

MISHIMA YUKIO E SAKABE MEGUMI: UMA ESTÉTICA DA PERVERSÃO DO PENSAMENTO TRADICIONAL JAPONÊS

Diogo César Porto da Silva

Resumo: O filósofo japonês Sakabe Megumi ao analisar a língua Yamato constrói uma estrutura do pensamento tradicional japonês que chamou a estrutura do *omote*. Em sua filosofia o pensamento japonês traz uma ontologia implícita de máscaras e reflexos recíprocos e reversíveis, a qual impede a fixação da identidade do eu e do outro. A expressão máxima da estrutura do *omote* se encontra no teatro *Nô* e culmina no “*yûgen*”. Para Sakabe o pensamento tradicional japonês carrega implicitamente uma ontologia estética (ou uma estética ontológica). No romance *Confissões de uma Máscara* de Mishima Yukio encontramos a estrutura do *omote* na criação do seu pensamento estético. Contudo, o narcisismo presente na obra de Mishima perverte o pensamento tradicional japonês revelando uma Estética da Perversão que, ao mesmo tempo, recusa-se a se restringir nos parâmetros do pensamento japonês, mas sem deixar de todo a estrutura do *omote*.

Abstract: The japanese philosopher Sakabe Megumi analyzing the Yamato language build a structure of the traditional japanese thought called the *omote* structure. In his philosophy the japanese thought brings a implicit ontology of reciprocal and reversible masks and reflections which deny the identity fixation of the self and the other. The *omote* structure maximum expression is find in the *Nô* theater and ends at “*yûgen*” For Sakabe the traditional japanese thought implicitly carries an aesthetic ontology (or an ontological aesthetics). At Mishima Yukio’s novel *Confessions of a Mask* we find the *omote* structure in the creation of his aesthetics thought. However, the present narcissism at Mishima work perverts the traditional japanese thought revealing an Aesthetics of Perversion that refuses to bound itself in the japanese thought parameters, but at the same time don’t leaving completely the *omote* structure.

Neste ensaio pretendo aproximar o romance *Confissões de uma Máscara* (*Kamen no kokuhaku – 1949*) de Mishima Yukio (1925-70) ao pensamento japonês tradicional e a uma estética pertinente a esse pensamento, revelando a importância do jogo das máscaras no processo de criação estética das obras de Mishima, não somente em *Confissões*, mas talvez em outros escritos cujo processo é similar.

Para tal este ensaio será dividido em três momentos: no primeiro apresentarei uma chave de leitura para revelar a efetivação estética do jogo de máscaras nas obras de Mishima. Baseando-me no ensaio do filósofo japonês Sakabe Megumi (1936-)¹ “*Le Masque et L’Ombre dans la Culture Japonaise: Ontologie Implicite de la Pensée Japonaise*”² (*A Máscara e a Sombra na Cultura Japonesa: Ontologia Implícita do Pensamento Japonês*), conceituo máscaras (*omote*) na abrangência do pensamento japonês no qual criam uma estrutura – chamada estrutura do *omote* – de reciprocidade e reversibilidade. No pensamento tradicional japonês identificado por Sakabe a dinâmica entre o “eu” e o “outro” leva à falta de identidade rígida entre eles, sendo eles apenas sombras (*kage*) refletindo um ao outro. Na conclusão, o pensamento japonês trata-se de um pensamento estético onde a reciprocidade do visível e do não-visível ecoa o termo da estética japonesa “*yûgen*” No segundo momento deste ensaio, utilizando-me dos conceitos apresentados do ensaio de Sakabe, analiso *Confissões de uma Máscara* de Mishima. Esclarecerei como o jogo das máscaras do pensamento japonês perpassa os escritos de Mishima e, tratando-se de um pensamento estético, funciona no processo de criação de Mishima como uma possível teoria estética implícita própria de Mishima. Tal estética seria uma estética da perversão, tanto no nível do enredo, dado o destaque da perversão nas histórias de Mishima, quanto na estrutura estética da obra. No último e terceiro momento concluirei com as possibilidades da inclusão da Estética da Perversão de Mishima ao pensamento tradicional japonês, mesmo se constituindo da perversão da estrutura desse pensamento sem apartar-se dele.

Poderia uma obra literária conter uma teoria filosófica, mesmo estética, implícita ou explicitamente sem perder seu caráter literário? Especialmente na literatura japonesa para a qual a introdução de idéias filosóficas é estranha? No panorama geral da literatura japonesa os romances filosóficos ou a introjeção de idéias na criação literária japonesa é rara. O comentador Kato Shuichi (1919-) na introdução de *A History of Japanese Literature: The First Thousand Years*, em

-
1. “Sakabe Megumi, um professor de filosofia da Universidade de Tokyo, chamou a atenção para a necessidade de colocar a estética na tarefa de diluir descrições totalitárias de categorias e subjetividades e construir versões mais “fracas” “suaves” de filosofia que escapem das tentações da totalização e essencialização.” (MARRA, 2001, p. 17)
 2. Esse ensaio foi originalmente publicado em francês. Sakabe incluiu-o também no seu livro *Kagami no Naka no Nihongo* na versão em japonês. O presente ensaio utiliza a versão em francês e a tradução feita por Michael F. Marra em inglês, no qual foi levado em conta as versões em francês e inglês.

uma rápida comparação entre o desenvolvimento do pensamento europeu com o japonês, diz: “No Japão, a literatura, pelo menos em um certo nível, realizou o papel que a filosofia teve na Europa e ao mesmo tempo influenciou a arte em um nível sem paralelos na Europa” (KATO, 1979, p. 3). Pode-se interpretar o comentário de Kato à luz do conceito de *Bungaku* (literatura) que passou por grandes reformulações durante o período Meiji para se ajustar aos padrões internacionais de literatura³. Porém, tratando da formação do pensamento japonês, é mais proveitoso entender como a literatura contribuiu nesta formação por “estar no coração da cultura japonesa” e levar a cultura japonesa a tender “evitar lógica, o abstrato e sistematização, em favor da emoção, do concreto e do não sistemático” que leva o povo japonês a “não apreciar deixar o mundo físico para trás e ascender aos domínios etéreos da metafísica” (KATO, 1979, p. 2). Tendo em vista essas características do desenvolvimento do pensamento japonês é natural a ausência de idéias e pensamentos filosóficos em sua literatura, pelo próprio desgosto dos japoneses pelo pensamento abstrato. Todavia, há um pensamento cujas idéias, apesar de evitarem o metafísico, expressam-se na literatura e na arte, pois, assim como o pensamento ocidental desenvolveu-se da filosofia, nasceu delas. A literatura japonesa, por sua vez, tende ao mundo, à existência física, na qual o belo não se explica abstratamente por idéias, mas **mostra-se** por completo e assim é experimentado. A experiência estética japonesa é caracterizada pela dissolução do sujeito na natureza, tal experiência também é o centro das teorias de filósofos japonês modernos, principalmente de Watsuji Tetsurô (1889-1960).

Vemos assim que a experiência estética japonesa confunde-se com o próprio pensamento japonês, gerando uma espécie de pensamento estetizado; um pensamento surgido a partir da literatura e da arte.

A inevitável ligação do “eu” e do “outro” e sua reciprocidade e reversibilidade são apresentadas genialmente por Sakabe em seu ensaio. Analisando pistas no idioma Yamato, idioma tradicional japonês, ele traça um caminho para situar o pensamento japonês no jogo de máscaras entre o eu que se vê como si, o eu que se vê como outro e ainda um eu que vê a si como um outro. A formação da estrutura desse pensamento tradicional japonês se não encontra suas origens no teatro *Nô*, pelo menos tem nele sua forma mais evidente. A arte encarnando em si uma estrutura de pensamento ou uma filosofia estética e ontológica interligadas e recíprocas.

3. Para referências sobre a reformulação do conceito de literatura (*Bungaku*) no Japão durante o período Meiji, consultar: SADAMI, Suzuki. What Is *Bungaku*? The Reformulation of the Concept of “Literature” in Early Twentieth-Century Japan. In: MARRA, Michael F. *Japanese Hermeneutics*. Honolulu: 2002, University of Hawai’i Press, pp. 176-188.

A Estrutura das Superfícies: uma ontologia estética

A inspiração de Sakabe para escrever seu ensaio é o filme do diretor japonês Ozu Yasujirô (1903-63) *Kohayagawa-ke no Aki* (*O outono da família Kohayagawa*). O “típico lirismo japonês do outono” presente no filme, o “tradicional sentimento pela efemeridade do ser humano e o sentimento relacionado à morte” é o ponto de partida na busca de traços do pensamento tradicional da cultura japonesa que Sakabe percebe nos trabalhos de Ozu. A escolha pelos trabalhos de Ozu, e de *O outono da família Kohayagawa*, não é despropositado na exploração do pensamento japonês. Os filmes de Ozu mostram sempre um conflito entre os caminhos tradicionais japoneses, enfocando na sociedade e família japonesa, com a modernização ou os estrangeiros modos ocidentais que se engendram no Japão. A progressiva perda da cultura japonesa é comparada por Sakabe ao desaparecimento do lirismo do outono do mundo exterior e à degeneração do lirismo no coração dos japoneses. A cena final do filme de Ozu é o funeral do velho patriarca da família Kohayagawa, cuja procissão cruza a ponte sobre um rio em direção a um aberto céu azul, ela é imbuída do *mono no aware*, a beleza em meio ao senso de tristeza ligada à efemeridade das coisas do mundo, chamado por Sakabe de hino funeral à cultura tradicional japonesa.

Os filmes de Ozu são estilizados na influência da atuação do teatro *Nô* – talvez isso tenha chamado a atenção de Sakabe e que o tenha inspirado a direcionar o ensaio na busca de um *leitmotif* na obra de Ozu – desde a posição baixa da câmera, atribuindo a visão de alguém sentado no tatame ou diante de um palco de teatro *Nô* e a leveza e sutileza dos movimentos das personagens.

O eu e o outro analisado sob a luz do problema da máscara releva então a chamada estrutura do *omote*. *Omote* no idioma Yamato significa tanto rosto quanto máscara. A reciprocidade entre máscara (aquilo que encobre) e o rosto (aquilo que é encoberto) indica que ambos participam da mesma estrutura e tem as mesmas características. Sakabe argumenta que o eu e o outro têm a mesma reciprocidade; o eu contém em si o outro, o outro contém em si o eu e ambos são passíveis de reversão.

Para tornar essa noção mais clara, Sakabe introduz a análise de outra expressão, *omozashi*. “*Omo-*” deriva-se de “*omote*” cujo significado, como já visto, é face ou máscara; “*-zashi*” teria o significado de intenção, dando a “*omozashi*” a significação de feições do rosto ou intenções do rosto. Ressalta-se que “*omozashi*” inclua em si uma “intencionalidade pluridimensional” que seria, como feições do rosto, aquilo que é visto pelos outros, que vê a si mesma e, ainda, que se vê como um outro.

A estrutura contida em “*omozashi*” é a mesma que a da máscara: ela também é vista pelos outros, vê a si própria e vê-se como um outro, conseqüentemen-

te, é inevitável também delegar tal estrutura à face. “*Omozashi*” “*omote*” – e neste os significados de face e máscara – são completamente recíprocos e reversíveis em sua estrutura, pois compartilham ao mesmo tempo serem vistas por um outro, se verem, diante de um espelho por exemplo, e verem a si próprias como um outro, quando uma face é coberta por uma máscara. O exemplo adequado para demonstrar o pensamento de Sakabe sobre como ocorre a reciprocidade e reversibilidade entre máscara e face, na dinâmica do eu/si e do outro, inclusive do eu vendo-se um outro, ocorre quando o ator de *Nô* veste sua máscara de demônio ou deus na sala chamada “*Kagami-no-Ma*” (Vestíbulo do Espelho):

No *Kagami-no-ma*, o ator coloca a máscara; ele vê no espelho sua própria face ou sua própria máscara; ao mesmo tempo, ele é visto pela sua máscara no espelho e, finalmente, ele si vê transformado em alguma divindade ou demônio. Após, ele entra no palco como um ator que se transformou em uma divindade ou demônio ou – o que seria dizer o mesmo – como uma divindade ou demônio que tomou a forma corpórea desse ator. Para dizê-lo diferentemente: O ator entra no palco como um eu transformado em um outro ou como um outro transformado no eu. (SAKABE, 1999, p. 245)

Adicionado à face fica evidente como Sakabe realmente coloca a estrutura do *omote* em uma exterioridade mundana e visível; as feições ou intenções da face, que culminam na reciprocidade de significado com face e máscara dentro da estrutura do *omote*, destaca o caráter de visualidade da estrutura, tal qual ressalta sua interioridade – que aqui pode ser ligada ao “implícito” do título do ensaio – na reversibilidade e reciprocidade do significado interno das palavras.

A reciprocidade da estrutura do *omote* alcança sua exemplificação no teatro *Nô*, além da transformação do ator na *Kagami-no-ma*, nele o mundo dos mortos (*Yukai*) e o nosso mundo dividem uma reversibilidade e reciprocidade.⁴

Primeiramente, para alcançar essa conclusão, se expõe outro significado de *omote*: superfície. Não há aqui, como no pensamento platônico ou kantiano, a idéia de superfície como aparência, opondo-se a “algum ser ideal... ou a alguma substância real” *Omote*, na conotação de superfície, semanticamente é oposta à “*urate*”: atrás, oposto, reverso. Outra má interpretação ressaltada por Sakabe seria colocar *omote* e *urate* em uma dualidade cartesiana devido a rígida fixação dos termos da dualidade; “A mim parece não haver nada mais alienado ao pensa-

4. O enredo do teatro *Nô* ocorre no encontro do *Mae Shite* (ou protagonista), que tende a ser um velho ou uma velha, com um monge. Desse encontro o *Mae Shite* assume a forma de um fantasma (*Ato Shite*); “O *mae shite* pode ser um velho ou uma velha e o *ato shite* é um fantasma quem executa uma ‘dança louca’. A primeira parte representa este mundo, a segunda parte o mundo dos espíritos (*Yukai*)... Nesse sentido os heróis das peças de Zeami quase sempre mudam de um ser humano a espírito, movem-se deste mundo ao próximo, do mundo natural ao mundo sobrenatural” (KATO, 1979, p. 308)

mento japonês que o dualismo cartesiano”, remarca Sakabe. Uma dualidade do interior e do exterior (o do visto e do não-visto) no par *urate* e *omote* é negada por; a) o “-te”, que designa direção, caminho, presente em ambas as palavras representa um modo de percepção antes de um apartamento de oposição entre elas; b) a relação de *omote* e *urate* trata-se mais de caminhos distintos de percepção, recíprocos e reversíveis, tal qual, de acordo com a percepção que algo é visto no mundo visível ele pode passar de visível para invisível e vice-versa. Ao pensamento japonês é mais adequado o tratamento mundano, onde o interior e exterior tornam-se visíveis ou não visíveis reversivelmente, a um pensamento metafísico ocidental, o que poderia aludir às considerações sobre a diferença da evolução do conceito de “*persona*” à “pessoa ou personalidade” no ocidente, a individualização e autonomia que não houve no pensamento japonês.

O “*riken no ken*” (a visão separada, uma visão que vê de longe) da teoria de Zeami (? 1364-1443) completa o antecedente da reversibilidade do visível e do não-visível na estrutura das superfícies para invocar o “*yûgen*” “um tipo de visão delicada que mostra aquilo que normalmente está escondido ou oculto” Sakabe não especifica de quem deve partir essa “visão delicada” se do ator, cujo segundo a teoria teatral de Zeami deve ver sua imagem de longe, inclusive pelas costas e pelos lados, ou daquele que contempla, o espectador; podemos voltar ao filme de Ozu e lembrar o posicionamento da câmera que pelo enquadramento que emula alguém assistindo um espetáculo de teatro *Nô* pode ter invocado em Sakabe, ao assistí-lo, a nostalgia pelo lirismo tradicional do outono japonês. Direi que seria uma visão delicada de ambos; seja do ator/artista ou do espectador/apreciador a reversibilidade na qual são colocados, uma vez que são um tipo de eu/si e outro, a estrutura do *omote* possibilita a realização do “*yûgen*” seja de uma visão delicada que revela aquilo oculto em si mesmo, no outro ou em si mesmo quando se vê, através de uma delicada visão, como um outro. A reciprocidade, porém, faz com que o “*yûgen*” se perpetue pelos “eus” e outros já que essas posições são cambiáveis. Portanto, o tipo de visão que caracteriza o “*yûgen*” não é uma visão das superfícies (*omote*), pois elas são evidentes pela ausência de um oculto rígido; devido a estrutura do *omote*, aquilo oculto (*urate*) é recíproco com aquilo evidente e superficial (*omote*) não necessitando de uma visão delicada para ser percebido. Quando Sakabe inclui o “*yûgen*” no pensamento japonês das superfícies ele se refere ao movimento das superfícies em sua reversibilidade, quando passam de visíveis para não-visíveis, ou em sua reciprocidade, na maneira de como algo evidente, tal uma superfície, oculta em seu reverso algo tão superficial quanto ela. O “*yûgen*” definido por Sakabe, assim, teria ligação mais forte com o “*riken no ken*” de Zeami ao afirmar que somente o ator que conseguir “colocar sua mente atrás”, ter uma visão das partes de seu corpo cuja sua visão não consegue alcançar, atingirá a elegância da flor.

Após dizer que no pensamento tradicional japonês não há nada mais que superfícies interligadas, ele continua sobre o palco do teatro *Nô*: “No palco de *Nô* ... o qual é cercado várias vezes simbólica ou fisicamente pela estrutura dos espelhos, não há nada além do jogo de várias superfícies ou vários reflexos... Podemos dizer que encontramos aqui um tipo de ‘écriture’ ou ‘texto’ que contém em si várias camadas e dimensões.” (SAKABE, 1999, p. 247)

O pensamento tradicional japonês, como um palco de *Nô*, se constitui do jogo de superfícies e reflexos ou de textos com várias camadas e dimensões. Contidas nessas camadas encontraremos novos textos que refletem a estrutura na qual se contém, da mesma forma que um espelho do palco *Nô* é tanto parte do palco quanto reflete o palco em sua totalidade. O jogo de identidades e diferenças encontra aqui uma forma quase literal e também literária, na qual a identidade, se pensarmos como primeiro, segundo e terceiro pronomes pessoais, não se pode ter como fixa: um “Eu” (espelho) que se constitui ao refletir um “tu” (palco), este é constituído deste “eu” e “tu” quando visto em sua completude por um “ele”; este, por sua vez ao ver o palco, é refletido pelos espelhos e passa a ser parte da constituição do palco, ou para seguir a linha da exposição de Sakabe, “vê a si mesmo” seu reflexo no espelho, “vê o outro” – e também é visto por este outro – o palco no seu misto de primeira e segunda pessoa conjuntos em uma terceira pessoa aos olhos desse “si” e, finalmente, “vê a si próprio como um outro”, ao contemplar que o seu reflexo no espelho do palco faz com que ele participe da constituição do palco, logo o seu “eu” acopla-se ao outro (ele, terceira pessoa) como uma primeira pessoa que se perde ao unir-se a uma terceira pessoa que nada mais é que as sombras de uma primeira e segunda pessoas.

“Nada existe além de superfícies, grades de superfícies. Nada além de “*omote*” Nada além de reflexos. Nada além de sombras. Portanto, não há seres substanciais, nenhum ser que tenha sido fixado em sua identidade mesma” (SAKABE, 1999, p. 247). As palavras de Sakabe ecoam a efemeridade, a falta de fixidez da identidade, que por não passar de reflexos cambiantes e, pelo fato de serem reflexos, não terem como ter substância – a ausência de substância nos seres pela sua espectral constituição de reflexos e a efemeridade constante e dinâmica que não os possibilitam fixar uma identidade. A repetição do nada, como um terreno comum onde os reflexos, as sombras e os seres existem; tudo se exclui da existência a não ser os reflexos e o nada. Em meio a isso a imagem de um espelho de frente a outro, cujo reflexo, aquilo que deveria ser sua substância interior, é um eterno vazio duplicado, pois se apresenta em ambos os espelhos. Porém, há uma falácia nesta conclusão, já que se trata do mesmo vazio refletido na superfície do espelho. É a este vazio que se refere Sakabe ao responder: “Qual é o terreno de todos os seres cujo ser é refletido em todos os seres, mas talvez ele mesmo não é refletido em lugar algum?” (SAKABE, 1999, p. 250)

O vazio é um poderoso termo no pensamento oriental, presente no budismo (*Kû* ou *Wu*), confucionismo e no Taoísmo (caminho; *Dô*), cujo significado, destaca Sakabe, “podemos expressá-lo... somente indireta ou metaforicamente” (SAKABE, 1999, p.250). Pode-se compreender melhor a capacidade de alusão ao vazio no lugar de uma explicação do que ele seria por pistas que Sakabe deixa ao explicar o que seria realidade utilizando-se da estrutura do *omote*. Para realidade Sakabe escolhe curiosamente a palavra “*utsutsu*” que define como “estar consciente da presença atual das coisas, estar acordado”. A escolha por “*utsutsu*” é a relação que a palavra pode ter com os verbos “*utsuru*” (ser refletido) e “*utsusu*” (refletir), importantes termos na filosofia de Sakabe. Marra faz uma interessante ressalva sobre a palavra em seu comentário sobre o ensaio: “A crítica de Sakabe à lógica formal na lingüística, e sua interpretação da ‘realidade’ como o espaço destituído de máscara, questiona profundamente a validade de uma explicação que negligência a presença de sonhos, ficção, e morte na alegada palavra para ‘realidade’ ” (MARRA, 1999, p. 241), esta palavra seria “*genjitsu*” A presença do mundo onírico na realidade (“*utsutsu*”) é demonstrada por Sakabe na expressão “*yume-utsutsu*” (*yume* = sonho), que “indica um tipo de sentimento estático ou um sentimento de extrema confusão que nos assombra no meio da vida diária” (SAKABE, 1999, p. 249). O mundo onírico penetra no mundo real, mas o sentimento estático ou de confusão tem sua origem na percepção da realidade como *genjitsu*, completamente apartado dos sonhos (*yume*) e da ficção, uma vez que a estrutura do *omote* define todo o existente como sombras (*kage*), a realidade também deveria ser uma sombra, um *omote* que é reflexo de algo e é refletido por algo; este seria o mundo dos sonhos. “O problema do conceito de ‘realidade’ está, depois de tudo, na linguagem” (MARRA, 1999, p. 240), a definição de realidade como “*genjitsu*” priva a realidade da existência por cortar sua reciprocidade e reversibilidade com o mundo dos sonhos, impedindo-a de participar da estrutura do *omote*, colocando-a no estático que causa confusão, uma vez que os seres são reflexos em constante dinâmica.

Inclusive a realidade é sombra, o vazio, por sua vez, não é sombra, para ser sombra ele deve ser refletido. O vazio, apesar de seu ser ser refletido em todos os seres, por ele não ser refletido em lugar algum, deixa de ser sombras, reflexos, um ser pertencente à realidade (*utsutsu*). O vazio é metafísico, apartado do mundano, assim, o pensamento japonês pode somente aludir a ele indireta ou metaforicamente. Para fortalecer a visão mundana do pensamento japonês, Sakabe esboça uma explicação do que seria pensamento (*omoi*) e pensar (*omou*): “No ‘*omo-i*’ várias superfícies (“*omote*”) ou vários reflexos (“*kage*”) são agrupados, concentrados e refletidos (“*utsuru*”) na alma”, conseqüentemente, “‘*omo-u*’, pensar, meditar, significa agrupar, concentrar tudo que vê e é visto, tudo que é refletido e transformado (“*utsuru*”) no mundo, e finalmente também tudo que vê a si como um outro, como um ‘*utsushi-mi*’” (SAKABE, 1999, p. 250).

Falta ao vazio ser um reflexo para poder ser concentrado no pensamento (“*omoi*”), contudo no *Nô* a cultura japonesa tenta expressar esse “profundo, inexpressável sentimento, o mais profundo ‘*omo-i*’ em nossos (dos japoneses) corações”, aqui podemos novamente perceber outra característica apartadora do vazio: sua profundidade. Não há profundidade em um mundo das superfícies, apenas o visível e o não-visível cambiantes por um leve movimento, gracioso e elegante como o deslocar de uma máscara que revela uma face expressando alguma intenção extremamente delicada e refinada. Esse é o “*yûgen*” O movimento de reciprocidade e reversibilidade da dança das máscaras sobre o véu do vazio, onde perdem suas identidades na tentativa de expressar, em meio as brechas deixadas no deslocar de uma máscara que será substituída por outra, o vazio que antes de um pensamento formado em uma estrutura estética é puramente estético em sua profundidade misteriosa.

A estética da perversão de Mishima Yukio

A impressão deixada pelo ensaio de Sakabe é uma espécie de unidade do pensamento tradicional japonês em sua visão mundana, dinâmica, efêmera e altamente estética. A resistência do pensamento japonês à metafísica e à lógica ocidental também é presente. Tendo em mente ambas impressões é cabido indagar quais os caminhos que o pensamento tradicional japonês tomaria em uma obra literária de um escritor formado no hibridismo entre o pensamento japonês mais puro e tradicional e os emaranhados do individualismo ocidental como Mishima Yukio. O resultado seria uma obra permeada por uma estética da perversão.

Tomemos uma passagem de *Confissões* na qual o narrador descreve sua fixação pelos príncipes dos contos de fadas. Nesta passagem poderemos identificar a reversibilidade no pensamento de Mishima – em sua configuração estética na obra –, e como ela levará a uma visão delicada que revela sutilezas em meio à narração explícita característica de Mishima.

A intencionalidade estética da passagem, seu *omote* ou *omozashi* se preferir a utilização dos termos de Sakabe, seria o amor pelos príncipes de contos de fadas “que eram assassinados, ou aos quais o destino reservava a morte” e podemos acrescentar “a atração pela morte, pela noite e pelo sangue” (MISHIMA, 2004, p. 23). Essa intencionalidade é descrita no início do trecho, que apesar de colocar em grande evidência a morte e o sangue, não revela claramente a que se refere a atração pela noite realizada ou mostrada nos contos de fadas.

Segue-se a descrição do príncipe à qual o narrador adiciona: “No rosto, estampava sua determinação de morrer” (MISHIMA, 2004, p. 24). No decorrer da narração revela-se que o príncipe realmente estava fadado a morrer devido ao enredo do conto de fadas no qual ele era personagem. Interessante notar a crescente

invasão da intencionalidade do narrador no enredo do conto de fadas e como a descrição que se baseava inteiramente na aparência do príncipe que poderia ser vista em detalhes – o narrador se impressionara pelo conto de fadas justamente pelas “ilustrações de extremo realismo” – transformar-se da superficialidade da aparência em características não explícitas, ocultas. Essa pura descrição do outro (príncipe) segue imparcial e superficial, até o momento em que o reflexo do narrador se introjeta na narrativa ao revelar a decepção que sentiria se aquele príncipe derrotasse o dragão, “mas, felizmente, estava fadado a morrer” é assim que termina a descrição do príncipe e com ele a definição da intencionalidade estética que antecipa dirigir ao outro, a figura do príncipe.

Porém, segundo o enredo do conto de fadas o príncipe ressuscitaria após o embate com o dragão, o trecho do conto apresentado é:

“Sem perder tempo, o dragão mastigou o corpo do príncipe com avidez, fazendo picadinho dele. Era uma dor insuportável, mas, reunindo toda a sua força, ele agüentou firme e, já todo triturado, recompôs-se de repente e saiu com a agilidade de dentro da boca do predador. Não se via um só arranhão em seu corpo. O dragão caiu por terra e morreu.” (MISHIMA, 2004, p. 24)

A imperfeição encontrada pelo narrador está associada ao príncipe sair ileso das presas do dragão; A intencionalidade estética do narrador que se virara para sangue não se realizara. É importante notar que mesmo sendo contra uma determinada intenção, este outro é apresentado de uma forma explícita e impessoal. O trecho do conto de fadas fora citado do original, identificado como um certo conto húngaro. Tratando-se realmente de um conto de fadas húngaro ou um enredo criado pelo próprio Mishima a superficialidade explícita na qual é apresentado – chegando ao ponto de ser uma citação dentro do romance – serve de diferenciador entre o eu, representado pelo narrador, mais propriamente pela intencionalidade estética, e o outro, a superfície que refletirá a intenção do eu, sem ele próprio ser refletida por ele.

Utilizando-se do artifício de cobrir trechos do conto de fadas com as mãos, o narrador acaba transformando-o em: “Sem perder tempo, o dragão mastigou o corpo do príncipe com avidez, fazendo picadinho dele. Era uma dor insuportável, mas, reunindo toda a sua força, ele agüentou firme e, já todo triturado, caiu por terra e morreu.” (MISHIMA, 2004, p. 25). Dessa forma, “o conto revelaria sua face ideal” Aqui temos o reflexo da intenção do eu transmutando o outro. A reversibilidade entre eu e outro ocorre sem o eu perder sua objetividade na grade de superfícies. Basta o narrador retirar as mãos do texto para voltar a distanciar ambos – o narrador e o conto de fadas. Para se construir o reflexo da sua intencionalidade estética Mishima não se desfez inteiramente do outro, o fez com um reflexo próprio refletido por outro para contemplar a si como um outro, mas que,

devido ao narcisismo desse “censor-menino, arrogante, deixando-se levar facilmente pela parcialidade de suas preferências” (MISHIMA, 2004, p. 25), priva o outro de si ver como um outro, no momento em que esse outro adquiriria a face do eu refletindo-se no outro como um outro. A reversibilidade e reciprocidade é barrada. Esse eu repleto de intencionalidade estética é também narcísico, mas constituindo-se obrigatoriamente do outro: o *omozashi* da morte, sangue e noite se encontra com o conto de fadas cujo enredo não lhe satisfaz, ambos reflexos, sombras, se unem na ausência de objetividade no ato do protagonista de tampar partes do conto de fadas com a mão, deste ato o reflexo da face de um espelho voltada à face de outro espelho se constitui. Todavia, o fator narcísico do *omozashi* estético de Mishima não o permite perder sua objetividade ao se constituir como outro, para isso a reversibilidade do outro com o eu é suprimida para restar neste, como eu/si, somente o *omozashi*, a intencionalidade estética original.

A perversão na estética de Mishima, uma vez analisada à luz das máscaras e sombras de Sakabe, seja dada ao caráter narcisista dos escritos de Mishima e o forte tom destinado ao “eu”. Assim, no lugar de superfícies que simplesmente se refletem passivamente, sendo e constituindo-se do seu reflexo como outro, nas obras de Mishima o “eu” atua mais poderosamente – mesmo que não saía do jogo de espelhos – fazendo com que sua intenção estética apresente-se como uma superfície para ser refletida, essa reflexão, cheia de intencionalidade e forte senso narcísico, pode ser considerada uma *kage* buscando ser refletida para si contemplar como outro. A perversão estética amplia seu espectro tornando-se uma perversão do outro por uma necessidade narcisista, porém, voltamos ao campo da estética, pois o processo de transmutação de outro *omote* para refletir uma *kage* narcísica é estético: o processo do *yûgen*. E outro fator que o acopla na estética é o campo ao qual Mishima utiliza-o em seus escritos, sempre conjunto à termos esteticamente significantes como noite, morte, sangue, prazer.

Nos comentários dos ensaios de Sakabe, Marra fala sobre a voz da máscara. A impossibilidade de se definir qual a procedência da voz da máscara – se dela ou de quem a veste, se de uma primeira (eu) ou segunda pessoa (tu, você, outro) – instaura a fonte da diferença e da igualdade de identidade. A voz da máscara é privada de toda especificação objetiva, a voz é um diálogo vazio entre eu e o outro, a voz da máscara pertence a ninguém e a todos. Sendo assim, como poderia haver confissões de uma máscara se não houvesse a perversão da máscara (ou da voz desta máscara que confessa)?

A negação do eu, nas obras de Mishima, de perder sua objetividade, mas incapaz de deixar a estrutura do *omote* por completo pela necessidade de si ver como um outro, onde a intenção estética do eu se reflete no outro e pode ser contemplada por este eu que, ao mesmo tempo, é essa intencionalidade estética e o outro transformado ao refletir o *omozashi* do eu. A confissão dessa máscara, *omote*, *omozashi*, reflexo, *kage* ocorre quando o eu se recusa a perder sua objeti-

vidade quando se vê como um outro, sem, contudo, voltar somente a si ver. A estrutura é pervertida e há a confissão quando o outro perde sua objetividade no eu, tornando-se um misto que caracteriza o ser de Sakabe. A confissão é o reflexo de puro narcisismo que o outro, por sua vez, reflete transmutando-se em um outro marcado com a intenção de um outro eu.

A voz da confissão das máscaras estéticas nas obras de Mishima não se encontra na objetividade de um eu, mas nas marcas que o poderoso reflexo deste eu deixa no outro. Uma confissão através de uma estética da perversão que se molda no processo da delicada visão do *yûgen* permitindo a reversibilidade do visível e do não-visível.

Em seu livro sobre Mishima, Roy Starrs (1946-) identifica o anti-lirismo no tratamento da natureza em *Confissões* como o “clima de medo” perpassando a obra como elemento emocional do determinismo da filosofia niilista, ele escreve: “Na mente da literatura tradicional japonesa, a natureza ocupa uma posição quase tão sagrada como a de Deus na mente da literatura tradicional ocidental – e, como o Deus ocidental, é vista como fonte de salvação” (STARRS, 1994, p. 113). Imediatamente o anti-lirismo no tratamento da natureza nas obras de Mishima identifica-se à perversão do pensamento tradicional japonês. Uma perversão explícita como essa contém em si raízes na estrutura do pensamento do próprio Mishima, em sua visão estética e no processo de produzi-la. Roy Starrs coloca o anti-lirismo de Mishima como um dos produtos estéticos mais originais do que ele chama de “clima de medo” relacionado à intensidade de seu efeito na obra.

No anti-lirismo no tratamento da natureza em *Confissões* encontramos as marcas do reflexo do eu no outro, que no caso é a natureza. A objetivação da natureza ou uma subjetivação do eu na experiência estética da natureza é apontada como estranha ao pensamento japonês, inclusive a idéia de apreciação da natureza, na qual pela objetivação da natureza (outro) esta é totalmente afastada e apartada do eu que observa e retira disso o prazer estético de algo exterior a si mesmo. Marra em um ensaio sobre Ônisi Yoshinori (1888-1959) discute o tema:

Quando retornamos ao Japão, a experiência estética cosmocêntrica dos tempos ancestrais faz o coração humano profundamente ‘absorvido na’ (*chinsen*) natureza ao redor. Neste caso, argumenta Ônishi, podemos realmente falar de uma saída de ‘uma entrada de volta à vida’ (*Einleben*) a um autêntico ‘sentir-se em’ (*Hineinfühlen*) [...] O eu, o sujeito espiritual, é convertido de volta (*kie suru*) à natureza incondicionalmente (*mujôken ni*) de tal maneira que o eu supera a si e se esquece nas maravilhas da natureza. (MARRA, 2002, p. 151)

Se a experiência estética da natureza no pensamento tradicional japonês é caracterizada pela perda de si nas maravilhas da natureza, a atitude de um eu narcísico diante de uma tal natureza voltaria-se a uma atitude contrária. O anti-

lirismo no tratamento da natureza é um tratamento adequado à ela, visando uma estética cuja perversão do pensamento no qual a natureza representa a experiência estética da perda do eu é feita pela objeção do eu narcísico de perder sua objetividade por completo.

O “clima de medo” ao qual se refere Roy Starrs agora pode ser traçado em sua forma estrutural no processo estético de Mishima, porém com certas ressalvas; antes do anti-lirismo ser um produto do “clima de medo”, este fora um produto do anti-lirismo. O “clima de medo” se instaura na ameaça da ausência de um *omozashi* objetivo que conduza a experiência estética, uma intenção cujo reflexo marca o outro com sua objetividade, ou seja, a natureza representa um outro que nada reflete, mas cujo reflexo está em todos, o terreno comum onde a objetividade do eu se dissolve no outro. Podemos dizer que a natureza é a representação mais próxima do vazio nas obras de Mishima, inclusive se identificando a ele em certos momentos como no episódio da masturbação na costa marítima, quando ao aproximar a sua solidão a de Omi, o protagonista fala do “vazio que sentia diante da plenitude do mar” (MISHIMA, 2004, p. 72) e a derradeira passagem do romance onde os raios de sol imprimem o vazio.

O anti-lirismo no tratamento da natureza em Mishima tem aqui um exemplo:

A generosidade gratuita da natureza, sua extravagância fútil, nunca me parecerá tão bela como naquela primavera, chegando mesmo a despertar minha suspeita. Fui tomado por uma incômoda desconfiança de que a natureza reclamava a Terra de volta para si. Pudera, o esplendor daquela estação não era uma coisa qualquer. O amarelo das flores de mostarda, o verde da grama nova, o negro dos viçosos troncos das cerejeiras, o pesado dossel de flores pendendo das copas, tudo isso refletia em meus olhos com uma vivacidade de cores cingida de malevolência. Era uma conflagração de matizes. (MISHIMA, 2004, p. 140)

Nos deparamos primeiramente com uma descrição objetiva do outro, as cerejeiras em flor. Porém, diferentemente da passagem anterior, a intromissão da visão estética do eu do protagonista não ocorre imediatamente modificando o reflexo final do outro, antes ele é contagiado pela beleza das cerejeiras. Não estaria o protagonista preste a se perder “absorvido na” beleza da natureza? Sua reação, então, é de suspeitar de tal beleza, suspeita que o leva a considerar uma conspiração da natureza para reclamar a posse da Terra. Ou seria o protagonista provido de consciência no exato instante no qual a beleza da natureza está convertendo o seu sujeito espiritual de volta para se perder em suas maravilhas?

Nos deparamos com o processo do *yûgen*. A visão do eu que imprime no reflexo final sua intenção estética. Tal intenção não nos é apresentada no início do trecho, porém deixa marcas no outro por um delicado olhar do protagonista: “Tudo isso refletia em meus olhos com uma vivacidade de cores cingidas de malevolên-

cia” Há pistas o suficiente para traçar esse mal que se impregna nas cores à experiência estética da natureza no pensamento tradicional japonês o qual, como já colocado, cria uma espécie de “clima de medo” As cores são o transporte principal da intenção estética que se vira contra a natureza marcando-a com o mal; a malevolência cinge as cores da primavera e de seu símbolo maior, as cerejeiras. A ausência do movimento típico da primavera, as cores, a fútil extravagância aliada às cores compõem o jogo de máscaras que escondem ao mesmo tempo que tentam revelar, tal qual o *kage* que é tanto sombra ocultadora quanto luz reveladora⁵. a visão do protagonista percorre da desconfiança da primavera até o mal em suas cores. O jogo das máscaras é sutil, a visão que vê por detrás dele, delicada, contudo a expressão do *omozashi* é explícita e poderoso.

O processo do *yûgen* na estética da perversão de Mishima não ocorre somente no tratamento anti-lírico da natureza. Vejamos outra ocorrência:

Contudo, algo começava a inflamar-se dentro de mim. Aquele desfile da “infelicidade” em filas estáticas encorajou-me, deu-me forças. Compreendi a excitação que uma revolução provoca. Todas as coisas que formavam suas vidas, todas elas, aquelas pessoas as viram sendo devoradas pelas chamas. Diante de seus olhos, o fogo consumira as relações interpessoais, os amores, os ódios, a lógica, os bens. Não haviam lutado contra aquelas chamas. Lutaram contra as relações interpessoais, contra os amores, os ódios, a lógica, os bens. Viram-se na mesma situação da tripulação de um navio naufragado: para se salvar uma vida, permite-se o fim de outra. O homem que morrera na tentativa de salvar a sua amada não fora morto pelo fogo, mas pela amada, e não fora outro o assassino de uma mãe senão seu próprio rebento, que a fez perder a vida tentando socorrê-lo. As condições do embate que enfrentaram decerto haviam sido as mais universais e elementares com as quais um homem pode deparar em sua vida. (MISHIMA, 2004, p. 126)

A atração que o protagonista de *Confissões* professa ter pelo trágico, no sentido mais elementar da palavra, é o que seu olhar dirigido pelo *yûgen* imprime nesse trecho. Da apatia do encontro com a destruição daqueles que ele encontra na estação de trem, ele percebe a infelicidade que o encoraja. Contudo, essa infelicidade está intrinsecamente ligada ao trágico e suas fantasias de sangue e morte. O que o protagonista compreende ao vê-los é “a excitação que uma revolução provoca” O drama que aquelas pessoas enfrentaram, em sua compreensão, se assemelha mais às suas fantasias sanguinárias nas quais ele satisfaz seus desejos homossexuais que não pode realizar em sua “vida real” que à infelicidade delas. O impresso na cena são marcas do trágico, e por ele o protagonista sente-se livre e eufórico, pois a infelicidade leva a revoluções, estas são um drama caótico de

5. “A palavra ‘*kage*’, a qual designa a sombra, o reflexo, ao mesmo tempo significa também a luz. Dizemos ‘*tsuki-kage*’ (a luz da lua) ou ‘*ho-kage*’ (a luz do fogo: ‘*ho*’ < ‘*hi*’ = fogo)” (SAKABE, 1999, p. 248)

assassinatos e mortes, quando a moral, como em um navio naufragando, perde o sentido; a lógica, o amor e o ódio são por completo destruídos. Desprovido das relações interpessoais o protagonista é permitido a trazer suas fantasias à tona e é capaz de fazer atos impensados como ao que se entrega no meio de sua euforia: “o calor de uma espécie de fantasia fez meu braço, pela primeira vez, envolver a cintura de Sonoko” (MISHIMA, 2004, p. 127)

No ensaio de Sakabe a experiência do vazio ou nada dar-se esteticamente através do “*yûgen*” no pensamento tradicional japonês pela existência metafísica do vazio, este pode ser somente expresso pelo estilo do “misterioso e profundo” pela delicadeza de um olhar e a leveza dos movimentos. Em *Confissões*, o “*yûgen*” também trata-se de uma visão delicada das marcas deixadas no outro pela intenção do eu, pelo movimento de reversibilidade e reciprocidade das máscaras que diferentemente do pensamento tradicional é brutalizada pela perversão de um eu narcísico recusando-se a perder sua objetividade como máscara e conseqüentemente trata-se de um estilo do “misterioso e do profundo”, pois expressa o misterioso e profundo *omoi* que é o vazio.

O anti-lirismo no tratamento da natureza em *Confissões* – e em outras obras de Mishima – é uma resistência do eu narcísico à experiência estética da natureza no pensamento japonês caracterizada pela diluição da subjetividade do contemplador (eu, sujeito espiritual) na natureza (outro). As marcas deixadas pelo *omozashi* do eu revela esse repúdio pela experiência estética da natureza pelo processo do “*yûgen*” O anti-lirismo, o “clima de medo”, instaurado pela natureza ser experimentada como o vazio, assim, o “*yûgen*” de Mishima, como o identificado no pensamento japonês por Sakabe, tenta expressar o vazio que, por ambos – se aqui pudermos apartar Mishima do próprio pensamento japonês –, é incapaz de ser explicado senão estética e metaforicamente.

A estética de Mishima é uma estética da Perversão; a estrutura do *omote* é pervertida pela confissão de uma máscara, a natureza é pervertida pela suspeita do mal; o vazio, por sua vez, também sofre de uma perversão:

Estava na hora. Ao me levantar, lancei ainda um olhar furtivo na direção das cadeiras ao Sol. Aparentemente o grupo fora dançar, as cadeiras vazias deixadas sob o sol abrasador. Algum tipo de bebida fora derramada sobre a mesa e emitia reflexos cintilantes, aterradores. (MISHIMA, 2004, p. 199)

Essas são as últimas sentenças de *Confissões*. Referindo-me a Roy Starrs novamente, sobre a passagem, ele escreve:

Contudo a cena é bem mais secular – um salão de danças no subúrbio em vez de um jardim de templo budista – há o mesmo senso de vaguidão, a mesma falta de presença humana, e o brilho da luz do sol dando uma impressão da natureza como

uma cruel, dominante força. Este é o outro lado da ideologia filosófica de Mishima: uma visão da brutal, inconsciente objetividade do mundo, e do vazio no centro do mundo, um vazio percebido como malevolente porquê elementalmente ele mina e destrói tudo que é bom na vida humana, todos os sonhos, esperanças e visões dos homens. (STARRS, 1999, p. 33)

As marcas de seu *omozashi* que o protagonista deixara no rapaz com o qual ele fantasiava a ponto de esquecer da presença de Sonoko ao seu lado no salão de dança sumiram junto com ele. O outro tão necessário para refletir o *omozashi* estético desse eu narcísico deixou de refletí-lo, deixando-o solitário sem outro no qual se refletir para se contemplar. Aquilo que tomara o lugar do outro fora um outro de uma força superior capaz de subjugar o eu narcísico fazendo-o esquecer de si mesmo e diluir-se no outro; a própria natureza representada pelos raios de sol, até mesmo os reflexos desses raios em uma bebida qualquer tem poder suficiente para aterrorizar o protagonista. O que Starss identifica como “tudo que é bom na vida humana” que é destruído pelo vazio circunscreve o eu; não os sonhos, esperanças e visões dos homens, mas do eu que ao si esquecer no vazio tem todo seus sonhos, esperanças e visões destruídos. A resistência ao pensamento tradicional japonês efetivado pela sua perversão, na estética de Mishima, é o esforço de perverter o próprio *omoi* do vazio, não tirando-o do centro do mundo onde o coloca o pensamento japonês, mas tornando sua experiência malévola, aterradora, destruidora da objetividade do eu que só existe em Mishima pelo deslocamento (ou poderíamos chamar de perversão já que este deslocamento é consciente) da máscara; uma máscara que confessa. O vazio não é uma máscara, um *omote*, um reflexo ou uma sombra (*kage*) (todos com seus sentidos recíprocos e reversíveis), o vazio é estático já que não participa da dinâmica da estrutura do *omote*, algo estático, cuja a reversibilidade entre realidade e sonhos/ficção não se encontra, os destrói. No pensamento japonês o vazio se mostra no estilo do “misterioso e profundo”, no estilo do “*yûgen*”, pois tanto o misterioso, aquilo cuja superfície não é clara por si mesma, quanto o profundo, algo além das superfícies, é estranho ao pensamento japonês, está ausente dos limites da realidade (*utsutsu*). Somente metaforicamente pode ser expressada, e sua expressão é estética, uma vez que a beleza é mundana por excelência, mesmo a beleza da arte, então, por mais estranho que o vazio seja à estrutura do pensamento japonês, sua apresentação traz a mesma beleza melancólica dos movimentos do teatro *Nô* ou dos filmes de Ozu. Nas obras de Mishima nos deparamos com o mesmo, porém a sua estética da perversão, através do “*yûgen*”, apresenta o vazio como uma beleza envolvida pelas sombras do mal.

Conclusão

A estética da perversão de Mishima fora traçada de um pensamento típico e tradicional japonês com o qual, mesmo pervertido, partilha a mesma estrutura. Negar que a perversão tenha sido influência do conhecimento do pensamento ocidental por Mishima não parece cabido, como o inverso também sofre da mesma debilidade. Mais plausível seria admitir que em Mishima, como no pensamento japonês em um todo e pelo longo dos tempos, há grande poder de adaptabilidade e assimilação de idéias exteriores. Extraíndo os dotes do talento artístico e literário de Mishima, podemos identificar sua Estética da Perversão como uma assimilação do seu conhecimento da estética e do pensamento ocidental seguido da sua adaptação aos moldes do pensamento japonês, aqui a estrutura do *omote* de Sakabe.

Máscaras e superfícies são transportes do *omozashi* (intenção, mas também com seu sentido recíproco e reversível com máscara, *omote*, *kage*...) estético do eu narcísico. A reciprocidade e a reversibilidade deste com o outro se dá dentro da estrutura do *omote* até o momento em que o outro deixar de refletir o eu como um outro, para que o eu possa si contemplar fora de si nas marcas de sua intenção estética no outro. A resistência do eu estético de Mishima à perda da sua objetividade é a perversão da grade de superfícies completamente recíprocas e reversíveis do pensamento tradicional japonês. A utilização do processo do “*yûgen*” como um olhar delicado que revela aquilo que está oculto, representando a reversibilidade do visível com o não-visível ou do *omote* com o *urate*, também se encontra em Mishima; o jogo das máscaras oculta a intenção estética do *omozashi* em sua constante dinâmica, um olhar delicado mostra as marcas deste *omozashi* estético ao ser refletido pelo outro. Encontramos a perversão do “*yûgen*” em sua forma sutil de se expressar, substituindo os leves movimentos da atuação no teatro *Nô*, na estética de Mishima, há a expressão explícita, brutal e desnudada do *omozashi* estética que se reflete, é refletido e marca o outro. Por fim, nos deparamos com a perversão do vazio, o *omoi* profundo e misterioso presente no centro do mundo no pensamento tradicional japonês, o terreno comum onde o jogo da estrutura do *omote* ocorre. Do vazio da experiência estética da natureza como a diluição do eu ao anti-lirismo no tratamento da natureza que é recíproca e reversível com o vazio malévolos, passivo, destruidor de “tudo que é bom na vida humana” Somente com tal Estética da Perversão pode haver confissões de uma máscara.

Referências bibliográficas

KATO, Shuichi. *A History of Japanese Literature: The First Thousand Years*. Trans.: David Chibbett. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha International, 1979.

_____. *A History of Japanese Literature: The Modern Years*. Trans.: Don Sanderson. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha International, 1983.

- KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era, Fiction*. New York: Columbia University Press, 1998.
- MARRA, Michael F. *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.
- _____. *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.
- _____. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.
- MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma Máscara*. Trad.: Jaqueline Nabeta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Confessions of a Mask*. Trans.: Meredith Weatherby. New York: New Directions, 1958.
- SAKABE, Megumi. Mask and Shadow in Japanese Culture: Implicit Ontology in Japanese Thought. In: MARRA, Michael F. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999. Cap. 10.
- _____. Le Masque et L'Ombre dans La Culture Japonaise. In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, 87, 3, p. 335-343, Julho-Setembro 1982.
- STARRS, Roy. *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1994.