

**O JARDIM DO DIABO E A TEORIA DO IMAGINÁRIO, DE GILBERT DURAND**  
*O JARDIM DO DIABO AND THE THEORY OF THE IMAGINARY,*  
*BY GILBERT DURAND*

Hérica Vieira da Rocha Silva<sup>1</sup>

Mairim Linck Piva<sup>2</sup>

**RESUMO:** Pretende-se analisar a obra *O jardim do diabo*, de Luis Fernando Verissimo, com ênfase na temática da morte, a qual permeia toda a narrativa. Sabe-se que até os dias hodiernos, a morte é assunto de discussão frequente do ser humano, ainda há a busca de meios para evitá-la. Objetiva-se verificar se a obra apresenta aspectos do regime noturno e identificar os símbolos presentes na narrativa. Isso dar-se-á a partir de pesquisa qualitativa e explicativa, e como aporte teórico, utilizaremos a *Teoria do Imaginário* (2012), de Gilbert Durand. Previamente, é possível perceber os aspectos de ambivalência do ser humano, a luta entre bem e mal e o uso da sexualidade na narrativa de Verissimo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário. Luis Fernando Verissimo. Morte.

**ABSTRACT:** The aim of this study is to analyze the work *O jardim do diabo*, by Luis Fernando Verissimo, with an emphasis on the theme of death, which permeates the entire narrative. It is known that even today, death is a subject of frequent discussion among human beings, and there is still the search for ways to avoid it. The aim is to verify whether the work presents aspects of the nocturnal regime and to identify the symbols present in the narrative. This will be done through qualitative and explanatory research, and as a theoretical contribution, we will use Gilbert Durand's *Theory of the Imaginary* (2012). Previously, it is possible to perceive the aspects of ambivalence of the human being, the struggle between good and evil and the use of sexuality in Verissimo's narrative.

**KEYWORDS:** Imaginary. Luis Fernando Verissimo. Death.

## INTRODUÇÃO

Discussões a respeito da morte permeiam durante toda a história da humanidade, é um tema que provoca inquietação, negação e/ou aceitação. Mesmo com a compreensão de que há o momento de a morte chegar, ainda existem muitos dilemas sobre a temática, o que torna a criação de símbolos necessária, pois o símbolo é “a melhor figura possível, de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente, de uma maneira mais clara e mais característica” (Durand, 1988, p. 10).

Na busca de respostas, a religiosidade surge como uma maneira de dar significado àquilo que não se compreende, assim, para os cristãos, a morte seria um meio para chegar ao Criador, considerando que “não apenas não retardavam o momento de prestar contas, como também se preparavam calma e antecipadamente” (Ariès, 2003, p. 35). Em certos momentos históricos, a

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Bolsista CAPES.

<sup>2</sup> Doutora em Teoria da Literatura. Professora adjunta no Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

religiosidade apresenta forte influência na vivência das pessoas, de modo que muitas cerimônias e práticas próprias das religiões são incorporadas no cotidiano das pessoas, e assim surgem os rituais relacionados ao momento fúnebre.

Com o decorrer do tempo, o homem começa a preocupar-se com a morte, e isso é reforçado a partir de certas premissas religiosas, que destacam a responsabilidade do indivíduo durante sua vida e a prestação de contas das suas ações pós-morte. Nesse contexto, a visão sobre a morte é modificada e passa a significar o castigo de Deus, a morte “despedaçava suas ambições e envenenavam seus prazeres” (Ariès, 2003, p. 58). Em decorrência dessas ideias, a morte passa a ser ainda mais temida; no século XIX, com o surgimento de novos rituais fúnebres, a relação com a manutenção da memória dos mortos relativiza certos impactos.

A humanidade ao tempo que passa a reconhecer a morte também a nega, pois procura diferentes maneiras para postergá-la. De acordo com Silva (2007), a ideia da vida em outro plano surge da dificuldade que o ser humano tem de lidar com os sentimentos evocados pela morte de um familiar ou amigo. Diante da morte o homem sente-se impotente, pois não consegue evitá-la, logo, tende a fugir dessa realidade. É a partir da análise das estruturas culturais e como elas são construídas com o intuito de evitar a morte ou a passagem do tempo que Gilbert Durand escreve a sua *Teoria do Imaginário*.

Durand argumenta em sua teoria que cada estrutura cultural procura uma fuga simbólica para evitar a morte e a passagem do tempo. Ao observar as sociedades, é perceptível que com o passar dos séculos o ser humano permanece em busca da juventude eterna, bem como procura diferentes meios para tornar o ser humano imortal. De acordo com Silva (2007, p. 45), “a necessidade humana de assegurar-se imortal, ou seja, de superar sua transitoriedade, remete às mais diversas reações psíquicas, entre as quais reagir negando o que a realidade impõe como verdade, sendo a própria condição humana parte dessa verdade”. Concordantemente, Ariès (2003, p. 102) afirma que “admitimos que podemos morrer, mas, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não-mortais”, nessa perspectiva, o ser humano, cada vez mais, busca maneiras para diminuir os efeitos da passagem do tempo – e quem sabe se tornar imortal, muitos indivíduos vivem como se a morte nunca fosse chegar para eles.

Em *Estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand (2012) trata a respeito dos símbolos, imagens, arquétipos e suas relações. Nessa discussão, ele aponta dois regimes, o Regime Diurno da imagem e o Regime Noturno da imagem, os quais ele define assim:

o Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (Durand, 2012, p. 58).

Isto posto, Durand apresenta esses dois regimes, os quais o homem usa para lidar com a morte. O regime noturno permite que o homem deleite-se com todos os prazeres da carne, e tem duas estruturas: a mística – nessa estrutura há o afastamento do que é considerado místico pelo senso religioso comum, busca-se construir uma harmonia. Gilbert Durand relaciona-a com a ideia de amor *fati*, ou seja, quando a vida e o destino são aceitos apesar dos momentos de dor e sofrimento pelo homem; e a sintética – nessa estrutura o ser humano cria narrativas simbólicas para fugir da realidade, mas ao tempo que acredita em alguma narrativa religiosa também desacredita, nesse último caso percebe-se a ambivalência do ser humano.

Durand (2012) afirma:

no Regime Noturno do imaginário fazia tender o simbolismo a organizar-se numa narrativa dramática ou histórica. Por outras palavras, no Regime Noturno, e especialmente nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas já não bastam a si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas às outras sob a forma de narrativa. É essa narrativa – obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas – que chamamos “mito”. Repetimos: é no seu sentido mais geral que entendemos o termo “mito”, fazendo entrar nesse vocábulo tudo o que está balizado por um lado pelo estatismo dos símbolos e por outro pelas verificações arqueológicas (Durand, 2012, p. 355-356).

Quanto ao regime Diurno, o indivíduo para fugir da realidade vai criar rituais, narrativas míticas que vão virar religiões, a exemplo, na cultura judaico cristã o homem segue uma cultura que o faz fugir dos prazeres terrenos em busca de um plano superior. “Pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é o pensamento ‘contra’ as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal” (Durand, 2012, p. 188). Em síntese, os símbolos diurnos são sempre de luta, de separação da carne em busca do espiritual.

Assim, compreende-se que o regime Diurno ocorre em contraste com o regime Noturno. Enquanto no primeiro há uma luta entre os prazeres “carnais” em prol da promessa do eterno, já no segundo é permitido que o homem se deleite em seus prazeres carnavais e se afaste dessa luta entre carne e espírito, nesse último o indivíduo também pode buscar o que é eterno e não se desvincular totalmente dos prazeres terrenos.

Segundo Durand (2012), o medo que o homem tem da finitude é expresso através de símbolos, os quais são: os catamórficos, representados pela queda, quando o ser humano decai moralmente ou socialmente; os nictomórficos, relacionados à noite porque ela remete ao fim e às coisas que não são perceptíveis, “a noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes. As trevas são sempre caos e ranger de dentes” (Durand, 2012, p. 92). Esses símbolos estão associados às trevas e aos barulhos, a noite é propícia para o surgimento de monstros que evocam sentimentos de medo e angústia; e os teriomórficos, ligados aos animais, a exemplo temos o cavalo que corre muito rápido e remete à passagem

do tempo – o tempo que passa e não volta mais. Essas projeções simbólicas são organizadas harmonicamente pela imaginação desde a infância, nas palavras de Durand (2012):

de todas as imagens, com efeito, são as imagens de animais as mais frequentes e comuns. Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais. Mesmo para o pequeno cidadão ocidental, o urso de pelúcia, o gato de botas, o Mickey, Babar vêm estranhamente veicular a mensagem teriomórfica. Metade dos títulos de livros para crianças são sagrados ao animal. Nos sonhos de crianças relatados por Piaget numa trintena de observações mais ou menos nítidas, nove referem-se a sonhos de animais. É de resto notável que as crianças nunca tenham visto a maior parte dos animais com que sonham, nem modelos de imagens com que brincam. Do mesmo modo, verifica-se que existe toda uma mitologia fabulosa dos costumes animais que a observação direta apenas poderá contradizer (Durand, 2012, p. 69).

Em seus estudos, o sociólogo Gilbert Durand (2012) descobriu que as imagens reagrupam-se em torno de arquétipos constantes e universais. Enquanto esses arquétipos seriam universais, as imagens por sua vez seriam culturalmente variáveis, contudo, carrega em si representações mentais que as identificam. Logo, compreende-se que tanto a cultura quanto os processos que a sociedade sofre em sua formação e a comunicação das pessoas entrelaçam-se aos estudos da imaginação simbólica, pois, é necessário conhecer a história, a cultura, para entender os símbolos criados pela sociedade.

O imaginário é o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – nos aparece como o grande denominador fundamental e busca arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano” (Durand, 2012, p. 14), e está relacionado tanto ao contexto social quanto cultural. No que se refere à imaginação simbólica, esta se envolve com a psique humana, relacionada à subjetividade e individualidade.

Durand (2012) afirma que:

é por esse eterno recomeço de uma cosmogonia, e com isso remédio contra o tempo e a morte, é por conter em si “um princípio de defesa e de conservação que comunica ao rito” que o mito contém essa estrutura sincrônica. Porque esta última é precisamente, com efeito, aquilo a que chamamos *Regime Noturno* da imagem. Dão disso testemunho os grandes mitos de origem maia-quiché ou do antigo México: o mito é uma repetição rítmica, com ligeiras variantes, de uma criação. Mais do que *contar*, como faz a História, o papel do mito parece ser o de *repetir*, como faz a música. No mito não só o sincronismo está ligado ao simples redobramento, como acontece quando há símbolos de guliverização, como também à repetição temporal e às estruturas sintéticas (Durand, 2012, p. 361).

Percebe-se que a temática da morte perpassa toda a narrativa *O jardim do diabo*, de Verissimo. No romance entrelaçam-se três histórias: a primeira delas apresenta Estevão, um escritor que recebe a visita de policial que está investigando um homicídio que ocorreu no bairro Jardim Paraíso; durante o interrogatório, Estevão começa a recordar do seu passado

e revive a memória da morte do seu pai; paralelamente, ele escreve o seu segundo romance, protagonizado pelo herói Conrad e seu antagonista, Grego. Esse vilão, em seu livro anterior, comete assassinatos semelhantes ao do Jardim Paraíso, deixando palavras escritas em grego nas paredes das cenas dos crimes. Apesar de serem três narrativas distintas, apresentam semelhanças relacionadas à temática e aos conflitos desenvolvidos. Além disso, estão conectadas pelo fluxo de consciência que atravessa a obra.

## O IMAGINÁRIO EM *O JARDIM DO DIABO*

À luz da teoria de Gilbert Durand, discutir-se-á como é posta a presença da morte na obra *O jardim do diabo*, que foi publicada em 1988, e se trata do primeiro romance de Luis Fernando Verissimo. Nesse livro, ele apresenta uma narrativa envolvente ao mesclar presente e passado, sagrado e profano, além de expor conflitos familiares através de histórias policiais, bem como usa a metalinguagem, a ironia e a intertextualidade que enriquecem a obra. No que diz respeito à relação entre a passagem do tempo e a morte ela é descrita no seguinte trecho:

— É isso. A tragédia é que o tempo passa. A tragédia humana é essa. O tempo é o instigador, o tempo é o assassino, o tempo é o profanador. É por isso que a inocência é impossível. Só o atemporal é inocente e nada é atemporal, tudo acaba aviltado pelo tempo. E pela certeza da morte, que é o último crime do tempo (Verissimo, 2005, p. 102).

Nesse trecho fica clara a perspectiva presente no livro sobre a temática da morte e a passagem do tempo, tidos como “a tragédia humana” porque o homem não tem o controle sobre elas, nada é imortal e nada foge ao tempo. Embora o homem busque meios para vencer a morte e escapar da passagem do tempo, mas a morte “é o último crime do tempo”.

Para mais, escrito em primeira pessoa, o romance conta a história de Estevão, um escritor de histórias policiais. Seu último livro, *Ritual macabro*, chama a atenção do inspetor Macieira, pois, ocorre um crime semelhante ao tratado no livro, na vida real. Todas as narrativas de Estevão seguem um padrão, contudo no seu último romance há um diferencial: o vilão consegue escapar. O escritor tem uma receita pronta para as histórias dos seus livros considerados de “quinta categoria”, ele conta:

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. Um peixe pequeno, mas mais de uma cidade foi salva da catástrofe pela sua ação decisiva entre as páginas 90 e 95. 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. Sobrevivo (Verissimo, 2005, p. 9).

É perceptível que o escritor faz uso de alguns símbolos e arquétipos na construção da sua narrativa, como o contraste entre o bem e o mal; há sempre um herói e um vilão, uma luta

entre ambos. O herói presente na obra se assemelha à ideia de herói que Jung (2002) refere-se ao afirmar:

O deus, especialmente em sua íntima afinidade com o animal simbólico, personifica o inconsciente coletivo ainda não integrado em um ser humano, ao passo que o herói inclui a natureza humana em sua sobrenaturalidade, representando desta forma uma síntese do inconsciente (“divino”, isto é, ainda não humanizado) e da consciência humana. Significa conseqüentemente uma antecipação potencial de uma individuação que se aproxima da totalidade (Jung, 2002, p. 167).

O herói representado tanto na ficção de Estevão quanto descrito por Jung apresenta traços de humanidade, não é o herói como um deus, um ser divino, mas um humano e suas potencialidades humanas. É notável a presença da sexualidade masculina como uma maneira de ressaltar o vigor, o poder, a força desse herói: no padrão de escrita de Estevão sempre tem “a grande trepada por volta da página 40”. Assim, a ideia de herói nessa perspectiva não está atrelada à religião, a deuses poderosos, mas a um indivíduo com características humanas em evidência, como a sexualidade.

No trecho a seguir é perceptível no herói Conrad que aquilo que revela sua potencialidade também mostra sua pureza:

O GREGO DESENHARA A palavra “omphalos” com a ponta da faca na barriga de Ann, de cima para baixo, de modo que o primeiro “o” era um círculo em torno do umbigo e o “s” parecia uma estrada no sopé do monte pubiano. Conrad nunca vira Ann, sua doce Ann, nua, por isso aquele seu gesto, abrindo o robe para que Conrad examinasse sua ferida, tinha a solenidade de um sacramento. E ao mesmo tempo a ferida era um estigma. O Grego vira a nudez de Ann antes dele. A faca aviltadora do Grego riscara o ventre de Ann. Ele jamais veria o ventre de Ann na sua pureza original, como o ventre de Eva, sem marcas, sem nada escrito. “Omphalos.” (Verissimo, 2005, p. 59-60).

Percebe-se que há uma pureza no personagem Conrad quando o narrador deixa explícito que “Conrad nunca vira Ann, sua doce Ann, nua”, enquanto anteriormente ele usou a sexualidade para conseguir informações a respeito do seu oponente Grego. Portanto, no livro, a sexualidade é uma arma do herói utilizada para que ele consiga informações, ao mesmo tempo revela uma parte dele que ainda procura lidar com conceitos como “pureza” em relação à sexualidade. Ele é implacável em buscar justiça, envolvendo sangue, violência e sexo.

Nessa estrutura de regime Noturno, o corpo é evidenciado na narrativa, diferentemente do que acontece no regime anterior, pois a espiritualidade torna-se o centro; nas palavras de Pitta (2005, p. 30) “O corpo, com sua interioridade morna e obscura, passa a ser tomado em consideração, enquanto, no regime anterior, reinava a espiritualidade clara”. Quanto a isso, Durand (2012) ressalta:

É notar, de resto, que neste processo de imaginação do corpo seja ao mesmo tempo sexual, ginecológica e digestiva: o simbolismo do leite, das maçãs e dos alimentos terrestres alternam com fantasmas de involução do corpo materno. Nas páginas seguintes consideraremos dessa vez, somente a imagem do ventre valorizado positivamente, símbolo hedônico da descida feliz, ao mesmo tempo libidinosamente sexual e digestiva. Pode-se, de resto, notar na passagem que o digestivo é, muitas vezes, eufemização ao quadrado: o ato sexual é por sua vez simbolizado pelo beijo bucal (Durand, 2012, p. 203).

À medida que a narrativa acontece, a história de Estevão e de seu personagem se assemelha, os conflitos que Estevão começa a ter, Conrad – o herói do seu livro – também passa a ter. Nesse momento, o escritor começa a revisitar seu passado e recordar dos conflitos que ocorreram em sua família. Nesse ponto, percebe-se uma característica do regime Noturno discutido por Durand, que é a introspecção do indivíduo a respeito de si, nas palavras de Pitta (2005, p. 29) “não se trata mais de ascensão em busca de poder, mas de descida interior em busca do conhecimento”, Estevão apresenta a introspecção do herói noturno, contrastando com o herói diurno – que seria aquele que busca crescer, vencer sua batalha.

No que tange ao imaginário, ele se desenvolve em torno de imagens e temas, de modo a constituir núcleos para o ser humano que possibilitam outras imagens se organizarem e convergirem. De maneira que o conteúdo imagético faz-se importante para que haja compreensão da complexidade que o ente humano apresenta. Em *O jardim do diabo*, Verissimo aborda a ambivalência do ser humano, questões de caráter são colocadas em xeque no romance, de modo que é perceptível a complexidade dos seres em geral.

O aspecto da ambivalência pode ser notório na figura do pai de Estevão; a figura paterna apresentava uma imagem comum à sociedade patriarcal da época, um homem considerado bom, com sua família, composta por esposa e filhos, todos frequentadores da Igreja aos domingos. De acordo com isso, o narrador afirma:

ÉRAMOS SETE IRMÃOS. Como eu era o mais moço, sentava entre o pai e a mãe no nosso banco da igreja, os outros seis à direita da mãe. O perfume algo cítrico da mãe, o cheiro estranhamente metálico do pai. Nos almoços de domingo no casarão, ninguém saía da mesa depois de comer [...] Ele vivia para a igreja. Nosso pai — disse uma vez meu irmão mais velho — não tinha fé, tinha febre. Ao meu lado no banco da igreja ele fechava os olhos e franzia a testa e, com a cabeça atirada para trás, parecia estar se esforçando para ouvir uma música longínqua, ou outra missa, só para ele. Fora da igreja a religião o agitava. Ficava vermelho, vociferava. Mas nunca a ponto de errar a colocação de uma oração subordinada. Não lembro o que dizia (Verissimo, 2005, p. 32).

Nesse trecho, percebe-se a forte presença do aspecto religioso na família, essa é a imagem construída, no entanto percebemos que o filho mais velho ao afirmar sobre o pai “não tinha fé, tinha febre”, revela que ele sabe mais do que é transmitido ou do que Estevão

conseguia perceber na época. Na família, a religião apresentava forte influência, esse aspecto é evidenciado nos nomes dos filhos, “deu ao primeiro filho o nome de um santo filósofo e ao último o nome de um santo primitivo, o primeiro mártir da Igreja” (Verissimo, 2005, p. 56), o mais velho era o Tomás, nome dado por causa do Santo Tomás de Aquino e o caçula era Estevão. Apesar da fé cristã exercer certa influência no pai de Estevão, este afirmava que o pai:

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 à fé cega e simples dos mártires, por isto eu me chamo Estevão. Ele então não pedia mais nada da religião além de que fosse um quebra-mar para a sua angústia. Um lago, um ancoradouro (Verissimo, 2005, p. 56).

Esse personagem, o pai de família, carrega em si características da estrutura sintética presente no regime Noturno porque essa estrutura representa o indivíduo que permeia entre o crer e não crer, pode acreditar às vezes, fazer cerimônias e rituais, mas não está totalmente ligado à religião. No decorrer da narrativa quando a família vai para casa da praia, ficam apenas Estevão e o pai em casa, nesse verão ele descobre que o pai tinha outra mulher:

Estava quase chegando à escada quando vi a porta do fundo do corredor, do quarto dos meus pais, se abrir e por ela sair uma moça. Ela não me viu. Veio caminhando na ponta dos pés pelo corredor na minha direção. Provavelmente também estivesse com sede. Quando ela me viu parou, assustada. Fechou rapidamente o robe da minha mãe, que usava sobre uma camisola de flanela, e ficou me olhando, com as mãos juntas na frente do peito. Parecia uma moça simples, bonita, apesar dos olhos muito saltados. Nenhum de nós disse nada. Ela deu a volta e quase correu para o quarto. Eu voltei para o meu, com o coração batendo e a garganta apertada. Poucos minutos depois, ouvi uma batida na porta e a voz do meu pai. “Estevão?” Não respondi. Ele abriu a porta, devagar. Fingi que estava dormindo. Ele chamou outra vez. “Estevão?” Depois fechou a porta e foi embora (Verissimo, 2005, p. 91-92).

O trecho narrado, em que o filho vê, silenciosamente, o adultério do pai, é uma cena marcante para Estevão pois notar a mulher em sua casa gera um clima de tensão e revela uma ambiguidade moral. Para o pai, não há conflito entre sua religiosidade e o seu adultério, ele perpassa entre o sagrado e o profano, e revela uma identidade que é marcada pela contradição, pois sua fé não o impede de cometer o pecado. O pai apresenta essa dualidade, evidenciando uma religiosidade ritualística. Diferente do pai, o personagem Estevão está ligado mais à estrutura mística, afastando-se do senso religioso comum. É perceptível uma relação com o simbólico e o invisível, a partir do seu silêncio diante da situação, o impacto emocional sentido e sua tentativa de fingir o sono. A forma como Estevão é afetado pela cena aponta para uma estrutura interna mais voltada à experiência existencial e subjetiva. A oposição entre o pai e o filho, portanto, ultrapassa o campo familiar e revela modos distintos de vivenciar a fé, a moral e a culpa.

Fomos para a mesa, almoçamos em silêncio, ele não disse nada sobre a moça, ele nunca tocou no assunto e as coisas entre nós nunca mais foram as mesmas. Continuei frequentando a sua biblioteca e encontrando-o lá, mas as coisas entre nós nunca mais foram as mesmas. Um dia ele perguntou por que eu não ia mais à igreja. Eu respondi, sem olhar nos seus olhos, que não entendia como ele ainda ia à missa, e se confessava, e comungava todos os domingos. Ele ignorou a minha resposta e perguntou se eu ainda acreditava na igreja. Respondi que não entendia como ele acreditava. Mas ele não ficou vermelho nem começou a gritar, como eu esperava (Verissimo, 2005, p. 93).

A partir do momento da descoberta da traição do pai, Estevão, que acompanhava seus pais às missas aos domingos, passou a evitar a Igreja, pois ele não compreendia o modo como o pai lidava com a religião, a ambivalência do comportamento do seu pai incomodava-o, e mesmo quando mais velho, Estevão permaneceu indiferente à religião. A ambivalência do comportamento do pai — que vai à igreja aos domingos e, ao mesmo tempo, tem uma relação extraconjugal — influencia a percepção de Estevão sobre a religiosidade. Sua recusa em continuar frequentando a igreja não é apenas um ato de rebeldia, trata-se de uma resposta existencial à incoerência que vê nas atitudes do pai. Assim, a experiência que Estevão viveu, abalou sua relação com o pai, e redefine a visão que ele têm sobre a religião, e a fé passa a ser marcada pela decepção e pela ausência de respostas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas discussões, fica evidente que a narrativa se desenvolve por meio de símbolos e construções simbólicas que atravessam toda a obra. A morte, de personagens ou de conceitos pré-definidos, é um símbolo que atravessa toda a obra, evidenciando a fragilidade humana, representando o fim da vida, mas também transformação. O imaginário, nesse sentido, é um elemento fundamental, através dele se manifestam tensões internas dos personagens e os conflitos morais que os cercam. Percebe-se aspectos de ambivalência do ser humano na figura do pai de Estevão, que aparenta ser um homem de valores morais sólidos, mas cuja memória revela um passado marcado pelo adultério – gesto que abala a imagem idealizada construída na infância do protagonista. Essa ambivalência evidente na figura do pai de Estevão além de quebrar com a imagem idealizada que ele tem do pai, também provoca um novo olhar para a religião que a família seguia, resultando no seu afastamento da igreja.

Além disso, na relação entre os personagens Conrad e Grego, percebe-se uma representação clara do embate entre forças opostas, como o bem e o mal, estruturando a narrativa com base em arquétipos universais. Também, essa dualidade, longe de ser simplista, revela a complexidade das escolhas humanas e o caráter ambíguo da moralidade. Nota-se o uso da sexualidade não apenas como expressão do desejo, mas também como instrumento de poder dos personagens Conrad e Estevão, que utilizam ou a experienciam como uma forma de afirmar sua identidade ou exercer domínio sobre o outro. Logo, é perceptível a presença de aspectos

do regime Noturno em toda a obra, tal como proposto por Gilbert Durand, caracterizado por imagens ligadas ao oculto, ao desejo, à morte e às zonas sombrias da psique. Assim, é possível afirmar que os aspectos do regime Noturno perpassam toda a estrutura narrativa, contribuindo para a densidade simbólica da obra.

## REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 25-103.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2002.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SILVA, Jailma Souto Oliveira. *O enigma da morte em Machado de Assis*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, Editora UFPB, 2007.

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