticar artes marciais e fisiculturismo a partir dos 32 anos e que essa experiência trouxe grandes consequências para sua escrita? Ou, ainda, que ele publicou seu primeiro conto aos 16 anos de idade? Saber de antemão qualquer um desses dados, isoladamente ou em conjunto, antecipa um determinado campo de possibilidades pelo qual uma obra ganharia inteligibilidade. Ou seja, todos esses elementos biográficos podem afetar o pacto de leitura que um eventual leitor possa estabelecer com um texto ou uma obra de Mishima. No caso do presente estudo, nos deteremos sobre as consequências do suicídio do autor para o pacto de leitura dessa 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 entusiasta¹ – 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. Não apenas a leitura de seus textos de dicção ensaística com aspectos autobiográficos deixa o leitor com tal impressão, mas também a leitura de obras declaradamente ficcionais. Entre as diversas obras que poderíamos citar nos bastaremos com apenas dois exemplos.

¹ Cf. Mishima (1987b), *O hagakure: a ética dos samurais e o Japão moderno*.

No livro *Cavalo selvagem*, segundo volume da tetralogia “O mar da fertilidade”, temos um situação notável pela sua capacidade de evidenciar como os ideais estéticos são entrelaçados à figura do suicídio ritual. Nessa narrativa, jovens são compelidos a um ato revolucionário e suicida instigados pela leitura de um pequeno livro chamado *A liga do vento divino* que relata um acontecimento histórico, a revolta Shimpuren, que se seguiu à restauração Meiji. A narrativa deste pequeno livro exalta o ato de heroísmo de um grupo de ex-samurais revoltados contra a ocidentalização do Japão que, utilizando apenas armas brancas, se lançou sobre as forças do exercito imperial japonês. E *Cavalo selvagem*, por sua vez, retrata a construção de um imaginário que liga beleza a uma morte voluntária nos corações e mentes do jovem grupo de leitores que, por sua vez, também planejam uma rebelião:

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 criança recostada no seio delicado da mãe, era algo que unia tudo isso diretamente à ideia de sangue, de espadas abatendo homens iníquios, 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. (MISHIMA, 1987a, p. 118-119).

Já em um conto intitulado “Patriotismo”², é descrita com riqueza de detalhes a cena de um *seppuku*³ cometido por um jovem oficial do exército, que também se suicida motivado pelo sentimento de lealdade ao grupo revolucionário ao qual pertencia.

– 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

² “*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.

³ 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 (1986), *A morte voluntária no Japão*).

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. (MISHIMA, 1969, p. 68, tradução nossa).

O conto se tornou uma peça de teatro e, mais tarde, um curta-metragem, Mishima foi o diretor da peça e atuou no papel do oficial em ambos, fato que contribuiu ainda mais para ambiguidades no pacto de leitura.

Esse pequeno conjunto de observações sobre o tema do suicídio na obra de Mishima tem como objetivo apenas expor o cenário inicial do problema abordado neste trabalho. Pois, colocado dessa forma, não se trata de indagar, dentro desse conjunto de textos, quais seriam os mais “verdadeiros” ou quais textos trazem elementos verificáveis por meio de uma correspondência com elementos da vida civil do autor, mas, antes, nossa questão é abordar o problema de como essa temática, presente em diversas obras, e o ato suicida do próprio escritor concorrem para que o leitor possa construir desse autor uma imagem.

Mais aquém de uma especulação sobre os motivos do suicídio de Mishima, o que talvez pertença a uma impenetrável esfera de mistério que é a vida de cada homem, nosso intuito é pensar as consequências do ato suicida nos efeitos de enunciação em seu espaço autobiográfico.

No ensaio autobiográfico de Yukio Mishima intitulado *Sol e aço*, de 1968, traduzido por Paulo Leminski do japonês para o português, o autor empreende uma releitura de sua obra e sua trajetória, apontado para os signos que anunciavam o seu destino:

Todavia me parece certo que meu espírito, com toda liberdade – libertinagem, até – que permitia às palavras, e com toda prodigalidade que permitiu ao jovem autor no usá-las, mesmo assim meu espírito estava cômico do “fim”. Relendo aqueles trabalhos agora, todos os signos desta consciência estão lá para quem quiser ver. (MISHIMA, 1985, p. 80).

O ato final de Mishima selou irrevogavelmente um pacto fantasmático de leitura para *Sol e aço*. Talvez o seu suicídio tenha sido o recentramento posterior que nos faz enxergar neste ensaio um escrito autobiográfico, de outro modo, *Sol e aço* poderia ser considerado apenas um ensaio sobre uma série de reflexões dispersas sobre o corpo e a mente; o fundo e a superfície; o olhar e o ser olhado; a literatura e a vida; entre outros. Temos aí, talvez, a particularidade do ato performativo em Mishima: mais do que fazer comparecer o vivido em sua obra literária, este autor parece ter comprometido o seu destino com os signos de sua produção literária. Ao invés de um papel de mimese retrospectiva que comumente atribuímos à escrita “autobiográfica” – ou seja, tal qual Lejeune (1975, p. 14, tradução nossa) define a

autobiografia “[...] narrativa em prosa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase na sua história individual, particularmente a história de sua personalidade.”⁴ –, poderíamos pensar que na obra de Mishima está em jogo uma mimese por prospecção, o “espaço autobiográfico” não atua como uma descrição de um já dado ou já vivido, mas funciona antes como efeito de enunciação por meio do qual a vida é encenada. Para compreender como uma vida pode ser **encenada** por meio de um efeito de enunciação seria importante poder nos deter um pouco sobre aquilo que a filosofia oxfordiana chamou de “performativo”.

O performativo

A maneira como o filósofo da linguagem John Austin foi capaz de isolar o que ele chama de sentença performativa nos permite compreender o que seria uma mimese prospectiva e um “ato de enunciação”, expressões que utilizamos acima.

Em primeiro lugar, ele nos diz que a sentença performativa “A) não descreve ou relata algo, não expressa algo que seja verdadeiro nem falso; B) enunciar a sentença é, ou é parte, da ação que não poderia ser descrita como simplesmente dizer algo.” (AUSTIN, 1962, p. 5). Austin sugere ainda uma série de outros termos que poderiam cobrir espectros mais amplos ou estreitos do que se chama performativo, como o **declarativo** (ex. eu o batizo) e o **contratual** (ex. eu aposto).

As sentenças **performativas** são falas que desempenham uma ação que são efeito da enunciação mesma. Os exemplos de Austin de enunciados performativos são: fazer uma promessa ou juramento, uma aposta, batizar um navio. A perlocução, como também é chamado a sentença performativa, traz uma categoria relativamente original de comunicação, pois não é o transporte de um significado, mas a comunicação de um movimento original, uma operação e produção de um efeito. Diferindo da asserção clássica da enunciação constatativa, que são as asserções comumente concebidas como “descrições”, falsas ou verdadeiras, de um referente ou de um determinado estado de coisa, o referente da sentença performativa não se encontra fora dela, ou a precede. Não descreve algo que existe fora, ou antes, da linguagem. O performativo é um enunciado que transforma uma situação.

O “espaço autobiográfico” de Yukio Mishima, pensado por meio das análises sobre o enunciado performativo, fornece contornos mais nítidos aos problemas relativos à construção imaginária da figura do autor e dos modos de funcionamento dos pactos de leitura com textos declaradamente ficcionais ou referenciais. Uma crítica textual que visa uma simples oposição entre o ficcional e o referencial, ou entre o verdadeiro e o falso, dá lugar a uma análise mais complexa sobre um modo de leitura que esses textos podem receber em virtude das relações que possam ser estabelecidas entre si:

⁴ “[...] récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.”

Colocado dessa maneira o problema muda completamente de natureza. Não se trata mais de saber qual seria o mais verdadeiro, a autobiografia ou o romance. Nem um nem outro: à autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc, ao romance a exatidão; Seria então um mais que o outro? Muito antes: um em relação ao outro. O que se torna revelador é o espaço no qual se inscreve as duas categorias de texto e que não é redutível a nenhum dos dois. Esse efeito de relevo obtido por esse procedimento é a criação, pelo leitor, de um espaço autobiográfico. (LEJEUNE, 1975, p. 42, tradução nossa)⁵.

Se nossa estética parece estar tacitamente baseada na crença de que um espectador ideal da obra de arte deve ser um sujeito capaz de diferenciar a realidade empírica da obra de arte (NIETZSCHE, 1967, p. 57), o espaço autobiográfico em Mishima convida-nos, em vários momentos, a ser afetado pelas indeterminações que cercam a oposição entre obra de arte e realidade. A própria noção da existência desses limites parece produzir-se por meio de efeitos de enunciação de uma proposição performativa, na medida em que a distinção entre realidade empírica e obra de arte é algo que não pode ser assegurado ou demonstrado logicamente, mas apenas encenado. Na ideia mesmo de “encenação” reside a possibilidade de pensar que o espaço autobiográfico em Mishima atua como mimese prospectiva: em oposição ao enunciado constataivo típico de uma mimese retrospectiva do sentido clássico da autobiografia, os enunciados que compõe o espaço autobiográfico de Mishima com relação à ideia de suicídio são vistos como atos de prospecção e sondagem, e, no limite, como uma promessa. O pacto de leitura consolidado em torno do ato suicida de Mishima permite ao leitor imaginar a história do indivíduo empírico como a encenação de um “destino” que estava sendo escrito por meio de sua literatura.

Essa hipótese de leitura tampouco pode ser avaliada com base unicamente pelos valores de verdade e falsidade, mas de algum modo ela pode ser medida em relação ao seu potencial transformador da situação do leitor e de seu horizonte de expectativa, ou seja, em seu aspecto performativo.

As palavras e a ação

Sol e aço (1968) é certamente um dos livros mais polêmicos de Yukio Mishima, suscitando comentários de tal amplitude que vão desde a perplexidade até o puro

⁵ “Ainsi posé, le problème change complètement de nature. Il ne s’agit plus de savoir lequel, de l’autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l’un ni l’autre; à l’autobiographie, manqueront la complexité, l’ambiguïté, etc; au roman, l’exactitude; ce serait donc: un plus l’autre? Plutôt: un par rapport à l’autre. Ce qui devient révélateur, c’est le espace dans lequel s’inscrivent les deux catégories de textes, et qui n’est réductible à aucune es deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c’est la creation, pour le lecteur d’un ‘espace autobiographique’.”

elogio: ao olhar de Marguerite Yourcenar (1987, p. 3), o livro é um “ensaio quase delirante” em que o seu autor “advoga em favor do sofrimento físico e da morte”; para Paulo Leminski, o livro é um epitáfio, o “texto/testamento” de um samurai à altura do seu “gesto” final (MISHIMA, 1985, p. 124).

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, motivado 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 classificá-lo.

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”. (MISHIMA, 1985, p. 14).

Nesta citação percebemos que um horizonte de expectativas é ausente para o leitor, pois estão suspensos os sinalizadores que indicam o gênero do texto. O autor tenta encontrar uma possível classificação para sua escrita recorrendo ao termo “confidências críticas”, que remete o leitor novamente a um pacto fantasmático.

É interessante notar que *Sol e aço* se constitui fundamentalmente numa escrita que problematiza o ato mesmo da escrita, por meio da oposição da escrita ao seu “outro”, a ação. É justamente propomos aqui utilizar uma categoria de análise na qual um enunciado pode ser pensado como ato. Após uma série de tentativas de conciliar essas duas tendências contraditórias, que de um lado situa a literatura e as palavras, e do outro a realidade do corpo, da ação e da carne, decanta-se um dualismo insuperável entre a vida e a arte.

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 cheque, 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. (MISHIMA, 1985, p. 49).

O dualismo entre as palavras /arte e a ação /vida apresenta-se em *Sol e aço* como um problema insuperável que engendra posições mutuamente excludentes. De certo modo, o exercício da escrita em torno desse dilema acaba por esboçar uma decisão. A morte é a única coisa capaz de realizar uma síntese desse dualismo, pois se 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. (MISHIMA, 1985, p. 78).

Na leitura das últimas cartas dos *kamikazes* uma epifania revela a única conciliação possível entre a ação e as palavras: só é capaz de usar as palavras para dizer a verdade o homem que já tenha tomada a decisão irrevogável de “morrer com a flor.” Seria a consciência dessa decisão irrevogável já tomada por Mishima aquilo que o autorizaria a, naquela altura de sua vida, escrever suas “confidências críticas”?

Daí vislumbramos o caráter performativo que esse texto pode vir a adquirir sob certa leitura, pois trata-se de uma escrita (palavra) que atua como ato de enunciação declarativa da importância do seu outro, a ação. Nesse sentido, o espaço autobiográfico de Yukio Mishima pode ser afetado pelo seu caráter performativo do seu ato suicida: a referência textual ao suicídio como o ápice da perfeição física e do desejo de lutar, ajuda-nos a ler o ato suicida como uma possível resposta ao dilema que opõe a flor natural da ação à flor artificial das palavras. Assim também inversamente o leitor que faz cair a sombra do ato

suicida sobre o texto lê no espaço autobiográfico as pegadas e os anúncios de uma tragédia.

A tragédia do grupo: as irmandades de sangue

Através das cartas dos jovens *kamikazes*, Mishima tentava investigar 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 eram considerados elementos fundamentais para usar as palavras para dizer a verdade. A impessoalidade ou a tentativa de dissolução da individualidade, tal como problematizada em *Sol e aço*, podem ser experienciadas por meio de profundas relações de pertencimento a um grupo.

Um paralelo notável entre essas problematizações sobre o intenso sentimento de cumplicidade entre uma irmandades de sangue, já presente em textos como *Cavalo selvagem*, *Patriotismo* e *Sol e aço*, e o fato empíricamente verificável da existência *Tate no kai*, convidam o leitor a experimentar tais textos como partes distintas de um mesmo enunciado performativo, uma antecipação literária do suicídio que funciona como uma promessa, uma vez que o leitor saiba que ele já aconteceu.

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 estudos literários e treinos militares. Mais tarde, em novembro de 1970, esse mesmo grupo apoiaria Mishima no “golpe de estado”, o qual serviu de plataforma para o seu suicídio ritual. Por meio dos textos referidos acima é possível circunscrever o sentido poético do grupo dentro do universo estético de Mishima. O pressentimento desse significado, evidentemente, era mais um dos mistérios perseguidos por ele desde a infância:

Quando eu era pequeno, eu ficava olhando os jovens desfilando o andor pelas ruas na festa religiosa local. Estavam intoxicados com seus afazeres, 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? (MISHIMA, 1985, p. 13).

Mishima (1984, p. 28) 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.

Certo dia, depois que Mishima havia substituído seu corpo franzino “carcomido pelas palavras” pela sua “nova morada”, corpo musculoso devotado à ação, ele mesmo se ofereceu para carregar o andor e nesse dia foi capaz de desvendar o enigma que o atormentava desde a infância. Ele intuiu que o enigma daquela embriaguez estava ligado ao mistério do grupo:

Uma vez que certas condições físicas sejam iguais e um certo peso físico compartilhado, enquanto igual sofrimento físico seja saboreado e uma intoxicação idêntica tome conta de todos, aí diferenças individuais de sensibilidade são restringidas por inúmeros fatores a um mínimo absoluto. Se, além disso, o elemento introspectivo for removido quase completamente – então não há problema em afirmar que o que presenciei não era uma ilusão individual, mas um fragmento da visão de grupo bem definido. (MISHIMA, 1985, p. 14).

A sua intuição poética reconstruiu a visão do céu azul sem nuvens de um outono e, por meio do sentimento do grupo, Mishima flagrou a natureza daquilo que ele chamou de “trágico”. O sentido de *trágico* aqui tem a ver com o sentimento do espectador de uma realidade cuja participação lhe é negada, a exclusão de não poder compartilhar os sentimentos das existências comuns. Tal exclusão é consequência do dualismo entre a palavra e a ação. 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. (MISHIMA, 1985, p. 14).

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 no ato de coragem física de uma sensibilidade perfeitamente comum e normal. A oposição entre a ação e as 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.” (MISHIMA, 1984, p. 13). Portanto, o protagonista de *Confissões de uma máscara* ao assistir ao ritual do andor via-se como alguém excluído das “coisas trágicas”, capaz de criar uma tragédia, mas,

por esse mesmo motivo, encontra-se impossibilitado de participar dela. Contudo, quando o próprio Mishima (1985, p. 13) pode 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.”

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 o “crime de imaginação” que era a literatura, constituíam uma corrente contrária ao grupo. Enquanto a literatura singularizava as palavras, “[...] o grupo tinha tudo a ver com aquelas coisas que nunca poderiam emergir das palavras – o suor, as lágrimas, ou gritos de alegria e de dor. Ou indo mais fundo, tinha tudo a ver com o sangue que as palavras nunca teriam forças para derramar.” (MISHIMA, 1985, p. 84).

Mishima (1985, p. 85) 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.

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.

Nessa citação pode-se perceber o estatuto que Mishima (1985, p. 35) atribui à comunicação através da literatura:

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

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 (1985, p. 90) dirá adiante que “[...] estes opostos conduzidos a seus extremos tendem a se assemelhar.” 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 “atribulações 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 (1985, p. 97) sobre sua epifania com o grupo:

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.

A imitação da tragédia passaria com o vento, mas Mishima estava disposto a eternizar a sua própria tragédia através do grupo formado pela *Tate no kai*. Este grupo desempenha um papel muito significativo no ato pelo qual Mishima eternizou a narrativa de seu suicídio, atuando simultaneamente como co-participante e como expectadores mais próximos de seu ato. Analogamente, é possível ler no texto de Mishima uma retórica do grupo que aproxima a sua função daquela do coro na tragédia grega.

Em *O nascimento da tragédia*, Friedrich Nietzsche (1967) levanta algumas hipóteses a respeito da função do coro na tragédia grega. Talvez estas hipóteses nos permitam 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 ressalta a surpresa momentânea diante dessa alegação, pois se compararmos o público teatral ao qual somos familiarizados talvez seja possível “idealizar” algo análogo ao coro das tragédias gregas. Um dos motivos da surpresa é a nossa crença 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 empírica. No entanto, para Nietzsche (1967, p. 57), a agudez da percepção de Schlegel está justamente no fato de contrariar tal crença, 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.*”

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.*” (NIETZSCHE, 1967, p. 58).

As duas interpretações podem parecer opostas. Mas, pensadas sob a perspectiva do grupo em Mishima, elas parecem complementarem-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 empíricas e corporalmente. Mas, também, o grupo funcionaria como uma parede viva que preserva um domínio ideal puro. 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 este 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 do referido autor, podemos reconhecer uma busca pela transgressão dos limites entre obra de arte e realidade.

Na “tragédia do grupo”, encenada 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 este 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 texto cesse de ser essencialmente individual, pois “[...] os eventos de uma vida individual são eclipsados pela re-coleta de toda uma cultura, provocando um paradoxal ‘autoesquecimento’.” (BEAUJOUR, 1991, p. 20).

No caso de Mishima (1985, p. 75), o autoesquecimento é paradoxal, pois também é movido pelo seu próprio desejo de fazer da sua vida um poema, o qual sempre esteve ligado a uma tentativa de elucidar um mistério e “[...] nem é preciso dizer: dentro de cada mistério, uma minúscula imitação da morte.”

LEE, H. O. Little imitation of death: the autobiographical space in Yukio Mishima and performative effects. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 185-199, jan./jun., 2015.

- **ABSTRACT:** *The present essay proposes a reading of the autobiographical space of the Japanese writer Yukio Mishima. Such reading is guided by a hypothesis that seeks to relate the potential implications of the performative aspect played on the text with the settlement of reading contracts.*
- **KEYWORDS:** *Yukio Mishima. Autobiographical space. Performative. Reading contracts.*

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BEAUJOUR, M. **Poetics of literary self-portrait**. New York: NY University Press, 1991.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- MISHIMA, Y. **Muerte en el estío: y otros cuentos**. Tradução de Magdalena Ruiz Guiñazu. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- _____. **Confissões de uma máscara**. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- _____. **Sol e aço**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Cavalo selvagem**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (O Mar da Fertilidade, 2).
- _____. **O hagakure: a ética dos samurais e o Japão moderno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Rocco, 1987b.
- NIETZSCHE, F. **The birth of the tragedy and Case Wagner**. Tradução de Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1967.
- PINGUET, M. **A morte voluntária no Japão**. Tradução de Regina Abujamra. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- YOURCENAR, M. **Mishima ou A visão do vazio**. Tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 30/05/2015

