



O discurso do protagonista em *Juliano Pavollini*, de Cristovão Tezza: uma estrutura em paralaxe?

Marisa Corrêa Silva* e Estela Pereira dos Santos

Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Avenida Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: mcsilva5@uem.br

RESUMO. O narrador de *Juliano Pavollini* é autodiegético, isto é, sua voz assume a representação de todos os aspectos do texto; no entanto, trata-se de um narrador não onisciente, pois tem visão limitada dos fatos ocorridos e que, além disso, faz uma reencenação dos momentos de surpresa. Este Juliano-narrador apresenta uma linguagem altamente elaborada, com domínio total da norma culta. Há também momentos nos quais a voz representada é a do Juliano-personagem, cujas intervenções podem ser percebidas nos diálogos em discurso direto. Existe um hiato entre esses dois discursos: o primeiro é sofisticado e manipulador, enquanto o segundo deveria exprimir um Juliano ingênuo e às voltas com uma realidade ‘maior do que ele’, por assim dizer. Partimos do pressuposto de que se trata de um hiato de efeito calculado sobre o leitor e sobre a estrutura narrativa; buscamos, também, investigar quais os efeitos que isso provoca no texto, utilizando o conceito de ‘visão em paralaxe’, proposto por Žižek.

Palavras-chave: *Juliano Pavollini*, paralaxe, estrutura discursiva, narrador.

The protagonist's discourse in *Juliano Pavollini* by Cristovão Tezza: a parallax structure?

ABSTRACT. The narrator of *Juliano Pavollini* is autodiegetic, which means its voice assumes the representation of all textual aspects; however, this narrator is not omniscient, for he has a limited vision of the facts and, moreover, he reenacts its moments of surprise. This Juliano-narrator expresses himself in a highly elaborate language, mastering formal speech. There are also moments when the narrative voice is representing the Juliano-character, whose interventions are shown as the dialogues in direct speech. There is a hiatus between these two discourses: the first is sophisticated and manipulative, whereas the second should express a naïf Juliano dealing with a reality ‘bigger than him’, so to speak. It may be assumed that this hiatus was calculated in order to have an effect over the reader and the narrative structure; this article seeks to investigate what effects it has on the text, using the concept of ‘parallax view’ as proposed by Žižek.

Keywords: *Juliano Pavollini*, parallax, discursive structure, narrator.

Introdução

O narrador de *Juliano Pavollini*, de Cristovão Tezza (2002), é autodiegético, conta a própria história, assumindo a representação de todos os aspectos que a caracterizam; no entanto, trata-se de um narrador não onisciente, pois tem visão limitada dos fatos ocorridos e, além disso, faz uma reencenação dos momentos de surpresa. O protagonista narra, de um presente suposto, o passado ocorrido. No plano da narração, Juliano está na cadeia, cumprindo pena pela morte de Isabela, a prostituta que o acolheu em Curitiba. Juliano relata a sua história a Clara, psicóloga que acompanha seu caso, mas faz comentários nos quais esclarece ao leitor que contou a história de maneira a interessar Clara, a quem deseja seduzir.

Juliano ‘vive *versus* conta’, isto é, vivenciou determinados momentos, porém conta-os de

maneira a permitir ao leitor a suspeita de que essa ‘memória’ seja diferente do que realmente aconteceu. Dessa forma, já se instaura uma forma de ‘paralaxe’ (termo que será discutido detalhadamente adiante) pelo fato de haver no plano da narração (que rememora) uma distorção com implicações no plano da narrativa (que, em tese, seria um fato), o que, possivelmente, trata-se de opção narrativa. Resta indagar o que é buscado com a utilização desse recurso, que efeito(s) ele cria no romance e na interpretação do leitor. O ‘viver *versus* contar’, a distorção da linguagem entre tempo vivido e tempo rememorado do narrar provoca estranhamento em um leitor atento: esse recurso do narrador causa uma distorção de percepção tanto da interpretação quanto da personalidade do próprio Juliano, possibilitando dúvidas quanto à confiabilidade da narrativa.

O discurso do protagonista: uma estrutura paralática?

De acordo com Wayne E. Booth (1980), os narradores usam diversos recursos, a fim de manipular o leitor, dentre eles, a diferença entre ‘contar e mostrar’. Quando a narrativa demonstra a personagem agindo, há efeito de verdade. Porém, quando alguém narra as ações de uma personagem, elas podem ser distorcidas, apresentadas de maneira subjetiva. Booth estuda, fundamentalmente, de que maneiras um narrador pode ‘falsificar’ a história contada.

Em *A Visão em Paralaxe* (2008), Slavoj Žižek empresta o conceito de ‘paralaxe’ da Física para referir-se a situações nas quais um mesmo objeto “[...] que existe lá fora é visto a partir de duas posturas ou pontos diferentes [...]” (Žižek, 2008, p. 32) de maneiras totalmente irreconciliáveis. Ele pontua que

A definição padrão de paralaxe é: o deslocamento aparente de um objeto (mudança de sua posição em relação ao fundo) causado pela mudança do ponto de observação que permite nova linha de visão. É claro que o viés filosófico a ser acrescentado é que a diferença observada não é simplesmente ‘subjetiva’, em razão do fato de que o mesmo objeto que existe ‘lá fora’ é visto a partir de duas posturas ou pontos de vistas diferentes (Žižek, 2008, p. 32)

É com base nessa ponderação que se pode pensar que o personagem Pavollini tenha sido construído, provocando um efeito paralático: no texto, há, pelo menos, três versões possíveis dele. Em um primeiro momento, há o Juliano inocente, vítima da pobreza e do destino, possivelmente o mais comum na interpretação dos leitores. Trata-se de um pobre menino vindo do interior que, durante a viagem a Curitiba, no ônibus, conhece Isabela, que o acolhe, cria, alimenta e dá-lhe um lar. No bordel de Isabela, o menino sente-se seguro, pois vive em relativo conforto. Juliano, inclusive, fala do lar que Isabela lhe deu, no qual foi instalado em um sótão (onde imperava uma imensa e absurda cama com dossel vermelho), intuindo vagamente que seu mundo ia agora além dos limites vagamente impostos pela família que abandonara, mas sentindo-se protegido pela primeira vez na vida:

Que me interessavam os limites? Eu estava livre, era o que supunha. Não sei se Clara concordará, mas para uma criança é apenas a sensação imediata que conta. Naturalmente, eu não tinha ideia precisa de coisa alguma e mesmo me recusava a pensar – nem sabia se aquilo era um hotel. Que importava? Ninguém me disse ali que eu era culpado da minha febre. (Quem mandou sair na chuva sem camisa?) O

Parente, as surras, a morte eram coisas de um mundo já enterrado. Agora sim, aos dezesseis anos e dois dias, a vida era minha. A cama era confortável, a proteção de Isabela era confortável (Tezza, 2002, p. 35-36)

Para além do jovem conduzido pelo acaso, temos o segundo Juliano, um assassino astuto e um calculista frio desde a mais tenra juventude que, depois condenado, percebe o interesse de sua psicóloga por ele e tenta manipulá-la. Juliano sabe que Clara, a psicóloga, poderia ajudá-lo a sair da cadeia mais cedo, pois tinha, segundo ele, contatos e poderes na prisão. E também tem consciência de que sua ambiguidade é atraente para ela:

Clara passou a me ver a cada quinze dias, atrás das minhas páginas e de novas revelações, que ela anota criteriosamente. Às vezes eu me vejo como Juliano, um outro, ela me diz – há algo importante nisso, e eu não sabia. Perdi outra inocência. Minha palavra é minha sedução — a cada capítulo estou mais próximo da liberdade, Clara tem poderes no presídio (Tezza, 2002, p. 113)

O rapaz reconhece que sabe mentir em seus relatos: “Faço duas versões de mim mesmo: para meu uso – gosto de escrever – e para Clara que gosta de ler” (Tezza, 2002, p. 168). Este Juliano manipulador, e que poderia ser plenamente culpado pelo crime que o levou à cadeia, é perceptível a um leitor mais atento. Juliano sabe que Clara pode ajudá-lo a sair do presídio, por isso escreve o que deduz que a psicóloga gostaria de ler, tentando seduzi-la – e o uso da palavra ‘sedução’ é proposital, uma vez que reflete tanto o interesse profissional da psicóloga quanto a atração de cunho sexual e/ou afetivo que ele poderia ou não provocar nela, reencenando a sua situação com a dona do bordel (que de fato o protegeu) e com a filha do advogado (que poderia ter sido seu passaporte para uma existência burguesa). Quando o personagem diz que escreve duas versões de si mesmo, surge a paralaxe na qual existem duas versões de Juliano: o culpado e o inocente.

O terceiro Juliano distancia-se dos outros dois: seria um Juliano manipulado pelo autor, ou seja, de instância autoral, que intelectualiza o menino/assassino, por meio da linguagem e de referências literárias, mascarando, assim, as lacunas presentes na obra. Essa instância narrativa persuade o leitor de que Juliano é realmente inteligentíssimo. A terceira versão de Juliano surge por meio de suas frases filosóficas, leituras, reflexões e poemas que escreve para Doroti, que Isabela pensa que são para ela. Porém, também é evidente que tais produções discursivas não coadunam inteiramente com o Juliano garoto, o que provoca um novo

estranhamento, causado pelo hiato linguístico-discursivo: uma paralaxe na estrutura narrativa, que pode ou não ser proposital, tendo em vista o desejo do narrador, isto é, do próprio Juliano, que se afirma reiteradamente como mentiroso e diz, inclusive, que a mentira é, para ele, uma arte.

Ainda sobre a instância autoral, Wayne E. Booth declara que “[...] a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem — quando << desloca o ponto de vista >>” (Booth, 1980, p. 34). E que o ato de proporcionar uma ficção com visões interiores, e não só com deslocamentos que requerem ponto de vista, é uma intrusão do autor. “O autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for” (Booth, 1980, p. 35). No trecho a seguir, é possível observar a instância autoral agindo a fim de justificar a precocidade intelectual do garoto:

No tempo vago, que era o dia inteiro, li todos os livros da gaveta, inclusive o Livro Proibido, que sempre me angustiava e acabava na culpa e no banheiro, e mais os livros que Isabela me trazia, meio que ao acaso, de modo que garanti uma formação eclética (Tezza, 2002, p. 76).

É importante destacar que, no período em questão, Juliano tem dezessete anos e que a instância autoral insere, na narrativa, algumas cenas nas quais Juliano exhibe suas leituras às mulheres do bordel, ‘provando’ sua inteligência: obras literárias são citadas, bem como nomes de pessoas importantes, marcos históricos são referenciados, trechos de livros são recitados, além das frases com certo teor filosófico.

Narrador não confiável e seus efeitos

Essas três versões de um mesmo Juliano podem causar um certo distanciamento cético por parte do leitor, que pode indagar se a linguagem culta e a tendência reflexiva mostradas no discurso do narrador são verossímeis para uma personagem tão jovem e que fez estudos esporádicos — o que potencializa a não confiabilidade da narração. Mas o discurso do narrador tenta postular as discrepâncias como aceitáveis, para não destruir o pacto ficcional com o leitor. Ainda assim, o efeito que esse recurso cria é uma espécie de leitura paranoica, desestabilizando as possíveis ‘verdades’ textuais. O que leva à seguinte questão: até que ponto o narrador-comentarista, que é o próprio Juliano, quando mais velho, preso e pagando por seu crime, é confiável? Seria esse hiato linguístico um ‘erro’ da instância autoral? Embora narradores cultos e

capazes de utilizar a norma culta de forma elaborada sejam comuns em Tezza (como o filho do professor em *Uma Noite em Curitiba*), em *Pavollini* o hiato pode ser lido como uma reduplicação formal da não confiabilidade do narrador, enriquecendo o texto.

Relatar o acontecido, narrando um fato do passado em um tempo presente, implica trabalhar com o conceito e veracidade da história, mesmo levando-se em conta que, ao narrar, nossa versão é posta de modo subjetivo. Segundo Žižek (2010, p. 27), “[...] o ato de relatar algo publicamente nunca é neutro: ele afeta o próprio conteúdo relatado”. Aqui entra em questão o hiato irreduzível entre o conteúdo enunciado e o ato de enunciação próprio do narrador. Com efeito, podemos afirmar que a narrativa é impregnada do ponto de vista subjetivo do narrador-personagem.

A partir da leitura de Booth, fica evidente que um narrador, mesmo heterodiegético, pode contar outra versão dos fatos ocorridos, assumindo, assim, uma perspectiva paralática da história. Segundo ele, a instância autoral é perceptível, portanto, em tudo que seja identificado como toque pessoal: alusões literárias, metáforas coloridas, mitos e símbolos. E afirma que “[...] um leitor esclarecido aperceber-se-á de que todos eles [os toques pessoais] são impostos pelo autor” (Booth, 1980, p. 36). No entanto, parece-nos exagerado dizer que todos os toques pessoais são impostos pelo autor de uma obra literária, pois há romances nos quais os toques pessoais remetem aos personagens e à sua constituição específica; no caso da obra *Juliano Pavollini*, contudo, a asserção de Booth se aplica, sobretudo, no que diz respeito às alusões literárias e aos conhecimentos históricos atribuídos ao narrador-protagonista, que estão além do que seria de se esperar de sua formação, explicitando a dimensão autoral na tessitura textual.

Essa estrutura narrativa permite interpretações subjetivas: Juliano pode ou não ser confiável de acordo a interpretação do leitor. Aqui é preciso recordar *O amor impiedoso*, no qual Žižek trata das fórmulas ‘ele não sabe, embora o faça’ e ‘ele sabe e, portanto, não pode fazê-lo’, acrescentando o enunciado: ‘ele sabe muito bem o que está fazendo e, ainda assim, ele o faz’. A primeira fórmula diz respeito ao “[...] herói tradicional e a segunda, o herói do início da modernidade” (Žižek, 2012, p. 21). Já à terceira fórmula cabem duas leituras distintas: de um lado

[...] é a expressão mais clara da atitude cínica de depravação moral — ‘Sim sou um merda, traio e minto, e daí? A vida é assim!; de outro lado, [...] pode representar também o oposto mais radical do cinismo, *i. e.*, a consciência trágica de que, embora aquilo que eu estou prestes a fazer terá

consequências catastróficas para meu bem-estar e daqueles que me são mais próximos e caros, eu, não obstante, simplesmente tenho que fazê-lo, devido à injunção ética inexorável (Žižek, 2012, p. 21).

Nessas duas leituras, não há apenas a cisão entre bem-estar, prazer, lucro e a injunção ética: “[...] ela pode ser também a cisão entre as normas morais que usualmente eu sigo e injunção incondicional que eu me sinto obrigado a obedecer” (Žižek, 2012, p. 22). Ainda a respeito disso, o filósofo pontua que, nesse fazer, há sempre um sacrifício a ser vivenciado, isto é, algo ou alguém acaba sofrendo as consequências quando uma necessidade me faz trair a substância ética do meu ser.

Não é possível afirmar categoricamente que Juliano é ou não verdadeiro em seus relatos, pois a obra de Tezza deixa brechas para mais de uma interpretação. A narrativa não é fixa, mas mutável: nela cabe mais de uma versão, seja a que inocenta Juliano e mostra-o como uma vítima da exclusão social e do destino ou a que evidencia que ele é, de fato, um manipulador e cínico assassino. Juliano pode ter agido inconscientemente, ou seja, cometeu erros: pode ter assassinado Isabela sem premeditação ou mesmo em autodefesa, sendo, portanto, compatível com a versão do rapaz ingênuo; mas também pode ter agido cínicamente, consciente do que não deve fazer; mesmo assim, ele o faz - o que seria assumir que suas ações são regidas pelo interesse calculado.

Nesse ‘fazer’ mencionado por Žižek, seja por falta de conhecimento das regras sociais ou falta de consciência da ética, há, frequentemente, um sacrifício a ser feito em função da ação. No caso, há dois vitimizados, embora em diferentes graus: o núcleo formado por Doroti e pelo pai dela (é preciso observar que Doroti é reiteradamente descrita como filha de um advogado poderoso), que se envolvem em certo grau com o rapaz, têm a casa roubada, seu cachorro morto e quase são enganados pela aparência de bom moço ofertada por Juliano; e a dona do bordel, Isabela, assassinada logo depois de perder tudo o que tinha por vingança de um ex-amante e de ouvir de Juliano que este a estava abandonando. A escolha do rapaz em contar que ia deixá-la exatamente no momento em que ela não pode mais oferecer-lhe abrigo e dinheiro pode ser interpretada de forma dúplice também.

Na narrativa, Juliano dá a entender que, em sua ingenuidade e obsessão por casar-se com Doroti, ele não cogitou que receber essa notícia, naquele momento, seria cruel e aumentaria o desespero de Isabela; mas o leitor prevenido pode se perguntar se o rapaz não aproveitou exatamente o que seria um

instante de extrema fragilidade da mulher, privada de seu meio de vida, de seus amantes e protetores poderosos, para descartá-la de forma fria, com um discurso de gratidão escarnekedor. Juliano temia Isabela, pois conhecia seu temperamento forte e seu hábito de comandar. Ambas as interpretações são válidas, de modo que cabe ao leitor assumir uma postura participativa, crendo ou não na inocência de Pavollini.

Não é possível dizer o que é verdadeiro na narrativa de Juliano, por conta de o narrador ser autodiegético; além disso, é parte dos ensinamentos de Lacan que toda verdade é parcial. Quando contamos uma história, não raro simplesmente a ‘passamos a limpo’. É comum que fundamentemos nossas falas de acordo com a nossa aceitação/interpretação dos fatos. Há todo um sistema de regras a seguir dentro de uma sociedade, desde regras gramaticais a regras que são proibições conscientes, como a de cometer um assassinato, por exemplo. Portanto, quando falamos, não simplesmente interagimos, mas operamos em nível simbólico (no sentido lacaniano), no qual a fala é modelada de acordo com uma complexa rede de pressupostos; certas regras nos perseguem como proibições inconscientes, por isso é comum omitirmos fatos e/ou alterar versões de uma história. A realidade pode ser manipulada, até inconscientemente, por toda uma série de circunstâncias complexas que afetam o curso de uma história a ser contada. Depende da inteligência do narrador e, também, dos acontecimentos imprevisíveis que podem confundi-lo ou confundir a nós, leitores.

Quanto ao protagonista, observemos que, após matar Isabela, seja em legítima defesa ou por desejo de livrar-se dela, ele não parece estar apto a lidar friamente com as consequências do crime. Suas ações subsequentes (confessar e pedir ajuda a Doroti) parecem fundamentadas numa esperança impossível, e seu relato parece demonstrar uma ausência, momentânea ou inata, de cálculo. Este ‘demonstrar’ pode ser ou não forjado pelo personagem, pode ser ou não uma verdade: ele pode ter subestimado Doroti, achando que a menina, apaixonada por ele, dispor-se-ia a ocultar o crime e obter para ele a ajuda do pai dela, advogado influente. Esses Julianos deslizam um sobre o outro e o próprio narrador hesita em definir-se. No trecho a seguir, inclusive marcado pelo próprio autor em *itálico*, podemos constatar que Juliano não é um personagem que se deixa fixar: ‘Eu não sou aquele Juliano’, mas também não sou outro. Há um erro; há alguma coisa faltando em alguma parte, e eu não sei mais o que é. Eu não posso ficar sozinho” (Tezza, 2002, p. 209).

Em relação a essas possíveis interpretações mencionadas, fez-se importante consultar a fortuna crítica a respeito de *Juliano Pavollini*, isto é, quais outras leituras dessa obra literária foram feitas, a partir de quais perspectivas e teorias. Até o presente momento, há apenas o estudo de Rosse Marye Bernardi, intitulado *Composição e confissão – os dois processos de Juliano Pavollini* (1990). Esse trabalho aborda o romance como sendo memorialista e caracterizado como autoconfissão, baseando-se em pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin. De modo geral, a pesquisa defende que o autor da obra cria “[...] o discurso de um outro, dotando este discurso de um conjunto de procedimentos estéticos que o fazem expressão de um ponto de vista específico sobre o mundo” (Bernardi, 1990, p. 09), o que neutraliza a sua aparente característica monológica. Assevera, ainda, que o processo composicional da obra é determinado “[...] pela intensa participação do discurso do outro [...]” (Bernardi, 1990, p. 19), o que contribui para questionar o suposto caráter monológico. Assim, sua pesquisa parte de questões diversas das que subsidiam este artigo, o que demonstra seu caráter inovador, tanto por estudar o romance que ainda não foi largamente estudado quanto por estudá-lo pelo viés da ‘paralaxe’.

Ato simbólico e liberdades (im)possíveis

Em relação ao modo como Pavollini age, pode-se destacar que, conforme a teoria do ‘ato simbólico’, postulada por Žižek, ele encena situações a fim de estruturar versões subjetivas dos fatos ocorridos. De acordo com o filósofo, o ato simbólico “[...] é mais bem concebido como um gesto puramente formal, autoreferencial, de autoafirmação da própria posição subjetiva” (Žižek, 2012, p. 140). É por meio dele que reafirmamos a nossa própria identidade. Encenar algum evento comum compartilhadamente faz com que a sua mensagem seja “[...] apenas a afirmação puramente performativa” (Žižek, 2012, p. 140). Ele acontece quando o que é encenado/dito é o que reestrutura as coordenadas simbólicas da situação do agente, ou seja, quando uma intervenção no curso da própria identidade do agente é modificada de maneira radical.

No romance de Tezza, o personagem Juliano encena para se autoafirmar enquanto agente da história narrada, defender a si mesmo e mostrar quem ele é (mesmo que de maneira distorcida). Durante a narração, as afirmações do personagem são puramente performativas, pois a intenção primeira é estruturar todos os acontecimentos de forma subjetiva. O que não podemos afirmar é, como já mencionado anteriormente, se essas

afirmações (sua versão) a respeito dos fatos acontecidos são, de fato, radicalmente alteradas. A seguir, vejamos o ato simbólico no trecho em que o narrador encena que sente falta de sua família, de quem fogira:

Em pouco tempo não se falou mais do meu passado; ninguém tocava no assunto. Eventualmente Isabela dizia: ‘Você deve sentir muitas saudades’, e eu concordava, uma grossa mentira. Não sentia saudade de nada. (Tezza, 2002, p. 76, grifo nosso).

Ao fingir ter saudades de sua vida antes de Curitiba, Juliano mantém a imagem de pobre menino, fruto das fatalidades do destino, que sonha em ter uma boa vida na capital, que teve problemas de cunho familiar e quer ganhar seu próprio dinheiro. Encena, e isso declaradamente, que sente saudades do que deixou para trás em sua vida, como a família.

Esta questão sobre os atos meramente simbólicos de Pavollini nos leva às seguintes questões: se o personagem faz encenação dos fatos, se suas mensagens são performativas e subjetivas, podemos dizer que ele é perverso? Faz-se importante mencionar que perverso, no sentido zizekiano, “[...] é conhecer as regras e agir deliberadamente como se elas não existissem” (Silva, 2009, p. 213). E se Juliano é perverso, ele ignora as regras sociais propositalmente ou ele segue as regras obscenas do meio em que vive?

Antes de prosseguir com a análise, é importante destacar que, para Lacan, um perverso não é definido, em si, pelo conteúdo do que faz, mas “[...] reside na estrutura formal de como o perverso se relaciona com a verdade e a fala” (Žižek, 2010, p. 142). E até que ponto nós somos livres e temos liberdade de escolha na sociedade em que vivemos? Para Žižek, a liberdade está longe de ser um ato livre e também não é o oposto de uma necessidade causal, mas “[...] ela significa um modo específico de causalidade, autodeterminação do agente [...]”, todo sujeito é determinado “[...] por causas (sejam motivações, sejam causas naturais, brutas ou diretas) [...]”, é a “[...] minha capacidade de escolher/determinar de modo retroativo quais causas irão me determinar” (Žižek, 2008, p. 274-275). Atualmente, segundo ele, somos incitados ao ‘Gozel!’, desde o gozo sexual ao gozo na realização profissional, financeira e espiritual; o gozo “[...] funciona efetivamente como um estranho dever ético: indivíduos sentem-se culpados não por violar inibições morais entregando-se a prazeres ilícitos, mas por não serem capazes de gozar” (Žižek, 2010, p. 128). Nesse sentido, os sujeitos são como que pressionados pela própria sociedade em que estão

inseridos, ou seja, trata-se de uma sociedade perversa, capaz de fazer com que sigamos suas regras obscenas que proveem a violação sistemática das regras explícitas.

É possível efetuar uma leitura na qual Pavollini é fruto da exclusão social e da sociedade que habita: o meio leva-o a cometer seus tantos erros. Ele 'segue as regras obscenas' do meio em que vive para se dar bem na vida, ou seja, a sociedade na qual ele se insere é perversa. Desde muito jovem Juliano conviveu com a miséria e, depois da morte do pai, roubou o parente que veio cuidar do velório, obtendo dinheiro para fugir dali, deixando mãe e irmãs. Foi para Curitiba, conheceu Isabela, que lhe ofereceu abrigo, sustento e sexo. Tinha certas regalias, mas, mesmo assim, envolveu-se em roubos com Odair e fez isso com gosto, até o momento em que se apaixonou por Doroti: quis uma vida melhor e se arrependeu das mentiras que contou para conquistá-la e dos furtos. Seu desejo era uma vida própria e tentou contar isso a Isabela, que não aceitou e se enfureceu: com medo de morrer, Juliano matou Isabela e foi preso.

Levando em conta que o bordel de Isabela, embora oferecesse o necessário para o sustento, não oferecia legitimidade social, mantendo o rapaz em situação periférica, viver às custas da amante era um segredo vergonhoso e essa pode ter sido a motivação de Juliano para errar. Nessa leitura, seria possivelmente por isso que Juliano tivesse optado por roubar e mentir, isto é, estas eram as formas que ele tinha para se aproximar do padrão burguês que ambicionava e que a sociedade impõe como modelo. Doroti seria a encarnação da realização desse modelo, o que a torna irresistível para Juliano.

Em uma outra leitura, lembremo-nos de que existe um sistema de regras simbólicas que regula nossa interação social, regras explícitas (as leis) e regras 'implícitas' (não registradas ou escritas) que regulam nosso modo de agir e de falar. Aqui o sujeito, e não a sociedade, que é perverso, pois infringe tais regras por uma necessidade subjetiva ou um desejo e, ao infringir, o sujeito acaba "[...] encontrando prazer no que lhe é imposto" (Žižek, 2010, p. 130).

Dentro dessa leitura alternativa (que Juliano seja perverso e 'ignore propositalmente as regras sociais' impostas), há um ponto importante: ele deixa para o Outro (o leitor) a responsabilidade de dizer quem ele é verdadeiramente. O perverso aqui desloca para o Outro a responsabilidade de decidir sobre sua suposta inocência, uma vez que, para não dizer a verdade, seja ela qual for, distorce seus relatos, aparentemente objetivos.

Juliano mente para a psicóloga: "O texto que escrevi não é o que vivi" (Tezza, 2002, p. 136); tenta seduzi-la. Mente para Doroti, com quem desejava casar: invade sua casa e mata seu cachorro. Posteriormente, ao se aproximar dela, mente sobre sua vida, até ser desmascarado. Também mente para Isabela a respeito de Doroti, escolhendo, para contar a verdade, o momento em que a cafetina, fragilizada, acabava de perder tudo o que tinha e de ser ameaçada pela polícia. Ele já havia declarado sua vontade de matar Isabela, mas não só ela:

[...] matar Odair, matar Rude, matar Isabela, assim como eu já havia matado meu pai e minha mãe, ir matando todos os monstros da floresta, um a um, até chegar ao lado encantado onde eu pudesse, finalmente, ver minha própria face (Tezza, 2002, p. 145).

A morte dos pais aí mencionada parece-nos, em princípio, uma forma de dizer que, para ele, a família morreu, uma vez que isso é explícito no texto, mas não devemos ignorar o fato de que não existe inocência em texto literário: não há indícios no texto que nos permitam aventar a hipótese de ele ter, de fato, matado os pais, mas essa explosão testemunha o desejo de matar como forma de rompimento dos laços familiares verdadeiros.

Uma cena que vale a pena retomar é a da morte de Isabela. Esta parece uma clássica história de provação ética, o momento em que um personagem é posto à prova, exposto a tentações. Inicialmente, tem-se a impressão de que Juliano estava buscando purgar-se do passado ao contar a Isabela seus planos e agradecer por tudo o que fizera. A seguir, ele afirma ter desejado que "[...] os policiais tivessem matado Isabela com um tiro na testa [...]" (Tezza, 2002, p. 207) no momento em que a polícia acabou com seu 'hotel'. O protagonista relata que, quando Isabela soube de seus planos, ficou enfurecida e deu-lhe um golpe violento:

Ela ia me matar, senti as unhas na minha garganta e o urro profundo da memória: ela também se livrava de um pesadelo, mas começou a chorar antes do tempo enquanto tentava bater minha cabeça no assoalho, já sem força. Fui estrangulando Isabela como pude, mas não bastou vê-la inerte, a baba escorrendo. Era a minha vez de esmurrá-la, bater aquela cabeça dura na quina do balcão, trezentas vezes, e depois ainda quebrar a garrafa de uísque na testa e ficar com o gargalo na mão, enfurecido, acuado, esperando que Isabela se levantasse (Tezza, 2002, p. 208).

Juliano já sentira vontade de matar Isabela em outras ocasiões. A partir do relato, temos o desdobramento entre o menino que foi derrotado na provação ética, vencido pelo desejo de matar Isabela

e pelo medo que sempre teve dela, e o sádico que segue surrando o corpo já sem vida de sua antiga protetora. Afinal, o narrador-personagem Juliano Pavollini, com todas as suas inconstâncias, é perverso e ‘ignora propositalmente as regras sociais’ ou a sociedade em que ele vive é perversa e ele ‘segue, sem plena consciência disso, as regras obscenas que o ensinaram que o único pecado não perdoável é fracassar na perseguição da existência burguesa e abastada?’ O romance deixa brechas para ambas as interpretações. Cristovão Tezza não escreveu uma obra com verdades incontestáveis, ela é aberta. Cabe a cada leitor, corporificando um *Big Other* previsto na internalidade do texto, esse julgamento.

E aqui voltamos ao conceito central da obra *A Visão em Paralaxe* (2008), de Slavoj Žižek: as estruturas paralíticas. Chamamos ‘paralítica’ a configuração do romance *Juliano Pavollini* porque o protagonista possui caracterização triforme: ingênuo, cínico ou brilhante. De acordo com a interpretação (subjetiva) de cada leitor, a narração de Juliano pode ser confiável ou não, o que já instaura duas versões distintas da história; estas duas leituras são obliteradas pela leitura objetiva de que ambas têm razão de ser. Além disso, o autor deixa brechas para interpretações quanto à perversão instaurada no romance, que pode ter partido tanto do próprio personagem quanto das regras obscenas da sociedade.

Considerações finais

A estrutura da obra de arte – e, em especial, a do texto literário – opera com lacunas de sentido a serem preenchidas pelo leitor. Tais vazios, preenchidos no ato da leitura, permitem interpretações diversas, por vezes não previstas pelo autor, do constructo como um todo. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que a obra literária aqui estudada sofre um efeito paralítico, uma vez que sua configuração de sentidos se altera conforme cada indivíduo realiza seu percurso de leitura em relação a ela. Em outras palavras, o *locus* ocupado pela obra no Imaginário pode ser renegociado a cada nova interação. Entretanto, o romance de Tezza escolhido como objeto de nossa análise possui uma característica especial: as versões de Juliano surgem não apenas da problemática confiabilidade do narrador, mas também da própria opção da instância autoral em dotá-lo de um discurso refinado e erudito, correndo o risco de tornar-se inverossímil (e por isso a preocupação reiterada em ‘explicar’ a origem dessa erudição nos monólogos do personagem) e pairando sobre o que poderíamos considerar uma tênue fronteira de verossimilhança. A construção do discurso desse narrador instaura a

grande paralaxe do romance, que ilumina fortemente a não confiabilidade do texto.

A linguagem elaborada e culta do narrador não coaduna com a linguagem do personagem e isso marca a duplicidade e a ambiguidade do sujeito. As inconstâncias desse narrador autodiegético fizeram perceber que o personagem apresenta três versões de um mesmo (e não apenas duas), pois há um narrador-personagem bem intencionado, um narrador-personagem manipulador e um narrador-personagem cuja instância autoral se responsabiliza por sua intelectualização.

Juliano encena momentos para se autoafirmar (o chamado ‘ato simbólico’), como forma de mostrar quem é, mesmo que de forma distorcida. Essa encenação, no romance, se dá através da linguagem do narrador, que, como mencionamos, é culta e parece manipulada a fim de sustentar, perante um leitor mais ingênuo, sua versão. A forma como o personagem age remete à questão da perversidade. Nesse caso, a pergunta é se Juliano é ou não perverso, no sentido lacaniano; se ele mente, rouba, mata e manipula porque ignora propositalmente as regras sociais ou se ele segue as regras obscenas do meio em que vive. E, mais uma vez, as duas versões cabem no romance, criando a paralaxe textual.

Eis o que pretendíamos significar quando afirmamos que *Juliano Pavollini*, de Cristovão Tezza, é paralítico. Ao longo desta pesquisa, demonstramos que as inconsistências do narrador autodiegético específico desse texto acabam por minar e por fragilizar sua verossimilhança, o que causa um estranhamento no leitor, permitindo-lhe definir as versões em que deseja acreditar, isto é, em quais instâncias autorais confiar. E tal movimento se dá em diversas camadas do romance, fazendo com que a visão do leitor seja obrigada a construir representações sempre distintas do material narrado, dependendo exclusivamente do ponto no qual esse leitor se situa para lançar seu olhar ao universo do texto.

Referências

- Bernardi, R. M. (1990). Composição e confissão – os dois processos de *Juliano Pavollini*. *Revista de Letras*, 39(1), 9-19. Recuperado de <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19155>
- Booth, W. C. (1980). *A retórica da ficção*. (Maria Teresa Guerreiro, trad.). Lisboa, PT: Arcádia.
- Silva, M. C. (2009). Materialismo Lacaniano. In L. O. Zolin & T. Bonicci (Orgs.), *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. (3a ed., p. 211-216). Maringá: Eduem.
- Tezza, C. (2002). *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Žižek, S. (2008). *A Visão em Paralaxe*. (Maria Beatriz de Medina, trad.). São Paulo: Boitempo.

Žižek, S. (2010). *Como ler Lacan*. (Maria Luiza X. de A. Borgs, trad., Marco Antônio Coutinho Jorge, rev. tec.). Rio de Janeiro: Zahar.

Žižek, S. (2012). *O amor impiedoso (ou: sobre a crença)*. (Lucas Mello Carvalho Ribeiro, trad.). Belo Horizonte, MG: Autêntica.

Received on May 7, 2015.

Accepted on November 30, 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.