

**VARIAÇÕES DO ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO: O CASO DE YUKIO MISHIMA**  
VARIATIONS OF THE AUTOBIOGRAPHICAL SPACE: THE CASE OF YUKIO MISHIMA

Henrique de Oliveira Lee<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo propõe uma análise do espaço autobiográfico do escritor japonês Yukio Mishima para, através dela, destacar o modo como aspectos ligados a diferenças culturais podem colocar problemas e desdobramentos para a teoria do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. Ao fim, sugere-se uma aproximação do conceito de espaço autobiográfico com a noção de Texto de Roland Barthes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço autobiográfico. Yukio Mishima. Pacto autobiográfico.

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

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

O objetivo deste trabalho é evidenciar a composição de um espaço autobiográfico na obra do escritor japonês Yukio Mishima, expor alguns dos problemas e desdobramentos que o caso deste escritor coloca para a teoria do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. Para tanto, se faz necessário recuperar partes do percurso de Lejeune que possam evidenciar tais desdobramentos e problemas.

Primeiramente, partiremos da formulação do problema da autobiografia literária na sua condição paradoxal, como um discurso que

pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética, estabelecendo uma gradação entre textos que vão da insipidez do

---

<sup>1</sup> Doutorando do programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FALE – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista da FAPEMIG. E-mail: holiveiralee@gmail.com  
*Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

currículo vitae à complexa elaboração formal de pura poesia (LEJEUNE, 1975, p. 12)<sup>2</sup>.

Tendo em vista que Lejeune situa o problema da autobiografia literária como uma tensão entre questões ligadas à referencialidade e à estética, nos importa reter a sua tentativa de conciliar minimamente essa tensão através de uma definição formal da autobiografia, que buscase analisar os elementos através dos quais se efetiva um pacto de leitura autobiográfico, e assim oferecer uma alternativa às definições de autobiografia que restringem à questão da referencialidade ou verificabilidade de seus enunciados.

A título de exemplo do que seria uma abordagem do problema da autobiografia pelo viés da referencialidade podemos trazer as formulações de Elizabeth Bruss acerca do que ela denomina *ato autobiográfico*. Para esta autora, a efetivação do ato autobiográfico ocorre segundo algumas regras: “(a) autor, narrador e personagem devem ser idênticos; (b) a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros e passíveis de verificação pública; (c) espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo ser ou não reformuladas” (BRUSS, 1974, p. 17).

Nota-se que o critério da verificação de Bruss, ao enfatizar aspectos da referencialidade na autobiografia, pode excluir questões estéticas fundamentais. Como aplicaríamos o critério da verificação em enunciados de ordem subjetiva? Ou de quaisquer enunciados que não possam ser identificáveis e nem verificáveis como realidade pública?

Apesar das diferenças, a teoria de Lejeune compartilha de um aspecto da teoria de Bruss, para o primeiro a identidade entre autor, narrador e personagem é também condição fundamental para o estabelecimento de um pacto autobiográfico. Entretanto, há aqui uma sutil distinção para Lejeune: identidade não é semelhança. A identidade, ele diz, “é um fato apreensível – aceita ou refutada no nível da enunciação; a semelhança é uma relação sujeita a discussão e nuances infinitas estabelecidas a partir do enunciado (LEJEUNE, 1975, p. 36)”. Assim, Lejeune é levado a afirmar que, diferentemente do romance autobiográfico, “a autobiografia não comporta graus, ela é tudo ou nada (LEJEUNE, 1975, p. 25)”. Malgrado a rigidez que possa ser atribuída a essa afirmação, ela marca uma mudança de perspectiva, que desloca o problema da autobiografia do nível do enunciado para o nível da enunciação<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Todas as citações de textos em língua estrangeira são traduções nossas.

<sup>3</sup> Esse deslocamento será criticado por Serge Dubrowsky, através do conceito de auto-ficção. Cf. VILAIN. *Défense de narcissisme* (2005), entrevista com Serge Dubrowsky. *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

Quando a autobiografia passa, para Lejeune, a ser uma questão de identidade e não de verossimilhança, surge a pergunta sobre romances e ficções em que o leitor tem claramente a impressão de que se trata do autor ou de sua vida, apesar da inexistência de uma afirmação inequívoca dessa identidade. 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 auto-indica na sua ficcionalidade, estabelecendo assim um *pacto romanesco*, por oposição ao pacto referencial.

Logo, 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 entre eles. “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*” (LEJEUNE, 1975, p. 42).

O conceito de “espaço autobiográfico” opera a abertura de um campo metodológico. A autobiografia passa a ser vista, ao mesmo tempo, como uma forma de escrita e uma forma de leitura. É uma forma de leitura porque o simples enquadramento formal não faria um texto funcionar como autobiográfico. Uma comunidade de leitores em seu horizonte de expectativas e protocolos de leitura é que podem atribuir a ele tal caráter. A autobiografia definida enquanto modo de leitura e escritura ao mesmo tempo, como um efeito contratual, histórica e culturalmente variável, leva a admitir, portanto, a possibilidade de que textos que não se encaixem na definição formal de autobiografia possam funcionar como tal, ao nível do pacto de leitura. Ou seja, é possível que um conjunto de textos, a partir de suas relações mútuas, possa estabelecer contratos de leitura autobiográficos. O espaço autobiográfico designa uma arquitetura de textos de diversos tipos que podem incluir romances, prefácios, cartas, autobiografia e etc., que tenham por função sustentar uma certa imagem do autor.

Nosso intuito é demonstrar como esse espaço autobiográfico pode ser vislumbrado através dos jogos de alegação de realidade contidos em certas obras romanescas, independentemente da existência de uma autobiografia strictu senso, tal como definida por *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

Lejeune. O caso de Mishima nos oferece exemplos de variações históricas e culturais a que os contratos de leitura (autobiográficos ou não) estão submetidos.

Se, por um lado, não poderíamos afirmar a presença de um “projeto autobiográfico”, como faz Lejeune a propósito de sua leitura de Gide, podemos contudo notar a presença de certos procedimentos que visavam a uma transgressão dos limites da ficção, em Mishima – uma transgressão gerada pela intenção, presente em muitos momentos de sua obra, de superar um forte dualismo que opunha a arte e a vida. Percorreremos – ainda que muito brevemente – alguns desses jogos de alegação de realidade ao longo da obra de Mishima.

Em *O templo do pavilhão dourado* (1956), como em tantos livros de Mishima, a fabulação se ramifica no imediato, no atual e no corriqueiro. O livro é baseado em um evento real: o incêndio, em 1950, do templo do pavilhão dourado – lugar sagrado, famoso pela beleza arquitetônica –, provocado intencionalmente por um monge que lá cumpria o seu noviciado. O templo foi reconstruído e, enquanto isso, Mishima reconstruía, com a ajuda dos autos do processo, as razões e andamentos do crime. Mishima fornece ao fato uma delicada explicação psicológica ao remontar a história do monge com o templo, trazendo inteligibilidade a um ato aparentemente insano, considerado por muitos como próprio de um psicopata. “Tal como no caso do incendiário de carne e osso, a feiúra e a gagueira do noviço protagonista excluem-no da amizade humana” (YOURCENAR, 1987, p. 30). 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” (SCOTT-STOKES, 1985, p. 132). Um crítico europeu, aludido por Yourcenar (YOURCENAR, 1987, p. 31), 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, nota-se como se produziram interpretações que estabelecem pactos fantasmáticos com certos textos de Mishima.

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

*Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

*La musique* é inteiramente baseado em fatos reais (apenas os nomes das pessoas foram modificados) e constitui neste sentido um documento excepcional, no qual se cristalizam em um todo harmonioso a probidade de um autor, como pesquisador em medicina, comprovando as suas investigações científicas, e a objetividade de suas reflexões sobre o ser humano. Desde que os manuscritos entraram em nossa posse, nada nos pareceu se opor a sua publicação (MISHIMA, 2000, p. 9).

No prefácio, percebe-se uma tentativa de estabelecer com o leitor um contrato de leitura distinto daquele do romance. Logo em seguida, Mishima adverte as leitoras, dizendo que uma abordagem de tal modo realista pode causar reações negativas, já que ela prescinde de todos os “cuidados” que um autor adota ao abordar a sexualidade feminina numa obra puramente literária. O contrato de leitura é ambíguo, as advertências do prefácio reclamam para o relato um certo estatuto de cientificidade e ainda expressam a defesa contra uma possível acusação de misoginia ao autor.

Apesar das acusações de misoginia reportadas ao romance *Cores proibidas* (1952) – um motivo possível para se compreender a razão desse prefácio defensivo em *La musique* (1960) –, a psicologia feminina é uma temática freqüente no trabalho de Mishima. Algumas das suas memoráveis personagens femininas eram frutos de um processo investigativo especulativo, como se pode ver no “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 (MISHIMA in KUSANO, 2002, p. 186).

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

*Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

romance, Mishima descreve com perfeição o funcionamento da máquina dos partidos políticos em Tóquio, ao mesmo tempo em que faz uma sátira da vida política e das elites.

O romance era publicado 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 aparente relação de representação entre os personagens protagonistas do romance e pessoas reais, entre elas uma figura pública. O homem supostamente retratado no romance seria o ministro de relações exteriores do Japão, Hachiro Arita. O romance era um relato espirituoso e sutilmente disfarçado do caso de Arita com a proprietária do restaurante Hannya-en, em Tóquio. Arita tomou tão a sério as ofensas que resolveu mover uma ação jurídica contra Mishima, a despeito das convenções japonesas, cujo hábito previa um tratamento desse tipo de litígio através de intermediários que não eram sequer advogados.

Em 1961, esse caso sem precedentes foi noticiado publicamente: o processo judicial de Arita contra Mishima alegava que este invadira a sua privacidade. O processo atraiu a atenção e o interesse do público. “*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” (SCOTT-STOKES, 1985, p. 144). Passaram-se vários anos, mas, ao fim, Mishima perdeu o processo.

Nesse caso, temos o emblema de um jogo de alegação de realidade que transgride a oposição entre ficção e realidade sustentada pelo senso comum, pois, curiosamente, ao mover o processo contra Mishima, Arita caía, de fato, em seu artil: o processo, e, mais do que isso, a vitória judicial de Arita, soara como um atestado de reconhecimento daquela ficção como realidade. No fim das contas, a vitória judicial de Arita era também uma concretização da ficção de Mishima.

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 Yukio Mishima.

Deteremos-nos um pouco mais detalhadamente sobre o livro que nos parece ser uma peça central deste espaço autobiográfico que estamos a construir. Um breve resumo do enredo desse livro, com a finalidade de facilitar a presente exposição, já nos possibilitaria perceber que o procedimento narrativo de *Confissões de uma máscara* é uma “imitação” de uma autobiografia. Um personagem, chamado Kochan, narra a sua história desde o seu nascimento até a juventude. A narrativa centra-se sobre um senso de erotismo exuberante, do qual o narrador retraça as raízes, fincando-as na mais tenra infância. A narrativa é movida por uma

*Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

teoria agostiniana da pré-determinação, tudo aponta para uma lógica invisível, uma espécie de atração pela tragédia ou condenação às obsessões eróticas. Assim, os contos de fada preferidos, as memórias da infância e cenas de cinema constroem um mosaico, um universo imaginativo em que cotidiano e devaneio se justapõem.

Lado a lado com a fértil vida imaginativa, são narrados incidentes cotidianos, como adoecimentos, a vida familiar e escolar. Há uma descrição pormenorizada da família, principalmente da figura da avó, em sua quase loucura. A vida escolar, também enfatizada, ocasiona para o protagonista o confronto com as suas primeiras excitações sexuais. Os incidentes relativos à Segunda Guerra são narrados de modo bastante peculiar, com uma certa ambigüidade entre a indiferença e as marcas profundas, mas sempre por um viés de lirismo exacerbado. O erotismo que se liga a uma morte sangrenta e à noite poderia sintetizar o cerne das experiências tratadas no livro.

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

O livro *Confissões de uma máscara*, publicado em 1949, quando Mishima tinha 24 anos, foi considerado pela crítica como um trabalho genial e alcançou sucesso significativo de vendagem, tornando o seu autor uma das vozes literárias de destaque do Japão pós-guerra (SCOTT-STOKES, 1985, p. 108). 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: *Hanazaki no Mori (Floresta em pleno florescer)*. O livro foi dividido em cinco partes e saiu em números separados de uma revista literária chamada *Bungei Bunka*. Na edição de setembro de 1941, quando o segundo volume do livro foi publicado, o crítico literário Zenmei Hasuda comentou: “O autor de *Hanazaki 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” (HASUDA in SCOTT-STOKES, 1985, p. 82).

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 *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

para casamento, uma das condições colocadas pelo escritor é que ela devia se casar com Kimitake Hiraoka e não com Yukio Mishima, tentando com isso afastar as “caçadoras de celebridades” (Ibid., p. 85) e marcar a diferença entre o autor e a pessoa civil. Já no episódio do processo judicial sofrido devido ao livro *Após o banquete* (1960), essa separação não logrou êxito. O pseudônimo e o segredo inicial sobre a identidade de Mishima são fatores que também afetam os processos de identificação da função-autor pelo leitor e a conseqüente criação de um espaço autobiográfico.

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

Segundo a classificação de Lejeune, *Confissões de uma máscara* poderia ser enquadrado, no máximo, como um romance autobiográfico, pois não há afirmação de uma identidade entre protagonista, narrador e autor. Mas, apesar disso, uma série de “coincidências” deve ser destacada: a data de nascimento do protagonista narrador é a mesma de Mishima, ou melhor, de Kimitake Hiraoka, 14 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*.

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” (LEJEUNE, 1975, p. 14) –, veremos que *Confissões de uma máscara* satisfaz quase todas as condições da definição, o único ponto divergente é o fato de não se tratar de uma pessoa *real*. Uma personagem chamada Kochan narra a sua história, desde o seu nascimento até a juventude. Mas a noção de uma *pessoa real* acaba por nos levar a uma reflexão sobre as diferenças culturais, no que se refere aos jogos de alegação de realidade:

Como muitas línguas, o japonês distingue o animado (humano e animal) do inanimado, notadamente no que concerne ao verbo *ser*. Ora, os personagens fictícios que são introduzidos em uma história (do tipo: era uma vez um rei) são afetados pela marca do inanimado: Eis que a nossa arte decreta exaustivamente a “vida”, a “realidade” dos seres romanescos, enquanto a própria estrutura do japonês traz ou retém esses seres na sua qualidade de produtos, de signos desconectados do álbi referencial por excelência: a coisa viva (BARTHES, 1970, p. 13).

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 auto-indicam a sua ficcionalidade?

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

O autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. A cavalo entre o extra-textual e o texto, é a linha de contato entre os dois. O autor se define como sendo, simultaneamente, uma pessoa real e socialmente responsável, e o produtor de um discurso. Para um leitor que não conhece a pessoa real, mas é crédulo de sua existência, o autor se define como uma pessoa capaz de produzir discursos e ele (o leitor) o imagina a partir disso que ele produz (LEJEUNE, 1975, p. 23).

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 tornar 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, 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 (FOUCAULT, 2001, p. 265). 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 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” (LEJEUNE, 1975, p. 23).

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

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

Essas afirmações podem ser verificadas através da existência de leituras que aceitam tacitamente que *Confissões de uma máscara* seja uma autobiografia – malgrado as objeções conceituais – como se pode ver no tratamento dado a este livro pelo biógrafo americano de Mishima. Tal fato nos parece confirmar a tese de Wolfgang Iser, na qual ele assevera que os sinais de ficção no texto são reconhecidos a partir de convenções historicamente estabelecidas

que não se confundem com aspectos formais do texto ou sinais lingüísticos interiores a ele (ISER in LIMA, 1983, p. 397). Entretanto, num período relativamente curto de tempo, essas convenções podem mudar, alterando o contrato de leitura. A imagem do autor pode ganhar signos de realidade para seus leitores, constituindo assim um espaço autobiográfico. Parece-nos que a constituição desse espaço ocasionou, para a leitura de *Confissões de uma máscara*, um movimento paradoxal: a um só tempo ele evidencia e esfacela a máscara. Num primeiro momento, anterior à constituição do espaço autobiográfico, máscara e rosto se confundiam ou a sua distinção simplesmente não era colocada em questão. Ao passo que, à luz de um espaço autobiográfico a máscara ganha evidência, mas apenas porque a nova leitura aciona uma tentativa de reconhecer um rosto por detrás dela.

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

Meu estudo sobre os primórdios da vida de Mishima se apóia maciçamente em uma única fonte, sua obra-prima autobiográfica, *Confissões de uma máscara*. Esse romance é, em minha opinião, o melhor de vários trabalhos de Mishima e revela mais sobre a sua personalidade e sua educação do que qualquer outra coisa que ele escreveu: fornece-nos uma explicação cristalina de sua estética. *Confissões de uma máscara* descreve a gênese do ideal romântico que o impingiu diretamente na decisão de cometer o suicídio: a noção de que uma morte violenta é a beleza suprema, posto que aquele que morre é jovem (SCOTT-STOKES, 1985, p. 52).

*Confissões de uma máscara* é mais citado na biografia de Scott-Stokes sobre Mishima do que outros livros que assumem, do ponto de vista do pacto, um valor francamente autobiográfico, como *Watakushi no Herenki Jidai* (1964)<sup>4</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

---

<sup>4</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*. 1985. p. 92. *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

ele teria casamento em mente. De certa forma, parece natural que o narrador de *Confissões*, quando confrontado com tal decisão, deva consultar a sua mãe e aceitar o seu veredicto (que é não se casar). Essa cena está em enorme consonância com o que se sabe de Mishima, ele dependia da proteção da mãe (SCOTT-STOKES, 1985, p. 107).

A citação ilustra 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 (SCOTT-STOKES, 1985, p. 55) dos pais de Mishima, publicado em uma revista literária após a sua morte.

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

Quando estou desenvolvendo uma personagem de meus romances, eu, algumas vezes, sinto-a muito próxima do meu próprio pensamento. Em outras vezes, eu conduzo essa personagem para fora de mim mesmo e a deixo vagar em ações independentes. A atitude de um herói muda de acordo com o que é ditado pela composição. Em *Kyoko no Ie*, a fim de resolver essa contradição sempre recorrente em meus romances (que aparecia de modo mais extremo em *Cores proibidas*), eu evitei um único herói, mas representei vários aspectos de mim mesmo através de quatro personagens distintas (MISHIMA *apud* SCOTT-STOKES, 1985, p. 138).

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

As especulações sobre os jogos de alegação de realidade nos conduzem à interpretação de Paul De Man sobre a autobiografia. 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

*Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 5, p. 152-169, jul.-dez., 2009. Recebido em 25 out.; aceito em 10 dez. 2009.

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 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 poiēn*, 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” (DE MAN, 1984, p. 76). O rosto inteligível e memorável equivaleria também a um dos signos de realidade do autor.

A primeira menção a *máscara* aparece num momento de auto-análise, quando o narrador pôde perceber que “a relutante máscara começara a nascer” (MISHIMA, 1984, p. 24). Ressalta-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 nascimento de um anseio ainda recôndito e romântico por uma morte com sangue. O destino trágico que o pequeno Kochan imaginava para os soldados, carregadores de fezes noturnas e perfuradores de bilhetes no metrô foi, aos poucos, transferido para ele mesmo, até o ponto em que se “deliciava imaginando situações em que [ele] morria em combate ou assassinado” (MISHIMA, 1984, p. 22).

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... (MISHIMA, 1984, p. 25).

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* (1968) 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 a sua espera, por sua causa. Era uma reprodução do São Sebastião de Guido Reni.

Kochan levou um certo tempo para compreender a gravura: nela, um jovem excepcionalmente bonito estava amarrado nu ao tronco da árvore. A gravura deixa confuso o protagonista, pois a pintura tinha em torno de si uma forte aura pagã, apesar de retratar um martírio cristão. Nenhum sinal de decrepitude e privação missionárias que se encontram nas pinturas de outros santos – ao invés, um corpo na primavera da juventude, que mais parecia ser o de um atleta. Além disso, o martírio não causava a impressão de dor: “Não é dor que paira sobre o seu peito retesado, seu abdômen tenso, seus quadris levemente contorcidos, mas um tremular de prazer melancólico como a música” (MISHIMA, 1984, p. 32).

Mas não levou muito tempo para a breve confusão converter-se noutra 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 (MISHIMA, 1984, p. 33).

Esse foi o início da compulsão de Kochan pelo “mau-hábito”. São Sebastião deixará sulcos profundos em Kochan, que escreverá um poema em prosa exaltando a sua beleza, reconstruindo a origem mítica, incerta, até o seu “destino magnífico e trágico” (MISHIMA, 1984, p. 36).

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 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 (KUSANO, 2002, capa).

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) (MISHIMA, 1984, p. 33).

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

As confissões e auto-análises engendram o simulacro de uma presença através de certos artificios 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 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 (MISHIMA, 1984, p. 104).

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 (DE MAN, 1984, p. 70).

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

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

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

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

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

Não é um produto estético, é uma prática significante;

Não é uma estrutura, é uma estruturação;

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

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

A instância do Texto não é significação, mas Significante, na acepção semiótica e psicanalítica do termo [...] (BARTHES, 2001, p. 16).

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

“A obra é a cauda imaginária do Texto; ou ainda, só se prova o Texto num trabalho, numa produção” (BARTHES, 2004, p. 67): equivale a dizer com Lejeune que “lendo as autobiografias é que as fazemos funcionar” (LEJEUNE, 1975, p. 13). Ou seja: é possível classificar um livro como autobiografia, abrir uma sessão de autobiografias numa biblioteca, mas não se pode tomar o espaço autobiográfico nas mãos, posto que ele é essencialmente simbólico, é uma produção e um movimento do leitor.

**ABSTRACT:** This article analyzes the Japanese writer Yukio Mishima’s autobiographical space. It remarks how aspects related to cultural differences can pose questions and unfold consequences to the theory of the autobiographical contract of Philippe Lejeune. It also suggests a possible reading of the concept of autobiographical space connected to Roland Barthes’s notion of Text.

**KEYWORDS:** Autobiographical space. Yukio Mishima. Autobiographical contract.

## Referências

- BARTHES, Roland. *L’Empire des Signes*. Genève: Flammarion, 1970.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRUSS, Elizabeth W. L'autobiographie considérée comme acte littéraire. *Poétique*, Paris, n. 17, p. 14-26.

DE MAN, Paul. Autobiography as Self-defacement. In: DE MAN, Paul. *Rhetorics of Romanticism*. New York: Columbia University Press. 1984.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional?. In: LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

KUSANO, Darci. *O homem de teatro e de cinema*. Yukio Mishima. São Paulo: ECA/USP, 2002. (Tese de livre docência).

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Circulo do Livro, 1984.

\_\_\_\_\_. *Depois do banquete*. Trad. Vera Pedrosa. Rio de Janeiro: Edinova, 1968.

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

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

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

SCOTT-STOKES, Henry. *The Life and Death of Yukio Mishima*. New York: Ballantine Books, 1985.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

YOURCENAR, Marguerite. *Mishima, ou, A visão do vazio*. Trad. Tati Moraes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.