

Alexandra Gonçalves Lopes\*

Escola Secundária da Boa Nova - Leça da Palmeira

# *O Jardim Sem Limites*, de Lídia Jorge, e o fim da História: a “temporalidade oceânica” de um presente sem memória nem culpa<sup>1</sup>

## Resumo:

Como em muitas outras obras da autora que retratam as grandes mudanças ocorridas, desde meados do século XX, no nosso país e no mundo cada vez mais global, em *O Jardim Sem Limites* (1995) de Lídia Jorge são temáticas centrais o desaparecimento e a mutação do mundo conhecido, associados às questões da responsabilidade e da memória (ou à ausência delas). Romance de geração sobre os que cresceram já no Portugal pós-revolução de Abril e se distanciam dos que lutaram contra a ditadura do Estado Novo, esta narrativa compõe, como preconiza Bakhtine, a teia das vozes de que se faz uma época determinada, neste caso, o final do século XX e os diversos modos de o interpretar em termos éticos e ideológicos. A perplexidade e a desorientação face ao “fim da História”, por um lado, e, por outro, a euforia perante um presente cada vez mais americanizado, vivido à escala global, sem memória nem culpa, polarizam o retrato de um *mundo às avessas*, um mundo sem ética, ironicamente valorizado no discurso da narradora. Ao leitor, assim guiado por esta voz não confiável, cabe decifrar a intrincada rede de outros sinais de que a narrativa se tece, chave para compreender a visão crítica do mundo apresentada no romance. É o que este artigo se propõe fazer. Para isso, recorrerá aos contributos teóricos de autores como Bakhtine, Lukács, Wayne Booth, Lyotard, Bauman e Eduardo Lourenço, entre outros.

## Palavras-chave:

Lídia Jorge, *O Jardim Sem Limites*, romance de geração, fim da História, modernidade líquida, ironia e ética

## Abstract:

As in other works by the author that portray the great changes that have occurred since the middle of the 20th century, both in Portugal and in the increasingly global world, the disappearance and mutation of the known world, associated with questions of responsibility and memory (or the absence of them), are central

themes in *O Jardim Sem Limites* (1995) by Lídia Jorge. It is a generational novel about those who grew up post the April Revolution in Portugal and who distanced themselves from those who fought against the dictatorship of the Estado Novo. In the words of Bakhtin, the narrative strings together the web of voices that make up a given era, in this case, the end of the 20th century and the different ways of interpreting it both in ethical and ideological terms; the perplexity and disorientation engendered by the “end of history”, on the one hand, and, on the other, the euphoria of an increasingly Americanised present, experienced on a global scale, without memory or guilt, depict the polarization of a topsy turvy world, a world without ethics portrayed with great irony by the narrator. The reader, thus guided by this unreliable voice, must decipher the intricate network of other signs that the narrative weaves together, which are key to understanding the critical view of the world set out in the novel. That's what this article sets out to do. For this, it will look to the theoretical contributions of authors such as Bakhtin, Lukács, Wayne Booth, Lyotard, Bauman and Eduardo Lourenço, among others.

**Keywords:**

Lídia Jorge, *O Jardim Sem Limites*, generational novel, end of history, liquid modernity, irony and ethics

Um século que [...] termina como temporalidade oceânica, sem verdadeiro tempo, vivendo o presente como simulacro da eternidade.

Eduardo Lourenço

Le récit Numa apresentação pública do último romance de Lídia Jorge, *Misericórdia*,<sup>2</sup> Isabel Pires de Lima referiu-se a alguns temas presentes neste livro que atravessavam já, numa notável coerência característica da sua obra, muitos outros livros da autora, a saber, as múltiplas encenações da memória individual e coletiva, as experiências de perda, as identidades e reconfigurações identitárias e os conflitos daí decorrentes. Uma leitura atenta dos seus livros desde *O Dia dos Prodígios* (1980) confirma estas afirmações, como de resto a receção crítica desses romances ao longo do percurso da autora foi destacando. O desaparecimento e a mutação do mundo conhecido, associados às questões da responsabilidade e da memória (ou à ausência delas), são temáticas abordadas com particular premência em muitos livros. O que a autora diz, numa longa entrevista, a propósito do que a terá levado a escrever os seus dois primeiros romances (o *supra* mencionado e *O Cais das Merendas*, de 1982), pode certamente aplicar-se a muitos dos que se lhes seguiram, nomeadamente aquele de que nos vamos ocupar aqui: “a urgência de captar o passado [...] em vias de extinção”, conectando-o “com o ‘novo mundo’ aberto pelo processo inevitável de modernização” (Letria 2016: 108-113 *apud* Ferreira 2020: 55). Um retrato, pois, das grandes mudanças ocorridas no nosso país na segunda metade

do século XX e, sobretudo a partir da década de 90, no mundo cada vez mais global. Notando esta abertura da narrativa portuguesa “a novos modos e inquietações de onde sobressai uma relação alargada com o devir global” (Jorge 1999: 164), Lúcia Jorge observa como, por exemplo, a maior parte dos romances publicados em Portugal no mesmo ano que *O Jardim Sem Limites* (1995) é atravessada por “um acentuado cunho escatológico” (*ibidem*). As sínteses respetivas que faz de três desses livros – *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio, *Era Bom que Trocássemos Um Ideias Sobre o Assunto*, de Mário de Carvalho, e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago – podem também aplicar-se em certa medida (ainda que, evidentemente, as temáticas sejam neles tratadas de modos muito diversos) a *O Jardim Sem Limites*: uma narrativa sobre o aniquilamento cultural do país face a uma invasão exterior, um livro irónico sobre o fim do comunismo e a desorientação das ideologias, uma parábola terrível sobre a lógica do mundo ocidental. A análise do romance a que procederei de seguida procurará mostrar como se constrói nele esta visão crítica do país e do mundo desse final de século e, em última instância, do nosso presente, aí inaugurado.

*O Jardim Sem Limites* foi recebido recorrentemente pela crítica como um romance de geração. E com efeito, ainda que seja redutora essa classificação (ele é muito mais do que isso), a estrutura do romance, juntando personagens sem laços de família entre elas num mesmo espaço (a Casa da Arara) e numa relativa unidade de tempo (o simbólico período que vai da Primavera ao Outono, num ano determinado – 1988), cabe bem na definição que Jean-Ives Tadié dá dos romances cuja arquitetura se constrói em torno de gerações. Segundo este autor, no romance de geração, o destino coletivo substitui o destino individual e cada uma das personagens representa muito mais do que ela própria. Daí que se multipliquem as figuras marcadas por certos símbolos de um meio, de uma classe, de um país, apresentando-as sobre um horizonte histórico (Tadié 1990: 99-103).

Neste romance de Lúcia Jorge, estabelece-se, de forma explícita, um jogo de oposições entre os moradores do rés do chão e os hóspedes do primeiro andar da Casa da Arara. A narrativa apresenta abertamente os eixos semânticos que definem essa oposição e marcam uma das isotopias centrais do texto: passado versus presente, memória versus esquecimento. A caracterização que a narradora faz dos diferentes espaços – por um lado, a parte da casa ocupada pela família Lanuit; por outro, a hospedaria – vem, de resto, revelar outros traços significativos que se associam a estes eixos: a ordem e a limpeza no rés do chão; o desleixo e o caos no primeiro andar. O eixo principal em que assentam estas oposições é claramente o da idade: enquanto o casal Lanuit rondará os quarenta anos, e é por isso tratado pelos jovens hóspedes como “velho”, a faixa etária dos ocupantes do primeiro andar é a dos dezoito-vinte e três anos.

A oposição entre as duas gerações da Casa da Arara não é só demonstrada pelos comentários que a narradora vai tecendo sobre o espaço a que cada uma se circunscreve ou sobre o modo de vida dos ocupantes de cada andar. É à medida que o discurso dos moradores da casa devoluta é integrado no “galope desferido pela *Remington*” (JSL: 7)<sup>3</sup> (a máquina de escrever da personagem-narradora) que melhor se manifestam as oposições ideológicas entre as duas gerações.

Na linha da concepção do romance enquanto microcosmos do plurilinguismo defendida por Bakhtine (1978: 182-183 e 223), *O Jardim sem Limites* é bem uma teia das vozes de que se faz uma época determinada, neste caso, o final do século XX e os diversos modos de o interpretar em termos éticos e socio-ideológicos.

Num romance constituído por tantas falas, reproduzidas abundantemente pela narradora em discurso direto, indireto ou indireto livre, o dialogismo discursivo preconizado por Bakhtine tende a intensificar-se. E quando a narradora é também ela uma personagem – um hóspede do primeiro andar – que, ao contrário do que diz inicialmente, não se limita a registar os discursos das outras personagens, mas também a julgá-los, sobretudo se são da geração mais velha, as relações dialógicas aprofundam-se. Se se acrescentar ainda a este dado o facto de a narradora ser só uma máscara cujo verdadeiro rosto o leitor terá de desvendar, como veremos mais adiante, o diálogo discursivo complexifica-se ainda mais, porque não se estabelece só entre as várias linguagens do texto, mas também, e de forma exigente, com o leitor.

O uso do discurso indireto livre, tão frequente no texto, é, de resto, particularmente expressivo no que a este aspeto diz respeito, pois, nem sempre permitindo distinguir a voz da personagem da do narrador, implica muitas vezes, nessa “mistura de vozes” (JSL: 7), uma identificação da instância narrativa com a personagem que fala. Quando se trata do discurso de Julieta e Eduardo Lanuit, a relação dialógica com o discurso da narradora é particularmente tensa. É que o ponto de vista da narradora é, desde o começo, o dos seus companheiros de piso – a geração jovem.<sup>4</sup> Essa tensão geradora de ambiguidade enriquece a visão do mundo patente no texto e pode adquirir outro sentido quando analisada a ironia do escritor, como também veremos mais adiante. Se a ironia, como dizia Lukács, tem que ver com o mergulhar na heterogeneidade do mundo que a maturidade do romancista exige, é ela também que vai permitir avaliar as distâncias, variáveis em graus, que vão daqueles discursos diversos para o centro linguístico organizador do texto – o autor (Lukács s.d.: 97-98). Esta questão fica bem patente num trecho onde a narradora julga de forma depreciativa uma fala de Julieta Lanuit, anteriormente reproduzida em discurso direto e indireto livre. O assunto é a comparação de Leonardo, o *performer* protagonista do romance, com o marido da alugada:

Um novo resistente, como? E contra quê? Que linguagem era essa, ali na Casa da Arara, onde todos nos sentíamos intensamente felizes? Fazia raiva. Tudo o que provinha da mulher de Lanuit estava não só desatualizado como continha uma pevide de demência. [...] Não sabia a que resistência se referia, mas, fosse qual fosse, não vislumbrava que relação poderia ela estabelecer entre um homem que trabalhava dentro de uma casota de quintal e uns rapazes que se divertiam, que viviam sobre a vida montados na sua maravilhosa bolha de ar, despidos de outros deveres que não fossem os escolhidos por si mesmos. Esse desejo de grandeza, de sofrimento, de amor por causas abstratas, hipóteses de dimensões absurdamente cósmicas, tinha sido há muito tempo amortilhado na sua própria linguagem. Tudo isso tinha passado, e era ridículo que as pessoas exibissem esses gestos arcaicos, essas formas imbecis de ser grande. (JSL: 55-56)

Sobressai neste excerto a oposição entre o passado, a que estaria ligada a linguagem do casal Lanuit, e o presente em que se integram os discursos dos hóspedes do primeiro andar, com a narradora-personagem incluída. As diferenças ideológicas entre as duas linguagens são evidentes: enquanto a geração mais velha estaria ligada à luta por causas abstratas, coletivas, totalizadoras, a geração jovem define-se, pelo contrário, por uma liberdade individual, recusando qualquer dever imposto por outros, e tendo por única preocupação viver a sua própria vida com o máximo de prazer. A diferença etária das gerações demarca bem historicamente as duas linguagens: Eduardo Lanuit pertence à geração que viveu a ditadura do Estado Novo e combateu contra ela, enquanto a geração jovem cresceu já no Portugal pós-revolução de Abril – a revolução que, paradoxalmente, permitiu a abertura do país ao neoliberalismo económico e aos seus efeitos tanto a nível social como cultural.

Algumas semelhanças de Lanuit com o protagonista do romance – desde logo na paronímia dos nomes (Eduardo/Leonardo) – servem precisamente para, *a contrario*, acentuar essas diferenças ideológicas que separam as duas gerações. São exemplo disso as razões distintas que estão por detrás de ambos fazerem do seu corpo estátua, ou de ambos se associarem à noite: se Lanuit tem esta alcunha por ter estado “de *estátua* durante noites e noites a fio, resistindo pela justiça e pela liberdade de um povo” (JSL: 257), nas celas das cadeias políticas da ditadura, Leonardo faz estatismo voluntário, como diz o seu cartaz, “*Por Nada e por Ninguém*” (*idem*: 255) e prefere a noite “por causa da frescura” (*idem*: 256).<sup>5</sup>

Uma das marcas sociolinguísticas do discurso ligado ao eixo do “presente” – o dominante, como se disse, e positivamente valorizado pela narradora – é a designação dos objetos pelas suas marcas comerciais, sempre estrangeiras, ou pelo menos com a marca aposta ao nome do objeto. Inserem-se na descrição do mundo urbano a que se ligam os hóspedes da Casa da Arara, o urbano que marca a contemporaneidade das sociedades ocidentais industrializadas, há muito distanciadas do campo e marcadas pela hegemonia do económico, do fascínio pelo objeto de consumo. Como em *O Cais das Merendas*, onde “Aldegundes, por exemplo, já não sabia como voava um pássaro” (Jorge 1985: 247), na Rua Augusta de *O Jardim Sem Limites*, palco do espetáculo de Leonardo,

As crianças vagabundas desconheciam por completo o que era um *junco*. Aliás, poucos mirones sabiam. Havia décadas que se tinham afastado do pó das estradas e da lama dos lagos. Junco invocava-lhes quando muito a marca de um carro da girândola duma lotaria. (JSL: 48)

A rua é toda ela um antro de comércio, e os lojistas chegam a ficar inquietos com a presença do *Static Man*, porque este “fazia mover a corrente de atenção e diminuía o volume das compras” (*idem*: 50). A reificação de uma sociedade dessacralizada, que eleva os produtos de consumo a objetos de culto, atinge, contudo, os extremos da hipérbole noutra cenário: o hipermercado que enquadra um dos filmes de Falcão – “catedral de consumo” com “seu altar de caixas, seu púlpito de anúncios”, onde o futuro *mass killer*, encarregado de desmontar os carrinhos cheios de compras abandonados de forma desconcertante e crescente no recinto,

“deveria ajoelhar” (*idem*: 371) e depois massacrar toda aquela gente “entregue à tarefa de vender e comprar” (*idem*: 164).

O universo diegético do presente está – como se depreende do argumento do filme de Falcão *supra* citado – impregnado pelo imaginário americano das imagens fílmicas e isso também se reflete de forma profunda na linguagem dos ocupantes do primeiro andar, repleta de termos em inglês. Para além das inúmeras referências a títulos de cinema, quase sempre na língua de origem, as expressões “agarradas aqui e ali das grandes cenas dos filmes” (JSL: 29) são constantes nas falas destas personagens e são sobretudo imprecações em calão: “*Buzz off, man...*”, “*You motherfucker!*” (*ibidem*), “*Fuck you all!*” (*idem*: 73), “*Lick my piss! Kiss my ass! Ok, girl?*” (*idem*: 281), “*Shut up, boy!*” (*idem*: 267), “*Fine! Very fine, girl!*” (*idem*: 36).

Todos esses termos se inserem, pois, na representação hiperbólica de um universo económica e culturalmente colonizado pela América. Ainda que mais tarde se arrependa e se venha a afastar deste universo, Leonardo integra-se, em certo momento do seu percurso, na reificação que domina este “caldo do presente” (Jorge 1996: 2) e vemo-lo, na primeira parte da sua trajetória, fascinado, como os companheiros de piso, pela América e pelo que ela representa, acabando por concordar com a corrida para bater o record de imobilidade voluntária e poder entrar no *Guinness Book*, exemplo acabado dos valores vindos do “outro lado”: a competição, o espetáculo, o êxito, o dinheiro.

O universo linguístico de referência de Eduardo Lanuit é substancialmente outro. O seu percurso diegético inicial passa por terras onde sorvete se diz “zemerzelina” (JSL: 156) e se come “goulash” (*idem*: 242), numa clara evocação dos países de Leste, o que – tendo em conta o momento histórico da diegese, 1988, isto é, antes da queda do muro de Berlim – traduz bem o mundo ideológico em que se move a personagem.

Personagem que, no texto, mais remete para os eixos semânticos do passado e da memória, ele trava agora um combate contra o presente e o esquecimento em que vivem os que o cercam. A palavra “resistência” bem como os epítetos “resistente” e “o antigo resistente” que se repetem ao longo da narrativa para caracterizar Lanuit não se referem só, ao contrário do que pode parecer numa primeira leitura, ao combate antifascista que Lanuit travara nos tempos da ditadura do Estado Novo. A recusa em aceitar os sucessivos empregos que a mulher lhe tenta arranjar traduz a sua resistência a submeter-se à hegemonia do económico, a que se associa o presente sem memória. Com efeito, aqueles a quem Julieta recorre – antigos companheiros de Lanuit – estão ligados a essa esfera do económico, caracterizando-se todos por um êxito exteriormente bem evidenciado. Eles são o Mesquita do banco, o Manuel Rui Vaz da Liber- Investimentos, o Augusto das finanças (nas palavras de Lanuit, “o corrupto dos impostos”), Rudolfo, “o traficante da alfândega”, Bastos, “o assassino da seguradora” (JSL: 228). O êxito económico deles tinha de ser condenado por Lanuit pois só fora possível à custa do desmemorar de todo o passado. A valorização dessa esfera do económico insere-se numa globalização do sistema capitalista, comandado pelos Estados Unidos, que se tornaram o modelo de civilização para todo o ocidente, e, como nota Eduardo Lourenço em *O Esplendor do Caos*, o mundo que, através das imagens difundidas à escala planetária, eles banalizaram é “um mundo sem culto

de valor algum, salvo o da eficácia, do triunfo e da violência” (Lourenço 1998: 37).

Esta globalização é simbolicamente figurada na diegese através da referência às “*Linked Ocean Forces*, a grande força de proteção e defesa intercontinental” (JSL: 88), cujos navios entram em cena subindo o Tejo – o rio que, no romance, representa a vida e o tempo que passa. A simbologia dessa esquadra fica bem clara no seguinte trecho:

os navios da *Linked Ocean Forces* andavam cá e lá, saindo e entrando pelo Tejo, abrindo-se ao público, desaparecendo, aparecendo como se não estivessem em lugar nenhum e estivessem por toda a parte. Agora sabia-se tudo. O que se via era apenas uma amostra da totalidade. [...] Dali para o futuro, mesmo que não os víssemos, sabíamos que estavam lá. E lá agora era sempre perto, era em toda a parte. (JSL: 377-378)

A instalação da esquadra no rio, em frente às janelas da casa devoluta, conforta Julieta Lanuit, e a narradora refere-se insistentemente à segurança que esses barcos inspiram aos hóspedes do primeiro andar. A imagem que estes fazem dos homens que os comandam é associada à dos heróis dos filmes que lhes povoa o imaginário e ao culto do êxito, do triunfo que as imagens americanas, como diz Eduardo Lourenço, elevaram a valor absoluto. É significativo que os rapazes da *Linked Ocean Forces* deambulem nas imediações do espetáculo de Leonardo quando este se prepara para bater o record de imobilidade voluntária, entrando para o *Guinness Book* (JSL: 185). E, neste contexto, essa ideia de triunfo, de eficácia – e também de beleza física e juventude – ligada aos rapazes daquela força naval, sai ainda reforçada quando, na sintaxe da narrativa, é contrastada com a figura de uma vítima da guerra colonial portuguesa, um homem mutilado que se “assemelhava a um cabide gordo onde houvessem pendurado umas roupas, e elas caíam e escorregavam pelo tronco abaixo, arrastando membros desprendidos muito antes” (JSL: 218). Depois de ter dado a palavra a esta personagem, que, em discurso direto e torrencialmente, insulta o *Static Man*, a narradora observa, no cinismo que a caracteriza:

Mas felizmente que a permanência rotativa dos navios da *Linked Ocean Forces* se prolongava muito para além das expectativas e que os rapazes de branco andavam de um lado para o outro, dando segurança e paz ao anoitecer. Depois de três magotes passarem, direitos, em suas fardas impecáveis, o homem truncado deveria ter sentido vergonha da sua idade e da sua história militar, vergonha de não ter sido capaz de sobreviver incólume, de não ter ficado inteiro. Dum momento para o outro, já tinha desaparecido. Pois se havia sofrido aquele acidente era porque uma parte da sua pessoa não deveria prestar, deveria ter nascido exatamente para ser perdida. Sim, os rapazes da *Linked Ocean Forces* passaram nas fardas brancas e o homem mutilado desapareceu no labirinto das ruas. (JSL: 219)

A associação dos Estados Unidos ao esquecimento, à ausência de todo o passado é também sugerida na viagem que Lanuit faz pela Europa, sobretudo a de Leste, para “mostrar o passado a uns judeus” vindos da América. Para além dessa viagem pela Europa de Leste, o

espaço associado a Eduardo Lanuit na primeira parte da diegese é a casota do quintal da Casa da Arara, onde se encontra a condensação do seu mundo de passado e memória. Aí não é só o espaço em si que se constitui como preservação da memória e do passado, mas também a própria ocupação de Lanuit dentro desse espaço: a escrita de um livro “histórico”. Ora, como se sabe, desde a Antiguidade que a História existe enquanto discurso contra o esquecimento, procurando dar um sentido inteligível aos acontecimentos da vida humana. Vindo de um “mundo racional” (JSL: 257), ideologicamente “envolvido com a realidade social, onde tudo era [na sua perspetiva] cruamente positivo e exato” (*idem*: 241), a personagem acredita poder, através da escrita do seu livro, captar e mostrar à posteridade a realidade da história recente, de forma (à boa maneira positivista) objetiva.

Mas é precisamente o desfecho daquela viagem pela Europa que vem pôr em causa este sentido e esta inteligibilidade que o “historiador” Lanuit julga inerentes a toda a realidade. O cheque proveniente de lugar nenhum vai abalar de forma profunda as certezas do marido da alugada quanto à possibilidade de uma explicação racional dos acontecimentos – “A causa e o efeito, na sua vida, estavam sem relação” (JSL: 285) –, e o suicídio que a mulher encena sobre a mesa da cozinha vem agudizar ainda mais a sensação de irrealidade que dele se apodera. O seu percurso começa então a fazer-se no sentido inverso, e é a partir desse momento que, significativamente, a escritora da *Remington* começa a interessar-se pela sua trajetória, integrando-a no esquema da parede que serve de plano à sua escrita. É também nesse ponto da diegese que a narradora com mais frequência usa, para se referir a Lanuit, o epíteto “o antigo resistente”, em vez de “o resistente”, confirmando-se assim que a “resistência” nomeada não é só contra o Estado Novo, mas também contra a lógica do presente. Agora ele já não quer resistir a esta lógica, mas antes integrar-se nela. O percurso que terá de fazer é afinal igual ao dos antigos companheiros que atualmente vivem, bem sucedidos, no mundo da economia e da finança. Mas, como Lanuit tem que duma só vez empreender a caminhada que eles fizeram em anos, o processo de integração é muito mais radical. O incêndio do Grande Armazém do Chiado de que é incumbido é como um rito de iniciação a essa lógica do presente.

A rede semântica em que se organiza a descrição do Grande Armazém vem, aliás, confirmar o seu valor metafórico: ele representa todo o passado que Lanuit terá que destruir. Assim, o edifício é nomeado pela narradora como “o grande estabelecimento do século passado” (JSL: 290). Sobre o balcão à entrada, lia-se “Caixa e Recepção com letra de antigamente”, e a rececionista era “uma senhora [...] muito velha, apesar de muito mais nova do que a atmosfera do GRANDE ARMAZÉM”; o gesto da sua boca “fantasticamente pintada [...] em forma de asas de borboleta” fora “aprendido por certo junto de vedetas já mortas” (*idem*: 289) e, “Junto aos perfumes, encontravam-se raparigas jovens que pareciam réplicas netas da senhora velha, lábios asa de borboleta cor de carmim” (*idem*: 291). Não é por acaso que, para Lanuit, tudo isto tem “uma beleza sublime”, suscitando-lhe com violência “uma evocação antiga” (*ibidem*), enquanto, para os que o contrataram como incendiário, é tudo só “uma trampa em decadência” (*ibidem*), “um monte de esterco” (*idem*: 292), “um velho imóvel que já não prestava para

nada. Ultrapassado, decadente, doloroso de ver, como uma fratura exposta no meio da Baixa” (*idem*: 311). E aqui cenário e personagem entram em redundância: a última frase citada podia bem aplicar-se a Lanuit, ao seu mundo interior – o ser que ele agora se vê obrigado a mudar, numa reconfiguração identitária.<sup>6</sup>

Esta integração de Lanuit na lógica irracional do presente sem memória é acompanhada no texto da referência insistente ao facto de a personagem estar a perceber a realidade como vivência de um sonho, a imagem de uma imagem. Já antes se referiu como esta é a percepção dominante em todo o universo diegético do romance, com a vida dos hóspedes da Casa da Arara dominada pela imitação do já visto no ecrã, inclusive a narradora-escritora, que recorre à citação de cenas fílmicas para ilustrar inúmeras situações narradas.<sup>7</sup> Edgar Morin, em *Le Cinema et l'Homme Imaginaire*, estabelece precisamente a comparação entre este universo do sonho e o do filme, mostrando como a vivência de ambos implica uma passividade do sujeito, que, em vez de se projetar no mundo exterior, pelo contrário absorve o mundo nele (Morin 1956: 80-120). O percurso de Lanuit move-se entre estes dois polos: de uma resistência ao mundo exterior, querendo transformá-lo, chega depois a uma passividade que o limita a deixar-se impregnar por essa realidade externa. Contra toda a previsibilidade lógica e racional dos acontecimentos, até a ação de destruição do armazém lhe é “roubada”, fazendo-o mero espectador de um ato de que era suposto ser o sujeito.

O percurso inicial do marido de Julieta, resistindo à realidade exterior em busca do seu ideal, é o do herói problemático definido por Lukács. E, como no romance do “idealismo abstrato” caracterizado por este teórico, o desfecho da busca do herói vem revelar a sua consciência demasiado estreita em relação à complexidade do mundo (Lukács s.d.: 109-128). Como em *D. Quixote*, a “conversão” final do herói não é de forma alguma o acesso à autenticidade, à transcendência vertical, mas a tomada de consciência do caráter degradado, não somente da procura anterior, mas também de toda a procura possível. A vitória do real, que, segundo Lukács, marca sempre o desfecho do romance de herói demoníaco (*idem*: 97), traduz-se na trajetória desta personagem pelo triunfo da ausência de sentido da realidade, ou pelo menos da ausência de um sentido construído *a priori* e logicamente previsto. No que a este aspeto diz respeito, é significativo que Lanuit abandone o projeto de escrita do livro de História em que estava empenhado. A lógica positivista e marxista da relação causa-efeito que regia o pensamento “histórico” do marido da alugada já não funciona – só a lógica onírica, isto é, a lógica do caos em que mergulha o presente. O romance parece dizer pela boca do desiludido Lanuit o que diz Eduardo Prado Coelho a propósito desse final do séc. XX: “Sem astros que nos guiem, sem uma ciência de navegação que apenas seja preciso aplicar, avançamos agora num mar de surpresas e incertezas” (Coelho 1997: 51).

É inevitável ver em tudo isto a evocação de uma das ideias mais debatidas nas últimas décadas do século XX: o fim das grandes metanarrativas que legitimavam a iniciativa histórica da humanidade na via da emancipação, e que, segundo alguns, marcaria uma nova era – a pós-moderna (Lyotard 1989: 12), ou, associado a ele, o tema do “fim da História” proposto por Fukuyama (1992). Na perspetiva deste autor, o fim da História que os marxistas esperavam que

a revolução provocasse foi trazido, *a contrario* e ironicamente, pelo triunfo do liberalismo e do capitalismo. Mas, como nota Eduardo Prado Coelho, a lógica de Fukuyama é ainda hegeliana e marxista.<sup>8</sup> Na realidade, “não foi a história que acabou, foi uma ideia de história que findou. Ou, se preferirmos, uma imagem do tempo que se transformou” (Coelho 1997: 52). Eduardo Lourenço chama a este tempo – diferente daquele que se designava por “histórico” – o “tempo de Hiroxima”. Nesta linha de pensamento, a perspectiva utópica da humanidade não teria sido aniquilada em Berlim com a queda do seu muro, mas antes em Hiroxima, “inaugurando o não-tempo de uma aventura humana que conhece potencialmente o seu fim e se encontra inscrita, sabendo-o, ou esquecendo-o, no círculo da morte” (Lourenço 1998: 99). Neste ponto de vista, e como no célebre script para cinema de Marguerite Duras, Hiroxima impõe à humanidade inteira o esquecimento. Nas palavras do autor de *O Esplendor do Caos*, “Para existir no novo tempo, o da não-história, ou de uma outra história, *temos de esquecer a nossa condição de sobreviventes* em que Hiroxima nos transformou” (*idem*: 101). Assim, esta lúdica era a que alguns chamam pós-moderna não seria afinal senão o “tempo de gente que incorpora o esquecimento-Hiroxima por saber, de mais, que sem ele desembocaria descalça num terraço com vista privilegiada sobre o nada. Aquele onde festivamente estamos.” (*idem*: 102).

Esta é também, em última análise, a lição que Lanuit parece retirar do seu percurso de progressivas perplexidade e desorientação. Uma lição que a sua mulher, intuitivamente, aprendera já há muito. Logo no início do romance, ela diz à escritora da *Remington*:

[...] Estou de acordo consigo. Deve-se pedir às pessoas que ainda se lembram, precisamente, que não se lembrem mais, para não nos atrapalharem a vida. Mas Lanuit, oh, Lanuit tem uma memória fantástica! Lembrar o que ele lembra é exatamente empatar o futuro da nossa própria vida. [...] Quem me dera que houvesse comprimidos a favor do esquecimento como existem para avivar a memória. (JSL: 56-57)

No final, porém, o marido da alugada – queimando todos os papéis da casota do quintal, onde condensava o passado e a memória – acaba por aproximar-se da mulher e integrar-se nessa “temporalidade oceânica, sem verdadeiro tempo” (Lourenço 1999) que envolve todo o universo diegético de *O Jardim sem Limites*, com as suas personagens “vivendo o presente como simulacro da eternidade” (*ibidem*).

Nesta perspectiva, a própria imobilidade do protagonista do romance, ligada à paragem do tempo, se presta a ser lida como figuração do “fim da História” ou deste “tempo fora do tempo” de que fala Eduardo Lourenço (*ibidem*). A ópera de Philip Glass *Einstein on the Beach*, que serve de banda sonora ao espetáculo do performer, corroboraria de resto esta ideia: é característica da música minimalista criar a impressão de ausência de tempo. «Estaremos a passar de um tempo-narrativa para um tempo-música? Estaremos a passar de um tempo-destino para um tempo-acaso?» pergunta Eduardo Prado Coelho a propósito dessa mudança na perceção do tempo a que se assistiu nesse final do século XX (Coelho 1994: 23). A implicação intertextual da evocação da figura de Einstein, homenageada na ópera de Philip Glass, é

também a de trazer ao texto a ideia de falência de uma “narrativa global”. É sabido como a ideia de que Deus podia “jogar aos dados” perturbou o célebre cientista, e por isso se diz no texto que “A cabeça do sábio, esguedelhada, [se] assemelhava a uma amostra do universo em expansão que nunca mais terminava” (JSL: 24). Na mesma linha funcional, e seguindo a perspectiva antes apresentada – a tragédia de Hiroxima a marcar o começo deste tempo não-histórico –, a referência à figura do cientista, malgradamente associado à bomba atômica, projeta, de igual modo, sobre a diegese a atmosfera apocalíptica daquele evento.<sup>9</sup>

Neste sentido, é particularmente expressiva a sugestão feita pela narradora de que a escrita da *Remington* se aproxima dessa música que Leonardo ouve:<sup>10</sup> também o romance no seu todo se deixa mergulhar nessa “temporalidade oceânica” que caracteriza o presente. São diversas as águas que banham a narrativa projetando sobre o texto os semas do esquecimento, da indiferença e da desresponsabilização, a que paradigmaticamente se associam, para caracterizar este presente apocalíptico disfarçado de festa. Exemplos: a inundaçãoinicial na casa devoluta, provocada por uma torneira deixada inadvertidamente aberta e cuja responsabilidade Paulina enjeita com toda a violência; as banheiras para as quais a narradora chama ostensivamente a atenção do leitor e em que vemos metidos com frequência os hóspedes do primeiro andar; o cartaz com a frase *Ecce Homo* usado pela equipa cinematográfica nas filmagens sobre o *Static Man*, a evocar as palavras proferidas por Pilatos lavando as mãos no momento da entrega de Cristo para a morte. Esta simbologia da água e da lavagem foi bem notada por Hilary Owen, a propósito do destaque já dado às banheiras no romance *A Costa dos Murmúrios*, e o que diz aplica-se inteiramente a *O Jardim sem Limites*:

Methaphors of water and washing, fluidity, and flow accumulate throughout the novel, evoking the ablution of guilt in terms of dirt or matter that may be dissolved temporarily, only to be transported and deposited somewhere else” (Owen 1999: 90)

[As metáforas da água e da lavagem, da fluidez e do fluxo vão-se acumulando ao longo do romance, evocando a abluçãoda culpa em termos de sujidade ou matéria que se pode dissolver temporariamente, apenas para ser transportada e depositada noutra local.]

A recusa de toda a culpa e de toda a responsabilidade perante os acontecimentos ocorridos, associada à indiferença e ao esquecimento, atravessa o discurso de quase todas as personagens deste romance de Lídia Jorge,<sup>11</sup> com a narradora à cabeça – como o disse a própria autora do romance, a personagem da *Remington* é “um grande Pilatos lavando as suas mãos perante o correr do mundo.” (Jorge 1995: 14). Tudo o que ela narra é, como diz Elfriede Engelmayer, “entretido pelo fio condutor da autojustificação”, negando qualquer responsabilidade face ao destino das personagens que criou (Engelmayer 1998: 633).

Seguindo esta linha de metáforas, é também muito expressiva a sugestão de que aquela inundaçãoinicial teria como que alojado os moradores da Casa da Arara sobre o lodo do Tejo, rio cujas águas e passagem dos barcos se refletem nos vidros da casa. Como se este tivesse aberto as suas comportas e invadissem o espaço onde toda a ação se vai concentrar, para o fazer

deslizar “mar fora” (JSL: 15-16).<sup>12</sup> Assim se mergulha toda a narrativa, à semelhança das últimas imagens do filme de Falcão sobre o *Static Man*,<sup>13</sup> numa atmosfera líquida de indiferença e desresponsabilização que lhe sublinha e ilimita o sentido: “o espetáculo do mundo [...] na totalidade, espelhado numa gota de água” (*idem*: 52).

E que mundo é este de que o romance nos dá o espetáculo? Um inquietante *mundo às avessas*, onde os valores éticos que deveriam reger as relações inter-humanas aparecem invertidos, numa indiferença face ao “rosto dos outros”, como diz Lídia Jorge numa entrevista com este título (Jorge 1996), que evoca Levinas em *Ética e Infinito* (2000: 77-93).

Inevitável também aqui convocar a noção que Zigmunt Bauman popularizou nos anos que se seguiram ao da publicação deste romance de Lídia Jorge: a de modernidade líquida, que definiria a nossa contemporaneidade. Em *Cegueira Moral. A Perda da Sensibilidade na Modernidade Líquida*, este autor associa precisamente esta “insensibilidade moral” de indiferença em relação aos problemas dos outros (ilustrada pelo gesto de Pilatos lavando as mãos) a um individualismo marcado por aquilo que o filósofo define como “adiaforização”, a saber, a “exclusão do domínio da avaliação moral”. Este tipo de relação que os indivíduos estabelecem com os outros – e que toma como modelo o padrão da relação consumidor-mercadoria – caracteriza-se pela ausência de compromisso, “sem obrigações incondicionais assumidas e, assim, sem predeterminar ou hipotecar o futuro” (Bauman 2016: 23-25). No entanto, Bauman, na esteira de Levinas, nota como esta desresponsabilização face ao outro acaba por deixar “atrás de si um travo amargo, conhecido como ‘problema de consciência’ ou ‘escrúpulo moral’” (*idem*: 26). É o que no final do romance de Lídia Jorge se figura na inquietação sentida pelas personagens da equipa cinematográfica e pela própria escritora da *Remington* perante a morte do protagonista. Essa inquietação vai abalar o mundo sem ética em que vivem, protegidos pelas imagens fluorescentes vindas sobretudo da América. O contraste entre, por um lado, uma frase repetida ao longo do texto – principalmente a propósito da instalação das *Linked Ocean Forces* no Tejo – “Mas não estávamos sós”, e, por outro, a frase final “Era verdade, estávamos sós” (JSL: 396) mostra essa mudança operada pela morte do performer. No medo desta solidão agora assumido, aqueles hóspedes da Casa da Arara manifestam o desejo de dormirem todos juntos na cama do quarto da *Remington* – a cama que, centro de toda a narrativa (nela se deitam as personagens enquanto relatam à narradora-escritora o que lhes aconteceu), projeta sobre o texto, também ela, os semas do sono, da inconsciência e do esquecimento. E não é por acaso que a narrativa termina neste ponto da diegese. A continuar, o romance teria que explicitar os valores éticos que lhe estão subjacentes.

Ora, como mostrou Lukács, estes valores só existem sob uma forma abstrata e concetual na consciência do romancista, que deve fazer da sua ética um problema estético da obra (*apud* Goldmann: 33 e Lukács: 95). A ironia – que, segundo o teórico húngaro, é constituinte formal do género romanesco – obriga os valores autênticos a existirem no texto como ausência não tematizada ou, o que é equivalente, como presença degradada. Neste romance, a ironia está bem patente na opção por aquilo que Wayne Booth chama um narrador “não digno de confiança” (Booth 1983: 339-374), isto é, um narrador que fala e age em desacordo com as

normas da obra, neste caso, uma *Remington* que valoriza positivamente o mundo sem ética que a cerca e em que se integra.

A responsabilidade da avaliação do mundo representado cabe ao leitor, a quem é exigido um papel tanto mais ativo quanto mais é suspeito o narrador e apagado o autor implícito: para aceder aos valores éticos implícitos no romance, o leitor tem de estar atento à intrincada rede de sinais de que se tece a narrativa.<sup>14</sup> Só assim poderá descobrir o verdadeiro rosto que se esconde por trás da máscara da *Remington* e compreender a visão do mundo proposta no romance: uma visão crítica desta “temporalidade oceânica” que, segundo a autora, define o nosso presente sem memória nem culpa. Neste artigo, procurámos ser esse leitor e decifrar alguns desses sinais.

## NOTAS

\* Alexandra Gonçalves Lopes é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Ingleses, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1994) e Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros pela mesma faculdade (2001). Em 2021, apresentou na Universidade de Genebra, no Colóquio Internacional “O poder da imagem na obra de Lídia Jorge”, uma comunicação intitulada “Um jogo especular de imagens: a representação do mundo e da criação artística em *O Jardim Sem Limites* de Lídia Jorge”, que integra agora o livro *The Power of the Image in the Work of Lídia Jorge*, (organização de Nazaré Torrão e José Cândido de Oliveira Martins), Oxford, Peter Lang, 2023. É professora efetiva de Português no ensino secundário.

<sup>1</sup> Neste artigo, sintetizam-se partes da minha dissertação de mestrado: *Das Fronteiras da Arte e do Mundo: O Jardim Sem Limites de Lídia Jorge*, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2000 [texto policopiado].

<sup>2</sup> Apresentação que teve lugar em 20 de janeiro de 2023 na Casa Comum – Cultura Universidade do Porto, seguida de conversa com a escritora.

<sup>3</sup> Todas as citações de *O Jardim Sem Limites* apresentadas neste artigo são tiradas da 2ª edição, a indicada na bibliografia.

<sup>4</sup> Cf. “Afinal éramos jovens, não nos lembrávamos de nenhuma tragédia, não a víamos no horizonte, nem tínhamos nada a lamentar que não fosse recuperável.” (JSL: 31). Nesta citação, como em muitas outras, algumas das quais apresentadas no corpo deste artigo, a personagem da *Remington* identifica-se com o grupo dos jovens hóspedes da Casa da Arara, nomeadamente no modo como estes veem a geração dos senhores.

<sup>5</sup> Note-se que o romance não reduz a relação semântica entre estas duas personagens a esta dicotomia. Como procurei demonstrar noutra lugar (“A specular game of images: the representation of the world and artistic creation in *O Jardim Sem Limites* by Lídia Jorge”, in Torrão e Martins (eds), *The Power of the Image in the Work of Lídia Jorge*, Peter Lang, 2023), de facto o *performer* vem a revelar-se, também ele, um resistente à lógica que domina o presente, e, nesta perspectiva, a narrativa encarrega-se de confirmar na totalidade a justeza dos paralelismos estabelecidos por Julieta Lanuit, vivamente depreciados pela narradora.

<sup>6</sup> Cf. “tinha chegado a hora de mudar de vida, ainda que para isso fosse necessário mudar de ser” (JSL: 253).

<sup>7</sup> Este assunto é mais amplamente desenvolvido por mim no artigo mencionado na nota 3.

<sup>8</sup> Também Jean Baudriallard, em *A Ilusão do Fim ou a Greve dos Acontecimentos*, diz: “O mais engraçado de tudo isto, a ironia do fim, é o facto de o comunismo ter desabado exatamente como Marx havia previsto para o capitalismo, do mesmo modo repentino e com tal facilidade que nem sequer se imaginava. O facto de se ter enganado no vencedor em nada obsta à exatidão da análise [...]. É como se tivesse havido substituição de um por outro, por artes mágicas, à última hora. Como se, tendo a sociedade ocidental realizado à sua maneira as profecias de uma sociedade futura (enfraquecimento do Estado, do político, do trabalho, administração das coisas e lazer generalizado, mesmo que tudo isso não passe de um simulacro), em vez do comunismo, este apenas tivesse de desaparecer.” (Baudriallard 1992:80)

<sup>9</sup> No texto de introdução ao libreto *Einstein on the Beach*, Tim Page diz justamente a propósito desta ópera: “Although it is difficult to discern a plot in *Einstein*, the climatic scene clearly depicted nuclear holocaust:[...] it seemed to many a musical reflection of the anxious, *fin-de-siècle* late ‘70s”[Ainda que seja difícil discernir um enredo em *Einstein*, a sua atmosfera claramente retratava o holocausto nuclear[...] a muitos pareceu um reflexo musical do ansioso final dos anos 70 de *fin-de-siècle* (Philip Glass/Robert Wilson, *Einstein on the Beach*, New York, Electra Entertainment, 1993)].

<sup>10</sup> Cf. “comecei a ouvir um ruído semelhante ao que sempre havia dado suporte ao vapor das minhas mãos. O som aparecia no corredor como uma ondulação na máquina significante da *Remington* – clap, clap, clap, clap” (JSL, 19), “A própria música que eu incorporava nas batidas das teclas como uma ondulação, eles a colocavam demasiado alto.” (*idem*: 23). Como na música minimalista de *Einstein on the Beach*, o espetáculo de imobilidade de Leonardo é narrado no romance repetidas vezes com variações mínimas.

<sup>11</sup> Para além da de Paulina acima citada, veja-se também a desculpabilização dos jovens hóspedes em relação às mortes de Osvaldo e de César (JSL: 102-103 e 351-352) ou o esquecimento de Susana Marina, que também morre. Um dos homens da organização que contrata Lanuit como incendiário diz também: “Não te esqueças que somos inocentes. Que mal fizemos? Que mal faremos? Nenhum.” (JSL: 284), e até Lanuit, já mergulhado na lógica do presente, não experimenta em relação a esse crime “pecado nem culpa” (*idem*: 312).

<sup>12</sup> “Várias vezes, ao acordar, julguei que íamos deslizando mar fora num velho navio desamarrado” (JSL: 15-16).

<sup>13</sup> “As imagens [...] eram soberbas. A Baixa de Lisboa, vista do arco, parecia encontrar-se no fundo de um grande lago, e todos os tecidos que se agitavam eram limos à data desconhecidos, novas espécies de algas” (JSL: 381).

<sup>14</sup> Sobre a noção de “autor ímplicito” (o autor implicado pelo texto, que não dever ser confundido com o autor real, objeto de biografia), ver Wayne Booth (1983: 421-22). Sobre este papel exigido ao leitor, explicitado por Wayne Booth, ver também observações de Paul Ricoeur (1985: 237-238).

## Bibliografia

- Bakhtine, Mikhail (1978), *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard.
- Baudrillard, Jean (1992), *A Ilusão do Fim ou a Greve dos Acontecimentos*, Lisboa, Terramar.
- Bauman, Zigmunt (2016), *Cegueira Moral. A Perda da Sensibilidade na Modernidade Líquida*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Booth, Wayne C. (1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London, The Univ. of Chicago Press.
- Coelho, Eduardo Prado (1997), "1980-1990: a escrita de outros astros", in *O Cálculo e as Sombras*, Porto, Edições Asa.
- Engelmayer, Elfriede (1998), "Fronteiras, ou, por outras palavras, O Jardim Sem Limites de Lúcia Jorge" in *Atas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Oxford-Coimbra: 631-636.
- Fukuyama, Francis (1992), *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion.
- Goldmann, Lucien (1964), *Pour Une Sociologie du Roman*, Paris, Gallimard.
- Jorge, Lúcia (1985), *O Cais das Merendas*, Lisboa, Publicações D. Quixote [1982].
- (1995) "O rosto dos outros", entrevista de Maria João Martins, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 6 de Dezembro: 14-16.
- (1998), *O Jardim Sem Limites*, Lisboa, Publicações D. Quixote [1995].
- (1999), "O romance e o tempo que passa ou a convenção do mundo imaginado", *Portuguese Literary & Cultural Studies 2 – Lúcia Jorge in other words/por outras palavras*, Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, spring: 155-166.
- Leria, José Jorge (2016), *Lúcia Jorge: A Literatura é o Prolongamento da Infância. Diálogo com José Jorge Leria*, Lisboa, Guerra & Paz apud Ferreira, Ana Paula (2020), "Alegorias de comunidade e democracia", *Colóquio/Letras*, nº 205, setembro-dezembro: 55-66.
- Levinas, Emmanuel (2000), *Ética e Infinito*, Lisboa, edições 70.
- Lopes, Alexandra Gonçalves (2023), "A specular game of images: the representation of the world and artistic creation in *O Jardim Sem Limites* by Lúcia Jorge", in Torrão, Nazaré e Martins, José Cândido de Oliveira (eds), *The Power of the Image in the Work of Lúcia Jorge*, Oxford, Peter Lang.
- Lourenço, Eduardo (1998), *O Esplendor do Caos*, Lisboa, Gradiva.
- (1999), "O imaginário português neste fim de século", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 29 de dezembro.
- Lukács, Georg (s.d.), *Teoria do Romance*, Lisboa, Editorial Presença.
- Lyotard, Jean-François (1989), *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva.
- Morin, Edgar (1956), *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*, Paris, Éditions du Minuit.
- Owen, Hilary (1999), "Back to Nietzsche: the making of na intellectual/woman. Lúcia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*", *Portuguese Literary & Cultural Studies 2 – Lúcia Jorge in other words/por outras palavras*, Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, spring: 79-98.

Ricoeur, Paul (1985), *Temps et Récit*, Tome III, Paris, Gallimard.

Tadié, Jean-Ives (1990), *Le Roman au XXème Siècle*, Paris, Pierre Belfond.