

Tainara Quintana da Cunha

Licenciada em Letras – Português

Discente do curso de pós-graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura, ambos pela Universidade Federal do Rio Grande

tainaraquintana27@hotmail.com

Uma análise das narrativas presentes em *O jardim do diabo*, de Luís Fernando Veríssimo

Resumo: O presente estudo apresenta uma análise da obra *O jardim do diabo*, de Luis Fernando Verissimo, texto em consonância com o universalismo para o qual tende a literatura sul-rio-grandense da atualidade. O trabalho dedica-se ao exame das várias narrativas que aparecem justapostas no livro do autor gaúcho que, quando vistas em conjunto, deixam entrever o trabalho com a polifonia, o dialogismo, a paródia e a carnavalização, bem como, possibilitam um contraponto entre a literatura culta, representada, na obra, através dos intertextos com grandes clássicos da literatura mundial e a literatura de massa, representada pelos romances policiais que o protagonista afirma escrever.

Palavras-chave: Polifonia. Paródia. Dialogismo. Carnavalização

Como um bruxo que vai dosando porções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos.

Beth Brait

O texto no contexto: preliminares

A fim de apresentar a obra *O Jardim do diabo* e de contextualizar a trajetória de seu autor, Luis Fernando Verissimo, faremos uma breve incursão pela literatura e pela vida social gaúcha, atentando para alguns aspectos relevantes nessas duas esferas posto que, ao sofrerem influência mútua, ambas refratam-se.

Quando a produção literária sul-rio-grandense é referida, com frequência nos remetemos às obras cuja figura mitológica do gaúcho é presença constante. Todavia, para além das narrativas que enfatizam o gaúcho e seu universo, símbolos do estado do Rio Grande do Sul, existem outras tão importantes como aquelas. Trata-se das que nasceram da abertura promovida a partir dos anos 30, quando a literatura regionalista passou a problematizar as questões oriundas da crise no campo como consequência da expansão das cidades, de acordo com (ZILBERMAN, 1992).

Na medida em que estas últimas sofreram o processo de urbanização devido a vários fatores sociais tais como a instalação

de fábricas, o aumento do número de empregos e a expectativa de melhores condições de vida longe do campo, o gaúcho migrou para a urbe. Ao passo em que as mudanças vão ocorrendo, ele já não é mais o centauro das coxilhas, mas sim, o operário assalariado que trabalha para garantir o sustento. Longe da imensidão do pampa, o homem do campo vagueia pela cidade, solitário porque em crise consigo mesmo e com o novo universo que o rodeia.

Avançando pelo século XX, sob o jugo da Ditadura Militar inaugurada com o Golpe de 1964, as obras ficcionais gaúchas passam a enfatizar temas políticos e personagens cada vez mais centradas em suas próprias inquietações, quando a ficção

vivenciou, depois dos anos 70, o alargamento de seu espectro, incluindo temas inéditos, como a exposição e a crítica ao processo de modernização da sociedade, técnicas renovadoras, como o monólogo interior e personagens até então desconhecidas, como mulheres que protagonizam o drama de sua liberação. [...] A focalização em primeira ou terceira pessoa, dos males que assolam a interioridade de um sujeito, que gerou as linhas de tendência intimista, é provavelmente a marca mais forte ou, pelo menos, a que mais se difundiu. (ZILBERMAN, 1992, p.131-132)

Com a ênfase cada vez mais calcada na interioridade do sujeito que migra para a cidade, é possível falar em uma “narrativa de situação urbana”, conforme (ZILBERMAN, 1992, p.132), onde os elementos introspectivos que compõe as personagens são explorados acentuadamente.

Nesse contexto, ao lado de autores expressivos da literatura sul-rio-grandense como Moacyr Scliar, Tânia Faillace, Josué Guimarães, entre outros e, com uma produção que se estende dos jornais às narrativas, o escritor Luis Fernando Verissimo publica seus primeiros textos jornalísticos em 1969, sendo seu primeiro livro de crônicas, *O popular*, de 1973. Em suas obras, o cotidiano do homem da cidade é satirizado. De maneira geral, todas as esferas da vida pública são criticadas de forma bem humorada pelo autor o que, a certa altura, o diferencia dos demais autores do mesmo período. O escritor porto-alegrense alcança reconhecimento nacional, principalmente, com textos como *A velhinha de Taubaté* e *O analista de Bagé*, nos quais as personagens de mesmo nome representam uma crítica ao sistema político e à figura do gaúcho, respectivamente. Ao longo da carreira, Verissimo publica três romances: *O jardim do diabo* (1987), *O clube dos anjos* (1998) e *Borges e os orangotangos eternos* (2000), obras cujos traços marcantes singularizam sua escrita porque dotadas de humor, paródia, objetividade e intertextualidade, de acordo com Lígia Militz da Costa (2004). Já Luís Augusto Fischer afirma que

Luis Fernando Verissimo parece ter apurado o senso da frase de impacto e da tirada de humor, que se aliou a uma inventividade extraordinária, posta a serviço da observação inteligente de tipos humanos, da cena

política, da vida mental enfim. (FISCHER, 2004, p.123)⁵⁸

Em decorrência dessas peculiaridades, os textos do autor não se mostram de leitura fácil, exigindo do leitor uma série de conhecimentos prévios para que o humor e a sagacidade sejam apreendidos, tal como ocorre em *O jardim do diabo*, obra sobre a qual trataremos a seguir.

Na trama do texto

Primeiro romance escrito por Luis Fernando Verissimo, *O Jardim do diabo* (1987) é uma excursão pela intimidade da personagem Estevão, que se apresenta como autor de romances policiais, dizendo sobreviver com o dinheiro que a editora lhe paga e com a ajuda financeira do irmão, Tomás. À margem do que acontece para além de seu modesto apartamento, localizado num prédio tão barulhento quanto a grande cidade que o circunda, Estevão acredita ter sua privacidade invadida a partir das insistentes visitas do inspetor Macieira, famoso por resolver vários casos policiais por toda a cidade e, em especial, no Jardim do Leste, localidade onde é aclamado como herói. Segundo o protagonista, desta vez, o suposto inspetor está no encalço de um

⁵⁸ Apesar de referir a produção literária de Luis Fernando Verissimo como sendo de expressiva importância no contexto da literatura gaúcha e nacional, na obra, *Literatura gaúcha* (2004), Luis Augusto Fischer parece referir-se, usualmente, em um tom laudatório aos autores gaúchos nela mencionados.

criminoso que mata suas vítimas a facadas e escreve mensagens com o sangue destas nas paredes, numa língua estrangeira. Coincidência ou não, este aparenta ser o mesmo ato repetido pela personagem Grego, vilão dos livros escritos por Estevão. Dessa forma, o mundo “real”, ao qual pertence o protagonista, e a ficção de seus livros se entrelaça numa narrativa fragmentada, eivada de reviravoltas e revelações.

Assim apresentado, o livro em nada remete ao campo e os hábitos do gaúcho, uma vez que Estevão, narrador autodiegético, ou seja, aquele que conta a história ao passo que dela participa, coloca-se como homem da cidade, que vive confinado no apartamento do prédio onde mora: “Moro num pequeno apartamento, sala, quarto e cozinha num prédio barulhento e úmido.” (p.11)⁵⁹. A descrição do ambiente favorece a concepção da personagem como habitante solitário da urbe, pois, de acordo com a descrição do protagonista, o apartamento parece claustrofóbico e serve de cenário para a maior parte das ações desempenhadas no curso da narrativa.

Por sua vez, ao leitor ou narratário é permitido situar o protagonista e seus problemas existenciais em qualquer metrópole, dada a descrição do prédio decrepito em que Estevão afirma morar, “um abismo de domesticidade” (p.29), onde ecoam restos de vozes, ruídos, pedaços de canções, etc., opinião acentuada

⁵⁹ A partir da presente citação, será referido apenas o número da página, sempre que se tratar de VERISSIMO, Luis Fernando. *O jardim do diabo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

através do olhar do protagonista sobre a cidade que o circunda, sem que nenhum traço de localismo seja manifestado:

TOC-TOC, SLOCH-SLOCH, rodando e rodando, um anti-Ahab escondido da baleia. As luzes da sala estão apagadas, o rumor que entra da rua com a brisa morna, o hálito da cidade, os olhos do exilado, lá do fundo, examinando a nuvem roxa que cobre a cidade como uma maldição, procurando um sinal, qualquer sinal, qualquer revelação. Dona Maria já foi para casa, já comi meu jantar solitário, agora rodo pela sala como se rodasse dentro do meu próprio cérebro, cuidando para não derrubar as pilhas de livros empoeirados. Toc-toc, slosh-slosh... (p.77)

Por um lado, Estevão indica a ausência de um dos pés, por isso, as onomatopeias criadas por Verissimo ao reproduzir o som da bengala “toc - toc” e dos passos do protagonista “slosh - slosh”, ecoando pela sala escura e abarrotada de livros empoeirados, dão a medida da solidão em que vive a personagem. Note-se que, segundo Estevão, são os sons da cidade que invadem seu apartamento, ao passo que ele se mantém afastado do cenário urbano, tal como um exilado em sua cela, observando “lá do fundo” o que se passa para além de seu universo. Perseguindo essa hipótese, mesmo na descrição do espaço físico, pode-se dizer que a ênfase está calcada no espaço psicológico, no fluxo de consciência do sujeito ficcional. A cidade se torna assim, um subterfúgio para descrever o comportamento da personagem em ambiente urbano. Em decorrência disso, Estevão descreve-se como aquele que roda pela sala como se rodasse em seu próprio cérebro,

solitário e exilado em seu apartamento, perdido e a procura de um sinal que possa esclarecer a verdade de sua vida. Por seu turno, esta última aparenta estar atrelada às visitas de Macieira, o inspetor e meio - irmão que o protagonista afirma desconhecer.

Por outro lado há, no trecho sob análise, uma menção ao romance *Moby Dick* (1851)⁶⁰, de Hemam Melville. Na narrativa original a personagem Ahab, capitão do navio baleeiro Pequod, é atacada pela baleia que dá nome ao livro e, como consequência do ataque, perde um dos pés. Por sua vez, n’*O Jardim do diabo*, Estevão alega que não possui um dos pés e descreve-se como um “anti-Ahab”, pois, diferente do capitão a frente do navio, que caça de maneira determinada o monstro dos mares, após ter perdido o pé, o narrador de Verissimo se esconde “da baleia” metáfora da cidade e dos possíveis perigos que ela possa lhe oferecer, argumentando que assim procede devido à falta do pé que, segundo ele, priva-o do convívio social. Diferente de Ahab, Estevão não se lança à caça, vencendo o animal, mas antes, prefere esconder-se no apartamento, metáfora do navio Pequod. Assim, num processo de auto exclusão, a personagem concebida por Verissimo faz questão de acentuar as limitações que julga ter. Ainda que morador de um apartamento que ele diz pequeno, Estevão parece querer acentuar sua dificuldade de locomoção

⁶⁰ As alusões ao romance *Moby Dick* e a outros grandes clássicos da literatura mundial permeiam toda a narrativa e serão mencionadas mais adiante, quando tratarmos da polifonia, do dialogismo, da paródia e da carnavalização, mecanismos linguísticos utilizados por Verissimo na construção de seu texto.

descrevendo uma sucessão de ações que dão a medida da lentidão de seus movimentos, como se estes se passassem em câmera lenta:

Para sair da minha cadeira preciso colocar a máquina de escrever que fica no meu colo sobre uma mesinha, pegar minha muleta, levantar da cadeira, a água salgada fazendo slosh-slosh lá dentro - [...] -, atravessar a sala lentamente cuidando para não derrubar nenhuma pilha empoeirada de livros... (p.12)

Além da caracterização do espaço físico e do espaço mental da personagem, *O jardim do diabo* está assentado na mistura das várias histórias que se desenrolam paralelamente na tessitura do texto. Este último, singularizando-se por apresentar uma técnica narrativa peculiar, sobretudo, porque não contém apenas os elementos integrantes dos romances literários, cuja concatenação sustenta a obra, tais como enredo, personagens, tempo, espaço e narrador, mas sim, o texto de Verissimo abala esses meios, na medida em que se constitui de cinco histórias distintas (cada uma delas com princípio, meio e fim), com enredos igualmente particulares e vozes polifônicas e aparentemente imiscíveis que, ao cabo, se entrelaçam numa única trama coerente.

O que está em questão é a própria estrutura textual da obra, aproximando-a da afirmação feita pelo filósofo da linguagem Georg Lukács acerca da organização do romance enquanto gênero literário. Para o teórico, “a confecção do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada.” (LUKÁCS, 2000, p.85).

Nesse sentido, em *O jardim do diabo*, o autor parece fundir os elementos que compõe o romance através da mistura da literatura culta, representado pelo dialogismo com romances considerados clássicos da literatura mundial e dos romances que integram a literatura de massa⁶¹, representada pelas narrativas policiais, todos estes inseridos no interior da mesma história. Afirmativa afiançada se verificarmos que, paralelo à incursão pelo universo de Estevão, desenrola-se a trama de *O olho do valete*, romance policial cujo narrador diz escrever (e descrever) no avançar do livro. Além disso, as personagens “reais” e as criadas por Estevão são portadoras de vozes distintas que, a certa altura, se misturam de tal forma, que parecem pertencer todas ao mesmo plano narrativo.

Assim, se por um lado, *O jardim do diabo* reaviva o passado de Estevão pela voz do próprio protagonista, por outro lado, refere suas angústias no presente, aproximando-o de Conrad James, herói dos romances policiais, portador de uma personalidade independente de Estevão, mas, assim como este, em conflito consigo mesmo. Em meio à trama, não são menos importantes nem as histórias que irrompem o apartamento de Estevão pelo rádio de Dona Maria, a cozinheira inconveniente sempre a relatar as

⁶¹ As expressões “literatura de massa” e “literatura culta” foram empregadas conforme a concepção de Muniz Sodré em sua obra *Teoria da literatura de massa* (1978). Para o autor “a expressão *literatura de massa* designará a totalidade do discurso romanesco tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto, consagrado pela instituição escolar e suas expansões acadêmicas.” (SODRÉ, 1978, p.15).

mazelas de seus familiares, nem a epígrafe e o epílogo da obra que dão indícios de que outra história se passou, diversa daquela relatada pelo protagonista. De maneira que o romance pode ser dividido em cinco núcleos narrativos, respectivamente: 1º) Estevão no passado; 2º) Estevão no presente; 3º) A narrativa do romance policial; 4º) As histórias contadas através do rádio de Dona Maria e 5º) A possibilidade de outra história, diferente daquela contada por Estevão, apontada na epígrafe e corroborada pelo epílogo.

Portanto, no decorrer da leitura, a escrita aparentemente caótica transmuta-se numa técnica de contar histórias, numa fusão paradoxal de elementos no romance polifônico, por meio da qual um universo é concebido *na* e *pela* palavra. *Na* palavra, porque sem ela não há texto, pois é o jogo com a linguagem e com as vozes na narrativa que garante a autenticidade do livro de Verissimo e *pela* palavra, porque esta se mostra um artifício importante ao longo da obra, principalmente na caracterização da personagem principal, que afirma ter passado a infância na biblioteca do pai e, não por acaso, tornou-se escritor na idade adulta, pois segundo o relato de Estevão, ele “é o único dos sete irmãos que abre os livros encadernados da biblioteca do pai, para ver as gravuras ou só para cheirar o papel.” (p.59). Tal é a importância da palavra na estruturação do texto que, em meio à trama das histórias, salienta-se o trabalho com a polifonia, o dialogismo ou intertextualidade, com a paródia e com a carnavalização, além da utilização de referências diretas ao leitor,

sendo todos estes mecanismos dependentes do jogo linguístico estabelecido pelo escritor.

Acerca da polifonia, entendida como as diferentes vozes que se mostram, concomitantemente, no interior da narrativa, o pensador russo Mikhail Bakhtin atribui ao escritor Fiódor Dostoiévski a criação do romance polifônico. Para Bakhtin, as obras dostoiévskianas

marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. [...] Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes⁶² de outros heróis. (BAKHTIN, 1981, p.3)

À exemplo do que fizera Dostoiévsk com seu heróis, o escritor Luis Fernando Verissimo concede ao herói de *O jardim do diabo* autonomia suficiente para fazer ecoar sua voz e desempenhar suas ações, independente da vontade autor. No avançar da narrativa, há indícios de que não é o autor que introduz Estevão e as demais personagens na obra, mas antes, o próprio protagonista parece fazê-lo de maneira independente da vontade de Verissimo, criando seu próprio universo e apresentando as

⁶² Na obra *Problemas da poética de Dostoiévsk* (1981), o tradutor Paulo Bezerra explica em nota que, vozes plenivalentes dizem respeito àquelas “plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo.” (BAKHTIN, 1981, p.2)

demais personagens. Quanto a estas, duas vezes se erguem paralelamente à de Estevão. Primeiro, a representada por Conrad James, a quem o escritor de narrativas policiais coloca como protagonista de seus romances e segundo, a representada por Macieira suposto meio - irmão da personagem de Verissimo e inspetor, acusado por Estevão de querer invadir sua mente: “-Você não vai entrar no meu cérebro, Macieira. Nem com um mandado de busca.” (p.166). Apesar de serem apresentadas por Estevão, ambas as personagens Conrad James e Macieira, movimentam-se em universos distintos dentro da obra.

De acordo com o relato de Estevão, sabe-se que o primeiro é efetivamente fruto da mente do escritor - personagem porque ele mesmo assim o coloca. No tocante ao segundo, há apenas indícios, posto que Estevão, enquanto narrador em primeira pessoa, se vale de um discurso equivalente ao descrever Macieira e as personagens que ele diz fazerem parte das narrativas policiais. Assim, o narrador assegura que o homem que bate à sua porta apresenta-se como “inspetor Macieira, “como o conhaque” (p.12), ao mesmo tempo em que apresenta também o inspetor dos romances policiais “- Hennessy, claro. Como o conhaque.” (p.16). Além desta equivalência, outras se fazem sentir como a que diz respeito à Mabrik, que é posto como o mercador de armas dos romances policiais. Dirigindo-se a Conrad ele parece dizer: “-Não me entenda muito depressa.” (p.46) e, mais adiante, o próprio Estevão, supostamente, analisando as atitudes que o pai tivera no passado, confessa: “Eu o entendi depressa demais.” (p.49). Não por acaso

esse processo narrativo se estrutura em *O jardim do diabo* posto que, no aparente diálogo com Macieira, Estevão justifica que as coincidências são a própria matéria do fazer literário: “- Nós, os escritores, não podemos viver sem elas.” (p.15). Dessa maneira, a personagem principal introduz o leitor no espaço físico pelo qual diz circular e também em seu espaço mental, de onde parece emergir a própria matéria da narrativa que aparenta seguir o fluxo de consciência do narrador.

Todavia, ainda que Conrad, Macieira e as demais personagens possam ser entendidas como fruto da mente de Estevão, os planos narrativos por onde circulam se distinguem para, a certa altura, coadunarem-se novamente. Dessa movimentação, emerge o romance estruturalmente fragmentado a partir da presença de vozes heterogêneas, no qual o trabalho com a linguagem adquire importância ímpar, dado a técnica narrativa peculiar que ele exige.

Sobre a utilização dos jogos da linguagem, Hutcheon (1991) afirma que seu uso, atrelado à fragmentação das narrativas e à mistura destas no mesmo texto é tendência nas narrações meta-ficcionais da contemporaneidade, ou seja, aquelas em que o texto versa sobre si mesmo. Constitui exemplo do que coloca Hutcheon, *O jardim do diabo*, obra que problematiza o próprio fazer literário, posto que seu autor insira romances policiais, tais como os que Estevão diz criar no universo ficcional, entre eles *Ritual Macabro*: “O último a sair tinha sido *Ritual Macabro*.” (p.12), a *Maldição de Jade*: “Olhe, o meu favorito sempre fora a *Maldição de Jade*.”

(p.170) e *O olho do valete*: “Eles mesmos deram o título, *O Olho do Valete*, não está mal.” (p.175), em meio à trama de um romance pertencente à literatura culta, questionando com essa atitude, a validade de ambos, de onde resulta a escritura de um texto fragmentado.

Quanto ao emprego da paródia, palavra originária do grego *paroidia* (para + ode = canto paralelo), Sant’Anna (2007) explica que ela não é algo novo já que é referida desde a *Poética* de Aristóteles e vários autores de dicionários literários dão notícias do termo sendo empregado desde o século XVII. “Modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual” (SANT’ANNA, 2007, p.12), onde subjaz o humor e a ironia, assegurada pelo grau de intimidade que o leitor estabelece com o texto parodiado. Ao incorporar novos textos, a paródia se dá através da interpretação dos mesmos, atrelando um novo sentido a eles e por vezes, chegando a subverter a forma e o tema do texto original.

Em consonância com Sant’Anna, para Hutcheon, o tom paródico e irônico emerge da intersecção entre o texto original e o novo texto em formação que, em geral, revela uma crítica ao texto parodiado. Assim, a autora apresenta o recurso paródico “como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica na diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p.47).

Acerca do assunto, conforme as ideias de Tynianov⁶³, trazidas a baila por Angélica Soares,

é a paródia uma forma de estilização muito marcada, um jogo de estilos no qual se apresentam claramente os planos estilizantes e o estilizado, compondo-se esse jogo por processos como a máscara (agindo no plano semântico e fônico) e a mecanização de certos procedimentos. (TYNIANOV apud SOARES, 2006, p.73)

Guardadas as diferenças, os autores elencados parecem concordar que, na base da paródia, enquanto recurso textual está o dialogismo e que ela resulta num processo de diferenciação entre o texto parodiado e o novo texto em formação.

Ao lado do recurso paródico, verifica-se na obra de Verissimo a presença da carnavalização, conceito oriundo do próprio carnaval e adotado por Bakhtin, que a identifica “pela inversão de valores, pela subversão cultural, por uma atitude de dessacralização, ou seja, pela apresentação do mundo às avessas” (BAKHTIN apud SOARES, 2006, p.72), formando um universo no qual a seriedade, a racionalidade e a univocidade cedem lugar para “uma situação de alegre relatividade que se assemelha a uma cosmovisão carnavalesca.” (COSTA, 2004, p.18) como é o caso de *O jardim do diabo*.

⁶³ Além das investigações de Soares (2006), acerca da relação feita por Tynianov entre paródia e estilização, é interessante observar o que coloca Affonso Romano de Sant’Anna em *Paródia, paráfrase & cia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007, acerca do mesmo autor.

Para observar a distribuição desses elementos na obra de Verissimo analisemos as cinco histórias que se entrelaçam, começando pelo título, no qual é visível o intertexto com o ditado popular: “Mente ociosa é o jardim do diabo”. O ditado é reiterado em meio ao texto, na altura em que Estevão relembra as aulas de catecismo que ele diz ter assistido na infância, quando padre José, primo de seu pai, era o professor. De acordo com o narrador, uma das lições do religioso era comparar o cérebro humano a um tubarão que “quando não tem mais o que consumir para se manter em movimento, consome a si mesmo.” (p.53), e acrescentava que “a mente ociosa é o Jardim do Diabo.” (p.54). Não por acaso Verissimo elabora tal intertexto uma vez que, o título *O jardim do diabo* refere-se à própria mente do Estevão escritor. Perseguido a hipótese de que ela, tal como um tubarão, consome a si própria, tudo leva a crer que a concepção das narrativas policiais, quando misturadas à história de vida do protagonista, não passa de alucinações de uma mente perturbada. Na esteira deste, outros intertextos, acompanhados de recursos paródicos são vislumbrados desde a apresentação da personagem principal, no trecho de abertura do livro:

Me chame de Ismael e eu não atenderei. Meu nome é Estevão. Como todos os homens, sou oitenta por cento água salgada, mas já desisti de puxar destas profundezas qualquer grande besta simbólica. Como a própria baleia, vivo de pequenos peixes da superfície, que pouco significam mas alimentam. [...] Escrevo um livro por mês com vários pseudônimos americanos,

embora meu herói - não sei se você notou - sempre se chama Conrad. Conrad James. Herman Conrad. (p.9)

Nesta passagem, Estevão principia a narração falando de si mesmo e apresentando-se no tempo presente. Por sua vez, o leitor é impelido pelo narrador a participar da história. Quando isto acontece, segundo Gérard Genette, trata-se de um “*narratário intradieético*” (GÉNETTE apud SOARES, 2006, p.47), ou seja, quando o leitor, de alguma maneira, participa da narração.

O narrador pressupõe que o narratário conheça o romance *Moby Dick* (1851), de Herman Melville e o faz referindo o caçador de baleias e narrador Ismael e a própria baleia, a “besta simbólica”, garantindo o dialogismo com o romance de Melville. Por sua vez a paródia se dá no plano semântico quando Estevão refere-se às “profundezas” de si mesmo, à “besta simbólica” e à “baleia”, respectivamente. Nesse sentido, ainda uma vez Estevão se coloca como um “anti-Ahab”, no ponto em que o capitão não descansa até caçar o cachalote Moby Dick nas profundezas do oceano, ao passo que o primeiro já desistiu de procurar grandes monstros entendidos como grandes ideias ou a verdade de sua existência, dentro de si. Introduzido neste jogo textual, o leitor é elemento chave para que a paródia e o dialogismo sejam apreendidos, pois é necessário que ele possua conhecimento da obra parodiada, no presente caso, a narrativa de *Moby Dick*, porque sem que isso ocorra, a compreensão do texto de Verissimo poderá ser comprometida, dependendo do entendimento do leitor.

O desinteresse da personagem em explorar as profundezas de si justifica-se, quando ele desabafa que em um passado longínquo:

Eu já tive 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. (p.11)

Estevão afirma que, no passado, procurou compreender a verdade de si mesmo e o mundo que o rodeia, pois já teve “fome de entender tudo”, o que significa que hoje já não tem mais e, como consequência, sua atitude culminou em um “enfaró literário e em um cérebro entulhado”.

Ora, segundo a afirmação feita pelo protagonista de que ele, na infância, frequentou a biblioteca paterna e que herdou do pai todos os seus livros, hoje transformados em “uma pilha de livros empoeirados”, levanta-se a hipótese de que Verissimo explora bem mais do que a interioridade do sujeito ficcional, pois o autor parece estar questionando a própria validade da leitura dos clássicos, já que este hábito aparenta em nada ter auxiliado a personagem principal no seu processo de descoberta do mundo e de autoconhecimento.

Habitado à leitura de grandes autores da literatura mundial tais como o já referido autor Herman Melville: “... eu tentava ler Melville.” (p.75), Sófocles: “Leia Sófocles!” (p.60), Nietzsche ““Não chegue perto de Nietzsche”, e lá ia eu procurar o Nite” (p.75), entre outros referenciados ao longo do romance, Estevão, ironicamente, apresenta-se como escritor de romances policiais de

“quinta categoria”, em suas próprias palavras: “Porcaria. Tudo bem, Histórias de quinta categoria.” (p.15). Nessa perspectiva, se sobressai o recurso carnavalizante posto que, na medida em que o tempo da narrativa transcorre e Estevão se torna adulto, tudo indica que ocorre uma inversão nos hábitos intelectuais cultivados pelo protagonista: antes *leitor* da literatura culta, agora *escritor* da literatura de massa.

É interessante observar ainda que, em seus romances policiais, a personagem Estevão, tem sempre como protagonista o herói de nome Conrad em alusão ao escritor polonês Joseph Conrad que, segundo o estudo de Loureiro,

escreveu seus livros em língua inglesa, após ter passado anos na marinha inglesa. Conrad geralmente escrevia sobre o mar e os seus elementos, discutindo, em seus romances, carregados de realismo e dramaticidade, questões importantes como o isolamento humano, a busca das verdades existentes no interior de cada ser e o valor ideal das coisas, através de uma visão determinista de mundo. Tais questões, sob a ótica do escritor repatriado, são possíveis através da utilização do mar e de suas metáforas. (LOUREIRO, 2009, p.90)

Nesse sentido, três acepções permeiam a obra de Verissimo no que tange à metáfora do mar. Se, por um lado, o território onde o autor Joseph Conrad procura respostas para as suas inquietações não por acaso aparenta ser o mesmo onde Estevão se sente inseguro, por outro lado, o mar é o lugar onde se dá a caça ao enigmático cachalote branco, *Moby Dick*, no romance de mesmo

nome, parodiado em *O jardim do diabo*. Além disso, foi na praia que Estevão diz ter perdido seu pé e visto o pai fenecer:

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. Depois não vi nem ouvi mais nada, só a dor no pé, só o meu pé ficou consciente, quando acordei no hospital, só o meu pé doía, depois descobri que era o pé que eu não tinha mais. (p.159)

Portanto, Verissimo usufrui de vários intertextos e recursos linguísticos como a paródia e a carnavalização na construção e caracterização do protagonista, para quem o mar, metáfora que permeia toda a narrativa, representa um ambiente de perigos e incertezas. Observando o emprego de tais recursos, o leitor vislumbra um texto metaficcional, que versa sobre si mesmo, carregando-se de significações e que a certa altura, questiona a validade do próprio fazer literário.

Entre as várias obras e autores referenciados no texto de Verissimo, a paródia e o dialogismo aparecem ainda nos momentos em que Estevão reproduz as palavras de seu pai. Através das referências culturais aos gregos: “‘Os gregos só tem as perguntas, comece a ler as respostas’. Tragédias inúteis e deuses familiares, esqueça-os.” (p.35) e “‘Os deuses da Grécia eram deuses do cotidiano, deuses para se encontrar em bar.’” (p.36), à filosofia, representada pelos já citados Sófocles “- Leia Sófocles!” (p.60) e Nietzsche: “‘Aos 18 anos tive o cuidado de ler toda a obra de

I Seminário de Estudos Literários *Pelotas: da formação à contemporaneidade* ISSN 2359-2478 | 344

Nietzsche. Logo depois, tive o cuidado de esquecer tudo que li.” (p.36).

Assim como ocorrera com o protagonista, o pai de Estevão parece não ter encontrado na literatura culta as respostas que procurava para aplacar suas inquietações, segundo o protagonista: “Agora sei que quando moço meu pai procurava um endosso aristotélico para a sua crença furiosa.” (p.59). Uma vez não o encontrando, pode ter sido este o motivo pelo qual

à medida que ia passando o tempo, sua alma em conflito ia desistindo de conciliar inquietação intelectual e fé. Quando eu nasci, ele já se resignara a fé cega e simples dos mártires, por isto eu me chamo Estevão. (p.59)

Analisando a maneira como Estevão descreve seu histórico de leitura e o do pai, as obras e os autores referidos dão indícios de que *O jardim do diabo* pode também ser entendido como uma história que diz respeito à relação entre pais e filhos pois, foi através da biblioteca do pai que Estevão afirmou ter acesso aos grandes clássicos da literatura culta, sendo que ele afiança que este último guiava as leituras do filho:

Agora sei que meu pai guiava minhas leituras com pistas, como o Grego induzindo Conrad. “Não chegue perto de Nietzsche”, e lá ia eu procurar Nite. “Isto você não consegue ler, ainda mais com seu inglês”, segundo Melville, e eu tentava ler Melville. (p.74-75)

Dessa maneira, a incursão de Estevão criança pela biblioteca paterna parece ter garantido-lhe a afeição do pai, ao passo que a repulsa de Tomás (o irmão mais velho apresentado como aquele que buscava o conhecimento por outros meios que não a leitura) por esse ambiente favorece seu rompimento com o progenitor, opinião afiançada por Estevão ao reproduzir a discussão entre Tomás e o pai:

- Leia os gregos! Está tudo lá. Leia os gregos!
- Eu não preciso ler os gregos, respondera Tomás, meu herói.
- Não preciso de histórias antigas. Basta a história de hoje. Se o meu pai é injusto, é um injusto antes de ser meu pai. (p.60)

O dialogismo com os gregos remete a sua vasta contribuição para o desenvolvimento cultural das sociedades ao longo dos séculos. A última frase possibilita o dialogismo com o texto da *Carta ao Pai* (1919), de Franz Kafka, longa carta na qual o escritor acusa o pai de ser um tirano e de prejudicar a felicidade do próprio filho. Assim como Kafka, segundo o protagonista, Tomás também desafiou a autoridade do pai. Em decorrência disso, ganhou a admiração de Estevão, seu irmão mais novo, que não tivera coragem para tal.

Ao longo da narrativa, a personagem principal informa que Tomás, também buscava os meios para entender o mundo: “Meu irmão mais velho sim, era um caçador de baleias” (p.59). Note-se que ele era (no passado), e agora não o é mais, assim como

Estevão afirma ter desistido de caçá-las. Desse modo, ambos são apresentados como sujeitos que gostariam de entender o mundo, cada um a sua maneira. O primeiro refugiando-se na biblioteca do pai, ao passo que o segundo, afrontava os ideais paternos: “Agora o filho mais velho ergue sua voz contra o pai e a discórdia está solta na casa”. (p.60)

Não obstante, em diálogo com Estevão, o pai, cujo nome não se sabe, é concebido pelo protagonista como um desacreditado da literatura, questionando a contribuição cultural dos gregos para a contemporaneidade. Segundo a personagem principal, em certa ocasião,

ele arrancou um livro das minhas mãos e me disse para não perder tempo com o gregos. “Os gregos só têm as perguntas, comece a ler as respostas.” Tragédias inúteis e deuses familiares, esqueça-os. Catarse não resolve. “Epifania!”, exclamou, pressupondo que eu soubesse mais do que sabia. “Epifania e revelações. A história humana precisa de revelações”. (p.35)

Dessa forma, a figura do pai, apresentado como homem erudito e possuidor de uma vasta biblioteca, atrelado ao fato de que Estevão, na infância, diz ter morado “numa avenida de casarões como o seu” (p.74), dão indícios de que se trata de uma família de posses, o que explica, mais tarde, a indignação do narrador quando afirma que o suposto inspetor Macieira o interroga acerca dos vários crimes que estão ocorrendo na cidade, semelhantes aos cometidos pelo Grego, vilão dos livros escritos por Estevão. Em seu íntimo, o protagonista pensa: “O que pode um

inspetorzinho com pé de bode contra a mente de um homem que lê Joyce no original, que lê Conrad?” (p.120). O intertexto trata da produção mundialmente conhecida do escritor irlandês James Joyce e, novamente do escritor Joseph Conrad, anteriormente referido. Note-se que o protagonista se coloca como vítima de um interrogatório, e aparenta estar ofendido com a audácia daquele que lhe interroga, posto que Macieira, em sua concepção, não está à altura de fazê-lo porque em suas palavras, trata-se de um “inspetorzinho”. Mesmo neste ponto, a validade da literatura culta é questionada uma vez que, é o consumidor dos “livros de leitura rápida. Que se vendem em banca.” (p.15) que afronta o leitor dos grandes clássicos da literatura.

Dessa maneira, jogando com os recursos paródicos e dialógicos ao longo da narrativa, Verissimo constrói um universo carnavalizado que, a certa altura, garante o humor e a sátira, no qual o mundo se apresenta às avessas segundo Soares:

o humor paródico não se utiliza do riso que descontraí, do riso que o sistema prevê e programa com uma função catártica de alívio de tensões e, com isso, de aceitação do próprio sistema. Isto porque, pela reunião imprevisível de várias vozes culturais, o riso carnavalizante foge ao controle do poder vigente ideológico e literário, adquirindo um vigor denunciatório e antiilusionista, questionando valores tradicionais e evidenciando a literariedade da literatura. (SOARES, 2006, p.73)

O previsível é que Estevão, devido à formação intelectual que afirma ter, coagisse Macieira, personagem apresentado como

pertencendo à cidade e leitor de romances policiais. Além disso, espera-se ainda que o protagonista enfrente os perigos que a cidade oferece. Todavia, o esperado não ocorre, cedendo espaço para o inesperado. Nesta quebra de expectativa reside a carnavalização, pois as vozes culturais representadas pela literatura culta e pela literatura de massa, respectivamente, misturam-se pondo em questão a verdadeira função da literatura.

Quanto ao risível, ele se dá em dois sentidos. Primeiro, pela dicotomia e pela decrepitude da personagem principal. Conforme informações do protagonista, proveniente de uma família de posses e leitor dos grandes clássicos da literatura mundial, Estevão mora num apartamento miserável, é escritor de romances policiais, e faz-se refém do inspetor Macieira em seu próprio apartamento, na medida em que este o interroga. Merece destaque ainda, a maneira nada heroica como o protagonista teria, supostamente, perdido o pé. Em suas palavras: “uma ponta de taquara atravessara a sola do meu sapato e entrara no meu pé” (p.159). Em segundo lugar, porque a sacralização e a validade do cânone literário instituído são questionadas a todo o momento e, até mesmo o romance policial, enquanto gênero narrativo é posto sob observação. Dessa forma, fica assegurado o tom contestatório e anti-ilusionista dos valores tradicionais, marcas presentes na carnavalização e empregadas por Verissimo em sua obra. Portanto, a apreensão do dialogismo, da paródia e da carnavalização é elemento imprescindível para a exploração da personagem Estevão. A formação que ele supostamente tem enquanto leitor e o

universo ficcional ao qual o protagonista afirma que teve acesso na infância explicam porque ele diz ter se tornado escritor e viver sozinho em seu apartamento.

Sob outra perspectiva, o humor e a sátira são presenças constantes na caracterização das personagens Dona Maria apresentada como a cozinheira do apartamento de Estevão, e Lília, a faxineira que, segundo o protagonista, nada limpa:

Tem uma mulher, Maria, claro, que vem cozinhar para mim e sempre chega com notícias da decomposição da sua família. “Minha mãe tá com urina preta, justo quando estou tomando meu café. Tem uma moça que vem duas vezes por semana fazer a faxina mas sempre acaba na minha cama. Há dois anos que ela vem, Lília, Lília e ainda não espanou um livro. (p.10)

Ambas as personagens são marcadas sempre pelas mesmas características: conforme relata Estevão, Lília não limpa nem fala nada, apenas vai para a cama com ele e dona Maria, durante toda a narrativa aparece com o rádio ligado a dar notícias da decomposição da família.

Quanto à caracterização das personagens de um romance, segundo a classificação de E. M. Forster adotada por (CANDIDO, 1976, p.62), elas dividem-se em esféricas e planas. As primeiras caracterizam-se por sua organização mais complexa e a capacidade de surpreender o leitor ao longo da narrativa, como é o caso de Estevão. Já as segundas subdividem-se em tipo e caricatura e sua concepção dá-se em torno de uma única característica que se sobressai como marca principal da personagem, como é o caso de

Lília, a faxineira que, aparentemente, não fala nem limpa nada e de dona Maria, identificada por realizar

um processo de associação cômica que aproxima repulsivamente coisas de dois universos diferentes: alimentos apetitosos, da área da gastronomia, com sintomas repugnantes de moléstias várias, da área da saúde”. (COSTA, 2004, p.22)

A cozinheira é identificada por fazer este tipo de associação ao longo da história, exatamente no momento em que o protagonista afirma estar tomando seu café da manhã e, por isso, ele diz desistir da refeição: “- Meu guri tá com remela dura. Afastei o *bacon*. Estava muito seco mesmo.” (p.31), ou “Tomei meu suco de tomate depressa quando ouvi a chave da dona Maria na fechadura. Foi ali, ali. - Meu irmão tá escarrando sangue” (p.119). Em pelo menos seis dos dez capítulos o leitor tem acesso às doenças da família da cozinheira, garantindo assim, as tiradas bem humoradas sempre que ela aparece na narrativa. O hábito matinal de dona Maria, associado ao costume de manter o rádio ligado e escutar um programa de auditório que nas palavras do protagonista, dura o dia inteiro: “O rádio, o dia inteiro, o rádio” (p.10), garante o tom humorístico e faz dela uma personagem plana caricatural.

Ao causar o riso no leitor, através da carnavalização e das associações de Dona Maria, Verissimo quebra a densidade da narrativa. Além disso, o autor faz ecoar pelo apartamento da personagem principal as histórias contadas no rádio; todas se

passam no Jardim do Leste, local onde a personagem principal diz que o inspetor Macieira, seu meio-irmão resolve a maioria dos casos e onde ficamos sabendo, também pelo rádio de Dona Maria, que a família de Estevão é dona de mais da metade dos terrenos.

Na medida em que a narrativa avança, todas as histórias se enlaçam, de forma que a sanidade mental do protagonista é posta em questão. Entre os vários trechos em que isso ocorre, selecionamos aquele que trata do episódio em que Estevão escreve seus romances policiais, relembra a morte do pai e ouve as histórias do rádio:

Conrad não consegue ordenar seu pensamento, o seu cérebro é um caleidoscópio de imagens, o rosto assustado de Ann, as letras ainda vermelhas na barriga de Ann, Hennessy de pescoço cortado, meu pai com a cabeça contra o asfalto, não, como é que meu pai entrou nesta história? Esse rádio!
- Dona Maria, o rádio! (p.76)

A mistura das histórias, analisada juntamente com a epígrafe e com o epílogo leva a crer que a narrativa não passa de um delírio do protagonista. A epígrafe diz: “Embora vigies/ a morte conspira/ nas entrelinhas”. Este é um trecho do livro *Segunda Pessoa* (1988), do poeta catarinense Alcides Buss.

Por sua vez, no epílogo, são apresentados três finais possíveis para a história de Estevão. Entretanto, o terceiro final faz do restante do livro uma farsa. Nele, Estevão é apresentado como um doente mental num sanatório. Neste final, o protagonista é referido uma única vez em terceira pessoa, durante toda a

narrativa: “Ele passa o dia inteiro escrevendo. Mas olha aí, não escreve nada. São só linhas e linhas de letras sem sentido. Como se o que ele quisesse mesmo era fazer as entrelinhas”. (p.180)

Perseguindo a hipótese de que o narrador mistura várias histórias no decorrer da narrativa, que a epígrafe afirma que a morte conspira nas entrelinhas e que o epílogo apresenta a personagem como um escritor que anseia fazer a história das entrelinhas, somos levados a deduzir que Estevão abdicou de sua sanidade em prol de um mundo paralelo à realidade, semelhante ao mundo dos mortos ou dos loucos. E sentimo-nos enganados, enquanto leitores, frente à genialidade de Verissimo, se observarmos ainda que, em vários trechos do livro, o próprio Estevão já havia alertado sobre a possibilidade de estar inventando sua própria história quando relata: “O garoto que passa o dia inteiro imitando a descarga aberta de um carro. Outro louco” (p.29). Ora, se o garoto é o outro louco, o é em relação ao próprio narrador. Além disso, em vários trechos há indícios de que Estevão ludibria-nos: “Mas não era isso que eu queria contar” (p.10-30), “Era isso que eu queria contar” (p.12), “Uma vez li em algum lugar, ou inventei...” (p.31), “Não me lembro se foi bem assim estou inventando” (p.60), ou seja, sempre há a possibilidade de uma outra história por trás da história contada. Nesse sentido, “O jardim do diabo é um livro de muitas histórias e, também, de versões dessas histórias” (COSTA, 2004, p.18-19).

Para além dos aspectos até aqui analisados, a intersecção entre a literatura culta e à literatura de massa merece atenção

especial em *O jardim do diabo* porque, do imbricamento entre essas duas esferas antagônicas na mesma narrativa, emerge uma crítica, sendo a primeira representada pelos intertextos com clássicos literários que permeiam a narrativa principal e a segunda, representada pelos romances policiais os quais Estevão afirma escrever.

Imbricamentos

Desde a primeira página da narrativa, o protagonista de *O jardim do diabo* refere-se diretamente ao leitor, apresentando-se como escritor:

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. (p.9)

A personagem principal pressupõe que o leitor seja frequentador de bancas que vendem jornais, uma vez que, possivelmente, já tenha visto seus livros expostos nestes locais. As obras as quais Estevão faz referência são os romances policiais escritos por ele, que a personagem caracteriza como de má qualidade gráfica, impressos em papel jornal, e de conteúdo apelativo posto que na capa, uma mulher supostamente de seios fartos parece estar em perigo, criando uma expectativa para o leitor.

Além disso, ele adianta que seus livros seguem sempre o mesmo padrão: “Tenho uma fórmula: a grande trepada por volta da página 40, o encontro final com o vilão, e o desenlace a partir da página 90” (p.9). Nesse sentido, a personagem principal insere seus romances na categoria dos romances policiais que, para Tzevetan Todorov, o “romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta”. (TODOROV, 1970, p.95)

Diferente dos romances que integram a literatura culta, trazendo contribuições inovadoras para o gênero ao qual pertencem e por isso, considerados clássicos literários, os romances que integram a literatura de massa garantem a sobrevivência do gênero na medida em que seguem sempre o mesmo padrão estético e estilístico. Isso se deve, em grande parte, aos diferentes hábitos culturais do público consumidor da literatura de massa e dos consumidores da literatura culta.

Ao descrever suas narrativas de maneira depreciativa, Estevão assume um posicionamento algo preconceituoso com relação à chamada literatura de massa, entendida como aquela formada pelo “romance policial, de ficção científica, de aventuras, sentimental, de terror, a história em quadrinhos, o teledrama, etc.” (SODRÉ, 1978, p.15-16). Com essa atitude, a personagem principal parece estabelecer uma dicotomia entre a literatura de massa e a literatura culta. Embora se diga escritor de romances policiais, o protagonista aparenta estar mais aficionado à literatura culta, considerando seu histórico enquanto leitor dos clássicos e a

maneira preconceituosa como se refere aos romances policiais que ele mesmo diz escrever.

Entretanto, as duas esferas literárias pelas quais circula Estevão ganham importância maior quando vistas sob a luz da influência que exercem sobre a constituição do protagonista uma vez que Estevão apresenta-se como leitor dos clássicos da literatura culta ao mesmo tempo em que diz escrever literatura de massa. Acreditamos que, nesse movimento dicotômico possam residir alguns aspectos que auxiliem na compreensão das atitudes da personagem no transcorrer da obra de Verissimo.

Por um lado, ao longo de sua vida, Estevão afirma que procurou através da leitura dos clássicos literários, a verdade de sua existência, todavia, nada encontrando, a personagem argumenta que desistiu de tal empreitada. Por outro lado, ao escrever literatura de massa, o protagonista parece buscá-la nessa esfera. Portanto, sua afirmativa é posta sob suspeita já que ele indica procurar respostas para suas inquietações em outra esfera literária e não desistir de procurá-las, conforme havia afirmado. Dessa maneira, um paralelo entre as personagens “ficcionais” criadas por Estevão e as personagens “reais” apresentadas na obra de Verissimo pode ser estabelecido.

Segundo Estevão, em seus textos, o herói Conrad caça o Grego, vilão misterioso que mata suas vítimas deixando marcas no corpo das mesmas para que o herói possa segui-lo, numa busca incessante. Para o protagonista da obra de Verissimo, as manobras que Conrad utiliza na caça ao assassino e as pistas que ele

encontra por onde passa, garantem o sucesso das narrativas policiais, levando o escritor a lançar um livro por mês conforme seu relato.

No entanto, há um momento de ruptura na fórmula do romance policial, quando no livro *Ritual Macabro*, nas palavras de Estevão “pela primeira vez em meus livros, o vilão não morre. O Grego foge. E fica a sugestão de que ele voltará num próximo livro.” (p.12). O próximo exemplar é romance policial *O olho do Valete*, escrito paralelamente à narrativa de *O jardim do diabo*. Neste romance, o autor apresenta Conrad saindo do hospital onde estivera internado e embarcando em um cruzeiro de luxo. De acordo com Estevão, o protagonista de suas narrativas “se sente velho, sujo, diz que quer voltar para o mar para se reencontrar.” (p.17), pois ele é descrito como profundamente abalado por ter deixado o Grego escapar no último livro.

Na medida em que os romances policiais são abalados em sua fórmula fixa uma vez que Conrad não consegue prender o assassino, conforme informação de Estevão, também a vida pessoal do escritor é posta como desestruturada, a partir da visita do inspetor Macieira, que supostamente, passa a frequentar o apartamento do mesmo. Ao procurar Estevão, Macieira diz que ocorreu uma série de assassinatos e mais, “-O assassino agiu exatamente como assassino de seu livro, O Grego.” (14), confundindo a mente do escritor com uma série de coincidências sucessivas, da mesma forma como o Grego ludibria Conrad com

suas falsas pistas. Com isso, entendemos que, Estevão está para Conrad, assim como Macieira está para o Grego.

A esta altura, Estevão parece não discernir sua existência da do protagonista das histórias policiais. Realidade e ficção passam a confundir o protagonista; Estevão e Conrad ficam perdidos, o primeiro em relação à Macieira, o segundo, em relação ao Grego: “Todas as histórias de Conrad eram sempre a mesma história e agora ele e o autor descobrem que outra história está sendo contada por baixo da história deles, uma história recorrente também como num ritual. (p.19)

Assim como Conrad descobre ao final da narrativa policial que fora enganado por Vishumar, seu mentor espiritual, também Estevão se sente ludibriado pelo pai, ao tomar conhecimento de sua aventura extraconjugal, e por Macieira, quando toma consciência de que os crimes verdadeiramente não ocorreram. Todavia, é necessário considerar que todas essas histórias são hipotéticas, pois não esqueçamos que a sanidade mental de Estevão foi posta sob suspeita na análise da epígrafe e do epílogo.

Dessa maneira, na altura em que eu tudo aparenta ser um grande devaneio de Estevão, Verissimo parece por em questão com a narrativa de *O jardim do diabo* a própria validade (e utilidade) do fazer literário, uma vez que, não encontrando as respostas para suas inquietações intelectuais na literatura culta, Estevão parece procurá-la na literatura de massa. Todavia, também através dela não alcança o autoconhecimento, nem consegue se inserir na vida social, ao contrário, ele se exime do convívio com seus pares,

exilando-se cada vez mais, ao ponto de acabar sozinho em seu apartamento ou louco num sanatório. Ao cabo de narrativa, emerge a questão: para que serve a literatura? A essa questão o texto de Verissimo dá margem para várias ou para nenhuma resposta tal a complexidade do que nela se coloca.

Após a leitura de *O jardim do diabo*, a única conclusão a que se chega é a de que as discrepâncias entre a literatura culta e a de massa se tornam pequenas quando ambas as esferas são vistas como formas diferentes que o sujeito encontra para conhecer-se a si mesmo, a fim de conviver socialmente. Nessa medida, para qualquer aficionado à Literatura, seja ela culta ou de massa, é frustrante pensar que nelas não residem respostas, mas antes, outras perguntas que, quando perseguidas a exaustão, conduzem-nos à insanidade ou à solidão, tal como ocorrera com Estevão, condenando-nos ao exílio, presos nos labirintos da mente humana, o próprio jardim do diabo.

Referências:

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1981.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COSTA, Lígia Miltz da *et al.* *L. F. Verissimo, J. Saramago e G. G. Márquez: a paródia na ficção contemporânea*. Cruz Alta: Pallotti, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LOUREIRO, Diana. O jardim das intertextualidade de Luis Fernando Verissimo. *Revista Iluminart*, São Paulo, v.1, n.1, p.87-95, mar. 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 34.ed. Trad. Jorge Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2006.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

_____. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1978.

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

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.