



A AVENTURA NOS ROMANCES DE PEDRO MAIRAL

THE ADVENTURE ON PEDRO MAIRAL'S NOVELS

Pedro Furtado*

* pedro.sonata@gmail.com
Pós-doutorando em Teoria e História Literária pela UNICAMP.
Campinas - São Paulo. Bolsista FAPESP.

RESUMO: Objetiva-se, neste artigo, realçar o papel da aventura como base de construção narrativa em três romances do escritor argentino Pedro Mairal – *Uma noite com Sabrina Love* (2019), *Salvatierra* (2021) e *A uruguaia* (2018) – e motivo da mobilização tanto dos afetos de prazer quanto dos de desprazer. Para isso, baseamo-nos, no que se refere ao conteúdo nuclear aventureiro das histórias, nas ideias contidas no ensaio chamado “A aventura”, de Georg Simmel (2005), e no livro homônimo, *A aventura*, de Giorgio Agamben (2018); e, a fim de dar conta da gama de sentimentos irradiada nas narrativas, fundamentamo-nos em noções filosófico-psicanalíticas. Tais princípios possibilitam-nos realizar uma hermenêutica do pormenor. E dela percebemos que a aventura funciona como extrapolação da vida cotidiana e, com todos os seus percalços, como potência regeneradora dos protagonistas, que, após vivenciá-las, esclarecem alguns impasses, pacificam-se e conseguem vislumbrar o futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Aventura; romance; regeneração; futuro; Pedro Mairal.

ABSTRACT: It is aimed, in this paper, to highlight the roll of the adventure as a basis of the narrative construction on three novels written by the Argentinian author Pedro Mairal – *A night with Sabrina Love* (2019), *The missing year of Juan Salvatierra* (2021) and *The woman from Uruguay* (2018) – and the mobilization motive of the satisfaction and dissatisfaction affects. In order to accomplish this, the ideas regarding the adventurous nuclear content of the stories are based on Georg Simmel’s essay “The adventure” and on the homonymous Giorgio Agamben’s book *The adventure*; to interpretate the range of feelings irradiated on the narratives, philosophic and psychoanalytic conceptions are employed. Such principles allow us to carry out detailed hermeneutics. Founded on them, it is realized that the adventure functions as an extrapolation of the day-to-day life and, with its obstacles, as the regenerator potency of the protagonists, who, after living it, are able to enlighten some impasses, pacify themselves and glance at the future.

KEYWORDS: Adventure; novel; regeneration; future; Pedro Mairal.

INTRODUÇÃO

O entendimento sobre as características ontológicas e sociais da aventura complementam-se em dois argutos ensaios homônimos: “A aventura”, de Georg Simmel (2014), e *A aventura*, de Giorgio Agamben (2018). Embora separados por mais de um século de distância, o filósofo italiano dialoga retroativamente com o escrito de Simmel, pois resgata alguns conceitos de aventura da Idade Média à nascente Idade Moderna. Já Simmel ocupa-se da capacidade de a aventura desmobilizar a rotina dentro dos aspectos sociais dinâmicos entre o final do século XIX e começo do XX. Em ambos os ensaios, mantém-se um certo centro delimitador da aventura, que pode ajudar a compreender, se não toda a sua forma, mas como ela aparece nos romances a serem analisados e interpretados.

De acordo com o sociólogo alemão, o aventurar-se “extrapola o contexto da vida” (SIMMEL, 2014, p. 169); isto é, ele corre por fora dela, desautomatiza-a, ao mesmo tempo que não é simplesmente o acaso ou o acontecimento, que apenas “roça a epiderme da vida”. Agamben (2018, p. 52) usa a ideia de evento, emprestada de Carlo Diano, para fazer a diferenciação entre os modos de sentir o episódio. O evento, seguindo a explicação de Alfredo Bosi (2003, p. 464-5), mais clara do que a

de Agamben, constitui-se como uma “experiência significativa do sujeito” e concebida “sob um certo ponto de vista”, que o “acolhe dentro de uma certa tonalidade afetiva”. Assim, nem todo acontecimento é evento. A sua diferença, traçando uma analogia com o pensamento de Simmel (2005, p. 173), reside na ideia de que a aventura, mesmo sendo exterior, consegue penetrar no interior do sujeito.

A excentricidade da aventura, portanto, “produz uma necessidade nova e significativa” da vida (SIMMEL, 2014, p. 173). Para tomar consciência da nova necessidade, deve-se ser ativo, ousado e intenso a fim de encarar, com uma força antes de nós desconhecida, os obstáculos inerentes ao caminho do aventureiro. Nesse caminho, normalmente há o Eros. Ele é como uma espécie de “potência regeneradora” em que o ser é levado “a abandonar-se à aventura e ao evento sem reservas nem escrúpulos” (AGAMBEN, 2015, p. 62-3).

De tal modo que a aventura é enfrentada nos protagonistas dos três romances do argentino Pedro Mairal por aqui estudados. São eles: *Uma noite com Sabrina Love*, *Salvatierra* e *A uruguaia*, primeira e respectivamente publicados em 1998, 2008 e 2016 e editados no Brasil em 2019, 2021 e 2018.

No primeiro, narrado em terceira pessoa, os deslocamentos de Daniel, o protagonista, são motivados pela atração carnal, que logo é, entre diversos contatos com a alteridade numa viagem perigosa, sobretudo para um adolescente, se não substituída pelo amor, mas o que o abre para ele – a aventura erótico-formativa. Em *Salvatierra*, narrado em primeira pessoa pelo protagonista Daniel, a busca pelo rolo da pintura faltante da obra do pai, *a priori* casuística, desdobra-se num evento, em meio a chantagens e ameaças, cuja abertura fornece a oportunidade de redescoberta do pai (preenchendo um certo vácuo de interpretação da sua vida) e, com ela, de si, que o auxilia no lidar da sua infelicidade – a aventura de reconciliação com o outro e consigo. N’*A uruguaia*, a jornada de procura pelo dinheiro e a crise matrimonial engendram tanto a transgressão apaixonada de Lucas, protagonista e narrador da narrativa, quanto o rebaixamento dos seus mecanismos de autodefesa e, por fim, a reorganização racional de sua vida – a aventura da paixão.

Em todos eles, a aventura – essa zona de não fronteira com o outro, pautada pelo agir contínuo, pelo gosto “pelo perigo” e pela viagem de “busca ou procura” de algo (PAES, 1987, p. 66), clara ou subterraneamente pelos heróis – no seu final, estabelece uma pacificação dos impasses e uma mirada positiva sobre o futuro. No entanto, enquanto ela

ocorre, os empecilhos suscitam também o desprazer. Com o intuito de analisar a rede de afetos movimentada pelas viagens, fazemos uso de estudos pontuais advindos da filosofia e da psicanálise. Sem mais delongas, aventuremo-nos pela exegese das narrativas.

1. A AVENTURA ERÓTICO-FORMATIVA EM UMA NOITE COM SABRINA LOVE

A iniciação erótica da personagem é assunto de muitos romances de formação, direta ou indiretamente. Em Goethe, por exemplo, assinalam-se a “semente individual e primordial, as determinações acidentais, o envolvimento amoroso, a necessidade invencível e a esperança” (MAAS, 2000, p. 201). Não que *Uma noite com Sabrina Love* seja um romance de formação, mas apresenta essa característica de relatar um evento (a partir do que era para ser acidental) do qual o erotismo amadurece. O desejo, nesse romance, constitui, além do grande tema do romance – não sendo tão somente um assunto entre outros na narrativa – o seu motivo formal por excelência.

Em termos estruturais, o recorte temporal da narrativa é denso; as ações concentram-se em poucos dias, compondo um enredo rico em acontecimentos inseridos numa espécie de livro de viagem. Durante a aventura de Daniel, o protagonista da narrativa, efetua-se o

seu desenvolvimento libidinal, na noção, previamente exposta, de educação erótico-sentimental por meio do foco no abandono moderado do amor narcísico, contíguo ao conhecimento incessante da alteridade situada fora da comunidade cognoscível da personagem principal.

Órfão aos dezessete anos, Daniel reside, juntamente com a avó e a irmã – o irmão, desempregado, vive com a esposa – na pacata e fictícia cidade argentina de Curuguazú ao sabor do arranjo do *modus vivendi* do lugar. A lentidão, a cinzenta monotonia dos dias e, especialmente, a ausência de incentivos sexuais, são alentadas, pelo virgem protagonista, a partir de estímulos exteriores às experiências que lhe são oferecidas na vila. O seu principal alimento sensual apoia-se no *Show de Sabrina Love*, ao qual ele assiste através de uma ligação ilegal de TV a cabo.

Em uma idade de efervescência hormonal, conjugada com a expansão do desejo incitado pelo programa de Sabrina, agrava-se em Daniel a prática masturbatória. Não havendo o contato real com um outro não mediado pela TV, ele enovela-se sobre si mesmo, em um ato de relação erótica com o próprio eu. Em analogia com o que diz Freud (2010, p. 14), o comportamento de Daniel parece estar associado à uma fase narcísica, cujo “o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto

sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos.”

Entretanto, num golpe de sorte, ele ganha a oportunidade de estender o seu conhecimento de mundo – *a priori* em termos puramente sexuais, podendo ligar a sua volúpia à alteridade – vencendo um sorteio cujo prêmio é passar uma noite com a sua musa Sabrina. Todavia, há grandes adversidades no seu caminho. A fim de vê-la, ele deve viajar até Buenos Aires, o que não é garantido financeiramente pelo seu emprego num frigorífico. Desse modo, posteriormente à percepção da impossibilidade de conseguir algum empréstimo, Daniel decide viajar sozinho – em uma busca individual pelo afeto – da forma mais barata possível: primeiro fazendo uso de um barco superlotado, depois solicitando caronas na estrada. Ambas formas de locomoção constroem intensos contatos com o outro.

O deslocamento abre espaço para “uma promessa de felicidade” (BOURNEUF; OULLET, 1976, p. 167), ou melhor, no caso de Daniel, da satisfação do desejo em que a alteridade é participante ativa, em termos de transição da energia libidinal do eu para o outro, análoga à pulsão de vida. Digamos, então, que a narrativa figura, como força-motriz, uma personagem alimentada pelo gozo

erótico, um certo arrivista do prazer. Esse fito confere dinamicidade aos episódios da história; há, nessa narrativa de aventuras, no entanto, a suspensão da ação pelo olhar subjetivo de Daniel – capturado pela voz narrativa em terceira pessoa – sobre o mundo, o que adiciona ao romance uma carga existencial.

Dessas ações geradoras de ecos interiores, por exemplo, nasce o conhecimento, pelo leitor, da morte dos pais da personagem principal. Na primeira carona que Daniel arranja em direção ao seu *locus* edênico pessoal, ele deve de frontar-se com o *locus* trágico da perda, estimulado tanto pela reflexão interna – “Naquele tempo, ele tinha dez anos e ficou com a impressão, pela foto, de que o caminhão era feito um monstro imenso saído à procura de seus pais para triturá-los num única mordida feroz” (MAIRAL, 2019, p. 36) – quanto externa, diante da coincidência contida na afirmação do motorista de que um casal, justamente os pais do protagonista, morrera naquele trecho da estrada: “— Um casal morreu – disse o caminhoneiro. Daniel ficou em silêncio” (MAIRAL, 2019, p. 36).

Os empecilhos perturbadores da travessia, comumente usados em romances de aventuras, são, portanto, materiais e ontológicos. No plano material, o protagonista empreende-se numa excursão quase homérica, expondo-se à

violência, à fome e à sujeira de um pobre-diabo. No nível dos conflitos do ser, que não estão apartados do outro, o deslocamento provoca, no tocante ao sofrimento, um processo de compreensão do desatar de laços. Assim, se a estrada remete Daniel aos seus pais, uma idosa alude à sua vó e o novo espaço da caminhada está correlacionado, mesmo que sub-repticiamente, à terra natal. Esses signos estão, assim, relacionados à ausência dos afetos mencionados no agora. Sintetizando esses dois eixos, a prosa circunscreve-se sob a nota do desamparo.

Entretanto, nesse caso, o desamparo não suscita a angústia – como a falta de garantias de que o sujeito é protegido – pois a personagem não tem consciência dos perigos iminentes a serem enfrentados, como no trecho em que ele dorme em um pasto, sendo acordado por um camponês que passeia pelo local. O estranho, nesse caso, estabelece a tomada de consciência da ameaça anteriormente ignorada: “— Mas, filho, os animais não te pisotearam por sorte” (MAIRAL, 2019, p. 48).

Partindo do pressuposto psicanalítico de que o inaudito funda a falta de acolhimento, é mediante o próprio desconhecido que o indivíduo volta a ser assistido; edifica-se, aí, um sentido de uma certa “dívida com o outro”, uma vez que o eu não pode se libertar dos afetos da alteridade

(BIRMAN, 1999, p. 25). O estranho pode ser ríspido – como vimos anteriormente – mas também afável. É, aliás, por meio da benevolência da alteridade que Daniel consegue completar sua viagem a Buenos Aires.

Todavia, as provações não cessam quando ele desembarca na capital. Sabrina não pode atendê-lo no sábado, dia inicialmente marcado; o encontro é, então, postergado para a segunda-feira seguinte. Entrementes, o que poderia fazer o nosso herói? A despeito dessa adversidade quase incontornável, considerando o seu insuficiente dinheiro, o protagonista decide tentar abrigar-se no apartamento de um amigo de seu irmão, chamado Ramiro. Com o intuito de chegar naquela residência, ele deve encarar um curto deslocamento – se comparado com a sua viagem da província até a capital – dentro de Buenos Aires.

Primeiramente ressabiado porque Daniel descobrira a homossexualidade do amigo do irmão, condição que causaria diversos desgostos na cidade natal de ambos, Ramiro permite a entrada do rapaz, que acontece durante uma festa fantasia. O enxame de pessoas no local – em oposição à pacata vila onde mora – causa o sentimento de desajuste no protagonista: “Daniel deixou suas coisas num canto e ficou observando o movimento, sentindo-se desconfortável e aturdido e sem saber o que fazer com

as mãos” (MAIRAL, 2019, p. 75). Contudo, ele é logo integrado à celebração, especialmente ao conhecer Sofia, vestida como a pecaminosa e lasciva Eva. Nesse instante, a atração é retida pelo olhar, correspondendo à lenda mitológica grega de Eros e Psiquê, em que o

erótico privilegia a visão, pois ele repousa completamente sobre troca de olhares: os parceiros servem um ao outro de espelho onde o olhar de frente *é refletir o olhar do outro, que nada mais é que o próprio olhar*, no qual descobre e nomeia seu desejo (MARQUETTI, 2006, p. 278-9, grifo nosso).

Ainda que haja, nessa dialética da volúpia, um retorno narcísico final, como vemos no nosso grifo da citação anterior, a alteridade, *in locu*, medeia o desejo, diferentemente da endogenia masturbatória. Vemos, a seguir, a interação de miradas entre Daniel e Sofia:

Em seguida surgiu uma Eva de biquíni com uma folha de uva no púbis e os peitos estrategicamente cobertos pelas mechas de uma peruca loura e comprida. Olhou para Daniel e ele para ela, sem conseguir evitar que seu olhar escorregasse mais de uma vez para suas ancas redondas (MAIRAL, 2019, p. 76).

Eles planejam um novo encontro no dia posterior. Assaltado por esse episódio, no instante de semi-vigília

anterior ao sono, o jovem rememora os seus primeiros contatos libidinais em um “outro mundo de quadris de cinturas jovens [...]” (MAIRAL, 2019, p. 81). Enquanto no outro mundo do passado extremamente recente, cujo desejo afigurava-se tão somente através observação, o novo universo do presente da narrativa comporta o contato erótico-tátil com o outro, embora os toques sejam interrompidos pela chegada da irmã de Sofía no apartamento que dividem juntas. O protagonista e a moça, pensando em impedir o impedimento daquela noite, combinam mais uma visita de Daniel, agora no dia seguinte.

Como pode ser percebido, a trama é edificada por meio de constantes obstáculos relativos à saciedade do desejo. À vista disso, o dilema do momento manifesta-se na escolha de quem Daniel deve ver: a musa pornográfica, conhecida apenas de modo remoto, situada num nível de idealização acachapante, ou Sofía, com quem ele se relacionou, no dia anterior, em pé de igualdade, por meio do contato humano e da troca de confidências.

O leitor romântico pode exasperar-se: obviamente Daniel tem a obrigação ético-sentimental de escolher Sofía, com quem passou momentos amorosos na intimidade de longas conversas e com quem trocou olhares apaixonados – “Ela o olhou nos olhos, séria, sorriu e começou

a abaixar uma alça [...]” (MAIRAL, 2019, p. 93). O protagonista, entretanto, opta por desfrutar da sua vitória no sorteio. Trava relações com Sabrina Love. Cansada, a atriz causa certa disforia em Daniel, que logo a humaniza, também por intermédio do olhar:

Observou-a. Sabrina Love era apenas uma mata de cabelos frisados e platinados saindo dos lençóis. Sem muito esforço, Daniel imaginou como seria essa mulher com sua cor natural e seu verdadeiro nome, indo ao mercado com o carrinho de compras, talvez com filhos e marido (MAIRAL, 2019, p. 114).

O desencanto pouco dura. Ao fitar e tocar, um tanto obsessivamente, o corpo de Sabrina, encontrando nele nuances belas, despida parcialmente da pesada maquiagem usada rotineiramente, desamparada pelo pesado sono, a personagem principal aprende “pouco a pouco uma nova forma de perceber Sabrina Love”, desejando-a “com um novo ardor” (MAIRAL, 2019, p. 118). O processo de humanização desencadeado pelo trato com Sabrina, construído, também, através de diálogos agradáveis entre as duas personagens, enseja a organização de afetos propiciadores do elo saudável com Sofía, essa mulher com quem, diferentemente da estrela pornô, é possível direcionar a sua paixão de modo recíproco.

É o gozo com Sofía, enfim, que instala em Daniel uma potente pulsão de vida, como se verifica na seguinte cena entre essas duas personagens:

— Sim, sim. É que é a primeira vez que penso que tenho vontade de viver muitos anos.

— Eu sempre penso que quero viver muitos anos.

— Eu não. Comecei a pensar assim não faz muito tempo; quando você disse essa coisa dos chineses, me bateu uma vontade de viver até depois dos cem. Não sei por que, antes nunca tinha pensado que a pessoa pode morrer e tal. (MAIRAL, 2019, p. 143).

Ao final da narrativa, o protagonista despede-se de Sofía. Ambos, no entanto, fazem planos. Os planos são, em si, uma possibilidade no tempo futuro. A sensação do campo expandido do exequível desponta em Daniel na sua errática viagem erótica-sentimental, mas, também, no formativo discernimento incipientemente maduro do outro pobre, homossexual, feminino, etc. A alteridade, tanto a ríspida quanto a benevolente, deu-lhe, se não claramente, isto é, se não na sua consciência, talvez na sua inconsciência ou no âmbito da latência da pré-consciência, a ideia de que o gozo narcísico não basta, e que o

amparo, mal ou bem, fundamenta-se a partir do olhar e do toque afetivo daqueles que não somos nós.

2. A AVENTURA DE RECONCILIAÇÃO COM O OUTRO E CONSIGO EM SALVATIERRA

No canônico ensaio “A personagem do romance”, Antonio Candido (2007, p. 64, grifo do autor) afirma que, diferentemente do nosso grande conhecimento acerca do ser-de-papel, delimitado pelos elementos circunscritos a certa narrativa, o homem, mais ou menos poroso e que se movimenta no fluxo contínuo da vida, “só nos é conhecido quando morre”; ou melhor, a morte “é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma *interpretação* completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos parece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária”.

Salvatierra desafia a nossa capacidade de inteligibilidade total da pessoa falecida; nesse caso, o contato do protagonista e narrador, Miguel, com as extensíssimas pinturas do pai, Juan Salvatierra, joga luz sobre os modos de ver e as ações do pai, outrora desconhecidas. Essa mudança de perspectiva ocorre tanto com Miguel quanto com o seu único e mais velho irmão, Luis, que não participa de toda a aventura.

Embora Pedro Mairal (2021, s. p.) saliente que, dos seus romances, *Salvatierra* seja o que mais supere as questões do nosso *zeitgeist* cultural, em razão de ele lidar com uma relação mais universal, “a de um pai com o filho”, diferentemente dos outros “que falam de casais”, havendo, nesses, “elementos que hoje poderiam causar ruídos”. Em todo o caso, a aventura continua sendo uma característica básica que alimenta o centro da narrativa nos seus princípios de quebra da rotina, de (re) conhecimento e de certa solução dos impasses. Na história, a personagem foca-se não apenas na rememoração das revelações sobre o pai, mas, também, em menor medida, nas lembranças de sua infância e em breves considerações acerca da arte.

Contudo, vão-se algumas páginas até que o protagonista consiga fixar o núcleo da narrativa: as aventuras. Nos dois primeiros capítulos, ele, emulando o presente da escrita, adianta os acontecimentos e anuncia que a obra de *Salvatierra*, composta durante sessenta anos e pintada em rolos que, no total, atingem quase quatro quilômetros de extensão, está reproduzida digitalmente no fictício Museu Röell, na Holanda. Digitalmente pois sobrou apenas um rolo original.

E é a busca por esse rolo – o único não destruído pelo incêndio no galpão em que os outros estavam guardados

– que forja a aventura, narrada no passado; se o pai “pintava sem bordas laterais, obtendo uma continuidade entre as cenas” à procura de capturar “a transformação como se fosse uma consequência lógica e evidente” (MAIRAL, 2021, p. 21-22), a peça faltante representa um hiato inadmissível no entendimento da obra e da vida de *Salvatierra* – posto que, segundo o protagonista, “viver sua vida, para ele [*Salvatierra*], era pintá-la (MAIRAL, 2021, p. 21). Do pedaço desaparecido sedimentar-se-á a face oculta do pai – como se tudo já se soubesse sobre a vida de Juan – em emergência durante as aventuras de Miguel anos após a morte de *Salvatierra*.

As características conhecidas do pai não faziam dele objeto de veneração, porém elas o consagravam por meio de um certo compadecimento relativo à sua deficiência auditiva. Aos nove anos, *Salvatierra* sofrera um acidente de cavalo que o ensurdeceu. Com isso, na visão de Miguel, o pai “passou a ser o mudinho, o bobo da família”, transformando-o num “solitário” (MAIRAL, 2021, p. 10-17) a fatalmente dedicar-se tão somente à pintura. O elemento subentendido de que não havia vida para o pai fora da arte – ao contar os rolos guardados, Miguel, acentuando o mostrado na citação do parágrafo anterior, pensa: “A vida inteira de um homem. Todo o seu tempo enrodilhado ali, escondido” (MAIRAL, 2021, p. 14) – gera uma espécie de

efeito sublimatório pautado na renúncia de Salvatierra às atividades prazerosas desligadas do ofício artístico. Para Miguel, a vida do pai resumiu-se a tal ofício e ao trabalho nos Correios.

O curioso é que são exatamente as pinturas que revelam, e provocam a revelação através dos imprevistos da busca pelo rolo perdido, o incógnito. Durante a caça maníaca pelo pedaço sumido, nada mais importa. Ações, pensamentos e motivos, que poderiam preencher o romance e deixá-lo mais longo, são contados *en passant* e quase não são retomados *a posteriori*. O divórcio de Miguel, os seus filhos, o fechamento da sua imobiliária em Buenos Aires, a mudança para Barrancales – cidade fictícia de sua juventude, localizada na divisa com o Uruguai –, a atração pelas mulheres etc, são acontecimentos altamente sumarizados pelo narrador, mas que sinalizam a sua alteração de postura perante a vida, como veremos.

Assim, principalmente a partir do capítulo onze, depois das explicações concernentes ao acidente do pai, à sua rotina e aos fragmentos ensaísticos sobre a obra dele, o desvelamento do desconhecido nasce na esteira do começo do trabalho de digitalização das pinturas, que instiga o protagonista a fitar os rolos abertos: “Às vezes, sentia que estava conhecendo meu pai pela primeira vez. Havia

retratos de pessoas que eu nunca tinha visto” (MAIRAL, 2021, p. 32). Do inesperado, surge uma torrente de perguntas – que são recorrentes nesse romance, e também n’ *A uruguaia*, quando o narrador encontra-se aturdido – que inevitavelmente dizem algo não tão somente acerca das experiências do pai, mas também do modo como a grandeza da sua obra faz parecer diminuta a burocrática vida de Miguel e do seu irmão Luis. E o seu *modus vivendi*, à luz do redescobrimento do pai, o faz tomar consciência de seu fracasso:

O que tinha acontecido comigo e Luis para acabarmos assim, vivendo essas vidas tão cinzentas e tão portenhas, como se Salvatierra tivesse monopolizado todas as cores disponíveis? [...] Sempre tive dificuldade de começar uma tarefa, às vezes até mesmo as coisas mais simples, como me levantar de manhã. Eu achava que deveria fazer tudo da maneira gigantesca do meu pai, ou então não fazer nada. E confesso que muitas vezes optei por não fazer nada, o que também me levou a sentir que eu não era ninguém (MAIRAL, 2021, p. 32-33).

O ressentimento e o certo rancor injustos dirigidos à figura paterna estão englobados – e englobam – a inveja, que não apenas vê o outro extraordinariamente como projeta o desejo de ser como a alteridade (MEZAN, 1986,

p. 126). E essa rede de afetos desenvolve-se *pari passu* com inferiorização da própria vida de Miguel apresentada nos momentos sumarização do relato: divorciado, sem uma companheira, longe dos filhos e sem emprego – fechando sem dificuldades a sua imobiliária – o solitário é ele; já o pai nunca fora. Assim, a aventura se efetuará também, como dissemos, como uma descoberta das suas demandas e da tomada de consciência de que algumas devem ser atendidas (o que ele só vai entender no final da narrativa), do que apenas a revelação dos atributos escondidos de Salvatierra. Mas as revelações, claro, têm papel imprescindível na reinterpretação da vida do pai e da sua própria.

Destituído de uma rotina e munido de uma bicicleta velha – mas que foi reformada – achada no galpão onde estavam as pinturas, Miguel passeia, a princípio sem destino preciso, pelas ruas de Barrancales. Sentindo, ainda, que mais atrapalha do que ajuda no processo de digitalização dos rolos, ele começa a procurar informações acerca do item perdido. No seu caminho visita duas tias, que o recebem mal, pois sentiam aversão a Salvatierra, Eugenia Rocamora, ex-colega de seu pai nos Correios que, emocionada, o acolhe, e Mario Jordán, amigo do pai que, senil e confundindo-o com Juan, ameaça Miguel com uma espingarda. A ameaça, o protagonista infere no meio das suas diversas conjecturas, dá-se porque Salvatierra não

deixara mais os amigos – Jordán, o “negro” Ibáñez e Vásquez – usarem o galpão para armazenar mercadoria contrabandeada. Essa decisão fez implodir uma briga entre eles. Nela, Ibáñez, bêbado, talhou com uma faca o rolo faltante, indiscutivelmente – uma vez que nenhum dos outros da época estavam perfurados. Por fim, é descoberto que fora o próprio Ibáñez quem roubara a tela.

Em todo caso, os novos aspectos do pai, assomados nesses contatos com a alteridade, além de fazerem Miguel lembrar-se das muitas ressalvas da mãe aqueles amigos e cristalizar a ideia de que o pai “se metia em algum assunto obscuro”, fundeiam “lentamente nas imagens da tela e em tudo o que eu sabia sobre Salvatierra” (MAIRAL, 2021, p. 58). Mas isso não o inibe; pelo contrário, o protagonista sente-se cada vez mais atraído pela aventura, que ele torna evento. Freneticamente, pedala por horas até a divisa com o Uruguai e, nas idas e vindas, cai uma vez da bicicleta, devido ao ataque de crianças que atiram nele balas de festim, e é fechado por um carro, onde dois homens o intimidam a fim de que ele venda o galpão – provavelmente para Baldoni, o dono de um supermercado que quer construir, ali, um estacionamento – onde os rolos são guardados.

Contudo, os seus intentos não são arrefecidos pela exaustão e pelos perigos ao redor. Quando o seu irmão

chega a Barrancales, com o propósito de tentar solucionar os impasses referentes à expropriação dos rolos, Miguel vence a resistência de Luis, que achava toda aquela busca insensata, e ambos, de carro, viajam até a área fronteira; de lá, pegam um táxi, visto que Luis não tinha os documentos necessários para atravessar a fronteira. Depois de mais alguns percalços, eles finalmente chegam à área onde Ibáñez pesca; pescava, na realidade, pois estava morto, o que lhes é contado pelo seu sobrinho – cujo tom de pele, percebe Miguel, é mais claro do que o do tio. Além disso, o sobrinho também afirma que vendeu a tela procurada para um amigo – Soria –, que nunca lhe pagou. Ele, ainda, não só comunica aos irmãos o endereço do caloteiro como os leva até lá de barco.

Nesse episódio da aventura condensam-se os maiores abalos à imagem anterior de Salvatierra, como se o pai houvesse, de propósito, tentado esconder a peça reveladora de suas maiores transgressões. O rolo é finalmente avistado no teto da inóspita e abandonada casa de Soria após Miguel abrir todas as janelas da casa, que derrotam a penumbra antes ali instalada. E jogar luz sobre a casa é jogar luz sobre a vida obscura de Salvatierra, permitindo-lhes avaliar aos poucos – a cada passo do hercúleo trabalho de despregá-la do teto – o que está nele representado.

O primeiro sobressalto dos irmãos realiza-se quando Miguel reconhece Eugenia Rocamora pintada “nua na cama de algum quarto secreto em Barrancales” (MAIRAL, 2021, p. 95). O segundo é compreendido tão somente depois da perigosa volta de barco para o lado argentino, capitaneada pelo sobrinho de Ibáñez. Miguel, que se atentou para o aparecimento de uma “negra, nua, como uma alma errante, perdendo-se entre os ramos e as folhas de cruz-de-malta” na tela, pergunta ao pescador, invasivamente (porque a sede intensa de conhecimento faz o protagonista ousar) se a mãe dele era negra, quem era seu pai e, logo após Ibáñez responder que não o conhecia, se ele não sabia nada sobre o pai, ao que o interpelado diz: “— Só sei que era mudo” (MAIRAL, 2021, p. 101).

Todas as suposições de Miguel, que alimentam as perguntas dirigidas a Ibáñez, provocam quase uma certeza: a de que o pescador é meio-irmão dele e de Luis. Após Miguel e Luis, cada um chocado a seu modo, infantilizarem-se brigando “como na adolescência” (MAIRAL, 2021, p. 102), outras conjecturas do protagonista procuram completar a imagem em (re) formação do pai, à vista das principais violações de Salvatierra. Miguel infere, ainda, que a tela forta talhada mesmo pelo negro Ibáñez, bêbado ou não, mas o que o fizera agir violentamente fora causado pelo reconhecimento da irmã no quadro e pela sua gravidez em curso.

Contudo, por mais que as pinturas expliquem algo da vida do pai, elas não são, de fato, a sua existência *in totum*, o que produz outras interrogações irrespondíveis quando Miguel se lembra, também, de Eugenia Rocamora: “Haveria mais mulheres de quem jamais saberíamos? E mais filhos?” (MAIRAL, 2021, p. 103). As revelações, por fim, engendram mais dúvidas do que respostas, que facilitariam a compreensão sobre o outro; mas a figura do pai nunca estará completamente encerrada e entendida, mesmo após a sua morte. E o protagonista repete o seu refrão: “Quem foi meu pai? Tive a impressão de que não o conhecia” (MAIRAL, 2021, p. 103).

Com o término do núcleo aventureiro da narração, em que é contado o incêndio – articulado, provavelmente, pelos homens de Baldoni – no galpão que armazenava toda a obra de Salvatierra, excetuando o rolo outrora faltante, o romance volta, como nos primeiros capítulos, ao presente da escrita. Nele, apaziguado, Miguel, se não se apropria do fazer artístico do pai, complementa-o, transformando a inveja anterior em prazer: “Eu fiquei com as palavras que a mudez de Salvatierra deixou de lado. Comecei a escrever há alguns anos”.

Finalmente, os eventos o tornam consciente do seu descontentamento com o modo de vida anterior. Agora, ele

trabalha “à tarde num jornal local” e, de manhã, escreve as suas “coisas” e caminha “pelas ruas tranquilas” (MAIRAL, 2021, p. 108). O seu filho, Gastón, dedica-se à música. Cria-se, desse modo, uma certa linhagem artística na família, servindo como uma homenagem ao intrigante Salvatierra. A sua obra, no museu holandês, flui “completa, sem lacunas”, pois, ainda, o primeiro e o último rolo “encaixam-se perfeitamente” (MAIRAL, 2021, p. 110). Mas essa é a arte, em perpétuo movimento, não a vida, indecifrável e mortal.

3. A AVENTURA DA PAIXÃO N’A URUGUAIA

O sentimento chave cuja construção d’*A uruguaia* se reveste, que motiva a aventura e é ela por ela ampliada, é a paixão. Paixão como ideia fixa daquele, unifocal, que tão somente investe a energia erótica no objeto desejado. Segundo Gérard Lebrun (1986, p. 32), a paixão causa abalos que aproximam o homem da loucura, transfigurando-o em um ser “incapaz de ver ou escutar com precisão não importa o que seja, quando despropositadamente se apressa para agarrar um objeto ou desfazer-se de um outro: ele torna-se furioso e inapto ao menor raciocínio”. O rebaixamento da razão proporciona a vulnerabilidade oculta durante o domínio da atração.

Todavia, nem só de Eros vive tal romance. A confissão franca – o sistema organizador da narrativa – permite

tanto a reflexão lúcida sobre os pensamentos e as ações de Lucas (o protagonista e narrador da história) quanto a representação das transgressões outrora escondidas da ex-esposa, Catalina, a quem o protagonista refere-se como destinatária dessa espécie de crônica – “Essa é uma parte da tour pirata para você, que sempre quer saber de tudo” (MAIRAL, 2018, p. 116) – que relata o que ocorreu há um ano. O contar rememorativo da jornada mobiliza a rede emocional e, como dissemos, a revelação dos segredos de Lucas, especialmente na primeira metade do romance. Cada novidade no deslocamento para o Uruguai e nas andanças por Montevideú, então, é relatado sucintamente, enquanto as meditações da personagem principal ocupam o cerne da história. Assim, há uma coexistência orgânica entre aventura, pensamento e escrita.

No capítulo inicial, a viagem de ferry para a capital Uruguia mobiliza a manifestação das diversas causas de uma crise conjugal: desde a irritação com uma certa ideia de amor romântico, que o sufoca e inibe – até certo ponto – a relação com outras mulheres, cerceando, também a sua individuação, o que é simbolizado pela invasão da esposa ao seu e-mail, o contraditório ciúme¹, ruminando possíveis traições de Catalina, e até uma certa indignação com o seu papel de não provedor da cónyuge e do filho, Maiko. Nesse começo, são diversas os vocábulos representantes da

disforia: “inércia”, “depressão”, “isolamento”, “insuficiência”, “derrotado”, “impotência” (MAIRAL, 2018, p. 7-13) etc.

No meio de tanto desprazer, há a crença na sua recuperação, vislumbrada na ida a Montevideú. Nela, a impotência financeira resolver-se-ia, pois lá é o lugar onde, para fugir de impostos caso o dinheiro fosse transferido para a Argentina, iria receber adiantados os direitos autorais de livros ainda não publicados; haveria, também, a libertação das teias da opressão matrimonial e, por conseguinte, a retomada de sua virilidade, uma vez que teria o encontro com a apaixonante Guerra, a quem o protagonista envia a elíptica mensagem eletrônica – “Guerra, estou a caminho. Você pode às duas?” (MAIRAL, 2018, p. 6) – lida posteriormente por Catalina. Assim, fantasia Lucas, “a fase ruim iria acabar” (MAIRAL, 2018, p. 9).

Centrado na expectativa da resolução dos impasses, ou melhor, na esperança, que, segundo Zeferino Rocha (2007, p. 264, grifo do autor), “*é um elemento constitutivo do existir humano no tempo*, pois é ela que sustenta a abertura para o futuro do poder-ser que nós somos [...] e é ela que nutre a nossa capacidade de sonhar e de caminhar”, o protagonista desembarca no Uruguai. Sob o julgo do porvir feliz, o tom da narrativa altera-se agudamente. A infelicidade e a insatisfação dão lugar à

1. Claro que o mecanismo do ciúme projetivo já fora interpretado por Sigmund Freud (2019, p. 193). Tal sentimento é irradiado em conformidade com o próprio potencial de infidelidade do enciumado, que vê no outro aquilo que ele mesmo pode fazer.

alegria fulgurante de uma personagem que enxerga até no ônibus rumo à Montevideu algo de edênico: “No alto do vidro da janela estava escrito ‘Saída de emergência’, apenas estas palavras contra o fundo do céu. Parecia uma metáfora de alguma coisa. A possibilidade de fugir para o nada celestial”; o deslocamento do veículo, vinculado à “entrega do ‘não ser’ que se sente ao viajar” (MAIRAL, 2018, p. 16), o faz lembrar do festival literário – ocorrido em Valizas, na costa uruguaia – em que conhecera Guerra. Principalmente na estadia em Valizas, cujo deleite ele procura repetir na capital, havia

um mundo sem compromissos, sem que fosse preciso reassumir nenhum tipo de responsabilidade, sem família, sem trabalho, sem cidade, nem automóveis, nem perigo de acidente, areia fofa para todos os lados, calor, puro hedonismo praiano (MAIRAL, 2018, p. 17-18).

Todavia, Lucas não consegue assumir totalmente, por enquanto, uma postura descompromissada, pois ainda está às voltas com os transtornos familiares. Desse modo, os entrecos substanciais de figuração dos seus torneios psíquicos, ao passo que se desloca, revezam-se entre a euforia do novo desejado e a disforia da rotina malquistada; isso pode ser sintetizado pelo o que o próprio protagonista afirma sobre o trânsito de um estado de espírito

para o outro: “Eu estava morto e finalmente ressuscitei” (MAIRAL, 2018, p. 22).

Ressuscitou transgredindo – envolvido pelos fogosos beijos de Guerra, eles caminham à procura de um canto deserto para transar –, cativado pela paixão avassaladora. O seguinte trecho está análogo à incapacidade, discutida por Gérard Lebrun (1986, p. 32), do apaixonado de focalizar algo além do objeto querido: “Quando duas pessoas se atraem, uma estranha telecinesia ocorre, abre uma via entre elas, afastando todos os obstáculos. Por mais cafona que seja. As montanhas saem de lado” (MAIRAL, 2018, p. 23). As montanhas, claro, não se movem; Lucas que quer acreditar nisso dentro da sua lógica mais ou menos irracional e guiada pela obsessão, algo neurótica, passional.

Entretanto, no terceiro capítulo, em que o protagonista chega a Tres Cruces e sente que havia “começado a transição da familiaridade para o estranhamento” (MAIRAL, 2018, p. 32), ele admite a construção um pouco imaginária da sua paixão: “Estava apaixonado por uma mulher e apaixonado pela cidade onde ela morava. E inventei tudo, ou quase tudo” (MAIRAL, 2018, p. 35). Há, portanto, autoconsciência do arrebatamento. Como na neurose, ele perde parte da realidade, não toda ela. A fantasia, que também o leva a idealizar o seu “romance total” (MAIRAL,

2018, p. 44), em si, é, fazendo uso das palavras de Sigmund Freud (2018, p. 57) em “O poeta e o fantasiar”, “uma realização do desejo, uma correção da realidade insatisfatória” que, no caso de Lucas, produz um movimento de balança entre o princípio do prazer, que o faz buscar o devaneio exultante, e o princípio de realidade, que discerne o que é ou não ilusão.

Contudo, o protagonista ainda não age loucamente sobre a fantasia, percebendo que nela se excede. Há, por ora, algo de metódico na sua caminhada; isto é, primeiro ele deve assegurar a presença e a segurança do dinheiro – colocando-o num cinto, o que cria nele uma “barriguinha, mas [que] com o suéter e a jaqueta não se percebia. Era mais seguro que andar com a grana na jaqueta” (MAIRAL, 2018, p. 50) – para depois usufruir livremente da diversão. E o dinheiro permiti-lhe pagar uma diária num hotel caríssimo. Pagar o quarto é o passo inaugural para viver a sua vida, “Ver e apalpar [a vida]”, e cumprir o seu plano: “Entrar na realidade. Entrar em Guerra. Em guerra com a merda fantasia, com meu eterno mundo invisível” (MAIRAL, 2018, p. 54). Entretanto, o plano também não deixou de ser um tipo de devaneio – já que de realidade pouco tem o projeto – a não ser satisfeito, porque concebido sem a participação do outro.

Guerra, que entra em cena a partir do final do quinto capítulo, logo frustra o projeto de Lucas ao carregar consigo um cão. Assim, “Não dá para entrar no hotel com um cachorro” (MAIRAL, 2018, p. 61). Para além de golpear a idealização do protagonista – estranhando a sua afobação, dizendo que, “de um dia para o outro”, ele envia-lhe “um e-mail dizendo que está vindo, aparece de repente, quer ir correndo para o hotel trepar, depois à tarde pega o Buquebus e volta para Buenos Aires” (MAIRAL, 2018, p. 70) – Guerra gradualmente desestabiliza ainda mais Lucas de sua sensatez e cria obstáculos para a realização da sede libidinal narcísica.

Durante o contentamento, a forma da narrativa é igualmente modificada: se antes havia o predomínio da representação da vida interior do protagonista por meio do discurso direto e do indireto, quando em contato com Guerra é o discurso direto que prevalece, sendo, às vezes, interrompido pelos comentários, internos ou externos, de Lucas. E alguns dos comentários tornam tanto as características de Guerra quanto a atmosfera em que estão instalados extraordinárias: depois de chorar, a mulher “assoou o seu nariz lindo” (MAIRAL, 2018, p. 66), a comida que pediu no restaurante “foi um dos pratos mais deliciosos que já comeu na vida” (MAIRAL, 2018, p. 67), Guerra, passeando com o cachorro, parecia “Uma deusa homérica

com o seu mastim” (MAIRAL, 2018, p. 73). Tudo é superlativo, até mesmo a melancolia da adorada: “Guerra estava com a cara mais triste que já vi na vida” (MAIRAL, 2018, p. 85). Abalado pela paixão, aquilo de mais trivial torna-se grande. Aliena-se ele, assim, do pensamento contido e ponderado.

Inebriado pela atração, Lucas embriaga-se com o uísque, tomado no restaurante, e é embevecido pela macanha. Extasiado por essas substâncias e pela paixão – que provoca o consumo delas – os seus mecanismos de auto-defesa praticamente desvanecem. A caminhada ao longo de Montevideú, sob o julgo do prazer, dá-se pela impulsividade e pela excitação pelo o que vê. Ele, então, além de comprar um uquelele para o filho, que, ao fim, permanece com o protagonista, tatua a imagem de um trisquel – cuja simbologia, ironicamente, remete à cultura celta e está ligada ao equilíbrio, peça faltante na psicologia de Lucas nesse instante. Para mais, a esposa e os filhos, anteriormente participantes das suas reflexões, praticamente desaparecem, retornando tão somente quando Catalina pergunta-lhe, numa mensagem de texto, quem é Guerra. Mas nem o e-mail lido nem uma ligação recebida por Guerra, que a chateia, demovem Lucas da jornada jubilosa.

Júbilo que demove, sim, toda e qualquer possibilidade de medo. Há a construção de um universo só do protagonista. Claro que Guerra dele participa, mas existe certa autoerotização, certa ideia de que, talvez, ela fosse um objeto aleatório para remediar o desprazer – como mostra o e-mail a ela enviado de última hora – da rotina e do matrimônio em crise. No ápice da libido direcionada à Guerra e a ele próprio, no momento em que “não estávamos mais preocupados com nada. Estávamos em outra” quase transando em plena praia, Lucas sente um “pontapé nas costelas” (MAIRAL, 2018, p. 94). Roubam-lhe o dinheiro. Desesperado, ele procura entender como aquilo aconteceu. Agora o universo – dessa vez da agonia – é, de fato, só seu.

À procura da explicação para o roubo, ele conjectura – por meio de seguidas perguntas – que fora Guerra quem o arquitetou. Mais importante do isso, a cena representa o ponto de inflexão, ou melhor, o fim do fugaz mundo edênico da paixão e o reaparecimento da fantasia, não necessária quando satisfeito. Sem rumo, ele pensa que “Podia ir embora naquela noite para o Brasil com o dinheiro que tinha no bolso, fugir de tudo, de você [Catalina], do meu filho, da minha casa, da minha cretinice insuportável”; no entanto, logo percebe a impossibilidade daquele destino: “Mas que merda eu ia fazer no Brasil?”

Estava num momento de ‘escolha a sua aventura’ e todas que apareciam na minha cabeça terminam mal” (MAIRAL, 2018, p. 101).

Contudo, a aventura no Uruguai, de fato vivida, não apenas devaneada, funciona para sedimentar dúvidas outrora ignoradas ou mal-elaboradas. Aos poucos – ao sabor do retorno da razão, cuja representação maior é a escrita – solidifica-se o entendimento dos desalinhos de sua vida, a começar com o amparo do amigo Enzo, também morador de Montevideú, que o auxilia não só na compreensão dos fatos daquele dia, mas também no retorno tímido do sorriso. Após saber que sobraram cinco mil pesos uruguaios de Lucas, Enzo pergunta se o amigo pode emprestar-lhe três mil: “Olhei sério para ele e ele me olhou sorrindo. Comecei a ter um ataque de riso. Enzo também ria” (MAIRAL, 2018, p. 108).

A construção narrativa volta-se mais uma vez para o interior de Lucas. Enquanto ele, em ruínas, retorna para casa, não só dá conta do passado, como o seu discurso atinge, embora fragmentariamente, o presente, contando para ex-esposa que continua “vivendo sozinho” (MAIRAL, 2018, p. 113). Ex-esposa que também muito ocultava, sobretudo que estava apaixonada por uma colega de trabalho há bastante tempo.

A aventura, portanto, engendrou a crise, a comunicação franca dos problemas, a angústia que, segundo Lacan (2005, p. 245), pertence ao “registro da verdade”, ou mesmo o que Lucas chama de “impulso”, “o mínimo grau de força para que todas as fissuras se rompessem de vez” (MAIRAL, 2018, p. 114). Um ano após a jornada, utilizando a razão sábia da confissão, do dito, Lucas está pacificado: o filho está adaptado, o relacionamento com Catalina, mesmo separados, está equilibrado, o trabalho na rádio, apesar de chato, garante certo rendimento e lhe permite continuar escrevendo. Contudo, se não fosse o Eros, a paixão cega e louca, a aventura, não haveria conciliação razoável consigo nem, muito menos, o livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Giorgio Agamben (2018, p. 35) que é necessário um *Meister* que transforme a aventura em poesia. No caso de Pedro Mairal, pode-se dizer que sem a sustentação desses três romances na aventura, não haveria poesia. Estruturalmente, a despeito das anacronias – sobretudo em *Salvatierra*, uma vez que em *Uma noite com Sabrina Love* n’*A uruguaia* elas estão incorporadas no deslocamento – os acontecimentos e reflexões aparentemente separados das aventuras funcionam como informações que jogam alguma luz, mesmo tênue, sobre a origem das viagens, que desviam as personagens da rotina. Mas elas não são

adiposas, pois indicam a reestruturação favorável dos protagonistas após os eventos – experiências que desnudam o sujeito, que as internaliza.

Em *Uma noite com Sabrina Love*, o que era para ser um acontecimento sexual – transar com a estrela pornô – torna-se um evento de contato com a alteridade ao conhecer diversas pessoas e suas histórias, ao humanizar a própria atriz e ao encontrar algo de amor em Sofia, com quem pode relacionar-se em pé de igualdade e, de fato, intimamente. Em *Salvatierra*, a já trabalhosa montagem da exposição do falecido pai transfigura-se na busca incessante e obcecada pelo rolo faltante da peça, que, além de fazê-lo reconhecer Salvatierra, o faz perceber a mediocridade de sua vida anterior à aventura. N’*A uruguaia*, a crise conjugal, o dinheiro perseguido e a paixão avassaladora, juntos, produzem o evento como grave crise, que faz Lucas agir sobre um casamento já terminado.

Contudo, em todos eles os protagonistas devolvem-se à rotina. Daniel retorna para a sua pequena cidade, Miguel muda-se para Gualaguay, lugar próximo a Barrancales, e Lucas volta para Buenos Aires. Entretanto, a potência regeneradora da aventura não está concentrada no seu desenrolamento *ad infinitum*, mas sim no impacto marcante no sujeito, uma espécie de ponto de inflexão existencial.

Daniel, então, vê fomentada a sua sede pela autonomia, Miguel trabalha num jornal e dedica-se à escrita – numa homenagem e certa apropriação da arte do pai – e Lucas separa-se da esposa, mora num lugar só seu, escreve e trabalha numa rádio. Por fim, os eventos aventureiros de Pedro Mairal, portanto, proporcionam o apaziguamento do sujeito e promovem a sua capacidade de vislumbrar no futuro a esperança, sem soluções fáceis nem didáticas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BIRMAN, Joel. “A dádiva e o Outro: sobre o conceito de desamparo no discurso freudiano”. **Physis**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 9-30, 1999.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 461-480.

BOURNEUF, Roland; OULETT, Real. O espaço. In: BOURNEUF, Roland; OULETT, Real. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2007, p. 50-81.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 12**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade. In: FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose, perversão**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 193-216.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 53-68.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10**: a angústia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (org.) **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 17-34.

MAIRAL, Pedro. In: COLOMBO, Sylvia. **Salvatierra** usa povoado inventado para retratar argentina que desaparece. **Folha de São Paulo**. 5 de novembro de 2021. Ilustrada. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/salvatierra-usa-povoado-inventado-para-retratar-argentina-que-desaparece.shtml>>. Acesso em: 5 de novembro de 2021.

MAIRAL, Pedro. **A uruguaia**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Todavia, 2018.

MAIRAL, Pedro. **Salvatierra**. Tradução de Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2021.

MAIRAL, Pedro. **Uma noite com Sabrina Love**. Tradução de Livia Deorsola. São Paulo: Todavia, 2019.

MARQUETTI, Flávia Regina. "Sob o olhar do desejo". **Classica (Brasil)**. Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 273-283, 2006.

MASS, Patricia Wilma. **O cânone mínimo**: o **Bildungsroman** na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MEZAN, Renato. A inveja. In: NOVAES, Adauto (org.) **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 117-140.

PAES, José Paulo. As dimensões da aventura. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). **Os preferidos do público**: os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 65-75.

ROCHA, Zeferino. Esperança não é esperar, é caminhar: reflexões filosóficas sobre a esperança e suas ressonâncias na teoria e clínica psicanalíticas. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. São Paulo, n. 2, 2007. p. 255-273.

SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. Tradução de Sebastião Rios. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014. p. 169-184.

Recebido: 03/01/2022

Aceito: 20/12/2022