

ENTRE EROS E THANATOS: DA PULSÃO DE MORTE AO GORE A PARTIR DO ROMANCE *CONFISSÕES DE UMA MÁSCARA*, DE YUKIO MISHIMA

BETWEEN EROS AND THANATOS: FROM THE DEATH DRIVE TO GORE IN YUKIO MISHIMA'S CONFESSIONS OF A MASK

Elias Jardim Nogueira Cobraⁱ

 <https://orcid.org/0009-0007-9978-6224>

Resumo: A pulsão de morte é um conceito chave na metapsicologia de Freud e encontra ressonância na obra *Confissões de uma máscara* de Yukio Mishima, na qual se constrói uma estética em que a violência é erotizada e integrada à construção identitária. Este trabalho tem por objetivo analisar o romance supracitado à luz do conceito de pulsão de morte, evidenciando como o autor antecipa, no plano literário, elementos que seriam sistematizados esteticamente no subgênero *gore*. Para o desenvolvimento dessa pesquisa, efetuou-se leituras pertinentes ao tema, principalmente as obras *Além do princípio do prazer* e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de Freud, além de outros autores que se debruçaram sobre a questão. Chegou-se ao entendimento que sexualidade e agressividade estão intimamente interligadas, de modo que desejo e destruição se tornam indissociáveis. A obra de Mishima evidencia como essa dinâmica pulsional estrutura o desejo e constrói a subjetividade.

Palavras-chave: pulsão de morte; Yukio Mishima; psicanálise; *gore*.

Abstract: *The death drive is a key concept in Freud's metapsychology and finds resonance in Yukio Mishima's Confessions of a Mask, in which an aesthetic is constructed wherein violence is eroticized and integrated into the formation of identity. This study aims to analyze the aforementioned novel in light of the concept of the death drive, demonstrating how the author anticipates, on the literary level, elements that would later be aesthetically systematized in the gore subgenre. For the development of this research, relevant readings on the subject were undertaken, primarily Freud's Beyond the Pleasure Principle and Three Essays on the Theory of Sexuality, as well as works by other authors who have addressed this issue. The analysis led to the understanding that sexuality and aggressiveness are intimately intertwined, such that desire and destruction become inseparable. Mishima's work reveals how this pulsional dynamic structures desire and contributes to the construction of subjectivity.*

Keywords: death drive; Yukio Mishima; psychoanalysis; *gore*.

DOI: 10.22478/ufpb.2764-4251.2026.n1.77884

Recebido em: 10/02/2026

Aprovado em: 14/07/2026

ⁱ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (PPGF-UNIFESP). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5528520263644224>. E-mail: eliazcobra@hotmail.com.



1 INTRODUÇÃO

Yukio Mishima (1925-1970) é um dos escritores mais famosos do Japão, sua obra *Confissões de uma máscara* (1949), considerada uma autobiografia literária, revela a formação da subjetividade de um indivíduo que descobre sua sexualidade em meio a fantasias marcadas pela violência, pelo sangue e pela morte. A relação entre erotismo, violência e morte ocupa um lugar central na teoria psicanalítica, de modo que a pulsão de morte se insere como um conceito chave para analisar a tendência destrutiva que atravessa o desejo. Nesse contexto, o romance de Mishima vem a ser uma narrativa que expõe o entrelaçamento entre Eros e Thanatos, revelando a economia pulsional que existe na base de constituição do ser humano.

Partindo da metapsicologia freudiana, este artigo propõe uma leitura de *Confissões de uma máscara* à luz do conceito de pulsão de morte, articulando-o com os princípios do prazer e da realidade, a compulsão à repetição e as categorias de sadismo e masoquismo. Sustenta-se a hipótese de que a obra de Mishima antecipa, no plano literário, elementos que mais tarde seriam sistematizados esteticamente no subgênero *gore*, não como espetáculo de violência extrema, mas como uma imagética internalizada que estrutura o desejo e organiza a subjetividade do protagonista.

Nesse sentido, faz-se necessário discutir como a dinâmica pulsional atravessa o desejo e se expressa na literatura através da construção de fantasias nas quais a excitação sexual emerge do contato com a morte, com o sangue e com a destruição do corpo. Desse modo, a obra em questão se torna relevante ao revelar uma forma singular de elaboração estética da pulsão de morte, em que a violência é erotizada e integrada à construção identitária. Para o desenvolvimento desta pesquisa efetuou-se leituras pertinentes ao tema, principalmente as obras *Além do princípio do prazer* e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de Freud, além da obra que o trabalho se propõe a analisar: *Confissões de uma máscara*, bem como outros autores que se debruçaram sobre o assunto em questão.

O artigo divide-se em dois momentos principais: inicialmente apresenta-se uma exposição dos fundamentos metapsicológicos da pulsão de morte em Freud (1920) para se chegar à idealização da morte na obra de Mishima. Em seguida, destaca-se as fantasias e desejos que ilustram a articulação entre sexualidade, violência e morte, a fim de propor uma reflexão sobre o conceito de *gore*, ampliando sua compreensão a partir dos elementos que se encontram no romance. Esses dois itens evidenciam como Eros e Thanatos se entrelaçam na constituição do desejo, de modo que a violência é erotizada e integrada à construção da identidade.

2 DO PRINCÍPIO DO PRAZER À PULSÃO DE MORTE: FUNDAMENTOS METAPSICOLÓGICOS

Para discorrer sobre a pulsão de morte, é preciso adentrar na metapsicologia de Freud (1856-1939) e esclarecer o funcionamento do princípio do prazer e princípio da realidade. Freud (1911) postula que na base do aparelho psíquico existe um mecanismo que, diante de uma tensão desprazerosa, toma uma direção que culmina na diminuição do desprazer ou na geração de prazer. Trata-se de uma economia que Freud chama de princípio de prazer, que regula os processos psíquicos. Partindo dessa ideia, entende-se que o prazer e o desprazer estão ligados à quantidade de excitação, na qual o desprazer corresponde a um aumento e o prazer à diminuição dessa quantidade. Assim, Freud defende que o princípio do prazer predomina na psique, visto que o aparelho psíquico tende a manter a quantidade de excitação mais baixa ou constante. Nesse sentido, aquilo que perturba a psique e se empenha em aumentar a quantidade de excitação é considerado desprazeroso. Portanto, o princípio do prazer deriva do princípio da constância.

Entretanto, a experiência mostra que o princípio do prazer não é dominante no curso dos processos psíquicos, ou seja, "O que pode então suceder é que haja na psique uma forte tendência ao princípio do prazer, à qual se opõem determinadas forças ou constelações, de modo que o resultado final nem sempre corresponde à tendência ao prazer" (Freud, 2010, p. 123). Uma explicação bem conhecida analiticamente para inibição do princípio do prazer está relacionada aos instintos¹ de autoconservação do Eu, que substituem o princípio do prazer pelo princípio da realidade, isto é, promove um adiamento do prazer, ou uma renúncia temporária às possibilidades de satisfação sem abandonar a intenção final de obter prazer, realizando um longo rodeio. O princípio do prazer predomina principalmente no modo de funcionamento dos instintos sexuais, que são difíceis de "educar" e, muitas vezes sobrepõem o princípio da realidade, gerando prejuízos para o organismo. Porém, esta não é a principal fonte de desprazer, sendo responsável por uma pequena parte dessa experiência.

¹ Ao longo do trabalho, utilizou-se os termos "instinto" e "pulsão" em contextos distintos. Embora o termo "pulsão" seja preferido pela literatura psicanalítica contemporânea como tradução do termo alemão *Trieb*, optou-se por manter os dois devido à variação terminológica presente nas diferentes traduções das obras de Freud. Para fins conceituais, adota-se a compreensão de que a pulsão constitui uma força de origem somática que se manifesta no psiquismo, distinguindo-se da noção de instinto entendida em seu sentido estritamente biológico.

Outra fonte de origem do desprazer provém dos conflitos e cisões dentro do aparelho psíquico que resultam em metas ou exigências incompatíveis nas mesmas fases de desenvolvimento. Um exemplo claro desse processo são os instintos sexuais reprimidos, que transformam uma possibilidade de prazer em desprazer, visto que a possibilidade de satisfação é cortada desde o início e só através de desvios consegue obter uma satisfação substitutiva. Contudo, essas explicações ainda não cobrem a maior parte das vivências desprazerosas, que consistem em sentimentos de desprazer de percepção, ou seja, uma reação às reivindicações dos instintos e ameaças de perigo que manifestam propriamente o funcionamento do aparelho psíquico. É justamente explorando a reação do aparelho psíquico ao perigo extremo que se encontram novos materiais e colocações para o problema. Aqui entra o conceito da compulsão à repetição, que parece contrariar o princípio do prazer. Observando as brincadeiras infantis, Freud concluiu que

A criança também repete a vivência desprazerosa porque sua atividade lhe permite lidar com a forte impressão de maneira mais completa do que se apenas a sofresse passivamente. Cada nova repetição parece melhorar o controle que ela busca ter sobre a impressão, e também nas vivências prazerosas a criança não é saciada pelas repetições, insistindo implacavelmente para que a impressão seja igual (Freud, 2010, p. 146).

Essa característica desaparece com o tempo, pois a novidade se tornará a condição para fruir algo. A compulsão à repetição está relacionada ao caráter impulsivo, uma vez que os instintos são impulsos presentes em todos os organismos vivos, que tendem à restauração de um estado anterior. Logo, é preciso admitir a presença de instintos conservadores que obrigam à repetição. Levando esta consideração ao extremo, Freud constata que "o objetivo de toda vida é a morte, e, retrospectivamente, que o inanimado existia antes que o vivente (Freud, 2010, p. 149).

Assim, o primeiro instinto é retornar ao inanimado e os complicados desvios e rodeios em relação à meta compõem o quadro de fenômenos da vida. Nota-se que os instintos de autoconservação servem, nesse contexto, ao propósito de orientar o curso da morte, levando a concluir que "o organismo pretende morrer apenas a seu modo; tais guardiães da vida também foram, originalmente, guarda-costas da morte" (Freud, 2010, p. 150). Aqui encontra-se um paradoxo, pois o organismo se rebela fortemente contra os perigos que levariam à consumação da meta por um caminho mais curto através dos esforços instintuais. Nesse sentido, os instintos sexuais são entendidos como instintos de vida, pois revelam-se resistentes aos influxos externos e conservam a vida por períodos mais longos. Desse modo, uma parte dos instintos precipita-

se a alcançar a meta final o mais rápido possível, enquanto o outro pretende prolongar a jornada. A partir da obra *Além do princípio do prazer*, Freud reformula sua teoria pulsional, substituindo a oposição entre pulsões do Eu e pulsões sexuais por uma nova dualidade entre pulsões de vida (Eros) e pulsão de morte². Nesse contexto, a compulsão à repetição manifesta a atuação dessa tendência regressiva que conduz o organismo ao retorno a um estado anterior, partindo do pressuposto de que todo ser vivo tende a morrer por causas internas.

É preciso enfatizar que os instintos de autoconservação possuem um caráter libidinal, e a libido é entendida como um princípio de coesão que tudo preserva. Também se faz necessário considerar outra oposição, aquela entre amor (afeição) e ódio (agressão). Freud reconheceu um componente sádico no instinto sexual, mas como pode o instinto sádico, que pretende ferir o objeto, ser derivado do Eros que conserva a vida? Freud (1920) aventava que esse sadismo, na verdade, é o instinto de morte que foi empurrado pela libido narcísica, surgindo apenas em relação ao objeto. Assim, ele se coloca a serviço da função sexual: no estágio da primazia genital, a procriação exige o domínio do outro até a consumação do ato sexual. Desse modo, é possível afirmar que o sadismo, expulso do Eu, mostrou o caminho aos componentes libidinais do instinto sexual para acorrer ao objeto. Quando o sadismo original não passa por esse processo, tem-se a ambivalência de amor e ódio na vida amorosa. Aqui se insere também o entendimento de que o masoquismo serve de complemento à teoria, revertendo o sadismo para o próprio eu, ou seja, uma regressão. Observa-se que se trata de especulações e suposições que Freud lança sem a pretensão de um dogmatismo, mesmo recorrendo à biologia, ele deixa claro que construiu um edifício artificial de hipóteses, que, apesar da fragilidade, é digno de nota. Enfim, a pulsão de morte evidencia como a tendência à destruição se mescla com o prazer sexual, de modo que

Como por diversas vezes Freud sublinhou, os fatos mostram, mesmo nos casos em que a tendência à destruição de outrem ou de si mesmo é mais manifesta, em que a fúria de destruição é mais cega, que pode estar sempre presente uma satisfação libidinal, satisfação sexual voltada para o objeto ou gozo narcísico (Laplanche, 2001, p. 409).

Assim, Freud torna a tendência à destruição um dado irreduzível, a expressão privilegiada do princípio mais radical do funcionamento psíquico, ligado ao que há de mais

² Antes da formulação definitiva de Eros e Thanatos, Freud trabalhava com a oposição entre pulsões do Eu e pulsões sexuais, com a introdução da pulsão de morte, essa oposição se torna insuficiente. Ao longo do desenvolvimento da teoria psicanalítica, Freud foi levado a admitir que também uma parte dos instintos do Eu é de natureza libidinal, ou seja, pertencentes ao campo de Eros, pois a autoconservação também visa à manutenção da vida.

pulsional em qualquer desejo, agressivo ou sexual, ao desejo de morte. À vista disso, é possível analisar mais a fundo o sadismo e o masoquismo. Freud destaca nos *Três ensaios* que se trata das mais frequentes e significativas perversões, sendo o sadismo um componente agressivo autonomizado e exagerado da pulsão sexual, tornando-se uma perversão quando se extrai uma satisfação exclusivamente através da sujeição e maus-tratos. O masoquismo, por sua vez, seria uma continuação do sadismo que se volta para própria pessoa, assumindo o lugar de objeto sexual, além do exagero e fixação da atitude sexual passiva originária. Desse modo, Freud (1905) afirma que "O sádico é sempre e ao mesmo tempo um masoquista, ainda que o aspecto ativo ou passivo da perversão possa ter-se desenvolvido nele com maior intensidade e represente sua atividade sexual predominante" (1966, p. 98). Nesse sentido, entende-se que o sadismo e o masoquismo evidenciam a complexa relação entre prazer e dor, como afirma Freud (1996):

Que a crueldade e a pulsão sexual estão intimamente correlacionadas é-nos ensinado, acima de qualquer dúvida, pela história da civilização humana, mas no esclarecimento dessa correlação não se foi além de acentuar o fator agressivo da libido. Segundo alguns autores, essa agressão mesclada à pulsão sexual é, na realidade, um resíduo de desejos canibalísticos e, portanto, uma co-participação do aparelho de dominação, que atende à satisfação de outra grande necessidade ontogeneticamente mais antiga. Afirmou-se também que toda dor contém em si mesma a possibilidade de uma sensação prazerosa (p. 98).

Assim, torna-se evidente que a dor é tão excitante quanto o prazer, desde que sejam observadas condições específicas. Desse modo, o sadismo e o masoquismo possuem um lugar especial no estudo das perversões, revelando características universais da vida sexual. É preciso enfatizar que a pulsão de morte não é desejo consciente de morrer, mas uma força estrutural. Ela pode se manifestar como fascinação pela violência, erotização do sofrimento e idealização da morte. Estes elementos estão presentes na obra de Mishima (1949), de modo que, desde o início, o protagonista sonha e se deleita com a imaginação de sua própria morte. Quando criança, ao brincar de guerra, ele narra: "Estava enlevado com a visão de mim mesmo deitado ali, retorcido e abatido. Havia um prazer indizível em ter sido baleado e estar a ponto de morrer. Parecia-me que, sendo eu, mesmo que realmente atingido por uma bala, certamente não haveria dor..." (Mishima, 1984, p. 20).

Em outra passagem ele afirma: O que eu queria era morrer entre estranhos, tranquilo, sob um céu sem nuvens. Entretanto meu desejo diferia dos sentimentos daquele grego antigo que queria morrer sob o sol brilhante. O que eu queria era algum suicídio natural, espontâneo" (Mishima, 1984, p. 87). Conhecendo os trabalhos de Mishima, sabe-se que ele antecipa



esteticamente sua morte de várias formas, e, de fato, ela se consuma em 1925 através do *sepukku*, um suicídio ritualístico samurai no qual ele rasga seu ventre com uma espada curta e depois é decapitado. Entretanto, o próprio romance deixa claro a ambivalência e o conflito entre essas pulsões:

Então, repentinamente, minha outra voz falou dentro de mim, revelando-me que em momento algum eu realmente quisera morrer. A essas palavras meu senso de vergonha transbordou da represa atrás da qual estava confinado. Foi uma coisa bastante dolorosa de admitir, mas naquele momento eu soube que estivera mentindo a mim mesmo quando dizia que era por causa da morte que queria entrar no Exército. Naquele momento percebi que estivera esperando secretamente que o Exército finalmente me proporcionasse uma oportunidade de satisfazer aqueles meus estranhos desejos sensuais. E soube que, longe de desejar a morte, a única coisa que me tornara absolutamente possível ansiar pela vida de caserna fora a firme convicção, proveniente de uma crença na primitiva arte da magia, comum a todos os homens, de que eu nunca poderia morrer... (Mishima, 1984, p. 88).

Portanto, a idealização da morte revela, na verdade, um desejo de vida, um paradoxo que evidencia a tensão entre Eros e Thanatos. Em Mishima, desejo e morte tornam-se indissociáveis, ele transforma a pulsão de morte em estética e constrói uma narrativa na qual a pulsão se manifesta como uma atração erótica pela destruição do corpo, próprio e alheio, entendido como lugar de ruptura, excesso e verdade. Enfim, a pulsão de morte existe ao lado de Eros, uma vez que não surgem isoladas, mas se fundem em proporções diferentes e variadas, manifestando-se de modo mais claro no sadismo e no masoquismo, nos quais o impulso ao amor e o de destruição estão fortemente ligados. É possível reconhecer neles manifestações mescladas com erotismo, nas quais a ânsia de destruição pode ser dirigida para dentro ou para fora.

Além disso, num desenvolvimento posterior de sua teoria, Freud (2010) afirma: “já não entendo que pudéssemos ignorar a onipresença da agressividade e destrutividade não erótica, deixando de lhe conceder o devido lugar na interpretação da vida” (p. 56). Trata-se de um fenômeno menos perceptível, visto que o domínio erótico é mais ruidoso, ainda sim, Freud é levado a reconhecer sua autonomia. Vale ressaltar que essas ideias encontraram grande resistência nos círculos psicanalíticos e o próprio Freud demorou a tornar-se receptivo a ela, alegando que o ser humano não gosta de admitir sua tendência inata ao mal, à agressividade, à crueldade e à destruição. De fato, “ninguém quer ser lembrado o quanto é difícil conciliar a irrefutável existência do mal” (Freud. 2010, p. 56). Finalmente, Freud conclui que a luta entre Eros e Thanatos, entre pulsão de vida e pulsão de morte é o conteúdo essencial da vida e o sentido da evolução cultural.

3 A EROTIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM MISHIMA: ANTECIPAÇÃO DO GORE A PARTIR DE *CONFISSÕES DE UMA MÁSCARA*

Confissões de uma máscara (仮面の告白, *Kamen no Kokuhaku*) é um romance autobiográfico, a segunda obra do novelista e dramaturgo japonês Yukio Mishima (pseudônimo de Kimitake Hiraoka), lançado em 1949. Trata-se de um livro que narra a infância, a adolescência e a juventude de um homem descobrindo sua homossexualidade e seus desejos incomuns durante a Segunda Guerra Mundial. A história é contada em primeira pessoa de maneira confessional, detalhando os conflitos internos e a vida sexual de um indivíduo que percebe que não se encaixa nos padrões de normalidade e por isso precisa usar uma "máscara" que encobre sua natureza. O protagonista possui um caráter introspectivo e autorreflexivo e experencia fantasias sexuais sadomasoquistas, narrando suas reflexões e suas experiências num estilo intelectual e poético. A todo momento ele debate com sua orientação sexual e dialoga com seus desejos, fazendo uma análise objetiva de si mesmo desde a infância. Mishima parece fazer uma análise psicológica ou uma dissecação de si mesmo como se fosse parte de uma terapia psicanalítica para entender sua incapacidade à normatividade e sua tendência homossexual.

Assim, é apresentado um personagem que sempre teve predileção por príncipes e por destinos mórbidos, percebendo que sua "inversão" e seu deleite com violência e sangue não faziam parte de um desenvolvimento convencional. Percebe-se que o autor era familiarizado com as teorias de Magnus Hirschfeld (1868 – 1935)³ sobre a "inversão", termo utilizado também por Freud nos *Três ensaios*⁴. É preciso ressaltar que alguns autores defendem que o termo homossexual não é adequado para se referir ao protagonista, visto que implica na concepção ocidental da homossexualidade masculina, diferindo da tradição japonesa de amor masculino, o "nanshoku". Essa relação era comum entre samurais no início da era moderna no Japão, no qual

Esperava-se que o *nenja* (o homem adulto 念者) servisse de modelo de masculinidade para o *wakashu* (o menino mais jovem 若衆) e, em troca, o *wakashu* devia se dedicar

³ Médico e sexólogo alemão defensor dos direitos LGBTQ+.

⁴ Observa-se que se trata de visões distintas sobre a homossexualidade e Mishima não adere a nenhuma em particular apenas se vale de um discurso que é fruto da época.



a aprender o ideal de masculinidade do samurai. Essa função educativa do *nanshoku* era considerada eficaz na formação de homens militares fortes⁵ (Saeki, 1997, p. 129).

Trata-se de um costume parecido com a pederastia praticada na Grécia antiga que também tinha um caráter pedagógico e militar. Nota-se que o desejo que o protagonista nutria pelas figuras masculinas provinha de uma apreciação estética e um desejo de assemelhar-se a eles, além de representarem uma "força de vida" que ambicionava ter. Com efeito, o objeto de suas fantasias sexuais eram sempre efebos, manifestando desejos eróticos e sensuais por rapazes grosseiros e musculosos, despindo-os mentalmente para seu deleite e prazer. Entretanto, a história revela que desenvolveu uma devoção pela irmã de um amigo, com a qual teve um romance incipiente, forçando-se a tentar amá-la e desejá-la sexualmente, porém sem êxito. Portanto, entende-se que sua complexa identidade transita entre o *nanshoku* e a homossexualidade moderna, de modo que seus desejos carnavais eram direcionados para o sexo masculino, enquanto sua idealização de amor e normalidade foram condensadas ao gênero feminino. Mishima ainda propõe uma explicação que vai além da binariedade:

O ideal universal de beleza na escultura grega também apresenta uma grande semelhança entre macho e fêmea. Não seria esse um dos segredos do amor? Não poderia ser que através dos mais recônditos recessos do amor passasse um anseio inalcançável de o homem e a mulher quererem tornar-se a imagem um do outro? Não poderia esse desejo levá-los finalmente a uma reação trágica na qual eles procurassem atingir o impossível indo para o extremo oposto? Resumindo, já que seu amor mútuo não pode atingir a perfeição da identidade mútua, não há um processo mental pelo qual cada um deles tenta, então, enfatizar seus pontos de dessemelhança — o homem, sua masculinidade, a mulher, sua feminilidade —, e usa essa verdadeira revolta como uma forma de coqueteria em relação ao outro? Ou se realmente atingem uma similaridade, ela infelizmente dura apenas um momento fugaz de ilusão. Porque quando a garota se torna mais audaciosa e o rapazinho, mais tímido, chega um momento em que eles passam um pelo outro indo em direções opostas, ultrapassando sua distinção e atingindo um ponto em que a distinção já não existe (Mishima, 1984, p. 54).

Observa-se que desde o início, suas fantasias envolviam também violência, sangue e morte, de modo que ainda criança deleitava-se com personagens e figuras que tinham destinos trágicos. Chegava inclusive a "corrigir" histórias e a desenhar personagens em contextos em que os heróis encontravam mortes sangrentas e cruéis. Tudo isso despertava nele intensos desejos e moldava seu prazer erótico, como é possível observar nesta passagem:

⁵ “The *nenja* (the adult male 念者), was usually expected to provide a model of manliness for the *wakashu* (the younger boy 若衆), and in exchange, the *wakashu* had to apply himself to learning what the samurai ideal of manhood was. This educational function of *nanshoku* was considered effective in raising strong military males” (tradução nossa).

O brinquedo, igualmente, levantou a cabeça em direção à morte e a lagos de sangue e carne musculosa. Sangrentas cenas de duelo no frontispício das revistas de histórias de aventuras que eu pedia emprestadas em segredo ao nosso empregado; figuras de jovens samurais rasgando o ventre, ou de soldados baleados, de dentes cerrados e gotejando sangue por entre mãos que se agarravam a peitos cáquís; fotografias de musculosos lutadores de sumô, de terceira categoria e ainda não muito gordos — a vista de tais coisas fazia o brinquedo erguer prontamente a cabeça, com ar inquisitivo. (Se o adjetivo “inquisitivo” não for apropriado, pode-se ler “erótico” ou “sensual”.) (Mishima, 1984, p. 24).

Nota-se que, desde a infância, seu desejo foi se orientando para representações que mesclavam a exaltação de corpos masculinos e a violência espetacularizada através de cenas que envolviam sangue e morte. Aqui a tensão entre a vida e a morte criava um deleite de ordem erótica a partir de uma estética que provoca os sentidos e aguçavam suas perversões. Um momento chave na tomada de consciência de sua tendência homossexual foi quando se deparou com a reprodução do quadro de São Sebastião de Guido Reni, que retrata um belo jovem seminu amarrado a um tronco com duas flechas ferindo seu corpo. Ao contemplar a imagem, o protagonista teve sua primeira ejaculação e esse foi o começo de seu “mau hábito” (masturbação). Aqui ele se refere a Hirschfeld, justificando sua reação:

(É uma curiosa coincidência que Hirschfeld tenha posto “figuras de São Sebastião” em primeiro plano naquele tipo de obras de arte diante de que o invertido sente um deleite especial. Essa observação da obra de Hirschfeld leva facilmente à conjectura de que na grande maioria dos casos de inversão, especialmente de inversão congênita, os impulsos invertidos e sádicos estão inextricavelmente ligados uns aos outros.) (Mishima, 1984, p. 28).

À vista disso, percebe-se que seus desejos e suas fantasias englobam conteúdos relacionados à violência extrema, retirando delas um prazer sadomasoquista. Em um determinado momento da história, ele narra com detalhes um sonho diurno em que é o anfitrião de um banquete macabro. A vítima é um jovem e musculoso colega de escola, que é carregado por um cozinheiro e estrangulado para depois ser despido e servido como prato principal. A fantasia se conclui da seguinte maneira:

Este aqui é provavelmente um bom ponto para começar. — Cravei o garfo exatamente no coração. Um jato de sangue atingiu-me em cheio no rosto. Segurando a faca com a mão direita, comecei a cortar a carne do peito, suavemente, delgadamente no começo... (Mishima, 1984, p. 62).

Em outro episódio, é narrado um devaneio meticulosamente construído para seu deleite:

Você conduz a vítima até um curioso pilar hexagonal, escondendo uma corda atrás de você. Então amarra seu corpo nu ao pilar com a corda, esticando-lhe os braços acima da cabeça. Faz questão de que ele oponha muita resistência e grite bem alto. Dá à vítima uma descrição elaborada de sua morte próxima, e enquanto isso um estranho e inocente sorriso brinca em torno de seus lábios. Tirando uma faca afiada do bolso, você a comprime contra ele e faz cócegas na pele de seu peito tenso com a ponta da faca, levemente, acariciante. Ele solta um grito desesperado, contorcendo o corpo num esforço para se esquivar à faca; sua respiração ronca num arquejo aterrorizado; suas pernas tremem e os joelhos chocam-se com estrépito. Lentamente a faca é conduzida para o lado do peito dele. (Essa é a coisa ultrajante que você faz!) A vítima curva o corpo, dando um guincho solitário, comovente, e há um espasmo nos músculos em torno do ferimento. A faca enterra-se na carne tão calmamente como se fosse inserida numa bainha. Um jato de sangue borbulha e jorra para fora, depois escorre pelas suas coxas macias (Mishima, 1984, p. 111).

Observa-se que essas fantasias provocam uma profunda excitação sexual, de modo que extrai delas um prazer que é "um genuíno sentimento humano" e a sua obsessão torna-se a normalidade, de modo que não importa o conteúdo de sua fantasia, sua excitação "não difere nada de outros homens". Dando vazão a essas fantasias, Mishima estrutura sua subjetividade a partir de um exercício de racionalização da violência através de uma elaboração estética que dá corpo à própria agressividade. O protagonista idealizou também o que chamou de "teatro assassino" no qual jovens gladiadores ofereciam a vida para seu divertimento, com mortes que deveriam inundar tudo de sangue e ser executadas com o devido cerimonial:

Deliciava-me com todas as formas de pena capital e todos os instrumentos de execução. Mas não permitia tortura nem força, já que não ofereciam um espetáculo de sangue jorrando. Também não gostava de armas explosivas como pistolas ou espingardas. Tanto quanto possível, escolhia armas primitivas e selvagens — flechas, adagas, lanças. E a fim de prolongar a agonia, era o ventre que devia ser alvejado. A vítima sacrificial devia soltar gritos longos, lancinantes, patéticos, fazendo o ouvinte sentir a indizível solidão da existência. Em consequência, minha alegria de viver, resplandecendo de algum profundo ponto secreto em mim, daria finalmente o seu próprio brado de exultação, respondendo à vítima grito por grito. Isso não era exatamente igual à alegria antiga que o homem encontrava na caça? (Mishima, 1984, p. 59).

Outro trecho revela ainda sua criatividade mórbida:

A partir de uma ou outra alusão, eu concebera um instrumento de execução que consistia numa prancha fina pontilhada de fileiras de adagas a prumo, colocadas segundo a forma de uma figura humana, e que deslizava por um trilho até uma cruz de execução fixada na outra extremidade dele. Havia uma fábrica de execução onde brocas mecânicas para perfurar o corpo humano estavam sempre trabalhando, onde o suco de sangue era adoçado, enlatado e posto no mercado. Na cabeça desse aluno secundário, inúmeras vítimas foram amarradas com as mãos para trás e escoltadas até o Coliseu (Mishima, 1984, p. 60).

Partindo da economia pulsional que estrutura o desejo, ou seja, a dinâmica entre Eros e Thanatos, é possível compreender que Mishima é atravessado por fantasias que exploram o corpo na sua potencialidade destrutiva e erótica, de maneira que a violência e a excitação sexual são indissociáveis. Assim, a estética *gore* internalizada torna-se parte da identidade do protagonista, evidenciando que a pulsão de morte é capaz de produzir um tipo de gozo que potencializa a vida, uma vez que o desejo não se dirige à morte efetiva, mas à contemplação estética de sua possibilidade, convertendo a destruição em elemento constitutivo de sua subjetividade.

Faz-se necessário ressaltar que o protagonista reconhece quão vis e repugnantes eram suas fantasias, levando-o a questionar diversas vezes "O que há de errado comigo para ficar do jeito como estou agora?" (Mishima, 1984, p. 64), imaginando que um dia pudesse escapar à condição que o enojava, mas que era seu verdadeiro Eu. Assim, seus poderes de autoanálise permitiam estabelecer um diálogo interno e ponderar até que ponto conseguia manter um equilíbrio e não deixar o interior derramar-se no exterior. Nota-se também que ele possuía uma lucidez e uma franqueza que o levava a analisar seus desejos e fantasias de maneira bastante racional, a ponto de afirmar que se tivesse que apresentar uma tese doutoral a dissertação seria intitulada "Do relacionamento funcional entre as curvas do torso e a velocidade do fluxo de sangue de um efebo" (Mishima, 1948, p. 112).

Neste momento, é possível ampliar a análise para pensar no tema do *gore* na literatura, antecipado por Mishima nesta obra. *Gore* é um subgênero do cinema de horror, cujo termo é traduzido livremente como "sangue coagulado". Trata-se de uma variação do *splatter*, que traz representações gráficas de sangue e violência, envolvendo muitas vezes mutilação e canibalismo. Esse gênero fez grande sucesso na década de 1960 com filmes que utilizavam grande quantidade de sangue falso e teatralizavam a mutilação. Com o avanço dos recursos digitais foi possível alcançar um realismo estético assustador, explorando corpos nus mutilados e torturados, com um sadismo sem presentes. Portanto, o *gore* mostra aquilo que é mais visceral e expõe a fragilidade do corpo humano através da violência explícita. Nesse sentido,

A fantasia, assim como o erotismo, prefere meios de expressão sutis, sugerindo mais do que afirmando, jogando com a ambiguidade, o não dito e a hesitação. O *gore*, assim como a pornografia, não deixa espaço para o não dito, não procede por meio de alusões, mostra literalmente tudo em mínimos detalhes. E, dado que, como no caso da pornografia, o tema do *gore* é chocante, evoca emoções fortes, frequentemente

negativas, como nojo ou repulsa, em espectadores e leitores⁶ (Gadomska, 2008, p. 121).

O *gore* geralmente é mais explorado no cinema, encontrando vários representantes em obras audiovisuais que envolvem tortura, crueldade, violência sexual entre outros temas mórbidos. Assim, este gênero está relacionado a uma estética chocante com cenas informalmente chamadas de “torture porn”, estimulando o espectador a gozar com a mutilação das vítimas. Nesse sentido, o corpo se torna o palco do horror e do erotismo, de modo que a racionalização da tortura e da destruição compõem uma estética essencialmente erótica. Portanto, faz-se necessário analisar o *gore* como forma estética, uma vez que

Um dos principais objetivos de pensar em cenas de *gore* em termos de sua natureza estética é avaliar seu apelo visual e construção cinematográfica como potenciais espaços de expressão, e essa expressão como espaço de potencial prazer. Embora o conteúdo dessa expressão, sendo a dor, possa não ser prazeroso, o ato de expressá-la visualmente é rico em prazer estético e cinematográfico⁷ (Weissenstein, 2011, p. 54).

Sob o prisma da estética, o *gore* parece se aproximar de uma experiência sublime, no sentido de se observar um fenômeno com potencial destrutivo de uma distância segura, produzindo um prazer mesclado de dor. Esse deleite acontece “quando temos uma ideia de dor e de perigo, sem que a elas estejamos realmente expostos” (Burke, 1993, p. 58). Aliando a psicanálise à estética, é possível compreender como a arte ajuda a administrar quotas de satisfação pulsional, visto que a agressividade enjaulada e o potencial perverso do ser humano precisam encontrar a homeostase. Assim, o *gore* evidencia uma economia pulsional que “suspende” a consciência moral e produz uma fruição perversa compartilhada, revelando o complexo entrelaçamento entre Eros e Thanatos. Esse gozo mórbido é fruto de uma experiência estética transgressora e subversiva que expõe as bases obscuras e complexas do desejo humano. Logo, o cinema *gore*

É um representante óbvio de uma estética do gozo, porque esse mal estar torturante - e entretanto por alguma razão “satisfatório” - está na ordem do além do princípio do prazer, na repetição do mal-estar em si, daquilo que se pode resumir à pergunta: “por

⁶ “Le fantastique, comme l’erotisme, préfère des moyens d’expression sub-tils, qui suggèrent plus qu’ils ne disent, qui jouent sur une ambiguïté, un non-dit et une hésitation. Le gore, telle la pornographie, ne laisse pas de place au non-dit, ne procède pas par des allusions, il montre littéralement tout dans les moindres détails. Et, étant donné que, comme dans le cas de la pornographie, la matière chère au gore est choquante, il fait naître des émotions fortes, souvent négatives comme le dégoût ou la répulsion, chez les spectateurs et les lecteurs” (tradução nossa).

⁷ “One of the primary goals of thinking about scenes of gore in terms of their aesthetic nature is to evaluate their visual appeal and cinematic construction as potential sites of expression, and that expression as space of potential pleasure. While the content of that expression, being pain, may not be pleasurable, the act of visually expressing is it rich in aesthetic and filmic pleasure” (tradução nossa).

que continuo com isso, se me faz mal?” Ou seja, algo da ordem da pulsão de morte, no nível do gozo (Feitoza, 2009, p. 6).

Torna-se evidente que o horror e o erótico transitam pelo corpo numa fluidez que comporta a destruição e o orgasmo. A ligação entre morte e erotismo é atestada por vários autores, notadamente Georges Bataille (1897-1962), em sua obra *Erotism* (1957), partindo de uma frase⁸ atribuída a Sade (1740-1814) ele aventa que:

Permanece uma conexão entre a morte e a excitação sexual. A visão ou o pensamento de um assassinato pode dar origem a um desejo de prazer sexual, pelo menos para os neuróticos. Não podemos simplesmente fingir que um estado de neurose é a causa dessa conexão. Pessoalmente, acredito que há uma verdade revelada no paradoxo de Sade. Essa verdade se estende muito além dos limites do vício; creio que ela pode até ser a base de nossas imagens da vida e da morte⁹ (Bataille, 1962, p. 11-12).

Observa-se que Mishima não se enquadra propriamente no gênero *gore*, mas parece antecipar esteticamente algumas características em suas fantasias, não de maneira espetacular, mas construindo uma imagética *gore* internalizada. Desse modo, o fascínio pelo corpo dilacerado, pelo sangue e pelo martírio marcam sua vida, de modo que sexualidade, agressividade e destruição estão interligadas. Nesse sentido, a excitação sexual nasce do contato com a idealização da morte, uma satisfação no corpo violentado, construindo um *gore* interior que estrutura o desejo e organiza a subjetividade. No romance de Mishima, Eros é atravessado por Thanatos, de modo que a erotização da violência estrutura a relação entre corpo e desejo. Assim, é possível ampliar o conceito de *gore*, que não se resume a um entretenimento extremo, mas passa a dar forma visível a pulsões profundamente enraizadas, fazendo parte da busca por identidade e uma forma de expressão.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, ao longo deste trabalho procurou-se evidenciar como a pulsão de morte se articula com o desejo, de modo a estruturar a subjetividade e a identidade. A partir da modalidade de expressão estética o romance de Mishima mostra como Eros e Thanatos estão

⁸ “There is no better way to know death than to link it with some licentious image”.

⁹ “There does remain a connection between death and sexual excitement. The sight or thought of murder can give rise to a desire for sexual enjoyment, to the neurotic at any rate. We cannot just pretend that a state of neurosis is the cause of this connection. I personally believe that there is a truth revealed in de Sade's paradox. This truth extends far beyond the confines of vice; I believe that it may even be the basis of our images of life and death” (tradução nossa).

em constante tensão, revelando uma notável consonância com as formulações da metapsicologia de Freud. A narrativa constrói uma imagética na qual a violência ocupa o centro do desejo, uma vez que ele não se orienta apenas pela busca do prazer, mas se configura a partir de uma íntima relação com a destruição, a dor e a idealização da morte. Assim, entende-se que *Confissões de uma máscara* é uma obra que antecipa o *gore*, entendido como uma erotização da violência internalizada em chave estética.

A análise do romance permitiu compreender que as fantasias do protagonista envolvendo violência, sangue e morte são parte estruturante da subjetividade, uma vez que a sexualidade e a agressividade estão intimamente interligadas. A exposição dos conceitos freudianos evidencia que essa economia psíquica opera como força estrutural, apesar da construção especulativa e hipotética, essa teoria é capaz de dar uma resposta para a ambivalência do desejo e os conflitos pulsionais experimentados pelo ser humano. Desse modo, a obra de Mishima oferece uma reflexão eloquente sobre os limites da normatividade e da relação entre o corpo e o desejo, tornando visível a dinâmica entre pulsão de vida e pulsão de morte.

Chegou-se ao entendimento que o *gore* não se restringe a um gênero cinematográfico de violência espetacularizada, mas é também uma forma estética que dá visibilidade às pulsões mais viscerais, organizando o desejo e a experiência erótica. Portanto, tem-se em Mishima um *gore* interior, psíquico, no qual o sangue, a mutilação e o martírio são operadores simbólicos da pulsão de morte. Assim, *Confissões de uma máscara* revela que, na experiência humana, Eros é constantemente atravessado por Thanatos, e é nesse entrelaçamento que se constituem a subjetividade e a criação estética. Cabe questionar até que ponto é possível negociar com os desejos para se inserir numa normatividade e preservar, ao mesmo tempo, sua própria natureza e identidade.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *Erotism: death and sensuality*. New York: City Light Books, 1986.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.



FEITOZA, Frederico Antonio Cordeiro. *Torture Porn*: estética do gozo e exercício perverso no cinema. *Revista Icone*, v. 11, n. 2, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/267389435_Torture_Porn_estetica_do_gozo_e_exercicio_perverso_no_cinema. Acesso em 24 jun. 2026.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, volume 07. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 18. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

GADOMSKA, Katarzyna. Le *gore*: du cinema à la littérature. *Romanica Silesiana*, 2008. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=55728>. Acesso em: 31 jan. 2026.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 4 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

SAEKI, Junko. From “nanshoku” to homosexuality: a comparative study of Mishima Yukio’s “Confession of a mask”. *Japan Review*, n. 8, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25790982>. Acesso em 31 jan. 2026.

WEISSENSTEIN, Colva. *Negotiating the non-narrative, aesthetic and erotic in new extreme gore*. 2011. 129 f. Dissertação (Master of Arts in Communication, Culture, and Technology) – Georgetown University, Washington, DC, 2011. Disponível em: <https://repository.digital.georgetown.edu/handle/10822/552962>. Acesso em: 24 jun. 2026.

