

O significante “máscara” colocado em oposição ao significante “Confissões” no título do livro parece colocar em curto circuito o significado comum dessas palavras. A confissão, como já nos disse Michel Foucault¹, é um dos dispositivos fundamentais da construção da verdade e consequentemente de processos de subjetivação na cultura ocidental. Foucault (2014) assinala inclusive que a noção de interioridade, alma, espaço psicológico, tal como o concebemos hoje é tributária desta prática e deste dispositivo chamado confissão.

No entanto, para se compreender como esse dispositivo contribui para construção de certos modos de subjetivação e as verdades que lhes são correspondentes, seria importante desconstruir o saber tácito no qual uma confissão revela uma verdade anteriormente existente sobre atos passados que o sujeito tenha praticado. A ideia de Foucault é de que a confissão constitui um ato de fala, um gesto performativo. Um gesto que depende menos da expressão de uma conformidade com um ato passado, do que de um comprometimento do sujeito num gesto de obrigação futura com as palavras. “En la confesión, quién habla se obliga a ser lo que dice ser, se obliga a ser quien ha hecho tal o cual cosa, quien experimenta tal o cual sentimiento; y se obliga porque es verdad” (FOUCAULT, 2014, p. 26). Se o nosso saber tácito, opõe ficção e verdade, a ideia de confissão em Foucault parece apontar que a verdade é uma produção de consequências, uma invenção que passa pela adesão a certos atos de fala.

De modo que, se considerarmos diversas imagens desse universo erótico do conjunto de obras do escritor Yukio Mishima, a imagem de São Sebastião possui um lugar central, por estar presente desde seu primeiro romance como em alusões feitas em um ensaio fotográfico de 1966, nos anos finais de sua vida.

São Sebastião como ícone sexual no Ocidente

A iconografia de São Sebastião tem se estabelecido historicamente, através de obras artísticas e literárias, como um símbolo que une a santidade religiosa ao erotismo, sobretudo ao homoerotismo. Constituindo uma espécie de exceção dentro do mundo cristão, pareada apenas por algumas representações de São João Batista semi-nu e decapitado, a sensualidade das diversas imagens em que tem sido representada a narrativa de São Sebastião vem sendo toleradas desde o século XIV, sobretudo, as representações produzidas a partir do renascimento que resultaram em ondas de sobrevida à imagem e à narrativa sobre a vida e o martírio do santo soldado.

O crítico de arte James Fenton aposta na versão de que Oscar Wilde teria sido um dos pioneiros na erotização da imagem de São Sebastião. Já o escritor e ensaísta Dominique Fernandez (2001) aponta como grande acontecimento propulsor do culto sensualista à imagem de São Sebastião o poema *Le martyr de Saint Sebastien*, com texto de Gabrielle D’Annunzio e música incidental de Claude Debussy (SANTOS, 2016). De todo modo, haveria uma genealogia de artistas, iniciada por Wilde e D’Annunzio, e continuada por diversos contemporâneos que teriam contribuído para o estabelecimento da iconografia de São Sebastião como símbolo do homoerotismo.

A iconografia de São Sebastião, que aparecera desde a Renascença relacionada à conjunção entre sensualidade corporal e martírio, torna-se ainda mais potente ao assumir um caráter transgressor na contemporaneidade artística. Marcada justamente pela violação dos códigos de autonomia da arte em direção à vida, processo que teve forte participação dos meios mecânicos de obtenção da imagem (CRIMP, 2005), a arte contemporânea constituiu-se em um ambiente propício para as

representações do santo católico, agora assumido como referência identitária, sobretudo após a revolução sexual e a politização gay dos anos 1960. Diferentes artistas se debruçaram sobre o tema, de modo consciente no que se refere ao seu significado intrínseco, como é o caso de David Wojnarowicz, Pierre et Gilles e Mário Röhnelt, entre outros. (SANTOS, 2016, p. 13).

Ainda segundo Santos (2016), autor dessa síntese, Yukio Mishima teria tido uma "atitude precursora" no que diz respeito à onda iconográfica de São Sebastião nas artes contemporâneas.

Para discutirmos a relação entre imagem e narrativa - ou ainda imagem e palavra -, gostaria de delinear aqui uma pequena janela conceitual, um basculante na verdade, que nos permitiria realizar uma leitura sobre a presença da imagem de São Sebastião e obviamente todo um complexo narrativo a que ela remete e é também remetida. Esta janela é constituída pela relação entre o simbólico e o imaginário tal como formulada pela psicanálise lacaniana. Com todas as simplificações que isso acarretará, definiremos brevemente essa pequena quadratura.

Simbólico e Imaginário

A elaboração da temática da relação entre os termos da tríade lacaniana, o Real, o Simbólico e o Imaginário, constituem um modelo que interpela e rompe com as formas tradicionais de se pensar a oposição entre o individual e o coletivo para se conceber a descontinuidade entre esses dois polos de forma radicalmente diferente. Um dos aspectos notáveis da tríade é a ideia de que a experiência com as imagens tem grande determinação na formação da instância a que chamamos "eu" e que mais tarde, na vida do ser falante, a experiência com a linguagem é resultado de um funcionamento indissociável entre Real, Simbólico e Imaginário.

Considerando os propósitos de nossa discussão, vamos isolar artificialmente a relação entre o Simbólico e o Imaginário. Esse isolamento pode ser autorizado pelo fato de que o real possui certa heterogeneidade em relação aos outros dois. Enquanto o simbólico e o imaginário só se sustentam como funções articuladas e correlatas. "A experiência do Real pressupõe o exercício simultâneo de duas funções correlatas, a função imaginária e a função simbólica (LECLAIRE *apud* JAMESON, 1977, p.349)". A tentativa de se falar de cada um deles separadamente é resultante da ilusão de que é possível experienciá-los de forma mais ou menos independente, ou mesmo a tendência de colocar estes termos numa relação de oposição binária é já um efeito de uma característica marcante do imaginário, segundo a interpretação de Jameson.

Malgrado as contra-indicações de uma definição sumária poderíamos dizer que o Imaginário deriva da experiência com as imagens, portanto, liga-se a um conjunto de percepções que implicam certas conotações visuais e espaciais. Lacan, elucida a importância de se postular a existência de um registro imaginário da experiência em "O estádio do espelho como formador da função do eu". A tese principal defendida neste artigo é que a identificação se dá primeiramente com uma imagem, ou seja, o estádio do espelho aponta para o exame "da transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem" (LACAN, 1998, p. 97). A imagem da criança ao espelho seria uma metáfora desse efeito de antecipação da unidade corporal dada através da imagem, quando do ponto de vista da maturação neurológica este corpo ainda se encontra fragmentado.

A definição de Simbólico, segundo Jameson, é ainda mais problemática, "pois muito do que Lacan designa como Imaginário é designado através de expressões como símbolo e simbolismo" (JAMESON, 1977, p. 352). O registro do imaginário possibilita uma série de fixações das coordenadas

viso-espaciais necessárias à constituição do Eu. Por consequência, é no registro do Imaginário que se estabelecem operações de fixação de um símbolo com um referente imagético. Daí, essa dimensão do simbolismo a que Lacan se refere ao falar do Imaginário, quando o símbolo é utilizado no seu sentido etmológico, como metade partida, fragmentada de algo ou algum objeto (uma medalha) que anteriormente estava inteiro, foi um todo, uma unidade. Inversamente, a ordem do Simbólico é de câmbios e deslizamentos nessas posições parcialmente fixas, nas operações de trocas e substituições simbólicas. O que a ordem simbólica possibilita é justamente a desvinculação do símbolo com uma imagem específica, abrindo um determinado significado à sua dimensão polissêmica. Daí, a indissociável articulação entre Simbólico e Imaginário presente no funcionamento da linguagem humana, que depende, simultaneamente, de pontos de fixação parcial, típicas do Imaginário, bem como dos processos de substituições e trocas, a polissemia possibilitadas pela ordem Simbólica.

Um exemplo simples do psicanalista e pesquisador Bruce Fink pode ser esclarecedor neste sentido de circunscrever a relação indissociável entre Imaginário e Simbólico:

(...) imagine um homem fascinado por olhos azuis, cuja mãe tinha olhos azuis: embora dois pares de olhos nunca sejam absolutamente idênticos, e duas tonalidades de azul também nunca sejam iguais, para ser mais preciso, a palavra “azul” permite que ele iguale os olhos da mãe com os olhos azuis de uma parceira e, portanto, transfira sua fascinação com a primeira para a segunda. A linguagem permite tal substituição de um objeto amado por outro ou o deslocamento de catexia de um objeto para outro. (FINK, 1998, p. 46).

O exemplo de Fink é bastante didático justamente por articular a fixação fascinada produzida pela experiência com a imagem dos olhos da mãe com o processo de uma tradução dessa imagem na ordem simbólica através do significante “azul”. A tradução de uma imagem em um significante inseriu aquilo que era, inicialmente, pura imagem num contexto de trocas e substituições simbólicas, possibilitando que o amor e outros afetos direcionados à mãe possam ser redirecionados a outros objetos, constituindo, através dos redirecionamentos, novas fixações parciais.

Por isso, inicialmente mencionamos que a tríade RSI responde a uma nova maneira de entender a relação entre individual e coletivo. Pois não existe uma singularidade pura, individual, uma interioridade não contaminada, que seria mais tarde alienada na nossa relação com o coletivo, nossa singularidade é desde sempre o produto de um jogo entre identidade e alteridade, eu e Outro. O eu é um outro, de Rimbaud, ressignificado por Lacan. De saída, somos interpelados pelo outro, seja pelo olhar ou pela linguagem com que a nós se dirige, a se identificar com ele em imagem e semelhança. No entanto, a apropriação destas imagens vindas do outro bem como a constituição de uma auto-imagem não são meras assimilações passivas, mas um processo ativo e incessante de tradução dessas imagens cujos resultados são singulares.

Tomando então a questão da constituição do sujeito fundamentalmente como um processo incessante de sequências tradutórias entre imagens e narrativas, entre imaginário e simbólico, empreenderemos uma brevíssima leitura da presença da imagem de São Sebastião no romance de Yukio Mishima.

O preâmbulo de uma vida imaginativa

Como já dito anteriormente, Confissões de uma máscara é uma obra que remete a uma série de encontros entre certas imagens e o protagonista

durante a sua infância que exerceram, por força do arrebatamento que provocaram, influências determinantes, atuando como matrizes produtoras das fantasias eróticas ulteriores do protagonista.

Segundo o protagonista, “o preâmbulo de sua vida imaginativa” foi constituído pela seguinte série de imagens: o carregador de fezes noturnas, a donzela de Orleans, o cheiro dos soldados, a ilusionista Tenkatsu e a rainha Cleópatra. Todas essas imagens tinham como denominador comum “uma certa intimidade com o perigo, uma incrível combinação de nada e força vital” (MISHIMA, 1984, p. 12). Além disso, tais imagens inauguraram para o protagonista um espaço de transitividade entre seu ser e estas imagens - o protagonista pensava consigo ao lembrar-se da imagem do carregador de fezes noturnas: “Quero me transformar nele! Quero ser ele” (MISHIMA, 1984, p.12). Estas imagens foram tomadas como matéria prima da construção de um “Eu Ideal”, dentro da lógica daquilo que Lacan denominou o estádio do espelho. Lacan afirma que a importância dessas imagens constituintes é de antecipação da matriz simbólica do Eu “antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (LACAN, 1998, p. 97). O arrebatamento do protagonista com a imagem São Sebastião também se dá por uma dupla via da identificação e do desejo, pelo desejo sexual provocado pela imagem e simultaneamente no desejo de tornar-se a imagem.

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

Sua ocupação deu-me a sensação de “tragédia” no sentido mais patético do termo. Certa sensação como que de “auto-renúncia”, certa sensação de indiferença, certa sensação de intimidade com o perigo, uma sensação de extraordinária combinação de nada e força vital – todas essas sensações aglomeravam-se diante do seu apelo, vergando-me com seu peso e me mantendo cativo à idade de quatro anos. (MISHIMA, 1984, p. 12).

O surgimento precoce de uma “consciência do trágico”, presente desde a primeira lembrança, 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... (MISHIMA, 1984, p. 13).

O sentido de trágico aqui tem a ver com o sentimento de ser espectador de uma realidade cuja participação lhe é negada, a exclusão de não poder compartilhar o nível das existências comuns. A imagem do carregador de fezes noturnas fora assimilada a um conjunto de imagens regido pela ideia do trágico. Essa noção de “trágico” em Mishima se relacione, talvez com a leitura que Bataille realiza de Sade - de quem Mishima era um leitor assíduo desde a juventude - sobre a busca da continuidade pelas os sujeitos humanos, que são seres descontínuos. Daí o fascínio do protagonista de Confissões de uma máscara com aqueles corpos jovens que ele observa ou supõe estarem próximos da morte. Bataille diz:

Há na passagem da atitude normal ao desejo de uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo. Há busca de continuidade, mas, em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não prevalecer. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade (BATAILLE, 2017, p. 42).

O “trágico” em Mishima assinala esse lugar de uma passagem iminente do descontínuo para o contínuo. O coletor de fezes noturnas é uma figura trágica pela auto-renúncia, pela precariedade de sua vida em constante de perigo de dissolução.

Apesar da importância das outras imagens na constituição da sexualidade do protagonista, a imagem de São Sebastião se torna paradigmática por marcar uma espécie de rito de passagem no qual o adolescente tenta dar conta dos transbordamentos de sua sexualidade através da escrita. No romance é inserido um poema em prosa escrito pelo protagonista em homenagem à São Sebastião.

Era São Sebastião, jovem capitão da Guarda Pretoriana. E não seria uma beleza como a dele uma coisa destinada à morte? E as robustas mulheres de Roma, com seus sentidos nutridos pelo gosto do bom vinho que debilitava os ossos e pelo sabor de carne gotejante de sangue, não teriam logo suspeitado de seu malfadado destino, embora ainda desconhecido para ele, e não o teriam amado por essa mesma razão? Seu sangue corria num ritmo mais violento do que o comum pela sua carne branca, espreitando uma abertura por onde jorrar quando aquela carne fosse dilacerada. Como poderiam as mulheres deixar de ouvir os tempestuosos desejos de um sangue como esse? Seu destino não era para ser lamentado. De modo algum era um destino lamentável. Era antes magnífico e trágico, um destino que poderia até ser chamado de resplandecente (MISHIMA, 1984, p. 36).

Deste trecho do poema, destacamos alguns elementos que serão desdobrados posteriormente. 1) O primeiro elemento é a destinação da beleza à morte. O ápice da realização da beleza de São Sebastião está em sua entrega à morte através de um ato sacrificial. 2) O segundo é a imagem de um sujeito com vida austera e frugal, contrastada pela vida farta das mulheres romanas, que é amado justamente pelo trágico destino que o aguarda. A santidade de São Sebastião é, no olhar do protagonista, uma consequência da forma digna como ele encara a morte trágica e dolorosa que o aguarda.

Ao narrar sua primeira experiência de orgasmo, o protagonista de *Confissões de uma máscara* transcreve seu encontro com a imagem de São Sebastião como uma espécie de golpe do destino, a imagem aparece ali como se já estivesse à espreita do protagonista:

Comecei virando uma página no fim de um volume. De repente, num canto da página seguinte, topei com uma figura que eu tinha que acreditar estivera ali à minha espera, por minha causa. Era uma reprodução de São Sebastião de Guido Reni, que faz parte do acervo do Palazzo Rosso, em Gênova (MISHIMA, 1984, p. 31).

O protagonista, neste momento da narrativa um adolescente de 13 anos, sente uma intensa atração pela imagem de São Sebastião sem conhecer nada de sua narrativa ou de sua história. O arrebatamento é, inicialmente, tal como figurado na narrativa, puramente imagético e apenas posteriormente será articulado a uma narrativa histórica em torno da figura de São Sebastião. A cena da descrição do primeiro orgasmo de Kochan enfatiza o aspecto inconsciente e certo automatismo do efeito da imagem sobre o adolescente:

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 indignadamente. Minhas mãos completamente sem consciência iniciaram um movimento que nunca antes 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).

Não é inoportuno lembrar que o preâmbulo de seu imaginário infantil é povoado por figuras de jovens heróicos destinados à morte violenta e precoce. O automatismo do movimento das mãos de Kochan não é simples passe de mágica, algo na imagem de São Sebastião permite que ela catalize o imaginário infantil já constituído pelas figuras dos jovens destinados à morte. Contudo, a forma como que a cena é descrita ressalta um efeito de precipitação da sexualidade provocada pela imagem, uma antecipação da sexualidade de um menino de 12 anos e despertasse de modo abrupto no protagonista um saber oculto daquela parte de si que ele chama “a parte monstruosa de mim”. Esse imaginário, que prepara a ação da “parte monstruosa” era formado sobretudo pelo sentimento de exotismo despertado no protagonista pela literatura ocidental, presente nos contos de fadas de Hans Andersen, história da Donzela de Orleans - Joana D'Arc, torna-se a chave narrativa através da qual a imagem de São Sebastião será apreendida.

Supus que fosse a pintura de um martírio cristão. Mas ainda como fora pintado por um pintor esteta da eclética escola que se derivara da Renascença, mesmo essa pintura da morte de um santo cristão tinha em torno de si um forte sabor de paganismo. O corpo do jovem devia até ser semelhante ao de Antigo, amante de Adriano, cuja beleza foi tão frequentemente imortalizada pela escultura - não mostrava nenhum vestígio de privação missionária ou da decrepitude que se encontram em pinturas de outros santos; em vez disso havia apenas a primavera da juventude, apenas luz, beleza e prazer. [...] Sua nudez branca e singular cintila contra um fundo de lusco-fusco. Seus braços musculosos, os braços de um guarda pretoriano acostumado a vergar o arco e manejar a espada, erguem-se num ângulo gracioso, e seus pulsos atados cruzam-se bem acima da cabeça. O rosto está levemente voltado para cima e os olhos, bem

abertos, contemplam com extrema tranquilidade a glória do céu. Não é dor que paira sobre seu peito retesado, seu abdômen tenso, seus quadris levemente contorcidos, mas um tremular de prazer melancólico como a música. [...] (MISHIMA, 1984, p. 32).

Se durante os anos da infância o caráter extravagante das suas fantasias era para o protagonista um sinal de uma diferença que ele ainda não sabia nomear, o episódio com São Sebastião atua como uma confirmação ou diagnóstico que faz com que se constitua sua identificação com a imagem de um “invertido”. Não por acaso, na descrição da imagem de São Sebastião - que era sexualmente casto, e acolhia gestos amorosos das donzelas que o presenteavam todas as manhãs com um lírio que levava pendurado em seu elmo - o protagonista o aproxima à Antínoo, amante do Imperador romano Adriano.

Kochan recorre à leitura da obra do psiquiatra alemão Magnus Hirschfeld para dar sentido à atração quase automática que São Sebastião exerce sobre si. Mais do que isso ele identifica-se com um tipo específico de invertido no qual o homoerotismo e os impulsos sádicos encontram-se ligados:

É uma curiosa coincidência que Hirschfeld tenha posto “figuras de São Sebastião” em primeiro plano naquele tipo de obra diante de que o invertido sente um prazer especial. Essa observação da obra de Hirschfeld leva facilmente à conjectura de que na grande maioria dos casos de inversão, especialmente de inversão congênita, os impulsos invertidos e sádicos estão inextricavelmente ligados uns aos outros (Mishima, 1984p. 33).

Talvez a ideia de que São Sebastião exerça fascínio especial sobre invertidos que ligam impulsos homoeróticos e sádicos advenham de certa figuração imaginária - presente no extenso poema em prosa de Gabrielle D'Annunzio sobre São Sebastião - entre o soldado Sebastião e seus colegas a quem foi ordenado que o executassem. “Archers, / Archers, if ever you loved me, / let me know your love / again in your arrows! I tell you, I tell you: / the one who wounds me / the most deeply loves me / the most deeply!” (D'ANNUNZIO *apud* FERNANDEZ, 2001, p. 103).

Na descrição da imagem de São Sebastião realizada protagonista, este desca o contraste entre o rosto andrógino e o corpo de uma pessoa acostumada à intensa atividade física requerida no cumprimento de seus deveres marciais. O olhar de Sebastião remete ao prazer melancólico da música, uma linguagem não redutível à ordem do simbólico. O mais notável no trecho é a tranquilidade com que Sebastião encara o seu sofrimento físico e pressente a “glória dos céus”. A sua potência física se opunha aos signos da decrepitude dos Santos, tal percepção forma para o protagonista uma forma de intuir a conexão entre erotismo e misticismo religioso que será recorrente nas obras de Yukio Mishima.

Sebastião converteu-se secretamente ao cristianismo, usou seu posto de capitão da Guarda Pretoriana para consolar cristãos aprisionados, e converteu vários romanos, inclusive o major; quando essas atividades se tornaram conhecidas, foi condenado à morte. Foi alvejado por um sem-número de flechas e abandonado como morto. Mas uma piedosa viúva, que viera enterrá-lo, descobriu que seu corpo ainda estava morno e cuidou dele. Trazido de volta à vida, ele imediatamente, porém, desafiou o Imperador, injuriando seus deuses. Dessa vez foi espancado com maças até a morte (MISHIMA, 1984, p. 34).

A imagem de Sebastião catalizadora do primeiro orgasmo sexual do protagonista, paulatinamente, deixa ser pura imagem para ser ressignificada e reapropriada em um esquema narrativo. Se tomarmos como uma estrutura narrativa a ideia de um jovem herói que termina em uma situação em que deve dar a própria vida por suas crenças, pela pureza de seu ideal, veremos que, posteriormente na obra de Yukio Mishima, essa estrutura narrativa se repetirá. Se São Sebastião é um jovem guerreiro que é martirizado duas vezes por defender suas crenças, o cristianismo é substituído pela causa do Imperador Japonês no protagonista de “Cavalos em Fuga” e no protagonista do conto “Patriotismo”. O caráter sagrado do Imperador é também tema constante de falas públicas de Yukio Mishima a partir de 1965. Em 1966, Yukio Mishima realizou o filme *Ritos de amor e morte* no qual dirigiu, atuou e escreveu o roteiro, além de traduzir as legendas em 3 línguas ocidentais. O filme é uma adaptação do seu conto *Yokoku, Patriotismo*. A narrativa trata do suicídio do tenente Shinji Takeyama e sua esposa Reiko, realizando uma série de alusões a uma esteticização e sacralização de um Japão mítico e tradicional. Através do entrelaçamento do universo intimista com o acontecimento histórico que serve como pano de fundo político para a narrativa – o *Niniroku Jiken*, ocorrido em 26 de fevereiro de 1936, o conto contrasta a intensa felicidade do casal em sua breve convivência com o dever moral para com o Imperador e com os amigos. Uma tentativa de golpe de estado é deflagrada por jovens oficiais da força imperial que se rebelaram contra uma ala mais moderada, tentando assumir o controle do exército e cometendo o assassinato de diversos políticos e empresários. O Tenente Shinji Takeyama seria convocado pelos seus superiores da guarda imperial para conter a rebelião que estava sendo liderada por seus próprios colegas. Diante deste paradoxo – no qual ele não poderia desobedecer tais ordens por se tratar de um guarda imperial, e a incompatibilidade moral de cumprir tais ordens com a lealdade aos seus colegas e ao próprio culto do imperador –, Takeyama decide por cometer o *seppuku*, segundo o código de conduta *samurai*. Nota-se aqui uma ressonância com tema da lealdade entre os soldados, presente numa fala de São Sebastião no poema de D’ Annunzio.

2

No original, presente no encarte do DVD de *Rito de amor e morte* (RITO..., 1966.): “In fact, my principal aim is to show the intimate connection between Eros and Death in the Japanese mind and how, when pushed into a corner by political circumstance, Eros can be driven to such an extraordinary pitch that it finally chooses to martyr itself in the name of Justice”.

Considerações Finais

A sobrevivência da imagem de São Sebastião e as transformações que ela sofre na obra de Yukio Mishima terminam por resultar numa estrutura narrativa durável dentro da obra deste escritor, o culto trágico do mártir.

A condição da devoção de Takeyama à causa do Imperador, em *Patriotismo*, pode ser pensada como uma devoção análoga à de São Sebastião à causa de Cristo. As figuras e o contexto sofreram substituições, mas a imagem/narrativa de um jovem que morre pela pureza de seus ideais e crenças é mantida. É a partir desta imagem/narrativa que se dá uma tradução do gesto trágico do mártir que tanto no caso do suicídio de Takeyama, como no desafio com que São Sebastião atrai sobre si a morte, repetem a imagem de um corpo masculino belo, jovem, habilmente cultivado pelas atividades marciais, cuja tenacidade do espírito conduzem a destruição deste corpo.

Mishima publicou, no mesmo ano do lançamento de seu filme, um pequeno artigo sobre o processo de adaptação e realização do filme, nele pode-se ler o seguinte comentário:

De fato, meu principal objetivo é revelar a conexão íntima entre Eros e Morte na mentalidade japonesa. E ainda mostrar como, quando pressionada e cercada no canto, Eros pode ser conduzido a tonalidades extraordinárias nas quais finalmente escolhe se martirizar em nome da Justiça (MISHIMA, 1966, p. 26, tradução nossa).²

É interessante notar como a imagem de São Sebastião sobrevive no universo estético desenhado pelo conjunto de obras de Yukio Mishima - que na infância do protagonista de Confissões de uma máscara assume o papel de ícone da relação entre morte e erotismo, servindo de preâmbulo da vida imaginativa infantil de Kochan - seja recombinação com o culto do imperador do Japão e sua descendência divina com a Deusa Amaterasu, e re-assimilado no imaginário de Mishima como um traço tipicamente japonês. Este fato constitui uma demonstração do complexo jogo ambivalente de traduções e apropriações interculturais de imagens. Um traço inicialmente condensado na figura do martírio cristão fixado parcialmente nas imagens de São Sebastião é posteriormente deslocado para o culto do imperador e pela reivindicação de um nacionalismo tradicionalista.

Em Setembro de 1970, no mês anterior ao seu suicídio ritual, Yukio Mishima realizou um controverso ensaio fotográfico, intitulado A morte de um homem, em uma das fotos Mishima aparece em pose em clara referência à São Sebastião. O fascínio da imagem de São Sebastião é um elemento durável na obra de Mishima, não sem transformações e diferentes traduções. Mas ainda seria curioso nos indagar sobre alguns paralelismos: Por que Mishima, um mês antes de sua morte voluntária, realiza o ensaio fotográfico com alusão a imagem de São Sebastião, e reproduz talvez o elemento já destacado à época do seu primeiro encontro com a imagem?

O rosto está levemente voltado para cima e os olhos, bem abertos, contemplam com extrema tranquilidade a glória do céu. Não é dor que paira sobre seu peito retesado, seu abdômen tenso, seus quadris levemente contorcidos, mas um tremular de prazer melancólico como a música. (MISHIMA, 1984, p. 32).

Terá sido na imagem do martírio de São Sebastião que Mishima tenha encontrado uma pista sobre o enigma da glória do céu? Que glória era aquela que São Sebastião olhava com tanta tranquilidade? Talvez seja a glória que Mishima imaginava o aguardar no momento de sua própria morte heróica.

Sobre o artigo

Recebido: 02/02/2022

Aceito: 09/03/2022

Referências bibliográficas

BATAILLE, G. **Erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

FENTON, J. On the lure of Saint Sebastian. **Article for The guardian**, 2008.

FERNANDEZ, D. **L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité**. Paris: Éditions Stock, 2001.

FINK, B. **O sujeito laciano: entre a linguagem e o gozo**. Tradução: Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOUCAULT, M. **Obrar mal, decir la verdad: la función de la confesión en la justicia**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014.

JAMESON, F. Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject. **Yale French Studies**, n. 55/56, p. 338-395, 1977.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MISHIMA, Y. **Confissões de uma máscara**. Tradução: Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

MISHIMA, Y. **Cavalo Selvagem**. Mar da fertilidade Vol. II. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

SANTOS, A. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o martírio de São Sebastião. **Artes visuais**, Porto Alegre, v. 21, n. 35, p. 7-18, 2017.

Filmografia

MISHIMA, Y. **On Patriotism (The rite of love and death)**. *In*: RITO de amor e morte. Translation by Ted Goosen. Direção: Yukio Mishima. Produção: Yukio Mishima. Intérpretes: Yukio Mishimo, Yoshiko Tsuruoka. Roteiro: Yukio Mishima. Toho Company / Yukio Mishima Productions, 1966 (The Criterion Collection, 2008). DVD (30 min), son., p&b.

RITO de amor e morte. Direção: Yukio Mishima. Produção: Yukio Mishima. Intérpretes: Yukio Mishimo, Yoshiko Tsuruoka. Roteiro: Yukio Mishima. Toho Company / Yukio Mishima Productions, 1966 (The Criterion Collection). DVD (30 min), son., p&b.