BB 79/2026

ENSAIO/ESSAY

DESVELANDO A DITADURA

Antônio Hohlfeldt

Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da FABICO-UFRGS

RESUMO: Em 1997, Luis Fernando Verissimo, já afirmado na crônica, edita seu primeiro romance, *O Jardim do Diabo*, aparentemente, uma narrativa policial. Mas por trás do gênero consagrado, sobre o qual desenvolvia, de qualquer modo, uma paráfrase, havia uma outra narrativa que implicava a denúncia de crimes ocorridos na ainda – então – recente ditadura iniciada em 1964. A análise deste texto vale a pena ser realizada, quer do ponto de vista estético, porque demonstra um excelente nível de domínio de criação literária, inclusive com referências a obras universais, como a *Moby Dick*, de Melville; quer do ponto de vista político, porque evidencia a coragem do escritor em abordar tema que, ainda naquele momento, era relativamente tabu. Mobilizando várias narrativas paralelas, mas que acabam se entrecruzando, uma alimentando a outra, o artigo procura mostrar que, na melhor tradição do romance folhetim, Verissimo produz um texto absolutamente envolvente e politicamente oportuno, e cuja importância, nesta releitura de 2026, se torna anda mais significativa.

PALAVRAS-CHAVE: Romance policial; Paráfrase; Ditadura Militar de 1964; Complexidade narrativa.

ABSTRACT: In 1997, Luis Fernando Verissimo, already established in his writing, published his first novel, *The Devil's Garden*, ostensibly a crime story. But behind the established genre, which he was, in any case, paraphrasing, lay another narrative that involved denouncing crimes that occurred during the still – then – recent dictatorship that began in 1964. The analysis of this text is worthwhile, both from an aesthetic point of view, because it demonstrates an excellent level of mastery of literary creation, including references to universal works, such as Melville's *Moby Dick*; and from a political point of view, because it highlights the writer's courage in addressing a topic that, even at that time, was relatively taboo. Mobilizing several parallel narratives, which end up intersecting, one feeding the other, the article seeks to show that, in the best tradition of the serialized novel, Verissimo produces an absolutely engaging and politically timely text, whose importance, in this 2026 rereading, becomes even more significant.

KEYWORDS: Crime novel; Paraphrase; 1964 Military Dictatorship; Narrative complexity.

Desde o primeiro livro, *O Popular* (1973, José Olympio) até os últimos volumes, por volta do ano 2020, Luis Fernando Verissimo foi o mais fecundo escritor brasileiro contemporâneo e, certamente, o que maior sucesso de público alcançou, com centenas de milhares de exemplares vendidos. Conta o anedotário familiar que Luis Fernando, quando jovem, tinha enorme preocupação em não ser comparado com o pai, escritor que, por volta dos anos 1940 e 1950, experimentou grande receptividade entre seus leitores, em especial com a série de romances urbanos que ocorriam na cidade de Porto Alegre, consolidando, depois, seu renome, com a trilogia *O Tempo e o Vento*, editada entre 1948 e 1960. Para evitar as comparações, Luis Fernando buscou a música, mas, depois, tornou-se cronista. Tendo vivido boa parte de sua formação nos Estados Unidos, ao voltar para o Brasil a sobrevivência levara-o à imprensa. E ali, à crônica (primeiro, em substituição a umas férias de Sérgio Jockymann), ganhando coluna própria em *Zero Hora*, a partir de 1969. Daquele momento em diante, Luis Fernando foi ele mesmo, definitivamente.

Opção pela crônica

Ancorado na crônica, gênero que inovou com personalidade, Luis Fernando tanto desenvolveu *tiras* cômicas, na linha de Jules Feiffer, nos Estados Unidos, que teve oportunidade de acompanhar atentamente, quanto desenvolveu comentários a partir da observação pontual dos contextos, sobre os quais abria brechas possibilitadas pelo *estranhamento*[1] do que ocorria e que, no cotidiano, era tomado como normal. Com isso, o cronista propõe uma leitura crítica do entorno, num momento em que a livre expressão era ainda relativa, por força do regime ditatorial então vivido (o golpe de 1964 perduraria até quase o final dos anos 1980, lembrando que a nova constituição nacional só foi votada e aprovada em 1988). Talvez este contexto explique, em parte, a opção pela ironia e pelo humor que, desde os primeiros textos, caracterizarão o *estilo* de Luís Fernando. Em algumas poucas ocasiões, surgiram variantes deste tipo de criação,

[1] Uso o termo no sentido que lhe deu Freud, em estudo assim denominado (*Das Umheimliche*, 1919), em que o pretensamente natural e familiar, em determinado momento, produz estranhamento e inquietação.

como a série *Traçando...,* iniciada com *Traçando New York* (1991, Artes e Ofícios) que, não obstante, não deixavam de ser crônicas. Mas pode-se dizer que o escritor realizou uma obra decididamente pessoal, inclusive com a criação de *tipos* que muito ajudaram na popularização e na fixação de seu trabalho, como o detetive Ed Mort (leia-se *é de morte*...), hilariante paródia das histórias de detetives, quer europeus, quer norte-americanos; o Analista de Bagé – cujo sucesso levou-o à televisão e ao cinema; a Velhinha de Taubaté – cuja credulidade satirizava os discursos megalomaníacos do último ditador brasileiro, João Batista Figueiredo; além do político Alves Cruz, cuja atualidade, infelizmente, dispensa maiores comentários.

O primeiro romance

Quebrando o conjunto de obras *ligeiras* ou *leves*, até então desenvolvidas, em 1987 Luis Fernando Verissimo publica, a convite da MPM Propaganda, agência de publicidade em que trabalhava, seu primeiro romance, *O Jardim do Diabo* (L&PM), com direito a passagens mais ou menos eróticas – o que deve ter escandalizado a alguns de seus leitores mais tradicionais – e onde, ao lado dos procedimentos cômicos que já lhe eram tradicionais, o escritor se revelava por um amplo horizonte de leituras que foram *antropofagicamente*[2] transformadas ao longo da narrativa. O processo ocorre desde a primeira frase, em que se combina a referência indireta a uma obra estrangeira, no caso, o romance *Moby Dick,* de Herman Melville (1851), com o *estranhamento* do nome do personagem: "Me chame de Ismael e eu não atenderei. Meu nome é Estevão, ou coisa parecida" (p. 11)[3].

A releitura deste texto, normalmente esquecido pelos estudiosos do escritor, e com a passagem de tempo – quase quarente anos... – surpreende por dois motivos: o primeiro, a coragem do escritor em apresentar este livro e, segundo, a atualidade renovada da narrativa. Não se trata de um *roman à clé*, em sentido estrito: não há

[2] Referência ao conceito de Oswald de Andrade, apresentado no *Manifesto Antropófago*, de 1928. O conceito alude ao episódio histórico em que o bispo Dom Pero Fernandes Sardinha, cujo barco naufragou nas costas de Alagoas, foi aprisionado e devorado pelos índios caetés. Para Oswald de Andrade, o Brasil deveria *consumir* a cultura estrangeira à maneira dos antropófagos, isto é, retendo apenas sua melhor parte, transformando-a em matéria-prima para uma cultura verdadeiramente nacional.

[3] Todas as citações são referentes à primeira edição, fora de comércio, incluída na coleção Adão Juvenal de Souza, e distribuída como brinde de fim-de-ano pela MPM Propaganda (L&PM, 1987).

referência a um episódio específico que tenha ocorrido no passado recente, mas, ao mesmo tempo, é, sim, referência a uma série de fatos que sabemos terem ocorrido, em todo o país, ao longo do período compreendido pela ditadura iniciada com o golpe de estado de abril de 1964, em que pessoas eram sequestradas por agentes policiais, aprisionadas, torturadas e depois assassinadas por agentes policiais, sob a desculpa de *subversão*: para tanto, as instituições policiais mantinham imóveis para essas prisões, onde se torturava e se matava impunemente. O caso mais eloquente foi o do jornalista Vladimir Herzog (assassinado em 1975, cuja morte as autoridades policiais tentaram apresentar como suicídio), na cidade de São Paulo. Mas Porto Alegre, cidade natal de Luis Fernando, e onde ele vivia e trabalhava, na ocasião do lançamento do romance, também mantinha tais práticas[4], que eram institucionalizadas.

Estreia com maturidade

A estreia de Luís Fernando no romance, gênero mais alentado e que se pretende *mais sério*, constituiu, na verdade, uma espécie de atestado de maioridade do escritor porque, por trás da aparente leveza e comicidade da narrativa, que se pretende filiar à tradição do romance policial, mas parafraseado[5], centrado na figura do escritor de romances policiais de quinta categoria, distribuídos em bancas de jornais e revistas, chamado Estêvão, que assim se apresenta ao leitor: "Escrevo um livro por mês, com vários pseudônimos americanos, embora meu herói – não sei se você notou – sempre se chame Conrad. Conrad James. Herman Conrad. Um ex-marinheiro de poucas palavras" (p. 11), em alusão direta ao escritor Joseph Conrad, vamos encontrar uma corajosa denúncia sobre aqueles episódios.

A estrutura do livro, digamos, o primeiro nível da estrutura narrativa do livro, fica por conta do escritor Estêvão que apresenta as aventuras da personagem Conrad, um detetive particular: "tenho uma fórmula: a grande trepada por volta da página 40, o encontro final com o vilão, e o desenlace, a partir da página 80" (p. 11).

[4] Era o Dopinho, expressão ironicamente diminutiva do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, sediado na rua Santo Antonio, 600, hoje identificado por placa alusiva ao fato, inserida na calçada em frente àquele endereço.

[5] De certo modo, Luís Fernando começava no romance a partir do mesmo ponto em que começara na crônica, com o personagem Ed Mort, a narrativa policial, em ambos os casos parafraseada.

Mas, ao mesmo tempo, ele se narra a si mesmo: esta é o segundo nível da estrutura narrativa. Ambos se misturam ao longo da obra, alternando-se nas passagens mais tensas e de maior expectativa dramática. Assim, ficamos sabendo que o narrador ficcional (Estevão) vive encerrado num apartamento mal enjambrado, com livros espalhados por todo o lado. Estevão é visitado diariamente por duas mulheres: Dona Maria (quem, ao final da narrativa, ficamos sabendo chamar-se Maria das Dores, outra ironia - p. 182, diante do modo como que diariamente ela se anuncia ao chegar, sempre referindo a doença de alguém da família) e por Lília, 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. 12).

O narrador resume, então, seu cotidiano: "*Exile and cunnilingus*" (p. 12). Dando-se conta do desvio na narrativa, ele se corrige: "Mas não era isso que eu queria contar".

Dona Maria e Lília

Esta Dona Maria "vem cozinhar pra mim e sempre chega com notícias da decomposição da sua família, 'Minha mãe tá com urina preta', justo quando eu estou tomando café" (p. 12).

As visitas diárias são marcadas por três movimentos: o primeiro, sempre hilariante, é justamente este: ao chegar, Dona Maria comenta alguma doença da família, doença que acaba tendo relação direta com aquilo que o escritor e narrador vai consumir naquele exato momento: "Não consegui comer os ovos mexidos a tempo... Dona Maria chegou e contou que seu filho estava com pus amarelo saindo de algum lugar. Joguei o resto dos ovos fora" (p. 165), etc.

O terceiro movimento é sua saída, ao final da jornada, ocorrer sempre do mesmo modo, fielmente registrado pelo narrador, que é Estevão. Como em uma ladainha, Dona Maria reitera: "Já vou indo. O jantar está na geladeira. A roupa passada está em cima da tábua" (p. 22),

O segundo movimento, do ponto de vista da economia da narrativa, é o mais importante, pelo fato de Dona Maria sempre ouvir o rádio sintonizado na altura máxima

possível, o que se torna uma espécie de *Leitmotiv* , ao longo de toda a narrativa, levando ao protesto inatendido do escritor – "Abaixa o rádio, dona Maria" (p. 12), "Dona Maria, o rádio!" (p. 18, etc.).

Neste caso, este motivo acaba ultrapassando o primeiro nível da narrativa (Estevão narra a si mesmo) e acaba se constituindo numa espécie de *ponte* para a terceira narrativa, muito breve, que constitui unicamente o "Epílogo", quando a narração é assumida por um segundo narrador que faz alusão indireta ao depoimento da empregada. Então ficamos sabendo, a mulher se chama Maria das Dores, que descreve: "Ele estava sentado numa cadeira com a garganta cortada. Não havia sinais de luta no apartamento, ele devia estar esperando o assassino. Ou a assassina, ou os assassinos. A máquina de escrever estava sobre uma mesinha, ao lado da cadeira, mas só havia papeis em branco junto dela. Se ele estava escrevendo alguma coisa as folhas foram retiradas do local" (p. 182).

Para uma mulher que passava o dia ouvindo o rádio (e que programas, neste rádio, vamos ver isso adiante...), ela é bem observadora... Mas um terceiro narrador assume o controle da narrativa, e então, inopinadamente, emulando Estevão - o primeiro narrador, em algumas passagens anteriores, quando ele propunha diferentes soluções para o romance que estava escrevendo - apresenta uma segunda possibilidade sobre a morte do escritor: "É difícil saber qual foi o ferimento que o matou. Há ferimentos em todo o corpo, eles formam um padrão, mas não dá para interpretar o que significa(...)" (p. 183).

Não se sabe quem seja este narrador que produz, ainda, uma terceira e surpreendente hipótese, não para a morte, mas para todo o conjunto de histórias que até aqui o leitor acompanhara:

> Mandam chamar os pais dele, no sanatório. É preciso fazer alguma coisa. Agora ele simplesmente se recusa a comer. Diz que nunca mais vai botar nada na boca. Primeiro, aquela mania de que não tem um pé. Depois começou a implicar com o rádio da Dona Nicola, que ocupa o quarto do lado. E agora isso. O dr. Macieira tenta conversar com ele. Mas ele não diz coisa com coisa. Acusou o dr. Macieira de estar tentando entrar no cérebro dele. E inventa uma história mais maluca do que a outra (p. 183).

Este último parágrafo, com que se encerra o texto, é, não apenas inesperado, pura e simplesmente, do ponto de vista do enredo, porque relativiza tudo o que se lera ao longo de todo o livro – as aventuras do detetive Conrad e a vida de Estevão – quanto,

sobretudo os últimos capítulos, quando a narrativa de Estevão sobre ele mesmo se impõe àquela em torno das aventuras do detetive Conrad, com especial destaque para o final do capítulo 10, que antecede ao "Epílogo" e muda completamente o registro até então utilizado pela narrativa:

> Sei que um dia a chave vai girar na fechadura, a porta vai se abrir e não será a dona Maria. Quem se sente mais ameaçado pelo meu testemunho? Pelo que pensa que eu vi? Seja quem for um dia ele vai aparecer na porta. Com uma faca. Pode ser uma pistola, ninguém ligaria para o tiro neste prédio barulhento, mas acho que será uma faca. Tudo bem, vamos até o fim. À noite eu fico rodando pela sala, toc-toc, slosh-slosh, com a cara virada para a janela, ouvindo o ronco da cidade, *o tubarão indo e vindo, indo e vindo* [6](p. 181).

É aí que entra, não o médico, o dr. Macieira, mas um delegado de polícia, o inspetor Macieira que, ficamos sabendo, é filho bastardo do pai de Estevão, portanto, meio irmão de Estevão. Mas esta relação é ainda mais complicada, como descobre quem lê o romance por inteiro. E então, precisa-se retroceder na leitura, para reorganizar todo o enredo. Ou melhor, os enredos, porque toda e qualquer coisa escrita ao longo do texto sempre tem algum significado e por isso precisa sempre ser lida com atenção: estas passagens, aparentemente gratuitas, funcionam como sucessivas chaves de leitura, como, por exemplo, a relação entre aquele "Epílogo", já referido, e a "Epígrafe", conforme alerta o próprio narrador e personagem, Estevão, a respeito do livro que está escrevendo, e cujos originais foram entregues por Dona Maria a um mensageiro que os foi buscar no apartamento, ao mesmo tempo em que Estevão *sofria* o que ele denomina como a *terceira visita* do inspetor Macieira:

> --Você já mandou o novo [livro] para a editora?
>
> -- Vieram buscar agora mesmo.
>
> -- Eu queria dar uma olhada...
>
> -- Não, Macieira. Vocês vão ter que esperar a publicação para saber se eu conto tudo sobre o dia dez de julho ou não.
>
> Ele se inclinou para tocar o meu joelho. Fraternalmente[7].
>
> -- Eu sei que você não contou.
>
> -- Do que vocês têm medo, Macieira? Quais são os fatos que vocês não querem que eu mencione, mesmo disfarçados como ficção?
>
> -- (....) Você não deve mexer neste lodo, Estevão. Pode encontrar coisas que não quer encontrar. (p. 174).

[6] O itálico é meu e tem a ver com o título da obra, o que se discute adiante.
[7] Outra ironia do narrador, agora que se sabe serem Macieira e Estevão meio irmãos...

Algumas linhas antes, o leitor descobrira, graças ao próprio Estevão, que o romance anterior, *Ritual Macabro,* enfrentara alguns problemas com a editora (p. 173). O *estilo* do escritor, segundo ele mesmo, mudara. Ele parecia almejar algo mais:

> Eu estava dando sinais de ter sucumbido à pior tentação que pode afligir um escritor de quinta categoria (...). Subir de categoria. É fatal. Passamos a cuidar dos nossos pronomes e dos nossos símiles. Quando menos se espera, estamos sendo metafóricos e obscuros. Depois, vem o que vocês temem. Confissões. As veias abertas[8] em público (p. 173).

Por isso mesmo, Macieira insiste em que o escritor produza mais textos como o seu preferido (dele, Macieira), *A Maldição do Jade* (p. 176). Logo adiante, o mesmo Estevão revela que aquele livro que está escrevendo no momento, o relato que estamos terminando de ler, a mesma primeira narrativa que tem no detetive Conrad sua principal personagem, mas que exclui, naturalmente, a segunda narrativa, que é a parte autobiográfica do escritor, acabará sendo aceito: "A editora cortou a epígrafe e o epílogo e algumas cenas, mas, surpreendentemente, publicou o livro. Eles mesmos deram o título, *O Olho do Valete*, não está mal" (p. 178).

Já se conhece e comentou o epílogo. Deve-se seguir, então, para a epígrafe: "Embora vigies/a morte conspira/*nas entrelinhas*", poema do catarinense Alcides Buss. Num primeiro momento, o leitor pode custar a entender seu sentido, mas, se chegar ao epílogo, tudo se esclarecerá: "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. 183), comenta uma enfermeira a respeito do paciente aparentemente louco, o escritor Estevão, sabe-se agora[9]. Evidencia-se, deste modo, que o relato policial que, à primeira vista, é o enredo principal da narrativa, na verdade dissimula um outro relato, que é aquele relativo à vida do próprio Estevão, chegando ao desfecho revelado pelo epílogo.

Quanto a Lília, ela recebe diferentes representações, conforme é evocada pelo escritor, ou por aquela personagem que o visita, o policial Macieira, a quem já referimos acima. Aliás, o nome do policial provoca outra blague: "Era um homem que se apresentou como inspetor Macieira, 'como o conhaque'. Mandei-o entrar. Ele mancava. Era ruim da outra perna, o que deveria ter-me advertido de alguma coisa" (p. 14).

---

[8] Referência indireta ao livro de Eduardo Galeano, As Veias Abertas da América Latina, que se constitui numa revisão crítica da história do continente.

[9] Os dois destaques em itálico são meus.

Lília é figura menor, permite diferentes interpretações: diarista que se torna amante; espiã a serviço da polícia; uma pobre trabalhadora que sofre pressão policial etc., moradora de um bairro popular controlado por uma milícia de que este inspetor Macieira é o chefe.

Macieira, o pai e Tomás

Quem é este Macieira, então, que atravessa o romance de ponta a ponta? Ele é um policial civil, que começou carreira numa delegacia de distrito. Não se explicita, mas deve-se aproximá-lo da figura de uma dessas lideranças que infernizam as favelas cariocas, agindo paralelamente à força policial e que constituem as famigeradas *milícias*. Ele aparece do nada no apartamento do escritor: "Era um homem que se apresentou como inspetor Macieira, 'como o conhaque'. Mandei-o entrar. Ele mancava" (p. 14). Segue-se uma situação esdrúxula, quando o policial revela que, tendo perdido o pé, apelou a um sacerdote que lhe fez o implante de uma pata de cabrito[10]. Melífluo como todo o policial (e como todo o detetive, caso da personagem sobre a qual Estevão está escrevendo, o detetive Conrad), ele sugere alguma relação entre o último romance de Estevão e um crime recém cometido na cidade, o que o escritor nega, pelo simples fato de que, quando o crime ocorrera, o romance ainda não fora publicado. Do diálogo que se segue, Estevão, não sem certo entusiasmo, antecipa/inventa as aventuras do detetive no novo romance que está escrevendo. "Mas Conrad não é mais o mesmo", lastima o escritor (p. 21) e, por isso, a narrativa começa a ganhar outros contornos, o que faz nascer nova preocupação quanto à sua aceitação por parte da editora.

Segue-se um estranho diálogo entre os dois:

-- Você já matou alguém, inspetor?

-- Já. Várias vezes. Quer dizer. Já matei várias pessoas. Você não sabe. Minha vida daria um livro...

-- Dos meus?

-- Não. – Ele sorriu. – Infelizmente, não.

[10] Na mitologia grega, sátiros e o deus Pan possuem patas de bode ou de cabrito, o que foi depois assimilado pela religiosidade cristã. Neste caso, a imagem do mal é sublinhada.

-- Matou... como policial?

Ele fez um gesto para rechaçar a minha pergunta no ar e a substituiu por outra" (p. 29).

Logo em seguida, é a vez do inspetor:

-- E o senhor? Você?

-- Eu o quê?

-- Já matou alguém?

-- Várias pessoas. Nos meus livros. Na vida real, não (p. 29).

Obrigado a ouvir o rádio que Dona Maria escutava, Estevão (e o leitor do romance, não aquele que ele está a escrever, mas o que se está a ler) acaba acompanhando um daqueles programas terríveis de auditório que ocorrem normalmente pela manhã. O animador recebe a visita de Dona Valdecina, moradora do Jardim do Leste[11]. Sua filhinha foi estuprada e assassinada há alguns anos. Agora, ela quer construir uma capelinha exatamente no lugar do crime. "A Prefeitura não quer permitir" (p. 34), mas, mais adiante, concordará. O desafio imediato é juntar o dinheiro para a obra. A transcrição do programa corre em paralelo com uma cena erótica do romance que Estevão está escrevendo, quando Conrad procura seduzir Linda, amante de um dos principais bandidos que ele está perseguindo:

> Oh Conrad. Sim, sim! Linda estava soluçando de prazer. Conrad, enquanto trepava, mantinha um distanciamento analítico. Isto não é fingimento, concluiu. Ela está gozando mesmo. O velho lobo-do-mar fisgou mais uma com seu anzol infalível[12]. Sim, sim. Que importam a finitude humana e a perversidade do mundo se os justos comandam seus destinos? A questão não é se Deus existe ou não, a questão é se você vai brochar só por causa disso (p. 34).

Conrad pretende que Linda revele o paradeiro do amante. Ela promete fazê-lo se ele a fizer ter quatro orgasmos seguidos, o que ele está tentando. Mas, no mesmo parágrafo, intromete-se a narrativa radiofônica. As duas narrativas, então, se misturam, num efeito de total estranhamento, em que o erótico é neutralizado pelo emocional, mas sem efeito contrário, porque, evidentemente, os personagens radiofônicos não estão ouvindo a narrativa romanesca:

> A Prefeitura vai permitir que Dona Valdecina construa a sua capela. E tem mais. *Mais, mais, gemia Linda*. Nós recebemos a primeira doação para a construção da capelinha e ouçam que

[11] Irônica alusão ao Jardim do Eden, do Velho Testamento. Aqui, o Paraíso terrestre é substituído por espaço infernizado pela presença desta milicia comandada pelo inspetor Macieira.

[12] A metáfora não deixa de ser irônica, embora de péssimo gosto,marcando, de um lado, o machismo e, de outro, a vaidade de conquistador que, em geral, caracteriza este tipo de personagem. Ao mesmo tempo, a linguagem relativamente chula completa-se com uma reflexão filosófica fortemente anacrônica.

> coisa comovente, que coisa sensacional! Atenção, auditório. A primeira doação veio justamente do homem que estuprou e matou a filhinha da dona Valdecina! Dorival Marques, o Dori, hoje cumprindo pena na Penitenciária Estadual. Dona Valdecina, venha até aqui. *Mais! Mais! Havia algo de desesperado no pedido de Linda, nas suas pernas entrelaçadas nas costas do velho lobo-do-mar, na sua voz.*
>
> -- Onde está o Grego? – perguntou Conrad.
>
> *Ela parou. (...).*
>
> *-- É por isso que nós estamos aqui?*
>
> *-- Não – disse Conrad. – Mas já que estamos tão íntimos, aproveitei para perguntar.*
>
> *-- Cachorro – disse Linda, tentando empurrá-la de cima dela*[13].
>
> -- Está feliz, dona Valdecina?
>
> -- Dona Maria, o rádio! (p. 34 e 35).

A múltipla cena se encerra, como se vê, com a mistura dos três registros: o diálogo entre Conrad e Linda (relato ficcional primeiro); o diálogo entre o animador de auditório e a mãe da menina assassinada (de certo modo, um relato ficcional intromissivo) e, enfim, o relato autobiográfico de Estevão, a pedir que a diarista diminua o barulho do rádio, com um efeito cômico e, ao mesmo tempo, ao provocar o estranhamento – ao reunir acontecimentos tão díspares – crítico em relação à realidade imediata, já que os três relatos estão mimeticamente reproduzidos, ainda que não se relacionem diretamente.

Em algum momento da narrativa, o inspetor Macieira é entrevistado pelo animador daquele mesmo programa de auditório que o escritor Estevão é obrigado a ouvir por causa da diarista, Dona Maria. Ele se afirma *amigo da família*, segundo o radialista (p. 68), agora já envolvido em outro caso, o da dona Glória, cujo filho, o Zarolho, traficante, acaba de ser assassinado. O marido de dona Glória e pai do Zarolho, revela o policial, está envolvido no caso, porque, segundo ele, Candó – como se chama – teria uma disputa pelo ponto de tráfico com o filho, terminando por assassiná-lo. No decorrer da entrevista, o animador faz o seguinte registro:

> -- Aliás, o Macieira é muito relacionado em todo o Jardim do Leste. Para quem não sabe, o inspetor Macieira é quase um herói para o pessoal do Jardim do Leste, não é assim, Macieira? Eu sei que você vai dizer que não é, mas seu trabalho preventivo entre os menos afortunados é importantíssimo (p. 69).

No entusiasmo característico deste tipo de programa, o animador acrescenta: "Ainda não houve caso que o inspetor Macieira não resolvesse", ao que contesta o

[13] Os destaques em itálico são meus. Na frase final é um terceiro registro, que se intromete nos outros dois. A passagem foi destacada através do sublinhado.

policial: “Houve um, sim”. O animador não desiste: “Só um! Ouviu, auditório? Rá, rá, Macieira: muito obrigado por mais esta participação no nosso programa” (p. 70).

No final do romance, esta passagem é retomada, quando Estevão confronta o policial, recordando aquele programa radiofônico: “O inspetor Macieira até hoje só não resolveu um caso. Vinte anos depois do caso não resolvido o macio Macieira continua atrás do assassino do seu pai. E do meu” (p. 175).

Para entender esta passagem, deve-se retomar a relação de fundo, a verdadeira relação entre o inspetor e o escritor. Já se sabe que eles são meio-irmãos. Macieira é fruto de uma relação espúria do pai de Estevão. Como lamenta o policial, o homem jamais reconheceu a situação: a jovem, surpreendida pelo adolescente Estevão, certa noite, na casa de família, a sair do quarto do pai, morreu na miséria. Macieira, sem ser jamais reconhecido pelo pai nem pelos irmãos, não obstante conseguiu se aproximar de um deles, Francisco. É através deste irmão que se informa a respeito de tudo o que acontece na casa.

O pai ou o colaborador da ditadura

Este pai, que não tem nome próprio, é, pois, um representante categorial. É um típico *paterfamilias* cujos comportamentos, ações e decisões jamais são contestados, quer pela esposa, quer pelos filhos. Por isso mesmo, o filho mais velho, Tomás, acaba abandonando a casa. Torna-se guerrilheiro. Quando o pai, em determinado momento, descobre que um imóvel que mantém fechado, mas é ocupado pelo grupo guerrilheiro, vai ser atacado pela polícia, entra em desespero e, já velho, não podendo mais dirigir o carro, exige que Francisco, um dos sete filhos, leve-o até o local, para tentar salvar o filho. Ao mesmo tempo, entrega um cartão com um número telefônico a Estevão e ordena que ele ligue para alguém chamado Jorge. Descobre-se, depois, que este Jorge é o inspetor Macieira e que este, na verdade, é aquele filho bastardo. Mas que é também, enquanto policial, parte da repressão política. De qualquer modo, todos correm para aquele endereço, justamente a tempo de o pai gritar, alertando Tomás sobre o ataque, a chegada dos policiais, a fuga do filho e um tiroteio que culmina com a morte do velho.

Quem teria assassinato o homem? Esta é a questão que preocupa, tanto o inspetor Macieira, quanto Tomás, e o próprio Estevão. Aqui, o romance se adensa: Tomás conseguiu fugir, cruzando com o pai: teria ele acertado o velho? Ou foi o inspetor, como queima de arquivo? Ou mesmo Estevão, cuja descoberta da traição do pai jamais perdoara:

> -- O que aconteceu naquele dia, Macieira?
>
> -- Um acidente. Um tiroteio, e atingiram o seu pai.
>
> -- Quem?
>
> -- Um acidente.
>
> -- Foi você?
>
> -- Eu entro na igreja do Olho do Divino sem piscar.
>
> Mas o Olho do Divino também não pisca, se a morte era necessária.
>
> -- O Tomás?
>
> -- Um acidente.
>
> -- O que você foi fazer lá, Macieira? Matar seu pai ou defendê-lo? O Francisco o chamou porque sabia que o velho corria perigo e queria você lá, foi isso?
>
> -- O que *você* foi fazer lá?
>
> Só fui ser testemunha. E falhei.
>
> -- Isso não vem ao caso. Eu cheguei depois do tiroteio. Eu...
>
> -- Não mexa nesse lodo – disse o Macieira (p. 175-176).

O pai foi morto com um tiro no meio da testa. Poderia ter sido Tomás, ao fugir. Poderia ter sido o inspetor, poderia ter sido Estevão. Na verdade, apesar de Estevão sentir-se culpado, não foi ele quem executou o homem. Nem o irmão. Neste diálogo, inclusive, ele se dá conta de que, ao invés de *proteger* Tomás, na verdade o inspetor está "investigando o Tomás. Ele quer saber se foi o Tomás quem matou o nosso pai (...) Vinte anos depois do caso não resolvido o Macio Macieira continua atrás do assassino do seu pai. E do meu" (p. 175).

Na versão da polícia, um dos guerrilheiros, na fuga, baleara o velho. E se o inspetor continua atrás do criminoso, a hipótese que resta é que Tomás matou o pai, não apenas pelas divergências familiares, mas pelas questões ideológicas, conforme algumas discussões de ambos: "Nosso pai – disse uma vez meu irmão mais velho – não tinha fé, tinha febre" (p. 37), o que explicava ele colaborar com a repressão.

Mas há outra possibilidade: que o homem tenha sido assassinado pelos policiais, num *acidente*, para usar a expressão do inspetor Macieira, uma bala perdida ou algo parecido, mas que não pode se tornar público, em absoluto.

Embora chocado com o comportamento do pai, quando Estevão descobre a amante dentro do quarto dos pais, a amante na cama ocupada normalmente pela mãe, ele permanece em casa. E se aproxima mais do padre José, com quem tinha aulas de catecismo. É deste sacerdote a lição que levará para o resto da vida, e que se transforma na principal chave de todo o romance, servindo-lhe inclusive de inspiração para o título da obra:

> O cérebro é que não pode parar. O cérebro é um tubarão. Nós só morremos quando o cérebro para. Mesmo quando o coração não propaga mais sangue, como as lições de Cristo, pelo corpo, nós só morremos quando o cérebro morre (...) O cérebro é um predador. Quando não tem mais o que consumir para se manter em movimento, consome a si mesmo. Nós dormimos. O cérebro não dorme, sonha. O sonho é o cérebro se consumindo, indo e vindo cegamente entre os seus circuitos como um tubarão faminto (...). Mas o padre José notava a expressão do meu rosto e me chamava de volta à lição, eu precisava prestar atenção. A mente precisa de disciplina, não pode vagar. O padre José dizia:
>
> -- A mente ociosa é *o jardim do Diabo* (ps. 55-56).

Ora, Estevão é um escritor. Vive, exatamente, do vagar de sua mente que lhe permite criar/inventar suas histórias. Daí a preocupação do inspetor Macieira:

> -- Do que vocês têm medo, Macieira? Quais são os fatos que vocês não querem que eu mencione, mesmo disfarçados como ficção?
>
> -- Apenas uma cena terrível, de que ninguém quer se lembrar.
>
> (...)
>
> --Não se preocupe. Eu não posso contar o que não vi.
>
> -- Isso é o que nos preocupa, Estevão. Você contar o que não viu. Melhor contar o que nunca aconteceu...Escreva outro parecido com *A Maldição do Jade.*
>
> -- Você não vai me dizer o que aconteceu?
>
> -- Já disse. Um acidente (p. 175-176).

Na vida real, todos conhecemos como estas coisas aconteciam: os presos políticos assassinados eram dados como intentando fugir, sendo abatidos. Ou se *suicidavam,* numa pretensa tácita confissão de culpa, como ocorreu com o operário metalúrgico Manoel Fiel Filho, naquelas mesmas dependências do DOPS de São Paulo, e logo após o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, ou com o estudante gaúcho

Luiz Eurico Tejera Lisboa, cuja viúva conseguiu encontrar o corpo do marido enterrado no cemitério de Purus, em São Paulo, como indigente, igualmente torturado e assassinado...

Para encerrar: a leitura atenta do romance que, à primeira vista, é a transcrição do romance sobre o detetive Conrad que Estevão está a escrever, esconde, na verdade, em suas entrelinhas, *aquilo que ele quer realmente escrever*, aquilo que aconteceu, inúmeras vezes, ao longo dos anos mais pesados da ditadura brasileira, os chamados *anos de chumbo*. Estevão, ao mesmo tempo em que desenvolve a nova aventura de Conrad, tem bastante consciência sobre o que pode vir a lhe acontecer, o que evidencia ser a escritura deste romance posterior à morte do pai, o que é confirmado, seja pelas visitas do inspetor Macieira, quer pelas observações aparentemente gratuitas espalhadas pelo relato segundo e entremeadas com o primeiro: "Desconfio que, se acontecer o que eu temo, dona Maria ficará com tudo que é meu. E só levará o rádio. O rádio, dona Maria! Talvez algumas panelas e a muleta, para o caso de secar a perna de um parente" (p. 37).

O escritor, que *inventa*, é, na imagem do sacerdote, um predador. Por isso, é um grande risco para o policial envolvido na repressão política: Estevão pode não saber ao certo o que ocorreu, mas intui. E seu talento de narrador leva-o a supor e sugerir, através do segundo relato, nas entrelinhas, aquilo que a repressão quer apagar a qualquer custo: que se descubra quem matou, realmente, o pai do escritor, que é, também, pai do policial. Quando o escritor começa a mudar seu estilo e ameaça escrever confissões e memórias, torna-se definitivamente preocupante. Ele antecipa seu fim. Mas segue adiante. Estevão, ainda que assassinado, consegue ver o livro publicado, ainda que sem a epígrafe e o epílogo. É o autor do romance quem recupera o texto final: o que Estevão não conseguiu, Luis Fernando Verissimo concretiza: a denúncia sobre os crimes ao tempo da repressão política no país. Este é o jardim do Diabo aludido no título. Não foi apenas o imóvel familiar que lhe ficou de herança. Foi também a tarefa de denunciar o ocorrido, devassando aquele terceiro jardim que havia na casa, que jamais fora cuidado: "Não era o tempo - dizia o seu Joaquim. – Ainda não era o tempo" (p. 107).

Seu Joaquim das Flores era o jardineiro da casa. Cuidava do jardim do primeiro terraço, dava alguma atenção ao segundo, jamais chegara ao terceiro. Este terceiro

jardim, certamente, funciona como a metáfora da verdade, daquilo que precisava ficar escondido, mas que a imaginação de Estevão, como aquele tubarão do catequista, trouxera do fundo, denunciando tudo e todos. Toda a narrativa principal, aquela que, de fato, é a que o romancista busca realizar, se concretiza, assim, através dessas metáforas, as entrelinhas.

Foi assim que Luis Fernando Verissimo se apresentou ao mundo literário enquanto romancista. Não há a menor dúvida que seu cartão de visitas colocou-o como um mestre, inspirado por uma dezena dos melhores modelos e sob as bênçãos de Jorge Luiz Borges, cuja prática da narrativa dissimulada é sua principal marca. Seu primeiro romance é impactante, com um enredo mirabolante, em que múltiplas histórias se misturam, sem jamais perder certo tom de comicidade, que quebra as tensões, mas, ao mesmo tempo, provoca estranhamentos que criticamente vão desvelando as realidades de um passado ainda recente. Seu texto, por outro lado, apresenta uma proposta de ruptura com o silêncio e a conivência quanto aos crimes cometidos pela ditadura. E, por fim, mostra um criador de grandes possibilidades, que se confirmariam no futuro imediato, mesclando um enorme repertório literário com uma criatividade provocadora e divertida.

Referências

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia,* maio 1928.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FREUD, Sigmund. "O estranho" [Das Unheimliche]. In: ____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17, p. 275-314.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick.* São Paulo: Editora 34, 2019.

VERISSIMO, Luis Fernando. *O popular.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

VERISSIMO, Luis Fernando. *O jardim do Diabo.* Porto Alegre: L&PM, 1987.

Antônio Hohlfeldt é doutor em Letras pela PUCRS, jornalista, escritor, professor universitário e político. Crítico teatral, foi presidente da Fundação Theatro São Pedro. Atualmente é professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FABICO-UFRGS, tendo atuado também na Faculdade de Comunicação Social da PUCRS. Entre seus livros, destacam-se

Literatura e vida social, 1996; *Jornalismo no Século XXI: A Cidadania*, 2002; *Deus escreve direito por linhas tortas, o romance folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900*, 2003.

Artigo recebido em 20/02/2026. Aprovado em 26/02/2026.