

MÉMOIRES D'HADRIEN — OS INTERSTÍCIOS DA MORTE

«Écrire pour pouvoir mourir. Mourir pour
pouvoir écrire (...)»¹

«Il m'arrive de partir de moi au passé»²

Marguerite Yourcenar, quer num ensaio³, quer numa entrevista⁴, mostrou como seria impossível que a sua recriação do Imperador Adriano tivesse sido feita sob a forma de diário⁵. O monólogo epistolar, ou na expressão da autora, o «style togé [oratio togata]» surge como o único tom digno da narrativa que elege como centro uma personagem — «représentant parfait» — do mundo greco-latino⁶.

Se já a escrita memorialista é o presentificar do passado e simultaneamente o denunciar da sua morte, as memórias, sob forma de uma epístola, tornam-se um *reconhecimento sobreposto da ausência* — agora a do interlocutor — assim como a necessidade ou o desejo de a preencher. É pois sob o signo da morte, ou das diferentes ausências que se propõe fazer uma leitura-análise

¹ BLANCHOT, Maurice — *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 111.

² YOURCENAR, Marguerite — *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 312.

Todos os extractos da obra remetem para esta edição, sendo a(s) página(s) indicada(s) entre parênteses.

Decidiu-se não traduzir nenhum nome próprio da obra, porque o que se diz ser uma reconstituição de uma individualidade histórica é sobretudo uma *recriação*: do Imperador Adriano a Hadrien vai a distância da personagem histórica à personagem ficcional... «Ce qui ne signifie pas, comme on le dit trop, que la vérité historique soit toujours et en tout insaisissable. Il en va de cette vérité comme de toutes les autres: on se trompe *plus au moins*» — YOURCENAR, Marguerite — *Ibidem*, p. 331.

³ YOURCENAR, Marguerite — *Le Temps, ce grand sculpteur*, n.r.f., Paris, Gallimard, 1983, «Ton et langage dans le roman historique».

⁴ YOURCENAR, Marguerite — *Les yeux ouverts* (entretiens avec Mathien Galey), Paris, Le Centurion, 1980.

⁵ Cf. YOURCENAR, Marguerite — *Ibidem*, p. 148.

⁶ Cf. YOURCENAR, Marguerite — *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 37 — «S'ils variés qu'ils soient, et qu'on les nomme *Commentaires, Pensées, Epîtres, Traités* ou *Discours*, les plus grands ouvrages de prosateurs grecs et latins qui précèdent ou qui suivent immédiatement Hadrien rentrent tous plus dans cette catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement écrit (...) Le style togé [oratio togata] conservait à l'empereur la dignité sous laquelle nous n'imaginons pas l'antique (...)».

desta obra, o que, paralelamente, deriva numa reflexão sobre as relações ambivalentes e paradoxais entre a morte e a escrita.

O tempo do discurso memorialista de Hadrien a Marc corresponde a esse interstício, quase ínfimo, que medeia o momento da morte desejada, através de um plano de homicídio imposto a si próprio, e o momento de consentimento à vida que se expressa pela decisão de imortalizar por meio escrita a(s) sua(s) memória(s). Se tivesse conseguido matar-se, ainda que por eutanásia interposta, Hadrien teria mostrado recusar a memória que é continuidade, porque ligação discursiva de tempos. Ao romper o fio vital, teria preferido a radicalidade de um presente que se esgota em si próprio.

Contudo, escrever é, simultaneamente, *circumscrever-se* ao presente do suicídio. O acto de escrita não só elege a memória (ainda que possa quebrar-lhe a linearidade ideal), como impõe e cristaliza os instantes fragmentados do passado, negando, implicitamente, como no suicídio, todo o espaço do futuro ⁷.

Tal como na sua tentativa de suicídio, Hadrien, ao escrever, adianta uma forma de morte para escapar à outra Morte, aquela que permanece misteriosamente inefável e decisiva. Assim, a escrita memorialista é, fatalmente, *epitáfica* e as memórias de um *eu* são um *canto fúnebre* ⁸.

O projecto discursivo enunciado pelo próprio Hadrien revela o desejo montaigniano de fazer da escrita uma forma de escapar a uma dupla morte ⁹ que, neste caso, seria aquela que congregaria a morte física e próxima de um Imperador e a morte da íntima identidade de um indivíduo «tout court», por falta de uma oportunidade de desvelar o seu ser:

«Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenue le délasement d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires d'État, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. Je me propose maintenant davantage: j'ai formé le projet de te raconter ma vie (...) J'ignore à quelles conclusions ce récit m'entraînera. Je compte sur cette examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir» (pp. 29-30).

⁷ Maurice Blanchot, no seu ensaio sobre a obra e o espaço da morte, não só abordou as relações entre a arte e o suicídio, como denunciou a carácter paradoxal deste: «Le suicide (...) n'est pas ce qui accueille la mort, il est plutôt ce qui voudrait la supprimer comme futur, lui ôter cette part d'avenir qui est comme son essence, la rendre superficielle, sans épaisse et sans danger». — BLANCHOT, Maurice — *Op. cit.*, p. 227.

⁸ Cf. BLANCHOT, Maurice — *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, p. 313: «Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre: je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifiée fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide».

⁹ Um estudo interessante a fazer será o de comparar o sujeito enunciadador dos *Essais* e o das *Mémoires d'Hadrien*, visto que o discurso de ambos encerra inúmeros paralelismos em termos de um dado tempo humano e até de marcas de um mesmo espírito cultural «lato sensu». A própria Marguerite Yourcenar afirmou que Hadrien «c'est un homme de la Renaissance» — YOURCENAR, Marguerite — *Les yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 161.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

Sublinhe-se, entretanto, que se este é um projecto enunciativo de dar vida ao que fora forçado, por variadas razões ao limbo de existência, desde logo se põe o problema da linguagem poder ou não comunicar a verdade do ser, já que entre as circunstâncias que rodeiam o indivíduo e a sua identidade há um hiato intransponível que a utopia da escrita insiste em preencher¹⁰. Hadrien não recusa a(s) sua(s) imagen(s) circunstanciais porque estas são o único processo de reconhecimento e de comunicação, mas (d)enuncia os limites que elas perfiguram:

«Je ne suis pas de ceux qui disent que leurs actions ne leur ressemblent pas. Il faut bien qu'elles le fassent, puisqu'elles sont ma seule mesure, et le seul moyen de me dessiner dans la mémoire des hommes, ou même dans la mienne propre (...) Mais il y a entre moi et ces actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable» (págs. 33-34).

Daí que escrever para escapar a uma morte — a ignorância (própria e dos outros) da sua profunda identidade — derive na expressão da impossibilidade de dizer o Ser, por isso no inevitável reconhecer da incompletude, da ausência, da suma, da morte:

«Au plus profond, ma connaissance de moi-même est obscure, intérieure, informulée, secrète comme une complicité (...) Comme il arrive souvent, c'est ce que je n'ai pas été, peut-être, qui la définit avec le plus de justesse (...)» (p. 32).

Poder-se-á, pois, concluir que a escrita do percurso existencial de Hadrien representa a *tensão insolúvel entre Mnemosyne e Thanatos*. Estas identidades são, de alguma forma e respectivamente, o espírito que preside a cada uma das mãos daquele que escreve e a que se refere G. Bataille:

«Je ne récuse pas la connaissance sans laquelle je n'écrirais pas, mais cette main qui écrit est *mourante* et par cette mort à elle promise, elle échappe aux limites acceptées en écrivant (acceptées de la main qui écrit mais refusées de celle qui meurt)»¹¹.

A própria Literatura torna-se assim o processo infinito da impossibilidade de uma qualquer vitória.

Segundo a revelação explícita de Hadrien, este teria desejado elaborar «un système de connaissance humaine basé sur l'érotique» (p. 22), onde a volúpia seria a forma mais completa de aproximação da diferença, do Outro.

Da evocação reflexiva das suas experiências ressalta esse esplendor do corpo conciliado com o espírito — tópico que terá consolidado o seu epíteto, em tempos juvenis, de «étudiant grec»:

¹⁰ Cf. BLANCHOT, Maurice — *Op. cit.*, p. 31 — «Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être».

¹¹ BATAILLE, Georges — *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 297.

«(...) que chaque parcelle d'un corps se charge pour nous d'autant de significations bouleversantes que les traits d'un visage (...) et l'étonnant prodige a lieu, où je vois bien davantage un envahissement de la chair par l'esprit qu'un simple jeu de la chair» (p. 23).

O ser começa por uma disposição corporal, como naquela memória da imagem especular que constituíra para Hadrien uma tomada de consciência preparatória da sua função de imperador.

No contacto com os outros corpos, simultaneamente físico e gnoseológico, a volúpia torna-se o emblema temporal do instante fugidio, a aceitação implícita da morte pela imagem, tão esplendorosa quanto perene, do prazer de um olhar, do cumprimento informal, possível toque de sedução. Aliás é o próprio Hadrien quem refere a sua curiosidade pelos pontos de intersecção onde a carne e a alma se misturam e a vida e a morte «échangent leurs attributs et leurs masques» (p. 198).

Sendo o corpo o signo temporal por excelência, consagrá-lo a partir do mais pequeno dos seus contornos é sujeitar-se à leitura da morte que se escreve, fragmentada como a memória, sobre a fissura daquilo que a disponibilidade voluptuosa unira:

«J'avais toute ma vie fait bon ménage avec mon corps; j'avais implicitement compté sur sa docilité, sur sa force. Cette étroite alliance commençait à se dissoudre; mon corps cessait de ne faire qu'un avec ma volonté, avec mon esprit (...) le camarade intelligent d'autrefois n'était plus qu'un esclave que rechigne à sa tâche» (p. 264).

A maior parte das memórias de Hadrien radica no registo das experiências da morte que por ele passaram, desde a morte do pai, passando pela de Nératius, Priscius, Trajan, Attianus, Voconius... até à morte de Plotine e de Antinoüs¹². É na medida em que morreram que estas personagens povoam as memórias do sujeito enunciativo; este só consegue falar delas confirmando-lhes a morte, porque só se deixa nomear quem está separado do sujeito do discurso por um vazio de existência e de presença. Por isso mesmo, dizer a morte dos outros é prestar-lhes um culto, transformando-os em significantes puros¹³. Hadrien é tanto aquele que *mata* as outras personagens, como aquele que é *dilacerado* pela morte delas. Desta relação entre a escrita e a morte fica a evidência trágica de que a representação ou ficção infinita da morte é a única possibilidade, como diria Bataille, que o indivíduo tem de chegar à consciência

¹² Já para não fazer alusão ao mais obviamente natural, isto é, às mortes resultantes das estratégias políticas — castigos, combates, expedições — a que um Imperador Romano estava sujeito, até (ou por isso mesmo) aquele que ficou conhecido como um dos responsáveis da *Pax Romana*.

¹³ Repare-se nos termos que Hadrien utiliza para descrever o corpo de Antinoüs, que acabara de encontrar morto: «Quand je te quittai, le corps vide n'était plus qu'une préparation d'eubaumeur, premier état d'un atroce chef-d'oeuvre, substance précieuse traitée par le sel et la gelée de myrrhe, que l'air et le soleil ne toucheraient jamais plus» (pp. 216-217).

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

de si próprio. O sujeito não se desvela senão pela *escrita privada*, no duplo sentido que a palavra encerra.

O culto dos mortos e, por excelência, o de Antinoüs é um dos sinais históricos célebres do Império de Adriano, que fez questão de imortalizar o jovem que além de ter sido talvez a representação do seu ideal humano — por um lado a Grécia, e por outro a Ásia¹⁴ — constituiu o ponto paroxístico da relação erótica de Hadrien com o Outro e, por contaminação, com o Mundo¹⁵.

O tempo da relação amorosa entre Hadrien e Antinoüs, simbolicamente inserido no capítulo «*Saeculum aerum*» é aquele que, luminosamente, congrega a volúpia, a sagueza e a harmonia cósmica:

«Quand je me retourne vers ces années, je crois y retrouver l'Age d'Or. Tout était facile (...) le voyage était jeu: plaisir contrôlé, connu, habilement mis en oeuvre. Le travail n'était qu'un mode de volupté. Ma vie, où tout arrivait tard, le pouvoir, le bonheur aussi, acquérait la splendeur de plein midi, l'ensoleillement des heures de la sieste où baigne dans une atmosphère d'or, les objets de la chambre et le corps étendu à nos côtés» (pp. 171-172).

Porém, o esplendor do meio-dia é também o indício trágico do excesso, da «fête olympienne» que, forçosamente, acaba por transgredir os limites onde a vida e a morte se cruzam.

O próprio Hadrien, em pleno zénite amoroso, chegou a ter a melancólica consciência da perfeição conter em si a palavra fim. *Em Eros germina já a memória* sob a forma de nostalgia «qui est la mélancolie du désir» (p. 272). É esta irreversibilidade temporal que o discurso memorialista procurará esquecer, mas se a(s) memória(s) fazem renascer o desejo passado pelo dinamismo (ou erotismo) da escrita que aproxima os tempos, estes já não transportam consigo a realidade carnal mas efígies que mais não são do que máscaras mortais...¹⁶.

Antinoüs incarna, acima de tudo, essa união essencial de *Eros e Thanatos*: o esplendor da juventude e da beleza cruzam-se nele com os sinais da morte, patentes, por exemplo, no facto de Hadrien o incluir no paradigma léxico da caça, apelidando-o quer de «mon chasseur», quer de «lévrier». Logo existe, portanto, nestas duas designações, a ambiguidade entre o estatuto de agente e o de objecto que fazem do próprio Hadrien um sujeito amoroso, simultaneamente fruidor e vítima.

Por outro lado, o suicídio de Antinoüs é o *sacrifício* (até pela interpretação iniciática de Chabrien — cf. p. 220) que revela o acordo íntimo entre

¹⁴ Cf. YOURCENAR, Marguerite — *Les yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 162.

¹⁵ Marguerite Yourcenar chegou a criticar aqueles que reduzem as *Mémoires d'Hadrien* à história da paixão do Imperador por um efebo tão belo quanto melancólico; não obstante, a paixão de Adriano por Antinoüs e consequentemente a dor pela sua morte, tem sido um tema literário bastante glosado. Remete-se sobretudo para um longo *lamento* de Adriano que constitui, por certo, o mais belo poema pessoano escrito em inglês, intitulado precisamente *Antinoüs*.

¹⁶ Cf. JANKÉLÉVITCH, Vladimir — *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 333 — «Le passé est réversible pour la mémoire sinon effectivement et charnellement, du moins à titre d'image et de songe: le souvenir nous a été laissé pour revivre spectralement ce que jamais on ne vivra deux fois».

a vida e a morte; é o acto radical que resgata a descontinuidade entre dois seres ¹⁷.

A união erótica entre Hadrien e Antinoüs atinge o seu clímax ao revelar-se e consumir-se através da fissura excessiva que é a morte ¹⁸.

Quando Hadrien se viu na necessidade de estabelecer um laço de continuidade que assegurasse a sucessão imperial, não o fez, deliberadamente, por intermédio dos laços de sangue («Ce n'est point par le sang que s'établit d'ailleurs la véritable continuité humaine») (p. 723). Ora, é em relação a Licius, o filho adoptivo, que Hadrien afirmava:

«Il se tuait de plaisir, mais comme un artiste se tue à réaliser un chef-d'oeuvre: ce n'est pas à moi de lui reprocher?» (p. 277).

Vê-se também aqui como o propósito de continuidade se alia à descontinuidade entre os seres que, entretanto, se entregam aos laços subterrâneos da morte com a solenidade (in)consciente de quem constrói um epígono (i)mortal — uma obra de arte.

De volta à morte de Antinoüs para se dar ainda conta da sua plurissignificação ao constituir um marco temporal e simbólico de outras mortes ou declínios: Hadrien, embora continue a mostrar um grande fascínio por Atenas, revê a sua submissão encantada pela Grécia (valorizando o «sérieux lourd de Rome» p. 241) e revela-se menos sensível e mais crítico em relação ao mundo oriental. Este declínio que a História se encarregará de tornar mais vasto e real do que uma reformulação de imaginário, acompanha um outro *crepúsculo* — o dos deuses:

«La Grèce m'avait aidé à évaluer ces éléments, qui n'étaient pas grecs. Il en allait de même d'Antinoüs; j'avais fait de lui l'image même de ce pays passionné de beauté, c'en serait peut-être le dernier dieu» (p. 242) ¹⁹.

Os deuses já tinham sido postos em causa ou, pelo menos, a sua possibilidade de comunicarem com os homens quando Hadrien dizia que os sinais do

¹⁷ Saliente-se também a memória do suicídio ritual do velho «Brahmane» a que assistiu Hadrien: «Ce Brahmane était arrivé à l'état où rien, sauf son corps, ne séparait plus du dieu intangible (...) auquel il voulait s'unir (...).

(...) Cet homme ivre de refus s'était livré aux flammes comme un amant aux creux d'un lit» (p. 158).

Também o suicídio de Antinoüs é um acto sacrificial quer em honra do amante, quer do deus, da divindade Imperial.

¹⁸ Cf. BATAILLE, Georges — *Oeuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 370: «Je propose d'admettre comme une loi que les êtres humains ne sont jamais unis entre eux que par des déchirures ou des blessures: cette notion a pour elle même une certaine force logique. Si des éléments se composent pour former l'ensemble, cela peut, facilement se produire lorsque chacun d'eux perd par une déchirure de son intégrité une partie de son être propre au profit de l'être communiel (...).

¹⁹ A título de um paralelo de textos, leia-se o seguinte poema de Sophia de Mello B. Andersen intitulado «Lamentação de Adriano sobre a morte de Antínoo»:

«Não escreverei mais o meu nome em letras gregas sobre a cera das tabuinhas / Porque estás morto / E contigo morreu o meu projecto de viver a condição divina», in *Méditerranée*, Paris, Editions de la Différence, 1980, p. 78 (edição bilingue).

futuro deveriam ser procurados na terra e não nos oráculos divinos. Mas é ao momento da morte de Antinoüs que corresponde a queda definitiva dos deuses, arrastando consigo o sinal mais contundente da tragédia moderna: a solidão humana, fonte de todos o sofrimento:

«Tout croulait; tout parut s'éteindre. Le Zeus Olympien, le Maître de Tout, le Sauveur du Monde s'effondèrent, et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque» (p. 216).

Mais tarde, a impassibilidade dos deuses (ou a divindade escondida como lhe chamou Lucien Goldmann) será denunciada de uma forma mais clara, por Hadrien que, por seu lado, passa também a ser indiferente à crença no poder divino:

«Mais les dieux ne se lèvent pas; il ne se lèvent ni pour nous avertir, ni pour nous protéger, ni pour nous récompenser, ni pour nous punir» (p. 282).

Curiosamente, é mais ou menos no tempo do Império de Adriano que começa, em Roma, a prática oriental de prestar culto divino ao Imperador durante a sua própria vida. Hadrien ocupa então, por direito e por decisão, o lugar dos deuses progressivamente vago. Esta atitude consciente correspondente a um projecto ambivalente de divinização do humano e, sobretudo (como insiste Hadrien), de humanização do divino. Esse projecto parte de um homem que tem da sua posição, central e decisiva, uma concepção onnipotente e proteica:

«J'étais dieu, tout simplement, parce que j'étais homme» (p. 160);
«(...) J'acceptais d'être l'image terrestre de ce Jupiter d'autant plus dieu qu'il est homme, soutien du monde, justice incarnée, ordre des choses (...)» (p. 185).

Ao aceitar ser um reflexo divino, Hadrien, mais do que imortalizar o Imperador, submete à mortalidade o deus dos deuses...

Pode ler-se nos *Carnets de Notes* que Marguerite Yourcenar publicou no final das *Mémoires d'Hadrien*, a seguinte frase, extraída da correspondência de Flaubert:

«Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été» (p. 321).

Hadrien é, pois, o homem *só* e que consegue escrever na primeira pessoa, na medida em que vê a morte tanto de frente como atrás de si ²⁰:

²⁰ Cf. BLANCHOT, Maurice — *Op. cit.*, p. 324 — «Pour parler, nous devons voir la mort, la voir derrière nous. Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau et ce vide du tombeau est ce qui fait la vérité du langage, mais en même temps le vide est réalité et la mort se fait être».

«Petite âme tendre et flottante, compagne de mon corps qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rêves familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts...» (p. 316).

Já antes se analisou como *Eros* se articulava aqui com *Thanatos*. Ora também heros (o seu homónimo grego) vive à custa da morte e contra ela ²¹. O homem protagonista da(s) memória(s) faz-se sujeito e objecto da escrita porque, entretanto, desapareceram os outros pontos de referência e, por excelência o divino, que o obrigariam a descentrar-se. Por isso, o herói ou sujeito da escrita é aquele que está no ponto intermediário ou mesmo sucessor dos deuses, é aquele que vive nos (e dos) interstícios crepusculares, no (e do) «efeito retroactivo do limite», utilizando a expressão de Jankélévitch ²².

O lugar do herói é um ponto de exemplaridade porque, escrevendo(-se), *difere* o instante final ao estabelecer uma *duração* narrativa e esta funciona como a *ilusão de um *devoir** que o presente não pode assegurar, dada a sua impossibilidade de se projectar convictamente no futuro, mas que o passado sustenta à custa do dinamismo (limitado) do pretérito imperfeito.

O sujeito e herói da escrita é um daqueles eleitos que estabelecem uma certa continuidade, dir-se-ia mesmo uma circularidade infinita, entre o começo e o fim. E só representa o fim — a morte — aquele que se distancia soberanamente dela, como se já a tivesse ultrapassado ²³:

«(...) Je me suis pris plusieurs fois à mentionner ces circonstances comme si elles avaient eu lieu après ma propre mort» (p. 313).

Depois de impacientemente ter desejado antecipar a morte, Hadrien, no limite da vida, adopta a divisa *Patientia* (título da última parte das *Mémoires*), que não é só a expressão emblemática da sagesa antiga, particularmente da sagesa socrática ao entregar-se pacificamente à morte, como é também, de alguma maneira, a divisa do escritor que se entrega, tão fervorosamente quanto sem ilusões, a um trabalho de que é incapaz de prever o fim, embora aspire aproximar-se dele, «de olhos abertos» («La patience dit un autre temps, un autre travail, dont on ne voit pas la fin, qui ne nous assigne aucun but vers lequel on puisse s'élançer par un rapid projet») ²⁴.

Embora as memórias sejam, tal como se procurou mostrar, uma escrita *post-mortem*, póstuma, que exige e desmascara a morte ao mesmo tempo que a difere, as *Mémoires d'Hadrien*, em rigor, não têm um final, são uma carta aberta e em aberto. Uma tal construção narrativa deve-se não só à impossibili-

²¹ No estudo de PRIEUR, Jean — *La Mort dans l'antiquité romaine*, Ouest-France, 1986 — pode-se confirmar como o trocadilho *eros/heros* era usado nas inscrições tumulares.

²² JANKÉLEVITCH, Vladimir — *Op. cit.*, p. 118.

²³ BLANCHOT, Maurice — *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 107 — «(...) l'on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, si l'on a établi avec elle des rapports de souveraineté».

²⁴ BLANCHOT, Maurice — *Ibidem*, p. 162.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

dade de Hadrien ser contemporâneo da sua própria morte e fazer dela o epílogo do seu discurso, mas também e sobretudo, ao facto daquele que diz *eu* ser, aqui, uma *personagem da Literatura* e esta ser «l'exigence qui demeure sous l'existence, comme une affirmation inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de mourrir»²⁵. A morte sempre, mas unicamente, como infinit(iv)o.

Da escrita ou da ficção até à morte vai um instante («un instant encore, regardons (...)» p. 316). Todavia, é precisamente desse interstício (in)sustentável que vive a Literatura que é, por isso mesmo e forçosamente, uma experiência-limite.

Ana Paula Coutinho Mendes

²⁵ BLANCHOT, Maurice — *La part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 317.