

É sempre difícil julgar um grande escritor contemporâneo, já que nos falta a perspectiva que só o tempo concede. E é ainda mais difícil julgá-lo se ele pertence a uma civilização diferente da nossa, em relação à qual a atração pelo exotismo e a desconfiança em relação ao exotismo fazem sentir a sua influência. As possibilidades de um erro de avaliação aumentam ainda quando, como é o caso de Yukio Mishima, os elementos da sua própria cultura e os do Ocidente, que ele absorveu avidamente — ou seja, aquilo que nos é habitual e aquilo que nos é estranho —, se misturam em qualquer uma das suas obras em proporções diferentes e com resultados variáveis. É, porém, essa amálgama que faz dele, em muitas das suas obras, um autêntico representante de um Japão violentamente ocidentalizado, mas marcado, apesar disso, por características imutáveis. Mas o modo como, em Mishima, as partículas tradicionalmente japonesas vieram à superfície e explodiram na sua morte acabou por fazer dele a testemunha e, no sentido etimológico do termo, o mártir do Japão heroico a que ele se reuniu remando contra a corrente do seu tempo.

Mas a dificuldade torna-se ainda maior — seja qual for o país ou a civilização em causa — quando a vida do escritor foi tão variada, rica, impetuosa e, por vezes, tão sabiamente calculada como a sua obra, de tal modo que distinguimos em ambas os mesmos defeitos, astúcias e vícios, e também as mesmas virtudes e, finalmente, a mesma grandeza. Numa tal situação é inevitável

que se estabeleça um equilíbrio instável entre o interesse que temos pelo homem e o que dedicamos aos seus livros. Já lá vai o tempo em que podíamos gostar de *Hamlet* sem nos importarmos muito com Shakespeare. A curiosidade grosseira pela anedota biográfica é uma característica da nossa época, decuplicada pelos métodos utilizados pela imprensa e pelos *media*, que se dirigem a um público que cada vez menos sabe ler. Todos tendemos a considerar não apenas o escritor que, por definição, se exprime nos seus livros, mas também o indivíduo, necessariamente disperso, contraditório e mutável, umas vezes oculto e outras visível e, enfim, e talvez sobretudo, a *personagem*, essa sombra ou esse reflexo que por vezes o próprio indivíduo (é o caso de Mishima) contribui para projetar, por defesa ou bravata, mas aquém e além dos quais o homem real viveu e morreu, no impenetrável segredo que todas as vidas encerram.

Ficam assim recenseadas numerosas possibilidades de erros de interpretação. Prossigamos o nosso caminho, tendo sempre presente que a realidade central deve ser procurada na própria obra. É aquilo que o autor decidiu escrever, ou foi constringido a escrever, que acaba por ser determinante. E certamente a morte exaustivamente premeditada de Mishima é uma das suas obras. No entanto, um filme como *Patriotismo*, ou uma narrativa como a descrição do suicídio de Isao em *Cavalos em Fuga*, lançam alguns clarões sobre o fim do escritor e explicam-no em parte, enquanto a morte do autor, na melhor das hipóteses, os autentica sem os explicar.

Vale a pena reter alguns episódios de infância e juventude, ao que parece significativos, no breve sumário desta vida. Mas a maior parte desses episódios traumatizantes foram-nos revelados em *Confissões de Uma Máscara* e encontram-se espalhados sob diferentes formas nas obras romanescas mais tardias, transformados em obsessões ou em pontos de partida para o surgimento de obsessões inversas, definitivamente instaladas no poderoso plexo que rege todas as emoções e todos os nossos atos. É interessante ver como estes fantasmas crescem e minguam no espírito de um homem como as fases da Lua. E, como é natural, alguns relatos contemporâneos mais ou menos anedóticos, alguns juízos sobre a

realidade e algumas fotografias espontâneas servem às vezes para completar, confirmar ou infirmar o autorretrato que o próprio Mishima fez desses incidentes ou desses momentos traumáticos. É, no entanto, graças apenas ao próprio escritor que podemos escutar as suas vibrações profundas, tal como só cada um de nós pode ouvir dentro de si a sua voz ou o rumor do sangue.

O mais curioso é, talvez, que muitas das crises emocionais da infância ou da adolescência de Mishima têm origem em imagens saídas de livros ou de filmes ocidentais a que foi exposto o jovem japonês nascido em Tóquio em 1925. O rapazinho que repudiou uma bela imagem do seu livro ilustrado, porque a criada lhe explicou que se tratava não de um cavaleiro, como ele pensava, mas de uma mulher chamada Joana d'Arc e sentiu esse engano como um logro que o ofendia na sua pueril masculinidade. E, neste caso, o mais interessante para nós é que tenha sido Joana d'Arc quem lhe inspirou esta reação e não uma das numerosas heroínas do *Kabuki* disfarçadas de homem. Em contrapartida, na famosa cena da primeira ejaculação diante de uma fotografia de São Sebastião de Guido Reni, facilmente se compreende a excitação provocada pela pintura barroca italiana, já que a arte japonesa nem sequer nas suas gravuras eróticas conheceu, como a nossa, a glorificação do nu. Nenhuma imagem de samurai oferecido à morte lhe poderia dar a mesma impressão desse corpo musculoso mas exausto, prostrado no abandono quase voluptuoso da morte (os heróis do antigo Japão amavam e morriam envoltos na sua carapaça de seda e aço).

Em contraste, outras recordações traumáticas são exclusivamente japonesas. Mishima fez sua a do belo «apanhador do chão noturno» — eufemismo poético que quer dizer limpa-latrinas —, um jovem robusto descendo a colina à claridade do sol poente. «Esta imagem foi a primeira que me atormentou e perseguiu para sempre.» E o autor de *Confissões de Uma Máscara* não se engana certamente quando relaciona o eufemismo mal explicado à criança que então era, com a noção de não se sabe bem que Terra, ao mesmo tempo perigosa e divinizada.<sup>1</sup> A verdade, porém, é que qualquer criança europeia poderia, de igual modo, apaixonar-se

por um robusto jardineiro, cuja atividade exclusivamente física e as roupas revelando as formas do corpo lhe surgiriam como o contrário da sua família, demasiado correta e afetada. No mesmo sentido, mas tão perturbante como a procissão que descreve, é a cena de rebenamento do portão do jardim pelos jovens que carregam os palanquins com as divindades xintoístas, oscilando de um lado ao outro da rua sobre os seus ombros vigorosos. É então que a criança confinada até aí à ordem ou à desordem familiar sente pela primeira vez, excitada e horrorizada, soprar sobre ela o poderoso vento do exterior. É um vento feito de tudo o que continuará a ser importante para ele, a juventude e a força humanas, as tradições até aí percebidas como um espetáculo ou uma rotina e que bruscamente adquirem vida; as divindades que mais tarde hão de reaparecer sob a forma do “Deus Selvagem” de que Isao, em *Cavalos em Fuga*, se torna a encarnação e mais tarde ainda em *O Anjo em Decomposição*<sup>2</sup>, até que a visão do grande vazio búdico tudo apaga. Já no seu romance de principiante, *Sede de Amar*<sup>3</sup>, a protagonista, uma jovem meio enlouquecida pela frustração sensual, é empurrada durante uma procissão orgiástica e rústica contra o peito de um jovem jardineiro e experimenta nesse contacto uma violenta felicidade. Mas é sobretudo em *Cavalos em Fuga* que essa recordação vai reaparecer, decantada e quase fantasmal — como o açafraão-de-outono que rebenta em numerosas folhas durante a primavera e reaparece, inesperado, esguio e perfeito, no outono —, sob a forma dos rapazes que ao lado de Isao puxam as carroças de lis sagrado colhido nas cercanias de um santuário e que Honda, o *voyeur-vidente*, observa, tal como Mishima, através de uma perspectiva de mais de vinte anos.

Entretanto, o escritor experimentara já, pessoalmente, esse delírio de esforço físico, fadiga e suor, a feliz comunhão no seio de uma multidão, ao usar na frente a faixa dos carregadores de palanquins sagrados no decurso de uma procissão. Uma fotografia mostra-o, muito jovem ainda, e por uma vez risonho, com o peito descoberto sob o quimono de algodão, em tudo semelhante aos seus camaradas de transporte daquela carga. Só um jovem sevilhano de há alguns anos, da época em que o turismo organi-

zado ainda não se sobrepusera à fé religiosa, teria podido conhecer uma embriaguez semelhante, colocando frente a frente, nas brancas ruas andaluzas, os altares da Macarena e a da Virgem dos Ciganos. A imagem orgiástica aparece de novo, desta vez relatada por uma testemunha, quando Mishima, durante uma das suas primeiras grandes viagens, hesita duas noites diante do magma humano do Carnaval do Rio e só na terceira noite se decide a mergulhar na multidão reunida e misturada pela dança. O mais importante é aqui o momento inicial de recusa e de medo, que será também o de Honda e de Kiyooki, fugindo dos gritos selvagens dos esgrimistas de *kendo*, que Isao e Mishima incitarão mais tarde aos gritos. Em qualquer dos casos, o retraimento ou o receio precedem o abandono desordenado ou a disciplina exacerbada que, afinal, são a mesma coisa.

É habitual iniciar um esboço deste género pela apresentação do meio em que decorreu a vida do escritor. Se não seguiu esse hábito, é porque esse fundo não tem qualquer importância enquanto não vimos perfilar-se nele a silhueta da personagem. Como acontece a todas as famílias que há várias gerações saíram do anonimato, a de Mishima surpreende pela extraordinária variedade de posições, grupos e culturas que se entrecruzam num meio que visto de fora parece relativamente fácil de apreender. De facto, e tal como sucede em tantas famílias da grande burguesia europeia da mesma época, a linha paterna de Mishima só no século XIX se destaca do campesinato para aceder aos diplomas universitários, nessa época raros e muito apreciados, e a postos mais ou menos elevados do funcionalismo público. O avô foi governador de uma ilha, mas pediu a reforma após um caso de corrupção eleitoral. O pai, empregado num ministério, surge como um burocrata melancólico e submisso, compensando com uma vida circunspecta as imprudências do seu antepassado. Dele apenas registamos um gesto, que surpreende: por três vezes, durante passeios que davam atra-

vés dos campos, ao longo do caminho-de-ferro, ergueu o filho nos braços, apenas a um metro do comboio que avançava furiosamente, deixando a criança ser envolvida pelos turbilhões de vento, sem que Mishima, já estoico ou petrificado, soltasse um único grito. Curiosamente este pai distante, que teria preferido ver o seu filho fazer uma carreira no funcionalismo e não na literatura, submete o filho a uma prova de dureza semelhante às que mais tarde Mishima se vai impor a si próprio.<sup>4</sup>

A mãe possui contornos mais nítidos. Saída de uma dessas famílias de pedagogos confucianos que tradicionalmente representam a própria essência da lógica e da moralidade japonesas, foi de início praticamente privada do seu filho ainda pequeno, em proveito da aristocrática antepassada paterna, malcasada com o governador da ilha. Só mais tarde terá oportunidade de recuperar o filho, passando a interessar-se pelos seus trabalhos de adolescente entusiasmado pela literatura. É por causa dela que, aos 33 anos, uma idade já tardia para se pensar em casamento no Japão, Mishima se decide a recorrer a um intermediário, como era antigo uso, de modo que sua mãe, que erradamente se pensava estar cancerosa, não tivesse o desgosto de desaparecer sem ver assegurada a continuação da linhagem. Na véspera do seu suicídio, Mishima visitou os pais na pequena casa de estilo japonês, modesto anexo da sua vistosa vivenda ocidental, num gesto que ele sabia ser um último adeus. O único testemunho importante que possuímos dessa ocasião é o de sua mãe, característico da solicitude maternal: «tinha um ar muito fatigado...» Palavras simples, que mostram que esse suicídio não foi, como pensam os que nunca imaginaram para si próprios um tal fim, um gesto resplandecente, quase fácil e belo, mas uma extenuante ascensão para o que Mishima considerava, em todos os sentidos da palavra, o seu puro fim.

Em contraste, a sua avó era uma personagem. Saída de uma família distinta de samurais, bisneta de um dáimio (ou seja de um príncipe), aparentada mesmo à dinastia dos Tokugawa, nela persistia todo um Japão antigo, mas já em parte esquecido, na forma de uma criatura adoentada e um pouco histérica, sujeita aos reumatismos e às nevralgias cranianas, tardiamente casada, à falta de

melhor, com um funcionário de estatuto menor.<sup>5</sup> Esta inquietante mas comovente antepassada parece ter vivido nos seus apartamentos — espaço a que confinou a vida de Mishima enquanto criança — uma vida de luxo, doença e sonho, afastada dessa existência burguesa a que se dedicaria a geração seguinte. A criança, mais ou menos sequestrada, dormia no quarto da avó, assistia às suas crises nervosas e cedo aprendeu a tratar as suas chagas, guiando-a quando ela se dirigia à casa de banho, usando as roupas de rapariga que, por capricho, ela às vezes lhe fazia vestir e assistindo, graças a ela, ao espetáculo ritual do *nô* e também às cenas melodramáticas e sangrentas do *kabuki*, que Mishima haveria mais tarde de emular. Esta fada louca semeou, sem dúvida, nele, esse grão de loucura até há pouco considerado inseparável do génio; deu-lhe, em todo o caso, esse horizonte de duas gerações, ou às vezes mais, que possui qualquer criança que cresceu perto de uma pessoa idosa. A este contacto precoce com uma alma e uma carne doentes, Mishima ficou talvez a dever, ensinamento essencial, a sua primeira sensação de *estranheza* das coisas. Mas ficou sobretudo a dever-lhe a experiência de ser louca e ciumentamente amado e de corresponder a esse amor. «Aos oito anos tinha uma amante de sessenta», disse ele uma vez. Um tal começo é tempo ganho.

Ninguém nega que — como o sublinham os biógrafos influenciados pela psicologia atual — um ambiente tão bizarro deve ter traumatizado mais ou menos a criança que se viria a tornar Mishima. Mas talvez — sem desenvolver muito este tópico — ele tenha sido ainda mais humilhado e ferido pelas dificuldades financeiras resultantes dos escândalos em que seu avô esteve envolvido, pela inegável mediocridade de seu pai e as «vulgares querelas familiares» de que ele próprio fala, esse pão quotidiano de tantas crianças. A loucura, a lenta decomposição e o desordenado amor da velha mulher doente são, pelo contrário, o que um poeta iria procurar nesta vida de poeta, um primeiro quadro pendurado no breve e brutal cenário da morte.

Não é verdade que os outros antepassados paternos tenham pertencido, como ele gostava de acreditar, ao clã militar dos samurais, de que Mishima adotou, no final da vida, a ética heroi-

ca. Tudo indica estarmos perante um desses exemplos de enobrecimento que grandes escritores como Balzac, e até certo ponto Vigny ou mesmo Victor Hugo, invocando vagos antepassados renanos, se conferiam a si próprios. Com efeito, o mundo de funcionários e pedagogos de que Mishima saiu parece ter mais ou menos assumido o ideal de fidelidade e austeridade dos samurais de outrora, embora nem sempre se mantendo na prática fiel a tais princípios, como o mostrou seu avô. Mas é, sem dúvida, graças ao estilo e às tradições da sua antepassada que Mishima faz reviver no conde e na condessa de Ayakura, em *Neve de Primavera* uma aristocracia já moribunda. Também em França é vulgar a imaginação de um escritor do século XIX despertar para as fantasmagorias da elite através de contactos com uma mulher idosa, embora o caso mais típico tenha sido, sem dúvida, o das relações de um jovem com uma amante de meia-idade. Balzac recriou a alta sociedade segundo as imagens que lhe estendiam, como um leque apenas entreaberto, Madame de Berny e Madame Junot. O Marcel de Proust exprime inicialmente o seu desejo de conhecer a sociedade aristocrática através de uma fixação romanesca em Madame de Guermantes, pelo menos vinte anos mais velha do que ele. No caso de Mishima, é o laço quase carnal entre o neto e a avó que põe a criança em contacto com o Japão antigo. Por uma inversão que não é rara em literatura, a avó que encontramos em *Neve de Primavera* é também uma personagem excêntrica em relação ao eixo familiar dos Matsugae, mas representa a linhagem rústica no seio de uma nobreza em vias de ascensão. Essa velha robusta que recusa a pensão que o Estado lhe concede devido à morte dos seus dois filhos durante a guerra russo-japonesa, porque «eles cumpriram apenas o seu dever», encarna uma lealdade camponesa que os Matsugae já perderam. O delicado Kiyooki é o seu preferido, tal como o frágil Mishima o foi de sua avó. De ambos se exala o sopro de um outro tempo.