

A encenação do si em *Memórias de Adriano*

Dionei Mathias¹

RESUMO: A ficcionalização do passado histórico tem intrigado muitas gerações de críticos desde que Lukács publicou seu estudo paradigmático sobre o romance histórico. Como é bem sabido, o processo de transformação do material histórico num microcosmo estético não se restringe somente a reescrever a História, empregando elementos típicos do discurso ficcional. Antes, a organização do material encontrado requer uma seleção que esteja em consonância com a estética a ser criada pelo autor para assegurar assim a autonomia da obra de arte. Yourcenar logrou fazer isso, distanciando-se de uma relação minuciosa de fatos históricos para concentrar-se na historicidade da existência e no processo de construção de identidade. Assim, concentra seus relatos na turbulência das emoções, na onipresença do corpo e no medo da morte, atribuindo, por fim, ao amor o papel de delineador da História. Por conseguinte, a organização do material histórico já não segue a lógica da linearidade temporal, mas sim da experiência existencial única e paradigmática incorporada pelo imperador Adriano.

Palavras-chave: Romance histórico, Marguerite Yourcenar, emoções.

The fictionalization of self in *Adrian's memories*

ABSTRACT: The fictionalization of the historical past has intrigued many generations of critics ever since Lukács published his paradigmatic study on the historical novel. As it is well known, the transformation process of the historical material into an aesthetic microcosm is not limited to only rewriting History, by employing typical elements of the fictional discourse. Rather, the organisation of the material demands a selection in accordance with the aesthetics to be created by the author, so as to ensure the autonomy of a work of art. Yourcenar succeeded in doing so, by keeping herself at a distance from a detailed enumeration of historical facts and by concentrating on the historicity of existence as well as on the process of identity construction. Thus, she focused on the turbulences of emotions, the omnipresence of the body and the fear of death, attributing, finally, to love, the role of delineating History. Consequently, the organisation of the historical material no longer follows the logics of a temporal linearity, but rather the unique and paradigmatic existential experience embodied by the Emperor Adrian.

Key words: Historical Novel, Marguerite Yourcenar, emotions.

INTRODUÇÃO

"A ficcionalização do passado histórico", como Marilene Weinhardt (2010, p. 81) denomina o romance histórico, é um tema que tem intrigado a muitos estudiosos, desde que Lukács (1981) publicou seu estudo paradigmático sobre o romance desse cunho. Ao canonizar Sir Walter Scott como fundador do gênero e enumerar uma série de elementos que

caracterizam esse modo de escrever, Lukács logrou chamar a atenção para uma nova maneira de apropriar-se da realidade e reproduzir esteticamente um passado que, no mais das vezes, pertencia exclusivamente aos círculos sagrados da historiografia.

Marguerite Yourcenar inscreve-se nessa tradição, ao recriar em *Memórias de Adriano* os acontecimentos que marcaram a vida do imperador romano. Seu interesse, contudo, não reside em retratar, de modo estático, as peculiaridades daquele período, tampouco em inventariar fatos históricos que compuseram a biografia de Adriano. Seu projeto estético está arraigado na tentativa de caracterizar o ser humano, seu corpo, sua alma, compondo personagens imbuídas de medos e alegrias. Em seu Caderno de Notas, Marguerite Yourcenar expõe seu modo de compreender o romance histórico e o fim a ele atribuído:

Aqueles que incluem o romance histórico numa categoria à parte esquecem que o romancista nunca faz mais que interpretar, com a ajuda dos processos do seu tempo, um certo número de fatos passados, de lembranças conscientes ou não, pessoais ou não, tecidos do mesmo material que a História. [...] No nosso tempo, o romance histórico, ou o que, por comodidade, se admite designar como tal, só pode ser imerso num tempo reencontrado, tomada de posse de um mundo interior (YOURCENAR, 2003, p. 259).

Perpassada por elementos históricos, a composição intradiegética² está caracterizada pela tentativa de interpretar o mistério da existência e encená-la a partir da óptica invariavelmente atual do escritor. Com a perspectiva idiossincrática de seu tempo, estabelece-se o foco e a maneira de ordenar o material histórico dentro da realidade ficcional. Portanto, o projeto de Yourcenar consiste em:

aproveitar somente o que há de mais duradouro, de mais especial em nós, nas emoções dos sentidos ou nas operações do espírito, como ponto de contato com aqueles homens que, como nós, comeram azeitonas, beberam vinho, bezuntaram os dedos com mel, lutaram contra o vento agreste e a chuva que cega, ou procuraram no verão a sombra de um plátano, e gozaram, e pensaram, e envelheceram, e morreram (YOURCENAR, 2003, p. 260).

Os elementos históricos formam a moldura, porém mais relevante que as coordenadas temporais se revela a maneira como o protagonista ou a personagem histórica cria e reproduz sua existência, define e reordena suas emoções, conta e reformula experiências pessoais desencadeadas por sensações corporais. Por conseguinte, encena-se o ser humano despido de seu papel social e defrontado com a pergunta eternamente enigmática do sentido existencial.

¹ Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade de Hamburgo (Alemanha), Alemanha(2011)
Professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Maria, Brasil. dioneimathias@gmail.com

² O termo "intradiegético" se refere ao modelo narratológico proposto por Genette (1998, p. 163) para explicar os diferentes níveis da narrativa. A realidade intradiegética surge no interior da narrativa, diferenciando-se, portanto, do nível "de realidade", no qual se encontra, por exemplo, o leitor.

Logo, Yourcenar compõe personagens que ó dentro das coordenadas da realidade intradiegetica ó encenam a instauração do si a partir de elementos e experiências fortemente subjetivos. Tendo esse projeto em mente, ela ordena sua narração, baseando-se em quatro aspectos formadores do si: as imposições do corpo, a natureza das emoções, a presença da morte e o papel eminente do amor. As informações históricas servem de fundo para ilustrar os ensaios inscritos no protagonista a fim de apropriar-se da realidade e encenar ó no palco da interação ó sua própria identidade.

Em consonância com as propostas de Keupp (2002) e Abels (2006), o conceito de si subjacente a esta análise está arraigado numa compreensão do eu como conjunto de diversas micronarrativas dispostas em volta de uma instância perceptiva ou organizadora. Inserida em diferentes contextos de interação e de interpretação de realidade, essa instância produz signos num diálogo constante com os sentidos que circulam no espaço de sua existência, incluindo o próprio corpo e as emoções que surgem ao longo das tessituras interativas. Os signos inerentes a essas tessituras não representam unidades definitivas, com cernes sólidos de sentido, antes, trata-se de unidades mínimas de significado em constante negociação com meio e com os projetos de identidade da instância organizadora. Logo, o si surge como soma de sentidos produzidos nas inúmeras interações que compõem o sujeito.

1. A presença do corpo na escrita do si

A tentativa de concretizar historiograficamente e delinear o si na escrita começa com a presença inexorável do corpo. Não são as gestas bélicas ou as façanhas heróicas celebradas século após século e reescritas nos anais historiográficos como provas incontestáveis da superioridade factual daquele que ocupa, em primeiro plano, a atenção do narrador, senão a instância implacável e ineludível das vísceras e seu domínio inquebrantável sobre todo o arco dos sentidos: "É difícil permanecer imperador na presença do médico e mais difícil permanecer homem"³ (p. 9). Do corpo efêmero, desabrocham os signos primordiais do si ó ainda sem qualquer coloração cognitiva - e se transformam em representação concatenada a fim de ser encenada no processo de construção de identidade. Sua materialidade sobrepuja a máscara social idealizada posteriormente para impor-se nas coordenadas do poder.

Mais tarde, quando irrompem do corpo - encenado nas tessituras do texto - os primeiros latejos de dor, as reminiscências da corrupção da matéria e, por fim, a intuição da

transitoriedade da carne, a narração social do imperador se alui e o positivismo factual perde sua importância. A máscara de regente imperial se desfaz e diante do médico se apresenta o homem esperançado de cura e de revigoramento dos elixires da vida. Nesse momento, as posições tidas por óbvias no campo do poder se invertem, e aquele que comandava os destinos e definia as fronteiras do mundo se vê à mercê não de seu médico, mas de seu próprio corpo: "Esta manhã, pela primeira vez, ocorreu-me a idéia de que meu corpo, este fiel companheiro, este amigo mais seguro e mais meu conhecido do que minha própria alma, não é senão um monstro sorrateiro que acabará por devorar seu próprio dono" (p. 9). Assombrado e intrigado, o imperador vislumbra um *alter ego* que o domina tão intensamente quanto ele dominava as imensidões de seu reino, um estado ontológico contra o qual toda luta se evidencia, de antemão, uma empresa frustrada.

Narrado como observador arguto, Adriano apercebe-se dessa outra dimensão de seu ser já muito cedo e reflete ó dentro das coordenadas intradiegticas - sobre suas implicações para sua existência, servindo-se do corpo como objeto de reflexão e como meio para desbravar os intrincados caminhos que perpassam sua narração pessoal. O abandono invito às exigências da matéria lhe comprova que as construções de identidade ou as máscaras sociais, às quais confere tanta atenção e apreço, são impotentes e completamente irrelevantes diante da soberania arbitrária do corpo:

Evoco ainda os sonos repentinos sobre a terra nua, dentro da floresta, após fatigantes jornadas de caça. Despertava-me o ladrido dos cães ou o peso de suas patas apoiadas sobre meu peito. O eclipse era tão absoluto que eu poderia cada vez, encontrar-me outro. Admirava-me ou, às vezes, entristecia-me o rígido ajustamento que me trazia de tão longe para este estreito cantão de humanidade que sou eu próprio. De que valem as particularidades às quais damos tanto valor, visto que contavam tão pouco para o ser adormecido e livre que, por um segundo, antes de reentrar a contragosto na pele de Adriano, chegava a saborear quase conscientemente a sensação de ser um homem vazio com uma existência sem passado. [í]

Todo homem se envergonha do seu rosto alterado pelo sono. Quantas vezes, tendo-me levantado muito cedo para ler ou estudar, eu próprio coloquei em ordem as almofadas amassadas e os lençóis amarrotados, evidências quase obscenas dos nossos encontros como o nada, provas de que a cada noite deixamos de existir.... (p. 19-21).

A capitulação à inconsciência lhe permite afastar-se do combate ininterrupto entre emoções subjetivas e imposições de imagens sociais. Entregue ao sono, desembaraça-se da tarefa de desempenhar o papel "Adriano" e de ocupar-se de emoções que o impelem a impor

³ Todas citações de *Memórias de Adriano*, Marguerite Yourcenar, tradução de Martha Caldero, São Paulo: FSP, 2003. Entre parênteses, encontram-se as respectivas páginas.

ou a submeter-se a novos elementos de sua autoimagem⁴, experimentando, por conseguinte, uma sensação de liberdade completa na produção de signos pessoais. Nessa linha de argumentação, a constituição do si passa por três etapas elementares, construindo diante do foro interior um discurso pessoal que define sua autopercepção: primeiramente, a corporeidade se lhe inscreve de forma inconsciente em sua representação, para, num segundo passo, adentrar sua consciência por meio da dor, desencadeando, por fim, um processo de reflexão que se abstrai do imediato para imergir nos elementos mais complexos que caracterizam a composição do si.

Nesse processo tripartido arraigado no corpo inconsciente, na dor dilacerante e na reflexão aguçada, no entanto, constroem-no as imposições irreduzíveis do corpo e sua submissão involuntária às necessidades instantes da carne. Quisera evadi-las, mas, como os outros, tem de prestar também ele seus serviços de vassalagem. O corpo desperta sensações de vergonha e impotência, emoções estas que resultam totalmente incongruentes com sua imagem social de imperador. Desse embate, surge um confronto de narrações que força o protagonista a repensar seu ser, sopesando e contrapondo as diferentes tessituras que se delineiam em seus meandros reflexivos. Ao desbravar espaços desconhecidos de seu ser, concretiza-se um outro si, a partir dos signos apreendidos dessas incursões, de maneira cada vez mais impositiva em sua consciência intradieética.

A despeito desses descaminhos, Adriano não se mostra soberbo ou mesmo iracundo diante das imposições da matéria. Muito pelo contrário, surpreende-se com o mistério da transformação. Sabe que o corpo o escraviza, mas que ao mesmo tempo lhe proporciona o vigor para os grandes arroubos da existência ("Jamais mastiguei a crosta do pão das casernas sem maravilhar-me de que essa massa pesada e grosseira pudesse transformar-se em sangue, calor e talvez, em coragem. Ah! Por que o meu espírito, nos seus melhores momentos, não possui senão uma pequena parte dos poderes assimiladores do meu corpo?", p. 13). Nessa percepção, Adriano se dá conta de que a matéria exterior se transforma em matéria interior,

⁴ Em outro contexto, Jeanine S. Alesch (1999, p. 883) mostra a importância do processo de autoconhecimento do imperador, que é característico para todo o desenvolvimento da narrativa: "The mottoes on the coins also rejoin Hadrian's personal history and the eternal. They demonstrate consecutive changes in his self-knowledge, and testify simultaneously to something that goes beyond the boundaries of his life, much like the maxims, and is eternally true. They constitute more than a series of scattered, disjointed moments. They create a mobile, shifting image of Hadrian as a man and as emperor, and, bearing both his physical and moral likeness, they form an image that he can be content to pass on to History". Adriano procura entender-se até o último instante; as três palavras cunhadas nas moedas de seu tempo não são, senão tentativas de materializar seus projetos de autoencenação.

redes significativas transformam-se novos textos, estendendo as fronteiras do si por meio da assimilação de elementos sumamente concretos.

O corpo se revela como companheiro que domina e impõe mas também figura como abrigo da alma e, por conseguinte, de estratos emotivos que formam a essência de seus atos, seus planos, sua configuração teleológica. Na encenação da consciência pessoal, o corpo representa metaforicamente o receptáculo em cujo interior a alma e suas emoções embelezam o espaço e o enaltecem a ponto de o detentor desejar que esse mesmo corpo escape às fúrias destruidoras e inexoráveis do tempo. Por meio das metáforas espaciais, o si logra imaginar, de forma mais concreta, os limites que o contêm, delimitando-o mais claramente à luz de sua concepção anímica. A alma, ao contrário do corpo, não logra assimilar os signos positivos que provêm de emoções existencialmente afirmativas, impedindo-o de integrar malhas de significados que desejara poder incorporar em sua narração pessoal.

Não obstante Adriano se aperceba, com intensidade cada vez mais premente, da transitoriedade de seu corpo imperial, não lhe guarda rancor por desertá-lo aos primeiros assaltos de fraqueza (p. 209). Submete-se às imposições, aceita-as e transforma-as em conhecimento. A observação torna-se, pois, um instrumento de apropriação consciente da alteridade existencial, cuja complexidade seria impassível de ser integrada à narração pessoal sem um momento de reflexão ("quanto à observação de mim mesmo, a ela me obrigo não só para entrar num acordo com o indivíduo junto do qual serei obrigado a viver até o final", p. 25). Desse modo, adentra seus mais remotos esconderijos e procura entender os primórdios dessa fenda entre matéria e espírito ("mas, entre mim e esses atos de que sou feito, existe um hiato indefinível. A prova disso é que experimento continuamente a necessidade de pesá-los, explicá-los e deles prestar contas a mim mesmo", p. 26). Para entendê-los, saber-se imperador revela-se inútil, porquanto sua máscara social em nada o ajuda a desvendar esse mistério. Isso, no entanto, não o impede de afirmar sua humanidade e acolher a corporeidade de seu ser com o fito de assenhorear-se de estratos identitários que se esquivam de uma domesticação intelectual.

2. A alma: um emaranhado discursivo de emoções

Emoções representam reflexos do corpo, necessidades experimentadas fisicamente e representadas por meio de disposições anímicas que impelem o sujeito a agir ou comportar-se em consonância com aquilo que o corpo demanda. A reflexão consciente - um movimento posterior - implica a organização dessas sensações em narrações concatenadas e interpretadas

de acordo com a narração pessoal desse sujeito, o que representa uma tentativa de integrar esses elementos de forma congruente com a autoimagem (TENHOUTEN, 2009; WALTON, 2004).

A historiografia e a encenação do si ó como dispostas por Yourcenar - passam pela construção discursiva de estratos anímicos, concatenando a narração em torno do par dicotômico "corpo e alma", um par cujos desatinos e volubilidades Adriano, como imperador e definidor da história, tem de necessariamente conter para legitimar sua superioridade política e, especialmente, sua retidão pessoal. Conseqüentemente, sua caracterização não se inscreve a partir de grandes feitos como a ocupação militar de grandes extensões geográficas, mas pelo desejo de impor ao seu corpo e sua alma uma disciplina ditada unicamente por sua razão. Para que ele possa aceitar-se se aceitar a si mesmo, essa autonomia lhe é imprescindível: "foi dessa maneira, com uma mistura de prudência e audácia, de submissão e revolta cuidadosamente calculadas, de extrema exigência e prudentes concessões, que acabei finalmente por aceitar-me a mim mesmo" (p. 42). O caminho a ser trilhado para alcançar esse equilíbrio entre as exigências do corpo e os rompantes da alma implica o cultivo de impassibilidade, austeridade e disciplina absoluta, estratégias discursivas, portanto, que compõem a figura em seus diferentes momentos de encenação.

Logo, uma das grandes metas de Adriano e seu século reside em cultivar a disciplina das emoções para "suavizar a selvageria da vida" (p. 106), obtendo assim um maior domínio sobre si e impondo ao corpo e, sobretudo, à alma caminhos premeditados em consonância com os projetos ditados pela razão ("a Disciplina Augusta tem o dever de participar da humanização do século", p. 107). Em nenhum momento, Adriano se deixa levar pela vã ilusão de estar além ou acima das volubilidades da alma, alma entendida como discurso unificador das diferentes emoções que regulam a interpretação de realidade do sujeito. Ao contrário, ele caracteriza-se como presa desses desatinos e, justamente por saber-se passível desses arroubos, ele se percebe não como um deus absoluto criador da História, mas sim como súdito que luta contra e convive com suas fraquezas demasiado humanas para um imperador (p.50). Consciente da indisciplina de suas emoções e de seu poder incontestavelmente superior, Adriano se curva diante delas, esforçando-se em satisfazer seus anseios, sem, no entanto, renunciar às imposições da narração social. Dessa forma surgem diversos estratos do si que se concretizam simultaneamente no discurso intradieético: imagens sociais, segmentos corpóreos e redes emotivas.

Essa luta pela harmonia entre os ímpetus da alma e as necessidades disciplinadoras impostas à sua condição de imperador caracteriza, em grande parte, a formação de um discurso historiado do si. Assim, os fatos históricos não são inseridos como elementos absolutos, libertos do ser do qual irradiam, mas como resultado de um conflito anímico, sujeitos a parcialidades e desacertos indesejados. Os elementos históricos se encontram dispostos numa rede teleológica, mas com a função de mostrar que o momento histórico provém não somente de uma razão irreduzível, mas de um embate emocional invisível na superfície aparentemente impecável da relação de causas e efeitos encontrada no discurso historiográfico oficial. Dessa forma a composição do si - como encenada na realidade intradiegetica - representa uma mudança de foco, resultando na renúncia de uma enumeração de causas e efeitos historicamente comprovados e optando pela problemática do humano, por conseguinte também pelas emoções, como agente primordial no processo de formação e construção dos protagonistas, da História e do discurso historiográfico.

A aceitação dessa condição humana na posição de imperador implica aceitar seus limites, suas cegueiras epistemológicas e as arbitrariedades tanto do destino pessoal como da fortuna do estado (p. 123). Adriano aprende a aceitar essa alteridade da existência e, partindo dela, constrói uma ideologia de vida e de governo baseada em paciência, impassibilidade, austeridade e disciplina, para, de tal maneira, alcançar os preciosos momentos de felicidade e satisfação plena:

Meu processo baseava-se numa série de observações feitas desde há muito tempo em mim próprio: toda explicação lúcida sempre me convenceu, toda polidez me conquistou, toda felicidade quase me tornou mais moderado. Jamais dei muito crédito às pessoas bem-intencionadas que afirmam que a felicidade excita, que a liberdade enfraquece, que a clemência corrompe aqueles sobre quem se exerce (p. 101).

A vida é atroz, nós o sabemos. Mas precisamente porque espero pouca coisa da condição humana, os períodos de felicidade, os progressos parciais, os esforços para recomeçar e para continuar parecem-me tão prodigiosos que chegam a compensar a massa imensa de males, fracassos, incúria e erros (p. 248).

Aceitar a roda da fortuna como força motriz da História e da história pessoal significa aprender a conviver com a transitoriedade e abdicar do desejo de querer ininterruptamente definir as fronteiras dos acontecimentos, preferindo saudar as vicissitudes da existência. As emoções que surgem desse conflito são imprevisíveis e incontroláveis, esquivando-se, portanto de uma disciplina ideada pelo sujeito como mecanismo de segurança. Adriano, no entanto, não se deixa levar pelo destino como um barco à deriva, ao contrário, ele se esforça em retesar seu "arco da vontade" (p. 49) para defrontar com maior serenidade fatos e

fatalidades encontrados no seu caminho. Centrado em sua "terna alma flutuante", ele se caracteriza como "Ulisses sem outra Ítaca além da interior" (p. 109). Consciente de seu itinerário incerto, ele busca as pequenas ilhas de felicidade, sem deixar de aceitar os amargos frutos do desespero oriundos de uma existência contingente. Ele não desterra a contingência da fortuna ao calabouço da consciência, mas a acolhe e a insere, sem receios, em sua representação pessoal.

A concepção de tal si implica a disposição - na narração histórica - de elementos obviamente indesejados em discursos historiográficos, marcados pela tirania da razão. Elementos impassíveis de serem reduzidos ao jugo do sentido desconstruem uma concatenação teleológica, potencializando assim a complexidade da realidade representada. Dessa forma, imiscuem-se elementos do incompreensível e não domesticado ao discurso da razão. Logo, ao afirmar a presença da contingência, do caótico e do inenarrável como elementos inextricáveis do entendimento subjetivo e de sua representação historiográfica, o si que se desvela em meio às palavras incorpora um ser autônomo que transcende as regras da representatividade.

3. A morte: Ameaça inexorável à narração e limite definitivo da autoencenação

Nesse processo de desmistificação e, por conseguinte, humanização do imperador, a morte tem um papel central, pois representa a prova definitiva da transitoriedade e humanidade do detentor supremo do poder. Em consonância com seu projeto de aceitação dos limites impostos pelo corpo e pela alma, Adriano não tenta debelar a morte, construindo a imagem de um ser inabalável ou de um semideus, ao contrário, enfatiza a necessidade de uma cultura de impassibilidade diante dos desafios da existência e de sua anulação total no ápice da existência⁵. Essa lógica pressupõe que Adriano aceite seus medos, os pense patente e conscientemente, arrolando-se, a despeito da função de imperador, na lista dos seres mortais, em consequência passa a igualar-se a escravos e apátridas (p. 10). Desse modo, Adriano renuncia a uma caracterização heróica, desprovida de máculas, angústias e fraquezas,

⁵ Domingues (1995, p. 100) afirma que "as fontes históricas pouco dizem sobre os últimos tempos de vida do imperador; limitam-se a mencionar os tormentos que o terão conduzido a procurar o suicídio e a manifestar a mais viva revolta contra os adversários reais ou apenas suspeitos. Mas o poder criador da romancista fez dele um filósofo em busca da serenidade e deu-nos, dos seus últimos dias, uma imagem verossímil, mas verdadeiramente heróica, face ao sofrimento que, implacável, o ia aniquilando".

preferindo ressaltar seu lado humano, de forma a corroborar a importância do texto emotivo no processo de formação da história pessoal e, em seu caso, da História⁶.

Nesse movimento, o protagonista revela uma habilidade ímpar de inserir-se em diferentes discursos, sem permitir que signos exteriores lhe imponham uma máscara indesejada. Ele poderia muito bem optar por narrar sua identidade conforme as expectativas oriundas de seu papel social, encenando a superioridade que sua posição lhe inscreve, com todo o maquinário de poder que se lhe atribui. Adriano, no entanto, admite em sua composição elementos de alteridade que obviamente provocam o desconcerto daqueles que obliteram o ser humano no imperador. Na realidade intradieética, pois, o imperador não se restringe a pensar a alteridade, ele a encena como parte de sua identidade, mobilizando todos os signos que tal concepção implica.

Numa única situação Adriano experimenta o desejo de sobrepujar a morte para assim impor-lhe suas ordens: trata-se do momento em que constata a morte de Antinoé. Embora quisesse anular o tempo e voltar ao instante em que fora absolutamente feliz, percebe-se impotente diante da superioridade da morte:

O menino de Claudiópolis descia ao sepulcro como um Faraó, como um Ptolomeu. Nós o deixamos só. Entrava num tempo definitivo, sem ar, sem luz, sem estações e sem fim, comparado com o qual toda vida parece breve. Atingira a estabilidade, talvez a calma absoluta. Milhares de séculos ainda ocultos no seio opaco do tempo passariam sobre o túmulo sem devolver-lhe a vida, mas também sem nada acrescentar à sua morte e sem impedir que ele houvesse existido (p. 180).

Apesar de impor ao mundo a construção de toda uma cidade e de um culto em louvor ao ser amado para assim resgatar do esquecimento os momentos de felicidade, Adriano se vê obrigado a submeter-se às imposições do destino e ao poder absoluto da morte. Para a encenação do si, esse ato de insurreição implica o desejo de materializar a continuação de sua narração pessoal, a despeito das deliberações da natureza. Antinoé representa filigranas inextricáveis de seu texto identitário, por conseguinte, a construção de monumentos e a instauração de cultos denotam uma empresa desesperada para resgatar signos que o compõem.

Sua acuidade e seu constante exercício reflexivo, contudo, lhe patenteiam rapidamente que até mesmo a construção, ou melhor, a imposição de uma cidade para salvar uma história pessoal e inseri-la na História representa uma tentativa fútil de amainar a implacabilidade da existência:

⁶ Em outro contexto, Taleb-Khyar (1993, p. 119) mostra a importância do conceito de tempo em *Memórias de Adriano*, afirmando que a ideia de tempo não é particular, mas ininterruptamente conectada à ideia de eternidade ("la conceptualisation dont le temps est celui de l'éternité").

A morte é hedionda e a vida também. A fundação de Antinoé não passava de um passatempo derrisório: uma cidade a mais, um abrigo oferecido às fraudes dos mercadores, ao peculato dos funcionários, à prostituição, à desordem, aos covardes que choram seus mortos para depois esquecê-los. A apoteose era vã (p. 177).

Adriano, o imperador imperado, se mostra humilde e aceita a impotência de sua condição humana. Reconhece, já no início de seu relato, o fim de sua existência, sem por isso lutar amarguradamente contra seu limite existencial (p. 10). Ao invés de querer evadir a morte, deseja vê-la conscientemente para testar uma última vez as fronteiras de sua impassibilidade ("esforcemo-nos por entrar na morte com os olhos abertos", p. 249). Ele acolhe os signos da impotência e os entrelaça em sua composição pessoal, porém, não de forma passiva, submissa e resignada. Adriano afirma essa rede significativa com o fito de testar seus limites de humanidade, potencializar a complexidade de sua narração e experimentar sensações que ameaçam aniquilar suas coordenadas teleológicas. As imposições do corpo e da alma, as fronteiras da vida e da morte, materializam-se como pilares da História e da história pessoal. Neles ele imbrica sua impotência não como derrota, mas como meio de expandir ainda mais o texto que o representa.

4. O amor: Sentido maior e último

Dentre todas as emoções que o acometem e que desafiam sua narração pessoal, o amor, como instância teleológica máxima, representa em sua interpretação de realidade a eternidade inquebrantável do instante, irradiando com sua presença a sensação do absoluto. Entre as imposições do corpo e as injunções de emoções indesejadas, o amor o liberta das garras da morte e anula, por momentos, a transitoriedade e temporalidade da História:

Confesso que a razão permanece confusa em presença do prodígio do amor, da estranha obsessão que faz com que essa mesma carne, que tão pouco nos preocupa quando compõe nosso corpo, limitando-nos somente a lavá-la, nutri-la e, se possível, impedi-la de sofrer, possa inspirar-nos uma tal paixão de carícias simplesmente porque é animada por uma personalidade diferente da nossa e porque representa certos traços de beleza sobre os quais, aliás, os melhores juízes não estariam de acordo. Aqui, como nas revelações dos Mistérios, tudo se passa além do alcance da lógica humana. A tradição popular não se enganou ao ver no amor uma forma de iniciação e um dos pontos onde o secreto e o sagrado se tocam (p. 16).

Adriano caracteriza o amor como fenômeno absoluto, assentado além da razão e detentor de um poder que transcende a capacidade humana de análise. Os signos que depreende dessa emoção não passam pelo crivo da utilidade e representatividade social, eles se imiscuem em sua rede textual de forma orgânica. O amor potencia a sensibilidade do corpo e a intensidade

da experiência existencial, simultaneamente, elimina a ação do tempo em cujas coordenadas se concebe. Maior que o tempo, o amor estrutura os acontecimentos e a percepção do mundo, delineando, outrossim, a História.

Nessa concepção, a empresa historiográfica não representa somente um produto da razão, utilizada para formar uma rede de causas e efeitos e explicar a existência humana, ela surge como produto da união do corpo e da alma, numa palavra do amor, que definitivamente se encontra "além do alcance da lógica humana" (p. 16). Por conseguinte, a fonte de signos surge a partir do fenômeno 'amor' e das ações que dele resultam. Sua instauração representa a base para a materialização de sentido e, desse modo, para a tessitura de discursos que, por sua vez, caracterizam ações e interações de uma determinada época histórica.

Adriano reconhece a unicidade dessa emoção e sabe que encontrará-la compõe a tarefa de toda uma existência. Muito antes de deparar-se com Antinoé, ele intui que seus amores fortuitos não passam de tentativas vãs de apaziguar o corpo e acalmar a alma para esquecer a passagem do tempo (p. 58). Inesperadamente, num espaço onde simbolicamente os limites confluem e se obliteram, ele encontra a pessoa que transforma sua percepção e que traça novos modos de acessar a realidade ("Foi na Frigia, nos confins onde a Grécia e a Ásia se confundem, que tive, mais tarde, a imagem mais completa e mais lúcida da felicidade", p. 141). Com Antinoé, Adriano explora pela primeira vez os caminhos do amor, coligindo signos anteriormente impensados e transformando-se em aprendiz (p. 134). Com Antinoé, ele encontra sua Idade de Ouro, uma etapa em que todo trabalho, todo pensamento, todo movimento transborda de sentido e de enriquecimento existencial (p. 135). Essa sensação explode numa imensidão de redes de significados, transformando cada instante num momento atemporal:

que esses mesmos contactos insistam e se multipliquem em torno de uma criatura única até bloqueá-la toda inteira; que cada detalhe de um corpo apresente para nós tantas significações perturbadoras como os traços de um rosto; que um único ser, em vez de inspirar-nos quando muito irritação, prazer ou aborrecimento, nos obsidie como uma melodia ou nos atormente como um problema; que esse ser passe da periferia do nosso universo ao seu centro, que se torne mais indispensável do que nós próprios, e estará realizado o admirável prodígio: assistiremos então à invasão da carne pelo espírito, e não mais um passatempo do corpo (p. 17).

O amor por essa pessoa se torna o centro de seu ser. A partir dele, o futuro se torna irrelevante (p. 135) e todos os outros acontecimentos são periféricos. Para a construção historiográfica de Adriano e sua composição pessoal, isso implica que êxitos políticos ou conquistas militares, muitas vezes a essência do discurso historiográfico, estão subordinados à

experiência desse amor excepcional, porquanto o sentido se instaura somente ao atrelar-se todo acontecimento à pessoa amada. Essa subordinação também vale para a arte, a que delega a tarefa de fixar em pedras ou palavras a beleza do ser amado (p. 115). Com seu eixo nessa experiência, o imperador organiza sua narração, enfeixando os acontecimentos de modo a confluírem para a presença de Antinoé.

Para a construção da história pessoal de Adriano, o amor experimentado nesse relacionamento representa o início e o fim de uma era, uma crença, um sentido. Consequentemente a morte do ser cuja presença instaura signos implica a anulação do sentido existencial, um impacto que se reflete na ruína de sua fala, ao repetir inúmeras vezes que "Antinoé estava morto" (p. 173). Em nenhum outro momento, Adriano se sente tão humano, tamanhamente vulnerável e tão impotente quanto ao saber-se inalteravelmente só: "tudo se desmoronava; tudo parecia extinguir-se. O Zeus Olímpico, o Senhor de Tudo, o Salvador do Mundo aluíram; de repente, existiu apenas um homem de cabelos grisalhos soluçando no convés de um barco" (p. 170). Sem um altar ao qual possa trazer suas oferendas, Adriano está à mercê de uma existência desprovida de finalidade. Com a ausência de Antinoé, ele perde a habilidade de depreender signos da realidade que o circunda, a fim de emaranhá-los de modo a comporem a tessitura de seu si.

Perante a sensação de solidão absoluta, Adriano sabe que riscar seu nome "ΑΔΡΙΑΝΟ.... era ainda colocar-se em oposição ao tempo: um nome, um resumo de vida de que ninguém computaria os inumeráveis elementos, uma marca deixada por um homem perdido na sucessão dos séculos" (p. 175). Essa tentativa de inscrever-se nas marcas no tempo se lhe revela vã e vácuca perante a experiência do amor. Mas essa mesma experiência o convence que sua existência participou de um sentido maior: "Adriano terá sido humanamente amado até o fim" (p. 249). Subordinando todos os acontecimentos e fatos históricos de sua vida pessoal e seu papel social a essa certeza, ele reconstrói sua existência e compõem um si, afirmando todas as dimensões do humano e proclamando o amor como experiência mor do ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua odisseia, a personagem 'Adriano' procura conquistar outros espaços para abarcar a complexidade do ser. Nisso, o corpo desempenha um papel fundamental, ao instaurar o si e cunhar os signos que o caracterizam. A narração que resulta desse embate no

espaço social representa, notadamente, a volição intransigente do princípio material e efêmero do ser. Anterior à consciência, à reflexão e à observação, o corpo fundamenta a base da narração pessoal, dispondo redes significativas que determinam a encenação da identidade.

Na composição dessa personagem, abandona-se, pois, um positivismo simplista, para inserir no emaranhado discursivo dois aspectos que se esquivam da disciplina: os arroubos emotivos que avassalam o sujeito e que permeiam sua interpretação de realidade, por um lado, e a inexorabilidade contingente e arbitrária dos acontecimentos, por outro. Apesar das tentativas por parte de Adriano de dar conta desse excesso, ele admite não poder moldá-lo a seu bel-prazer. Dessa forma, a tessitura do si assimila elementos demasiado complexos para serem enquadrados num sistema totalizante que se arroga a capacidade de explicar os fenômenos em sua completude. Adriano aceita as inúmeras malhas tecidas pelas emoções e pela contingência, sem submetê-las à tirania da explicação.

Essa composição do si não se satisfaz com uma percepção imatura e incompleta da realidade. Ela afirma uma maioria crítica e existencial de forma incondicional, acolhendo a finitude do ser como algo essencial. Pensar a morte como fim absoluto, tal qual uma experiência que extermina o corpo e, com ele, o sentido, representa um movimento raramente sofrível perante a complexidade de abstração que seu processamento impõe ao sujeito. Adriano abraça signos sem os quais a narração da existência se tornaria mais amena, menos saturada de implicações severas. Com essas filigranas significativas entrelaçadas às diversas outras linhas que compõem sua personagem, ele acolhe um dispêndio maior de energia para de tal forma aceder a paragens mais remotas de seu ser. Pensar a morte conscientemente e suportar a dor de forma lúcida permite-lhe estender seu autoconhecimento, comportando um si que ensaia ininterruptamente modos alternativos de construir a narração de realidade, muito além do prazer superficial e momentâneo.

Por fim, a filigrana de signos tecida pela presença do amor nas comportas do corpo perpassa toda a narração e autoconcepção do protagonista, obliterando todos os outros acontecimentos, cujo teor de sentido se alui quando comparado à intensidade daquilo que sentiu por Antinoé. Nessa experiência, o imperador centra o sentido de sua existência. Por conseguinte, as emoções que regem as necessidades do corpo e da alma, que acompanham a consciência da morte e que, por fim, se potenciam na plenitude do amor estão no centro da organização do material histórico, transformando o grande imperador em um ser humano em busca de um modo de compreender o complexo fenômeno da existência.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ABELS, Heinz. *Identität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.

ALESCH, Jeanine S. Le Cours des devises in Marguerite Yourcenar's *Mémoires d'Hadrien*. *The French Review*, Carbondale, v. 72, n. 5, p. 877-885, abr., 1999.

DOMINGUES, João. O significado da Morte nas *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar. *Humanitas*, Belém, v. 47, p 1095-1104, jun. 1995.

GENETTE, Gerard. *Die Erzählung*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

KEUPP, Heiner. *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

LUCAKS, Georg. *The historical novel*. Middlesex : Penguin Books, 1981.

TALEB-KHZAR, M. B. Poétiques de l'Histoire: *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. *Revue Romane*, Copenhague, n. 28, v. 1, p. 110-120, set. 1993.

TENHOUTEN, Warren D. *A General Theory of Emotions and Social Life*. Londres/New York: Routledge, 2009.

WALTON, Stuart. *A Natural History of Human Emotions*. New York: Grove Press, 2004.

WEINHARDT, Marilene. A Biblioteca ilimitada ou uma Babel ordenada: Ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, n. 3, p. 81-102, jan-jun., 2010.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

Recebido em: 06 de fevereiro de 2013.

Aprovado em: 17 de março de 2013.