

A MITOCRÍTICA E A METAFICÇÃO EM JARDIM DO DIABO DE LUÍS FERNANDO VERISSIMO

*MYTH CRITICISM AND METAFICTION IN JARDIM DO DIABO BY
LUÍS FERNANDO VERISSIMO*

Paula Ester Apolônia¹

Resumo: O presente artigo analisa o romance *Jardim do Diabo* (1988), de Luís Fernando Verissimo, a partir das relações entre mitocrítica e metaficção. O estudo parte da constatação de que a obra ultrapassa os limites do romance policial ao articular uma tensão entre realidade e ficção, expondo os processos de criação literária e de autoconhecimento do protagonista-escritor. A problemática central consiste em compreender de que modo Verissimo constrói uma narrativa autorreflexiva que desestabiliza o pacto ficcional e revela as camadas simbólicas do imaginário. O objetivo é investigar como os elementos míticos e simbólicos contribuem para a formação da subjetividade das personagens e para a complexidade estrutural da narrativa. A metodologia adotada fundamenta-se em uma leitura analítico-interpretativa do romance, com base nas teorias do imaginário e da mitocrítica de Gilbert Durand, bem como nas contribuições de Maria Zaira Turchi e Carl Gustav Jung. A fundamentação teórica permite identificar a presença dos regimes diurno e noturno do imaginário, evidenciando símbolos de separação, fusão, morte e sombra, os quais expressam o conflito entre o eu e o outro. Os resultados demonstram que Verissimo combina a estrutura policial com a autorreflexividade literária, promovendo uma fusão entre ficção e realidade, e que essa articulação simbólica aprofunda a dimensão psicológica e mítica das personagens compreendida aqui como o espaço psíquico onde convergem arquétipos universais e vivências individuais, manifestados através da autorreflexividade. Assim, *Jardim do diabo* revela-se uma narrativa híbrida, em que o mito, o inconsciente e a escrita se entrelaçam na construção do imaginário literário.

Palavras-chave: Mitocrítica. Metaficção. Imaginário. Luís Fernando Verissimo. Literatura brasileira.

Abstract: This article analyzes the novel *Jardim do Diabo* (1988), by Luís Fernando Verissimo, focusing on the relationship between myth criticism and metafiction. The study begins with the observation that the work transcends the limits of the detective novel by articulating a tension between reality and fiction, exposing the processes of literary creation and self-knowledge of the writer-protagonist. The main issue is to understand how Verissimo constructs a self-

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).
E-mail: paulaester545@gmail.com / <https://orcid.org/0009-0003-0941-0647>

reflexive narrative that destabilizes the fictional pact and reveals the symbolic layers of the imaginary. The objective is to investigate how mythic and symbolic elements contribute to the formation of the characters' subjectivity and to the structural complexity of the narrative. The methodology is based on an analytical-interpretative reading of the novel, grounded in Gilbert Durand's theories of the imaginary and myth criticism, as well as in the contributions of Maria Zaira Turchi and Carl Gustav Jung. The theoretical framework identifies the presence of both diurnal and nocturnal regimes of the imaginary, highlighting symbols of separation, fusion, death, and shadow, which express the conflict between self and other. The results demonstrate that Verissimo combines the detective structure with literary self-reflexivity, promoting a fusion between fiction and reality, and that this symbolic articulation deepens the psychological and mythic dimensions of the work. Thus, *Jardim do Diabo* reveals itself as a hybrid narrative, where myth, the unconscious, and writing intertwine in the construction of the literary imaginary.

Keywords: Myth criticism. Metafiction. Imaginary. Luís Fernando Verissimo. Brazilian literature.

Introdução

A escrita antes de ser consolidada é inicialmente um pensamento, fruto da imaginação humana. Antes de ganhar forma e espaço, e assim se imortalizar através da escrita e do compartilhamento com o outro, toda obra é apenas uma ideia individualizada na mente humana. É justamente essa ideia de poder acessar a mente de quem escreve, que se faz presente em *Jardim do Diabo*.

Luís Fernando Verissimo, escritor porto-alegrense, destaca-se na literatura brasileira devido à sua vasta produção, principalmente por suas crônicas. Contudo, o objeto de análise deste estudo é o primeiro romance do escritor, publicado em 1988, e que pode ser considerado um dos mais complexos trabalhos de Verissimo.

Embora a crítica literária dos anos 80 tenha focado predominantemente na produção cronista de Verissimo, *Jardim do Diabo* marca uma transição para uma densidade psicológica que dialoga com o “estado da arte” da época, um período em que a literatura brasileira processava os traumas da ditadura através de narrativas fragmentadas e metaficcionalis.

Nesse cenário, a produção literária brasileira da década de 1980 caracteriza-se por uma inflexão estética que acompanha o processo de abertura política, deslocando-se de uma literatura de denúncia mais direta para formas narrativas marcadas pela fragmentação, pela autorreflexividade e pela problematização da memória. Diante dos traumas da ditadura militar (1964 – 1985), muitos autores passam a explorar a dimensão subjetiva da experiência histórica, evidenciando as dificuldades de representação do real e a instabilidade das fronteiras entre

verdade e ficção. Assim, a literatura do período configura-se como um espaço de elaboração simbólica da violência e do silenciamento, no qual a memória surge não como reconstrução linear do passado, mas como campo de tensão, lacuna e reelaboração, elementos que dialogam diretamente com a estrutura narrativa de *Jardim do Diabo*.

Nesse contexto, *Jardim do Diabo* configura-se como uma narrativa que surpreende pelo seu enredo, pois apresenta diversas histórias entrelaçadas, carregadas de sub-histórias. É possível apontar também um outro recurso utilizado por esse escritor, a metaficção. Ao unir a metaficção com o romance policial, Verissimo desconstrói modelos pré-estabelecidos.² A partir de uma organização textual incomum, desenvolve um estilo estético literário diferente do convencional, distanciando-se assim da tradição literária ao recriar um modelo para esse gênero. Verissimo subverte as convenções do romance policial clássico (de enigma) e do *hard-boiled*, ao deslocar o foco da resolução do crime para o processo de criação da própria narrativa.

Também elabora uma tensão entre realidade e ficção, utilizando de eventos reais e imaginários, para construir a sua história. Recorre a um narrador em primeira pessoa, que se intercala com outro papel no texto, o de personagem, identificado como Estevão, um escritor de histórias policiais. Esse escritor se vê envolvido em um mistério em sua vida real, devido a um assassinato, que se assemelha a um crime descrito em sua atual produção, mas que ainda não havia sido publicada quando o crime ocorreu.

A metaficção, conforme definida por Patricia Waugh (1984), é um termo aplicado a textos ficcionais que, de forma autoconsciente e sistemática, chamam a atenção para o seu estatuto de artefato, visando questionar a relação entre ficção e realidade. Ao expor os mecanismos de sua própria construção, a narrativa metaficcional deixa de ser uma “janela” para o mundo e passa a ser um espelho que reflete o ato de escrever.

No caso de *O Jardim do Diabo*, essa categoria manifesta-se no que Linda Hutcheon (1991) denomina “metaficção historiográfica” ou “narcisista”, em que o protagonista Estevão, ao atuar simultaneamente como autor e personagem, subverte o realismo tradicional. Essa autorreflexividade literária não é apenas um jogo estético, mas uma ferramenta que permite a Verissimo explorar a subjetividade fragmentada do escritor diante de um contexto social e político opressor, transformando o ato da escrita em um espaço de investigação mítica e psicológica.

² Sob o viés da crítica literária, a 'desconstrução' mencionada refere-se à quebra do pacto de verossimilhança do romance policial tradicional. Enquanto o gênero clássico busca a ordem através da lógica, Verissimo utiliza a metaficção para expor a artificialidade da trama. Como observa a crítica, o autor rompe com o modelo da crônica que o consagrou para explorar um 'hibridismo genérico' que funde o policial ao ensaio existencialista.

Nesse sentido, a metaficção não deve ser compreendida apenas como um recurso formal, mas como uma estratégia crítica que problematiza os limites entre realidade e ficção. Conforme Patricia Waugh, trata-se de uma escrita que expõe seus próprios mecanismos de construção, desestabilizando a ideia de transparência narrativa. Já para Linda Hutcheon, a autorreflexividade não apenas revela o caráter artificial da narrativa, mas também permite questionar as formas de representação do real, sobretudo em contextos históricos marcados por crise e instabilidade.

Como elemento dessa tensão apontada, destaca-se a metalinguagem. Na primeira página, o narrador expõe ao leitor algumas informações importantes para se pensar o enredo dessa narrativa, tratando-se da metalinguagem, a escrita falando sobre si, pois há um escritor compartilhando com o leitor o seu processo de criação literária:

Escrevo um livro por mês, com vários pseudônimos americanos, embora um herói – não sei se você notou – sempre se chame Conrad. Também expõe o que diz ser a sua fórmula de escrita que agrada a maioria dos leitores: “tenho uma fórmula: a grande trepada por volta da página 40, o encontro com o vilão, e o desenlace, a partir da página 90. Conrad James. Herman Conrad. Um ex-marinheiro de poucas palavras. Um peixe pequeno, mas mais de uma cidade foi salva da catástrofe pela sua ação decisiva entre as páginas 90 e 95 (Verissimo, 2011, p. 1).

Todavia, diferentemente da autodescrição do narrador, que classifica os seus textos como “histórias de quinta categoria” (Verissimo, 2011, p. 15), nota-se, no decorrer da leitura, uma densidade marcada por reflexões filosóficas sobre a condição humana e pelo uso intertextual de elementos de outras obras literárias na tessitura da narrativa. Em determinada altura da narrativa, compreende-se a vontade de Estevão de modificar a sua estrutura de escrita:

Eu estava dando sinais de ter sucumbido à pior tentação que pode afligir um escritor de quinta categoria. — Qual? — Subir de categoria. É fatal. Passamos a cuidar dos nossos pronomes e das nossas símeles. Quando menos se espera, estamos sendo metafóricos e obscuros. Depois, vem o que vocês temem. Confissões. As veias abertas em público. Tive problemas com Ritual Macabro. A editora queria saber se a mulher-cachorro era mulher-cachorro mesmo ou uma figura de linguagem. Respondi que era realismo mágico e que não chateassem. Não quero nem pensar no que eles vão dizer do novo livro (Verissimo, 2011. p.157).

Neste fragmento, identifica-se a transição no fazer literário de Estevão, agora aliada a uma reflexão existencial. Estevão revisita um passado fragmentado onde a memória se mostra insuficiente, por isso, ele recorre à ficção não apenas como fuga, mas como instrumento para reconstruir as lacunas, as quais não consegue mais recordar plenamente.

OS LIVROS ESTÃO AQUI, empilhados à minha volta, na sala, no quarto, até no quarto de empregada. Mas eu nunca mais vi a biblioteca. Nunca mais vi a casa, nem os jardins. Eu talvez escreva, um dia, sobre aquela ida para a praia, aquela minha estranha passagem para o exílio aqui mesmo. Agora que não escreverei mais sobre Conrad, posso escrever sobre o outro eterno adolescente, Félix Culpa, visto pela última vez numa estrada banhada por um sol agonizante, dirigindo um Volkswagen, sem mulher e sem cachorro, na direção do mar e da sua epifania. Não importa que eu não me lembre de metade do que aconteceu, para que serve a ficção? Histórias, histórias (Verissimo, 2011. p.147).

Tais itens proporcionam a sensação de que a narrativa seria um reflexo da mente do próprio narrador. De modo que esse emaranhado de histórias, seriam as suas próprias vivências e as experiências das pessoas com as quais ele interagia. É possível observar esse exemplo no início do texto, quando nos é apresentado o enredo e as personagens, ao mesmo tempo que expõe uma reflexão sobre o seu estilo de vida.

Como própria baleia, vivo de pequenos peixes da superfície, que pouco significam, mas alimentam. Você talvez tenha visto alguns dos meus livros nas bancas. São aqueles livros mal impressos em papel jornal, com capas coloridas em que uma mulher com grandes peitos de fora está sempre prestes a sofrer uma desgraça (Verissimo, 2011, p.01).

Outro trecho que exemplifica o que foi mencionado anteriormente, sobre a complexidade da história, está presente a seguir. Neste fragmento, Estevão efetua outra reflexão sobre si e sobre o mundo:

Eu já tive a grande fome de entender tudo, entende? De olhar bem no olho injetado do mundo e me entender também, mas só o que ficou disso foi um certo enfaro literário e um cérebro entulhado. As vezes tenho a impressão de que quando sacudo a cabeça posso ouvir a quinquilharia solta lá dentro. Evito sacudir a cabeça. Me movimento pouco (Verissimo, 2011, p.03).

Além da complexidade da trama, outro fato destacado é o domínio literário presente na obra, o que demonstra que o autor possui uma vasta bagagem cultural e isso se reflete através de citações de obras que compõem o cânone literário. Além de incorporar esses elementos à história que está sendo escrita por Estevão, a narrativa promove uma constante tensão entre o criador e a criatura, evidenciando o caráter metaficcional da obra. Na primeira página da narrativa já se observa uma referência à obra *Moby Dick*, de Herman Melville, publicada em 1851, considerada um dos maiores clássicos da Literatura Ocidental.

Essa informação revela um importante elemento para a compreensão dessa narrativa, pois percebem-se algumas semelhanças entre esse clássico e o livro que estava sendo escrito por Estevão. No livro referenciado, há um marinheiro que objetiva capturar a baleia Moby Dick, CLARABOIA, n. 24, p. 121-138, ago./dez. 2025. ISSN: 2357-9234

e assim passa a sua vida nessa caçada. Já Estevão constrói Conrad, seu pseudônimo utilizado em boa parte de suas histórias, e o classifica como um ex-marinheiro. Essa utilização indica outra referência literária, desta vez recorrendo à obra *O Coração das Trevas*, do autor Joseph Conrad. Além de apropriar-se do nome do romancista polonês, Verissimo incorpora elementos da narrativa conradiana, visto que ambas as tramas são envoltas em uma dualidade entre ficção e realidade, explorando a fundo as complexidades da psique humana.

Essas referências sugerem que a principal história responsável por ramificar todas as outras seria construída por uma busca obsessiva pela verdade oculta sob as camadas da ficção e do trauma familiar. Através desse espelhamento intertextual, Estevão transita entre os limites da ficção e da realidade, fundindo sua identidade à de suas criaturas. Estevão é descrito como um escritor frustrado e solitário, que encontra na investigação do assassinato não apenas uma fuga para sua vida monótona, mas o palco para o enfrentamento de sua própria Sombra.

Conrad, por sua vez, é um homem misterioso, culto, envolvido com o crime, que vive diversas aventuras. Ou seja, essa relação de espelhamento se dá através de uma projeção de um desejo reprimido de Estevão, que encontraria em Conrad uma forma de viver as suas fantasias.

Entretanto, essa redoma ficcional construída por Estevão, em sua biblioteca que funciona como um simulacro de “jardim” ou refúgio noturno, é constantemente fustigada pelas sombras de uma realidade que ele tenta, em vão, manter nas entrelinhas. A fuga para o gênero policial literário não consegue isolá-lo das fraturas de sua própria história pessoal, que se entrelaça indissociavelmente ao trauma coletivo do país.

O narrador intercala um drama familiar, ao mesmo tempo que o relaciona diretamente com um fato histórico político, a ditadura militar, um regime autoritário que ocorreu no Brasil, entre os anos de 1964 a 1985. Nesse contexto, o irmão mais velho de Estevão, o Tomás, estaria em oposição ao golpe, em função disso, estaria sendo perseguido pela polícia.

TOMÁS E MAIS DOIS ou três do seu grupo estavam na nossa casa da praia. Eu não sabia exatamente o que eles tinham feito, não entendia de política, mas o doutor Vico um dia me dissera: "O Tomás devia cair fora desse negócio", como se eu soubesse qual era o negócio, "a coisa está endurecendo". Meu pai fazia reuniões no casarão, gente do laicado mais outros que eu não conhecia, e alguns que eu conhecia, de ver na televisão, mas que nunca vira na nossa casa antes. Eu não perguntava aos meus irmãos o que estava acontecendo, não queria saber. O Francisco é que me contou: "O Tomás está na casa da praia", e eu achava aquilo perigoso, a casa da praia era um esconderijo óbvio, meu herói seria descoberto. "Até agora ninguém pensou em procurar lá...", disse Francisco. E lá vai Estevão, com o livro embaixo do braço, em direção à casa da praia (Verissimo, 2011. p.120).

Aliado a essa informação, percebe-se que a ditadura militar não atua apenas como pano de fundo, mas é estruturalmente integrada ao enredo. O regime autoritário infiltra-se no núcleo familiar de Estevão, manifestando-se tanto na perseguição a Tomás quanto no silenciamento e no trauma que permeiam as relações domésticas.

— Este é um bom lugar para um catecismo — disse Tomás.

Caminhávamos de braços dados na beira do mar. O mar estava cinzento, o dia era frio, não havia ninguém mais na praia. Tomás decidira me educar. Contar coisas que nunca tinha contado.

— Sabe o número 200, o casarão a vinte metros do nosso? Na mesma calçada? Está vazio. Agora é usado para torturas. Gente que eles não querem levar para um quartel ou para a polícia, levam pra lá. O porão é igual ao nosso, tem paredes grossas. Não se ouvem os gritos da rua.

— Como é que você sabe?

— Conheço gente que esteve lá. Conheço gente que morreu lá. — Mas...

— Estevão, sabe quem é o dono do casarão? É o pai.

— Mas ele não deve saber.

— Estevão. O Francisco tem me contado das pessoas que vão lá em casa, agora.

— Mas é o doutor Vico, o...

— Está certo, o meu padrinho. Grande figura humana. Mas eles estão em guerra, entende? Eles estão defendendo a civilização cristã. As outras pessoas que vão lá, alguns não sabem o que se passa, ou desconfiam mas acham que é justificável. Mas outros sabem de tudo, apóiam, dão dinheiro, delatam. Sei de pelo menos um dos que vão lá que já participou de sessão de tortura.

— Quem?

— Que adianta você saber?

— O pai não sabe. Tenho certeza de que o pai não sabe.

— Sabe, Estevão. Ele cedeu o casarão pra isso (Verissimo, 2011. p.138).

Em continuidade ao diálogo anterior, observa-se novamente a menção direta ao cenário crítico instaurado no país pela ditadura. Tomás alerta Estevão sobre a necessidade de se informar melhor quanto à situação política nacional, uma vez que ela afetava a todos, especialmente devido à participação ativa e favorável do pai em relação ao golpe militar.

— Você pode estar me dizendo tudo isto só para se justificar.

— Justificar o quê? Eu ter brigado com ele e saído de casa? Então você acha que eu tenho feito tudo isto, arriscado a minha vida, só como revolta contra a autoridade paterna? Que eu sou um burguesão usando a política pra resolver meus complexos?

— Mas você não faz política! Você está escondido da polícia.

— Onde é que você tem andado, Estevão? Você não sabe o que está acontecendo? Nós estamos em guerra. E é uma guerra política. Você precisa sair daquela biblioteca, Estevão! (Verissimo, 2011. p.139).

Além dessa alienação política e social é possível perceber ao decorrer da narrativa uma espécie de desinformação sobre alguns assuntos familiares importantes. Principalmente acerca do seu pai, pois durante a infância e a adolescência Estevão o idealizava, mas toda essa

CLARABOIA, n. 24, p. 121-138, ago./dez. 2025. ISSN: 2357-9234

admiração, extinguiu-se quando ele descobriu a vida dupla que seu pai possuía, e do seu outro filho, fruto dessa relação extraconjugal. Esse seu meio irmão tinha a mesma idade que ele.

Uma noite eu não conseguia dormir, devido ao calor, e saí a caminhar pelo corredor superior do casarão, na direção da escada. Acho que ia até a cozinha beber água. Estava quase chegando à escada quando vi a porta do fundo do corredor, do quarto dos meus pais, se abrir e por ela sair uma moça. Ela não me viu. Veio caminhando na ponta dos pés pelo corredor na minha direção. Provavelmente também estivesse com sede. Quando ela me viu parou, assustada. Fechou rapidamente o robe da minha mãe, que usava sobre uma camisola de flanela, e ficou me olhando, com as mãos juntas na frente do peito. Parecia uma moça simples, bonita, apesar dos olhos muito saltados. Nenhum de nós disse nada. Ela deu a volta e quase correu para o quarto. Eu voltei para o meu, com o coração batendo e a garganta apertada. Poucos minutos depois, ouvi uma batida na porta e a voz do meu pai. “Estevão?” Não respondi. Ele abriu a porta, devagar. Fingi que estava dormindo. Ele chamou outra vez. “Estevão?” Depois fechou a porta e foi embora. Passei a noite toda sem dormir, querendo chorar e não conseguindo (Verissimo, 2011, p. 91).

Essa frustração e decepção de Estevão em relação a seu pai presente na narrativa evidenciam conflitos internos e problemas familiares passados, que ainda não foram resolvidos para Estevão. Esse apontamento pode ser percebido através do seguinte trecho.

Eu não disse nada. Ele sabia que alguma coisa estava se rompendo, que alguma coisa estava acabando entre nós. Por um momento temi que ele aproveitasse a minha descoberta da noite anterior para reforçar a nossa união. Para propor uma cumplicidade de machos, embora nunca tivesse me falado nada sobre sexo, tudo que eu sabia aprendera dos irmãos e dos livros. Ele tinha levado uma mulher para dentro de casa, para dentro do quarto, para a cama da minha mãe, mas aquele seria o nosso segredo, nós contra todos, nós contra a mãe. Mas eu não o acompanharia na traição. Fomos para a mesa, almoçamos em silêncio, ele não disse nada sobre a moça, ele nunca tocou no assunto e as coisas entre nós nunca mais foram as mesmas. Continuei frequentando a sua biblioteca e encontrando-o lá, mas as coisas entre nós nunca mais foram as mesmas (Verissimo, 2011, p. 93).

Com o propósito de novamente demonstrar o poder da ficção e da criação e a atuação da metalinguagem, o narrador desenvolveu duas versões para a trágica morte de seu pai. Na primeira o seu pai teria sido abatido pelas pessoas que estavam perseguindo o Tomás, ou seja, membros da ditadura.

Meu pai chegou com Francisco à casa da praia. Tomás estava caminhando na beira do mar. Meu pai foi ao seu encontro. — Fuja! Agora. Daqui a pouco vão cercar a casa. Eles vão chegar atirando. Não volte para a casa. Fuja! Mas Tomás corre na direção da casa para avisar seus companheiros. O pai corre atrás. — Não seja louco. Fuja! Pelas chagas de Cristo! Não, ele não diz “pelas chagas de Cristo”. — Pela sua mãe! Por mim! Fuja! Mas Tomás está entrando na casa. E estão chegando “eles”. Já chegam atirando. O pai levanta os braços para detê-los. É atingido por vários balaços, mas o que o mata é o tiro no olho. Um dos companheiros de Tomás irrompe pela porta, atirando, e tenta correr na direção da praia. É atingido também e cai de costas na areia. Quando eu

cheguei, vi meu pai estendido no chão, a cabeça pousada no asfalto, um buraco preto em vez de um olho, o sangue escorrendo para dentro de um bueiro, e o homem com cara de índio e cabelos compridos tombado na areia (Verissimo, 2011. p.147).

Já a segunda versão, seria um pouco mais sombria, pois revelaria um segredo de família. Um tema delicado, pois o assassino do pai seria o próprio filho, o Tomás, bem como por apontar o caráter intimista dessa obra:

Ou então: meu pai chegou com Francisco à casa da praia. Francisco ficou no carro. Meu pai entrou na casa.

— Preciso falar com você, Tomás. Lá fora.

— Como é que o senhor soube que eu estava aqui?

— Não interessa.

— Sei que não foi um dos meus irmãos.

— Vamos lá para fora.

Na rua:

— Quem mais sabe que nós estamos aqui?

— Eles já sabem. Você tem que fugir.

— O senhor nos dedou!

— Não!

— O senhor!

— O que interessa isso agora? Entre no carro. Vamos sair daqui. Tomás!

Tomás está com a pistola na mão. Não sei se mirou no olho. Deve ter mirado na testa. Mas a mão tremia. Uma traição, ao menos, vingada. Com o tiro os homens correm de dentro de casa (Verissimo, 2011. p. 148).

Observa-se ainda a utilização da dualidade entre ficção e realidade. Estevão demonstra a força da escrita e da criação, ao apresentar diversas versões para uma verdade um assassinato. O assassinato do seu próprio pai. Isso contribui de forma significativa para se questionar até que ponto Estevão é um narrador confiável.

A mitocrítica e a Crítica do Imaginário

No que se refere à fortuna crítica sobre *Jardim do Diabo*, destaca-se o estudo de Silva e Piva (2025), que também mobiliza a teoria do imaginário de Gilbert Durand para analisar a obra, com ênfase na temática da morte. Segundo as autoras, a morte constitui um eixo estruturante da narrativa, permeando suas diferentes camadas e articulando-se à construção simbólica do romance, uma vez que “a temática da morte perpassa toda a narrativa”. Nesse sentido, a obra evidencia a inquietação humana diante da finitude, mobilizando símbolos e estruturas do imaginário que operam como formas de enfrentamento e significação da morte.

Ainda conforme as autoras, é possível identificar no romance aspectos do regime noturno do imaginário, especialmente no que se refere à ambivalência do ser humano e à

CLARABOIA, n. 24, p. 121-138, ago./dez. 2025. ISSN: 2357-9234

articulação entre vida, morte e desejo. Tal perspectiva reforça a leitura aqui proposta, ao evidenciar que a narrativa de Verissimo não se limita à estrutura policial, mas se constitui como um espaço simbólico em que se elaboram conflitos existenciais profundos, ligados à condição humana e à busca de sentido diante da finitude.

O primeiro referencial teórico utilizado neste estudo foi a introdução do livro *Crítica do Imaginário: Percursos e Perspectivas*, de Maria Zaira Turchi, publicado pela Editora Universidade de Brasília, em 2003, no qual ela explora e aponta a interação e a interseção entre literatura e antropologia do imaginário. Pautada na teoria do imaginário de Gilbert Durand, a autora analisa a literatura brasileira, destacando a importância dos símbolos e mitos no processo de formação dos gêneros literários, e também da cultura. Para Turchi (2003), o mito seria uma espécie de estrutura, responsável por conectar arquétipos universais a contextos culturais específicos.

Segundo essa teoria de Durand, o imaginário humano é estruturado por símbolos, arquétipos e mitos, os quais são divididos em dois regimes principais o regime diurno, diretamente relacionado a símbolos heroicos, de ascensão e de separação, enquanto o regime noturno está associado à intimidade, à união e à eufemização da morte.

Durand também classificava o imaginário humano como uma força de equilíbrio psíquico e cultural indispensável para lidar com crises existenciais. Nesse sentido, a mitocrítica, metodologia formulada pelo autor, propõe uma leitura que ultrapassa a superfície do texto para investigar as estruturas antropológicas do imaginário. Ela busca identificar os “mitemas” ou núcleos narrativos que organizam os símbolos em torno de grandes eixos míticos. Diferente da crítica literária tradicional, a mitocrítica analisa como os regimes diurno e noturno do imaginário operam na obra, revelando a função mediadora do símbolo na relação entre a subjetividade do autor e o mundo. Em *Jardim do Diabo*, essa ferramenta permite compreender como os arquétipos da jornada e da sombra fundamentam a busca identitária de Estevão, conferindo uma dimensão mítica à estrutura do romance policial.

Outro referencial teórico consultado para este estudo foi constituído pelas contribuições de Carl Gustav Jung e suas pesquisas sobre a psique humana. Segundo Jung (1995a), o inconsciente coletivo, uma camada mais profunda da psique humana, seria responsável por armazenar padrões universais, provenientes de uma herança da experiência humana constituída ao longo dos séculos. Para Jung (1995a), os símbolos e os mitos são manifestações naturais do inconsciente. Esse espaço é permeado por arquétipos, que, por sua vez, constituem estruturas mentais presentes em diversos territórios, sobretudo na literatura.

Segundo Jung (1995a), o inconsciente coletivo constitui uma camada profunda da psique responsável por armazenar arquétipos universais. Esses arquétipos manifestam-se simbolicamente e estruturam narrativas míticas e literárias. No caso de *Jardim do Diabo*, a presença da Sombra, conforme definida por Jung (1994), evidencia-se na projeção dos aspectos reprimidos do protagonista, especialmente na figura de suas criações ficcionais, que passam a tensionar os limites entre interioridade e realidade.

Verissimo recorre a elementos míticos para aprofundar temas considerados universais, tais como a natureza da criação, a dualidade humana e a tensão entre ficção e realidade. Em *Jardim do Diabo*, o autor desenvolve personagens ficcionais que interagem com a realidade de Estevão, em um jogo especular que evoca arquétipos fundamentais, como o do duplo e a Sombra, de Jung. A própria escolha do título *Jardim do Diabo* sugere um campo simbólico fundamental para a interpretação da obra, que não pode ser negligenciado. O “jardim”, tradicionalmente associado a imagens de ordem, refúgio e harmonia, aproxima-se, no plano do imaginário, de um espaço de interioridade e recolhimento, frequentemente vinculado ao regime noturno descrito por Durand. No entanto, ao ser associado à figura do “diabo”, esse espaço sofre uma inflexão semântica, tornando-se um lugar de ambivalência, onde convivem criação e destruição, consciência e sombra.

Nessa perspectiva, o jardim deixa de ser um espaço harmônico e idealizado para configurar-se como um território psíquico marcado por tensões, no qual emergem conteúdos reprimidos e conflitos não resolvidos. Já a figura do diabo pode ser compreendida, à luz da psicologia analítica, como uma manifestação simbólica da Sombra, isto é, dos aspectos negados ou ocultos do sujeito. Assim, o título da obra sintetiza o movimento central da narrativa a descida ao interior do sujeito, onde o que é familiar e acolhedor se revela também como inquietante e ameaçador.

Esses arquétipos simbolizam aspectos reprimidos ou até mesmo desconhecidos da mente humana, levando o protagonista a um questionamento sobre si mesmo, e principalmente sobre partes de si que até então estavam sendo ignoradas, por não serem agradáveis. Nessa perspectiva, a ambivalência do sujeito, evidenciada na oscilação entre controle e desintegração psíquica, aproxima-se do que Silva e Piva (2025) identificam como uma das marcas centrais da narrativa, na qual se evidencia “a ambivalência do ser humano” articulada à tensão entre forças opostas, como bem e mal, razão e desejo. Tal ambivalência, longe de ser um elemento secundário, constitui o próprio núcleo de construção das personagens. Estevão, ao perceber que a sua ficção literária ganhou vida e está atuando na realidade, inicia um processo de

autorreflexão sobre si e sobre o seu passado. Essa suposição pode ser percebida nesse fragmento:

Eu e Conrad nos esforçamos e, finalmente, arrancamos o quarto orgasmo de Linda, um orgasmo prolongado que acabou em soluços e emendou num choro. Ela se agarrou no pescoço de Conrad e não queria deixá-lo sair da cama. Conrad, o justo, teve que lhe dar alguns tabefes para acalmá-la (Verissimo, 2011. p. 41).

Partindo dos pressupostos teóricos mencionados anteriormente, é possível perceber a presença dos regimes diurnos e noturnos, em *Jardim do diabo*. No regime diurno é possível apontar alguns símbolos, entre eles separação e confronto, uma vez que, no crime a ser solucionado, o assassinato é um mistério a ser desvendado, reforçando a busca pela verdade.

O segundo símbolo é o anti-herói, Estevão, cujo papel de protagonista se intercala com o de detetive ao buscar a descoberta do verdadeiro responsável pelo crime baseado em seu livro. Todavia, ele começa a apresentar dificuldades em compreender o que é realidade e o que é ficção, como pode ser percebido nesse trecho:

Reli o que tinha escrito. A editora certamente não ia gostar. Escrevia aquelas histórias há vinte anos, uma média de uma por mês, eram mais de duzentas, por que aquelas mudanças de repente? Eu não sabia o que o Grego queria de Conrad, não sabia o que o Macieira queria de mim e agora também não sabia nem o que eu estava querendo. Aquelas cenas absurdas, Conrad tomado de dúvidas e medo, o mundo transformado num enigma, a editora certamente não ia gostar. Mas eu ia em frente. Já tinha passado a grande trepada e me aproximava do desenlace, o leitor que tratasse de desenredar o enredo. Aquela história teria até epígrafe e epílogo. Até epígrafe e epílogo! Seria um marco na história das histórias de quinta categoria. No rádio infernal da dona Maria, o locutor anunciava que as contribuições para a construção do santuário para a pequena Valdeluz já chegavam a milhares e que acabava de chegar uma doação do conhecido homem de negócios Mabrik. O quê?! — Dona Maria, aumenta esse rádio! Ele realmente dissera aquilo? Eu devia estar delirando. Estava bem que a realidade invadissem a minha ficção, mas a minha ficção começar a invadir a realidade era demais, era loucura, era coisa do macio Macieira. Eu devia ter ouvido errado. Ou estava enlouquecendo. O Macieira tentava de todas as maneiras penetrar no meu cérebro, mas eu tinha uma surpresa para ele. Quando penetrasse... não me encontraria ali. Arrá! Calma, calma. Ao trabalho (Verissimo, 2011. p.99).

No regime noturno, destacam-se os símbolos de fusão e intimidade, bem como a eufemização da morte. Embora se trate de um romance policial, o foco principal não é a resolução do crime, mas o processo de autoconhecimento de Estevão ao encarar traumas do passado em uma busca pelo inconsciente. A morte, elemento recorrente na obra, manifesta-se nas entrelinhas dos assassinatos e torna-se evidente logo na primeira página, que estabelece o contato inicial do leitor com a narrativa. Esse começo funciona como o primeiro indício de que

é preciso atentar-se aos detalhes das histórias narradas, especialmente porque o autor utiliza a seguinte citação como epígrafe:

Embora vigies,
a morte conspira
nas entrelinhas (Alcides Buss, Segunda Pessoa).

Nesse sentido, conforme apontam Silva e Piva (2025), a presença da morte na narrativa não se restringe ao plano temático, mas estrutura simbolicamente a obra, articulando-se às formas pelas quais o sujeito busca lidar com a finitude. Tal perspectiva permite compreender que, em *Jardim do Diabo*, a morte não é apenas um evento narrativo, mas um operador simbólico que organiza as experiências subjetivas do protagonista. A recorrência da morte na narrativa também pode ser compreendida em articulação com a experiência do tempo, uma vez que ambos operam como forças inevitáveis que atravessam a existência humana. Nesse sentido, a leitura de Silva e Piva (2025) reforça que a morte, na obra, está intrinsecamente ligada à consciência da finitude e à impossibilidade de controle sobre o tempo, sendo este compreendido como uma dimensão que intensifica a angústia humana diante do inevitável.

Assim, ao mobilizar tais elementos, Verissimo constrói uma narrativa em que o crime deixa de ser apenas um enigma a ser resolvido e passa a funcionar como metáfora da própria condição humana. Outro trecho onde é possível perceber a presença desse elemento, e que também está situado no início do texto, é o diálogo entre o inspetor Macieira e Estevão. Quando esse inspetor foi questionar Estevão pela semelhança com um crime que aconteceu em uma das suas ficções, todavia, ainda não havia sido publicada.

— Aliás, é sobre esse livro que quero conversar com o senhor. Me deram seu endereço na editora.

— Pois não.

— Antes de mais nada, gostaria de perguntar... De onde o senhor tira suas ideias?

Pensei em sacudir a cabeça, para que ele ouvisse a quinquilharia solta. Respondi que tirava minhas idéias da minha cabeça. Ele fez “Hmm”, como se a resposta o desagradasse. Talvez esperasse que eu dissesse que tinha um fornecedor. Um contrabandista de idéias. De confiança. Idéias legítimas. Se quiser, eu lhe apresento.

— A figura do Grego é pura imaginação? Hesitei. Era? Era.

— É.

— Não é baseado em ninguém? Alguém que o senhor conheceu? Alguém de quem o senhor ouviu falar?

— Não.

— Tem certeza?

— Por quê?

— Porque, senhor Eliot, existem algumas, como direi, coincidências engraçadas. Perdão, engraçadas não. Trágicas, na verdade.

— Que coincidências?

— O senhor não leu no jornal sobre a morte daquela mulher, no Jardim Paraíso? Mês passado? (Verissimo, 2011. p.13).

Um pouco mais adiante no texto, o protagonista dos livros do Estevão também apresenta uma reflexão sobre a vida e a morte, o que também comprova a presença dos símbolos de fusão e intimidade provenientes do regime noturno:

— Conrad sente que está envelhecendo, e pela primeira vez na vida pensa nos seus próprios motivos. Pensa na morte. Ele que já enfrentou a morte centenas de vezes só nos meus livros, pela primeira vez pensa seriamente no seu fim (Verissimo, 2011. p.10).

Outros símbolos apontados como componentes desse regime são a sombra e o duplo. O crime ocorrido era semelhante ao crime narrado por Estevão em seu livro, o que representaria uma fusão de realidade e ficção. Essa simbiose gera no protagonista o temor de que sua imaginação tenha ganhado vida própria, conforme se observa no diálogo com o inspetor Macieira:

— Ela foi esfaqueada várias vezes. A cama ficou ensopada de sangue. Ainda não sabemos quem é o assassino. Ou a assassina. Ou os assassinos.

— E daí? Olhei, ostensivamente, para a máquina de escrever, onde eu deixara Conrad, no meio de uma linha, introduzindo a sua mão bronzada pelo sol e o sal de muitos mares na blusa de Linda, seus dedos buscando o bico daquele seio que durante toda a tarde o desafiara através do tecido fino da blusa e que agora ia ver o que era bom. Eu preciso trabalhar, inspetor!

— Tem uma coisa que a imprensa não deu porque os repórteres não ficaram sabendo. O assassino — ou a assassina, ou os assassinos — usou o sangue da vítima para escrever coisas na parede. Coisas... em grego, Sr. Eliot.

Ele ficou me olhando, esperando uma reação. Esperou em vão. Continuou:

— O assassino agiu exatamente como o assassino do seu livro. O Grego.

— E eu com isso?

— Bem, eu...

— Não me responsabilizo pelo que os meus leitores fazem!

— Não era um leitor imitando o livro.

— Por que não?

— Porque o livro saiu depois do crime (Verissimo, 2011. p. 13-14).

As narrativas apresentadas por Estevão podem ser relacionadas a um labirinto, configurando-se como jornadas em busca de verdades fragmentadas. Esse percurso labiríntico reflete a própria fragmentação da psique do protagonista, que se perde e se reencontra entre as camadas da ficção e da memória. Tal fenômeno é possível porque os limites entre realidade e invenção se entrelaçam na construção de sua subjetividade. Essa simbologia remete a uma procura interior, a um autoconhecimento. Nessa narrativa, Estevão recorre a essa simbologia ao compartilhar com os seus leitores reflexões sobre a sua vida, a sua identidade enquanto ser humano e também enquanto escritor. Esse narrador-personagem espelha a sua personalidade e

CLARABOIA, n. 24, p. 121-138, ago./dez. 2025. ISSN: 2357-9234

as suas vivências em seu protagonista Conrad. No trecho apresentado adiante, Estevão relembra o seu primeiro contato com o mar.

A primeira vez que vi o mar foi numa gravura, num livro da biblioteca do meu pai. Uma gravura escura, o mar negro e revoltado, grandes nuvens cinzentas em cima, um veleiro indefeso sobre o dorso de uma onda gigantesca, condenado ao abismo. Eu ainda não sabia ler. Depois vi o mar, vejo-o em fotografias e filmes coloridos, mas sempre que penso no mar é nessa gravura sombria, e na minha imaginação o seu cheiro é o cheiro de livro velho. O livro ainda deve estar por aqui. Fiquei com todos (Verissimo, 2011, p. 11).

Em outra passagem da narrativa observa-se novamente essa representação do mar, com semelhanças, mas dessa vez relacionada a Conrad, o que evidencia esse espelhamento, em concordância à hipótese citada anteriormente:

— O mar tivera outro efeito em Conrad. Agora era outro mistério o que antes tinha a familiaridade reconfortadora de um berço. O mar era mais uma manifestação daquela angústia sem nome que ele sentia, daquele horror opressivo que nem ele nem o autor conseguem transformar em palavras. O mar não o consola mais, antes aumenta o seu horror, a sua impressão de um desígnio maligno por trás de tudo, dos homens e da natureza. Era isso que eu queria contar. O Grego fizera aquilo, desencadeara aquele horror no peito de Conrad, com seus crimes ritualizados. Em nenhuma das suas outras aventuras Conrad enfrentara um criminoso como o Grego, e, no entanto, o Grego só era diferente dos outros vilões porque seus crimes não eram injúrias para Conrad vingar, pústulas passageiras para Conrad cauterizar antes de seguir para outra cidade e outra história, mas uma linguagem, um subtexto. Todas as histórias de Conrad eram sempre a mesma história e agora ele e o autor descobrem que outra história estava sendo contada por baixo da história deles, uma história recorrente também, como num ritual (Verissimo, 2011, p. 18).

Uma das verdades reveladas durante a narrativa e que gera uma surpresa é a relação entre Estevão e o inspetor Macieira, já que esse inspetor era o seu irmão por parte de pai. É importante destacar que ambas as partes sabiam desse grau de parentesco entre eles, mas que em um primeiro momento não havia sido revelado ao leitor na narrativa.

Você manda no Jardim do Leste.
 Não, vocês mandam.
 Nós?
 Você, o Tomás, os irmãos.
 -Você não é herdeiro também?
 Ele nunca me reconheceu. Minha mãe morreu na miséria.
 -Mas ele falava com você.
 Como é que você pensa que eu sabia tanto sobre você?
 Eu nunca estive na casa, mas sabia tudo sobre ela. As vezes, passava pela frente e ficava olhando a fachada, imaginando vocês lá dentro, você na biblioteca. Você era o favorito dele.
 Ora, ora, Macieira. Ora, ora.
 - Eu gostava do velho - disse Macieira.
 Você estava na 8ª DP. Foi com você que eu falei naquela tarde.

-Foi. Eu estava começando na carreira. Comecei na 8ª.
São Jorge Guerreiro... Qual era o seu esquema com o Francisco?
Eu queria falar com o velho. O Francisco tinha ficado de me avisar quando surgisse uma oportunidade.
-Você se dava bem com o Francisco?
Foi o único dos irmãos que se aproximou de mim. Nós bebíamos juntos, às vezes.
Você não queria falar com o velho, Macieira. Você queria matar o velho.
Só o ruído surdo da cidade por baixo da nossa conversa.
Você também, não é, Estevão? (Verissimo, 2011. p.156).

Outro aspecto que reforça a busca pela verdade faz-se presente no trecho em que o inspetor Macieira questiona Estevão sobre o que ele teria presenciado no dia do assassinato do pai de ambos, visto que Estevão era um dos presentes no momento do ocorrido.

— Você não queria falar com o velho, Macieira. Você queria matar o velho.
Só o ruído surdo da cidade por baixo da nossa conversa.
— Você também, não é, Estevão?
— Qual era a sua razão?
— Ele estava pensando em despejar todo o pessoal do Jardim do Leste. Pra fazer um condomínio fechado, pra rico.
— E você o matou por isso. Por essa traição. Não foi por outras?
— Quem disse que eu matei?
— Ao Olho do Divino somos todos culpados. Eu, você, o Tomás, o Francisco. Aos olhos da lei só um é culpado. Quem?
— Você não sabe?
Estava escurecendo.
— Eu devia saber?
— Essa é a nossa grande dúvida.
— “Nossa”?
— Minha e do Tomás. E “deles”. O que você viu, aquele dia. Nós nunca ficamos sabendo.
Não havia mais sol. Era primavera? Era primavera. O rumor que subia da cidade agora enchia a sala. Um terremoto sem tremor. Uma trovoadas que não acabava.
— Eu machuquei o pé. Cheguei atrasado.
— Você não viu nada?
— Não.
— Ou esqueceu?
O quê, afinal? Mártir ou testemunha?
— Não vi nada.
— Há vinte anos que nós cuidamos de você. Para você não nos pegar de surpresa. Botei a Lília aqui dentro para controlar você. Para me contar o que você dizia e fazia.
— Nós mal nos falávamos.
— Líamos o que você escrevia.
— Histórias de quinta categoria.
— Não, não. Eu gostava.
— Você é suspeito. É meu irmão.
— Meio-irmão.
— Meio suspeito (Verissimo, 2011. p.157).

Esse diálogo reflete diretamente na narrativa, já que é possível questionar se de fato Estevão é um narrador confiável e se ele de fato narra acontecimentos verídicos, o que pode

contribuir para se apontar novamente a tensão entre realidade e ficção presente da narrativa, e já citada anteriormente, bem como aponta a presença da metalinguagem, pois trata-se de um livro contando a escrita de outro livro.

Considerações Finais

Conforme apresentado ao longo deste estudo, Verissimo utiliza os dois regimes do imaginário, efetuando uma simbiose que sustenta a tensão entre realidade e ficção. Embora a obra se estruture como um romance policial, gênero tradicionalmente associado ao regime diurno pela busca da ordem e da lógica, o verdadeiro mistério desloca-se para o campo do regime noturno. A investigação deixa de ser puramente externa para tornar-se uma incursão introspectiva de Estevão contra seus próprios medos e traumas.

Por essa perspectiva, as diversas sub-histórias e as lacunas deixadas em aberto, especialmente quanto aos segredos da família de Estevão, reforçam a fragmentação da memória e da subjetividade do protagonista. É válido destacar que a revelação do laço parental entre Estevão e o inspetor Macieira, irmãos por parte de pai, consolida a tese do duplo e da Sombra. Macieira, fruto de uma relação extraconjugal, personifica o “outro” que Estevão tentava ignorar, representando o clímax da narrativa ao fundir o trauma familiar ao contexto político da ditadura militar. Essa conclusão depreende-se da análise da trajetória de Estevão, cuja jornada heróica culmina não na solução de um crime, mas no confronto inevitável com a sua própria herança e alteridade.

Referências

- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Paulo Neves da Silva. Lisboa: Presença, 1993.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the metafictional paradox**. New York: Methuen, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. **AION estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995a.
- JUNG, Carl Gustav. **Chegando ao inconsciente** In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995b. p. 18-103.
- TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- CLARABOIA, n. 24, p. 121-138, ago./dez. 2025. ISSN: 2357-9234

VERISSIMO, Luis Fernando. **Jardim do diabo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

VIEIRA DA ROCHA SILVA, HERICA; LINCK PIVA, MAIRIM. O 'Jardim do Diabo' e a Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand. **Versalete**, [S. l.], v. 13, n. 24, 2026.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Methuen, 1984.