

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

LUÍS FELIPE BEZERRA BARBOSA D'OLIVEIRA

**A “VERDADE ROMANESCA” EM *A MULHER SEM PECADO* DE NELSON
RODRIGUES: UMA ANÁLISE DO CIÚME À LUZ DA TEORIA MIMÉTICA DE
RENÉ GIRARD**

São Luís – MA

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

D'oliveira, Luís Felipe Bezerra Barbosa.

A VERDADE ROMANESCA EM A MULHER SEM PECADO DE NELSON
RODRIGUES : uMA ANÁLISE DO CIÚME À LUZ DA TEORIA MIMÉTICA
DE RENÉ GIRARD / Luís Felipe Bezerra Barbosa D'oliveira.
- 2025.

20 f.

Orientador(a): Rafael Campos Quevedo.

Curso de Letras - Inglês, Universidade Federal do
Maranhão, São Luís, 2025.

1. A Mulher Sem Pecado. 2. Teoria Mimética. 3.
Ciúme. I. Quevedo, Rafael Campos. II. Título.

LUÍS FELIPE BEZERRA BARBOSA D'OLIVEIRA

A “VERDADE ROMANESCA” EM A *MULHER SEM PECADO* DE NELSON RODRIGUES: UMA ANÁLISE DO CIÚME À LUZ DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Letras, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito para obtenção de Grau em Licenciatura em Letras/Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (Orientador)
UFMA

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante
UFMA

Prof.^a Ms. Gabriela de Santana Oliveira
COLUN

Resumo: Na peça *A mulher sem pecado*, obra de estreia de Nelson Rodrigues (1912-1980) no teatro, a personagem principal, Olegário, parece contrariar a lógica convencional do ciúme na medida em que, claramente, atua no sentido de proporcionar cortejos à sua amada, Lídia, e ela seja testada repetidamente, somente assim comprovando seu amor. Tal inversão, a despeito da aparente quebra da lógica romântica, parece aventar uma interpretação análoga à teoria do desejo triangular, ou desejo mimético, formulada pelo teórico francês René Girard (1923-2015), em especial em suas obras *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009) e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* (2009), nas quais o autor afirma que o desejo humano atravessa necessariamente a mimese do desejo de outrem por um objeto. Nesse sentido, o presente artigo busca entender, através da análise da peça do escritor brasileiro à luz das ideias do teórico francês, como atua o ciúme no processo de desejo no qual as personagens estão submetidas, cuidando em desvelar as consequências inevitavelmente violentas acionadas na trama e a maneira como poderíamos caracterizar tais personagens, tendo como fio condutor as noções girardianas de desejo, masoquismo e sadismo. Por esse motivo, levantamos a hipótese da tipificação da peça de Rodrigues como uma obra “romanesca”.

Palavras-chave: *A mulher sem pecado*; Teoria mimética; Ciúme.

Abstract: In Nelson Rodrigues' debut work in theater *A mulher sem pecado*, the main character, Olegário, seems to go against the conventional logic of jealousy as he acts towards articulating situations in which his wife Lídia is repeatedly seduced and required to prove her loyalty to him, only then convincing him of his love. This inversion, despite the apparent break with romantic logic, seems to suggest an interpretation closer to the theory of triangular desire, or mimetic desire, formulated by French scholar René Girard (1923-2015), especially in his works *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009) e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* (2009), in which the author states that human desire necessarily goes through the mimesis of another's desire for an object. In this sense, this article seeks to understand, through and analysis of the Brazilian writer's play in the light of the French scholar's ideas, how jealousy acts in the process of desire to which the characters are subjected, making sure to unveil the inevitably violent consequences triggered in the plot and the way in which we could characterize these characters, using the Girardian notions of desire, masochism and sadism as a guiding thread. For this reason, we consider the hypothesis that Rodrigues' play could be classified as a “Romanesque” work.

Keywords: The sinless woman; Mimetic theory; Jealousy.

INTRODUÇÃO

Talvez seja possível afirmar que a maioria das obras literárias que envolvam abordagens de temas amorosos em seus enredos de algum modo conduzem suas tramas de modo a reiterar a ideia, comumente aceita, de que o desejo surge no personagem (o sujeito desejante) de maneira espontânea e dirige-se, linearmente, em direção àquele que ama (objeto de desejo) movido por uma atração despertada por algum valor intrínseco ao objeto que o faria merecedor de todos os esforços para conquistá-lo. Entretanto, em seu estudo *O amor e o ocidente* de 1939, o suíço Denis de Rougemont explora as origens do mito da paixão em seus primórdios e questiona, a partir da análise da lenda medieval Tristão e Isolda, o não contentamento dos amantes com a linearidade do desejo e a conquista do objeto desejado. Segundo o autor, o sentido real da paixão é “de tal modo assustador e inconfessável que os que a vivem não podem tomar consciência de seu objetivo, e os que pretendem descrevê-la em sua espantosa violência têm de recorrer à linguagem enganadora dos símbolos” (ROUGEMONT, 1988 p. 40). O autor suíço argumenta que “sem entraves ao amor, não há romance” e que, portanto, “o que amamos é o romance, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe – e não sua chama fugaz.” (ROUGEMONT, 1988, p. 40). Desse modo, a catástrofe guiada pela conjugação entre amor e morte, ou amor mortal, se tornou fórmula de sucesso para narrativas ocidentais e é:

(...) tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental. (ROUGEMONT, 1988, p. 15, destaque do autor)

Tendo em vista que um dos mais comuns entraves e formas de interdição ao amor realizado é o ciúme, observamos, na configuração corrente do entendimento de desejo e, eventualmente do ciúme, que é possível nos depararmos com um terceiro elemento, aquele que ameaça o reinado do sujeito sobre o seu objeto, provocando seu temor e, eventualmente, até sua ira, consonantemente ao que é constatado até mesmo nas análises psicanalistas de obras literárias, baseadas nos três graus de ciúmes elaborados por Sigmund Freud. Para Quevedo (2022), em análise sobre o conceito de ciúme na psicanálise e na Teoria Mimética, o ciúme age através da clara noção do papel do “terceiro” na relação triangular que envolve o ciúme, o que nos leva

a verificar que “uma das imagens recorrentes de que se valeram inúmeros autores para se referir ao ciúme é a do monstro” (QUEVEDO, 2022, p. 4). Portanto, caberia aos personagens, ciosos de seus amores, batalhar arduamente contra o “monstro” que ameaça sua relação para que essa esteja em completa harmonia.

Entretanto, para o filósofo francês René Girard, formulador da teoria que servirá de base teórica para as análises no presente artigo, tudo aquilo que foi exposto nos parágrafos acima, o que doravante chamaremos de tradição romântica ou obras *românticas*, “são derivados, mais ou menos diretamente, desta mentira que é o desejo espontâneo.” (GIRARD, 2009, p. 40). Segundo o autor:

O vaidoso romântico quer sempre se convencer de que seu desejo está inscrito na ordem natural das coisas ou, que vem a dar na mesma, que ele é a emanção de uma subjetividade serena, a criação *ex nihilo* de um Eu quase divino. Desejar a partir do objeto equivale a desejar a partir de si mesmo: não é nunca, com efeito, desejar a partir do Outro. (GIRARD, 2009, p. 39)

Portanto, para Girard, só é possível desejar um objeto quando um outro sujeito, o qual chamaremos de mediador, também deseja esse mesmo objeto. Desse modo, segundo o pensador francês, configura-se nas relações humanas, e eventualmente isso será revelado em obras literárias, um desejo inerentemente mimético, pois precisaremos imitar utilizando-nos da intervenção real de um mediador, que dita aquilo que deve ser desejado. A esse desejo, Girard, em sua obra *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), deu o nome de desejo mimético ou triangular, devido à articulação imagética de um triângulo entre os três elementos necessários para que haja o desejo. À ação do mediador, aquele que gera o desejo em um sujeito, o escritor nomeou mediação e a categorizou em dois tipos: mediação externa, que se configura quando o mediador se encontra distante do sujeito, e mediação interna, quando a figura do mediador se encontra próxima do sujeito, o que nos leva a observar diversos desdobramentos, como (auto)violência, homossexualidade e apagamento do objeto.

No curso da empreitada de elaborar uma teoria do desejo humano, René Girard pôs-se, na já citada obra *Mentira romântica e verdade romanesca*, na incumbência de analisar autores como Dostoiévski, Proust e Cervantes. Posteriormente, dedicou uma obra de fôlego à análise de um número de peças de William Shakespeare, no livro *Shakespeare: Teatro da inveja* (2010). Nesses romances e peças teatrais, os autores “desvendam a verdade dos desejos” (GIRARD, 2009, p. 40) e a elas ele dá o título de *romances*, em contraposição às “obras que

refletem a presença do mediador sem jamais revela-la” (GIRARD, 2009, p. 40), ou nas palavras do autor francês, obras *românticas*, justificando, portanto, a articulação do título de seu livro.

A MULHER SEM PECADO

Encenada pela primeira vez em 1941, a peça *A mulher sem pecado*, escrita pelo dramaturgo carioca Nelson Rodrigues, já foi submetida ao escrutínio de análises sob diversos prismas, como é o caso de Gobbato (2006), em seu artigo intitulado *A mulher sem pecado: fantasia rodrigueana* e Malard (2013), em sua palestra *Literatura e Psicanálise: A mulher sem pecado, de Nelson Rodrigues* que abordam a peça através das lentes da psicanálise e põem em destaque alguns conceitos freudianos como o de *pulsão de morte* e *fantasia fundamental*. Da Silva (2016), em seu artigo *A narrativa em A mulher sem pecado de Nelson Rodrigues* e Rocha (2020), em sua tese de doutorado intitulada *O papel semiológico das didascálicas em A mulher sem pecado e vestido de noiva, de Nelson Rodrigues*, destacam a importância e contribuição das *didascálicas* ou indicações cênicas para a construções e compreensão dessa e de outras peças do dramaturgo carioca. Observamos em publicações mais recentes, análises que direcionam sua atenção destacadamente a entender o papel feminino na trama. Haman (2023), em seu artigo intitulado *O paradoxo nas personagens femininas rodrigueanas*, enxerga em Lídia e em outras personagens femininas de Rodrigues um paradoxo. Para a autora, essas personagens “se afastam de estereótipos sexistas e reducionistas. Em sua complexidade, representam mulheres desejantes, em conflito com os obstáculos sociais e morais à realização de seus anseios.” (HAMAN, 2023, p. 139.).

É possível encontrar, em outras análises, leituras que apontam para uma iminente e inevitável tragédia, como é o caso de Da Silva (2020), em seu artigo *Catástrofe iminente: uma análise de a mulher sem pecado de Nelson Rodrigues*, e Monteiro (2009), em sua dissertação de mestrado intitulada “*Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*”: casamento e tragédia em *Otelo, de William Shakespeare* e *A mulher sem pecado, de Nelson Rodrigues*, cuja hipótese investigativa aponta o casamento como um cenário profícuo para a incidência de acontecimentos trágicos. Já Sabato Magaldi, interpretador e grande referência em relação ao dramaturgo carioca, afirma que “a matéria de *A mulher sem pecado*, como se vê, não se constitui

de especial transcendência. Está-se próximo do *fait divers*, do quase anedótico” (MAGALDI, 2015, p. 12). Assim, ele atribui à peça de estreia do dramaturgo um caráter menos relevante em relação ao todo da obra literária de Rodrigues. Entretanto, para o entendimento dos fenômenos do desejo, do ciúme e do amor, nos interessa um texto literário que se aproximasse da realidade e daquilo que os conflitos e as paixões das pessoas e sociedades revelam. Segundo Michael Kirwan, estudioso da teoria mimética, “a grande literatura remete-nos para o “mundo real” e deve ser levada a sério enquanto comentário sobre os conflitos e as paixões das pessoas e sociedades reais.” (KIRWAN, 2015, p. 39)

De todo modo, todas essas análises parecem aceitar explícita ou tacitamente a ideia de um desejo linear que não necessariamente explica as ações ambíguas da personagem principal da obra durante toda a trama. Portanto, justifica-se uma análise sob o prisma da teoria mimética de René Girard, que propõe o entendimento do desejo humano enquanto mediação e mimese do desejo de outro sujeito.

Na peça, dividida em três atos que mobilizam as técnicas tradicionais do folhetim (a falsa pista, o suspense e a surpresa final), influência notória da profissão de jornalista, Nelson narra, de maneira direta, sem muitas voltas ou contextualizações, os acontecimentos protagonizados por Olegário, homem de meia idade, empresário bem sucedido, casado com Lídia, sua jovem esposa. À medida que nos deparamos com as primeiras interações entre o mandante, sua esposa e os mandatários da casa em que se passa a peça, é possível verificar que Olegário já se encontra em um estado de inquietação, um quase frenesi, o que é constatado quando sabemos, através de suas interações, que ele mobilizou todas os seus empregados para tentar descobrir se sua esposa lhe é infiel e que ele é parálítico recente.

Olegário impõe à sua esposa as mais diferentes perseguições. O mandatário cultiva um ambiente tenso e obsessivo que acaba por se refletir nas personagens que se alternam em suspeitos de terem um caso com sua esposa, como é o caso até mesmo do meio-irmão de Lídia, Maurício, e detetives a procura de infidelidade, como Inézia, a criada, e Umberto, o chofer:

OLEGÁRIO – Inézia! Inézia!
 INÉZIA (a criada, entrando) – Pronto, doutor.
 OLEGÁRIO (parando a cadeira no meio do palco) – Então? O que há?
 INÉZIA - Nada, doutor, nada de novo. Quer dizer...

OLEGÁRIO (impaciente) – Quer dizer o quê? Alguém telefonou para minha mulher?
 INÉZIA – Telefonaram, doutor. A manicura, perguntando se podia vir hoje. D. Lídia disse que hoje não. Marcou para amanhã.
 OLEGÁRIO (atento) – Quem mais?
 INÉZIA – A modista. D. Lídia foi lá. Ah, também telefonou uma voz de mulher que eu não conheço
 OLEGÁRIO (com o maior interesse) – Hum! Voz de mulher, mesmo? (aproxima-se). Tem certeza que não era voz de homem disfarçada?
 INÉZIA (hesitante) – Não. Pelo menos, não parecia. Não, era voz de mulher, sim.
 OLEGÁRIO – Você perguntou quem queria falar com ela? (Inézia desconcerta-se.)
 OLEGÁRIO (ríspido) – Eu não lhe disse para perguntar sempre? (RODRIGUES, 2022, p. 9)
 [...]
 OLEGÁRIO (incisivo) – Você quer saber de uma coisa? Não, nada. (noutro tom). Quer dizer que D. Lídia não olhou para ninguém – particularmente?
 UMBERTO – Não, não olhou para ninguém – particularmente. Quer dizer...
 OLEGÁRIO (curioso) – Quer dizer o quê? Continue! Pode falar!
 UMBERTO (com intenção) – Ela estava olhando de vez em quando...
 OLEGÁRIO - Para quem? Diga!
 UMBERTO (com descaramento) – Para mim.
 OLEGÁRIO (espantado) – Para você? (noutro tom) você, hem?!
 UMBERTO (cínico) – Para mim. [...]
 OLEGÁRIO (impaciente) -. Até perdi o fio da história! (lembrando-se). Então D. Lídia olhou para o senhor? Você está querendo insinuar alguma coisa, seu...
 UMBERTO (escandalizado) – Nada, doutor! Que o quê!
 OLEGÁRIO – Tome cuidado! Você não me conhece! (RODRIGUES, 2022, p. 11)

O primeiro ato da peça se desenrola entre diálogos acusatórios e inquisitórios entre Olegário e Lídia. Olegário sugere pretendentes hipotéticos à sua mulher e conjectura cenários onde ela seria infiel a ele. A única personagem que parece passar imune à tensão central da trama é a mãe de Olegário, descrita como doida pacífica pelo autor, que gasta os seus dias a enrolar um pano, sempre em silêncio. Não obstante, Olegário também tem visões de uma menina, a qual o autor revela ser uma representação de Lídia aos dez anos, e interage com uma voz interior, personagem integrante da peça. Tal recurso, utilizado inovadoramente por Rodrigues à época, é um dos fatores que leva Magaldi (2015) a categorizar essa como umas peças psicológicas do dramaturgo carioca. É, inclusive, essa voz interior que sugere pela primeira vez a Olegário que “muitas mulheres achariam bonito amar um chofer” (RODRIGUES, 2022, p. 23), fazendo com que ele passe a sentir, a partir do segundo ato, ciúmes de Umberto. Após ouvir uma história sobre a vida pregressa de Lídia, o primeiro ato termina com Olegário em um rompante de loucura informando a Lídia que seu suposto amante teria perdido as pernas em um acidente de carro.

O segundo e terceiro atos revelam o aprofundamento das acusações de Olegário, que se encontra ainda mais obstinado em descobrir se sua mulher é fiel ou lhe trai. Essa ideia fixa se torna o cerne de seus pensamentos e Olegário sugere que até mesmo o fato de Lídia se olhar nua ao espelho seria moralmente negativo. Entretanto, de maneira aparentemente contraditória à lógica *romântica* do ciúme, em vez de somente vigiá-la, Olegário parece atuar na facilitação de situações para que Lídia seja cotejada, principalmente por Umberto, e somente perante a verificação de que ela negou tais cotejos, comprovar o seu amor. Isso é reforçado pelas passagens onde Olegário menciona que seria “um privilégio ter, em casa, um homem que poderia assistir, tranquilamente, ao banho de nossa mulher” (RODRIGUES, 2022, p. 86) e também que se pudesse “arranjaria um quarto, do qual não se pudesse sair, nunca. Um quarto para nós três. Eu você e ele. Olhando um para o outro, até o fim da eternidade.” (RODRIGUES, 2022, p. 96). Para além do ciúme paranoico que as análises sob o viés da psicanálise podem aventar, o que parece ocorrer com Olegário é o que Girard aponta em seu livro *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009). O autor francês articula que:

Para um vaidoso desejo um objeto, basta convencê-lo de que esse objeto já é desejado por um terceiro a quem se agrega um certo prestígio. O mediador é nesse caso um rival suscitado primeiramente pela vaidade, que, por assim dizer, ela chamou à sua existência de rival, antes de impingir-lhe derrota. (GIRARD, 2009, p. 31)

Nesse sentido, os vários elogios de Olegário a Umberto, apesar da repreensão do chofer por parte do patrão, e as constantes sugestões vindas da voz interior de Olegário de que sua mulher é desejada por outros, fazem com que as personagens se encontrem em um triângulo mimético na qual o desejo passa a ocorrer de forma mais ordenada. Sobre a ambiguidade da expressão do desejo, Denis Rougemont afirma que “a vulgarização da psicanálise nos habituou a pensar que um recalcado “se exprime” sempre, mas de maneira desordenada.” (ROUGEMONT, 1988, p. 40). Entretanto, a atuação dupla de Olegário pode ser entendida nos termos da teoria mimética, onde seu ciúme constante e necessidade de trazer para perto de si o terceiro elemento são, na verdade, maneiras de alimentar o desejo por seu objeto, no caso, sua esposa.

Os três componentes de um triângulo mimético podem trocar de papéis. É o acontece no segundo e terceiro atos, quando Umberto, movido pela mediação de Olegário para que deseje Lídia, passa a nutrir interesse por essa e chega a beijá-la a

força. Mais tarde na peça, Lídia confessará que está apaixonada por Umberto e os dois passam a ter realmente um caso. A peça encaminha-se para o seu desfecho quando Lídia decide fugir com Umberto, justificando sua decisão por não aguentar mais as acusações de Olegário, e através da sedução de Umberto, que se despede do patrão dizendo que precisará cuidar da mãe que mora longe e ir embora. Olegário então decide revelar aquilo que, durante toda a leitura da peça, nos é ocultado: ele não é de fato paraplégico, além de que todo o seu ciúme se tratava apenas de um experimento para testar a fidelidade de Lídia. Ao acreditar que havia chegado à sua grande conquista (uma mulher que teria passado pelo calvário das tentações e se provado fiel), o marido inquisidor resolve mandar chamar sua mulher quando lhe é informado por Inézia, sua empregada, que Lídia não estava e havia deixado uma carta. Na cena final, Olegário lê a carta na qual sua mulher informa que havia fugido com Umberto, não queria seu perdão e despede-se também de maneira súbita. Tão subitamente quanto a fuga de sua agora ex-esposa, Olegário acaba por dirigir-se ao seu quarto e põe fim à própria vida com um tiro na cabeça.

O CIÚME EM A MULHER SEM PECADO

A atuação de Olegário durante toda a peça nos remete diretamente, dentro dos já mencionados estudos do autor francês, ao que Girard (2010) considera “o mais monstruoso ciúme em Shakespeare (...)”, não se tratando de peças mais consagradas em que o protagonista avidamente execra sumariamente todos em seu entorno, incluindo o objeto de desejo; o mais monstruoso ciúme é “o de Leontes, o protagonista de *Conto de inverno*” (GIRARD, 2010, p. 560).

Olegário e Leontes reinam tranquilos em seus domínios. O primeiro, empresário bem sucedido, possui mandatários às suas ordens e um elemento que preenche completamente o seu *status* de modelo prestigiado: uma esposa jovem. O segundo, monarca absoluto do reino da Sicília, possui “sua esposa fiel de muitos anos, Hermione, é desapegada de si e devotada a ele” (GIRARD, 2010, p. 560). Que motivos teriam essas personagens então para instaurar as mais cruéis crises em suas conjunturas conquanto tivessem tudo aquilo que todos os outros desejariam? Ao que muitos denominariam violência gratuita, e aos perpetradores, “ciumentos paranoicos”, Girard estende olhares alternativos e propõe que observemos as perseguições de ambos personagens através da visão do mediador no processo de desejo mimético, pois possuir o objeto torna deuses as pessoas. No caso do monarca,

após uma estadia de nove meses de seu fiel e leal amigo Políxenes, rei da boêmia, Leontes é tomado pelo ciúme após o anúncio de retorno de seu amigo às suas terras, o que lhe usurpa o domínio e a possibilidade de ter o controle dos mecanismos do triângulo mimético em que se encontrava com sua esposa e seu amigo. Já para Olegário, fica claro que exercer o papel de mediador não só não o tornaria absoluto como mediar externamente, quando há distância para os sujeitos desejantes, não lhe era suficiente, pois ele precisava que os cortejos à sua mulher acontecessem de forma mais vívida para que ele exercesse o seu papel e intervisse, não permitindo que o mesmo mecanismo que abastece o seu desejo dissolvesse em infidelidade.

Olegário, em diálogo com sua voz interior e com o fantasma de sua ex-esposa, acrescenta que só “deve estar doente” (RODRIGUES, ano, p. 23) para admitir que, por exemplo, seria interessante sua mulher fosse cortejada por um chofer. A analogia da doença, que aqui aparece pela primeira vez (e é utilizada pelo menos mais duas vezes durante a peça), revela um aspecto comum à teoria girardiana tendo em vista que, não obstante, Girard se refere ao desejo como uma *doença mimética*, contagiosa e inevitável, a qual alguns conseguem controlar e a outros leva às consequências mais terminais. No caso de Olegário, de modo a demonstrar conhecimento de como os mecanismos do desejo funcionam, Olegário admite: “eu sei que estou doente. Tenho consciência da minha doença. (RODRIGUES, 2022, p. 88). Nesse momento, é possível afirmar que Olegário revela-se como um sucessor, no sentido de demonstrar uma das características principais, de outro personagem do rol de obras *romanescas* na opinião de Girard: o homem do subsolo, narrador e personagem principal do romance *Memórias do Subsolo* (2009). No livro do escritor russo, o narrador também afirma possuir consciência sobre a doença mimética e o fato de que “todos fazem isto; é justamente das doenças que se vangloriam, e eu talvez mais que ninguém” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.19). À medida em que ele adquire maior clareza e também “refuta diretamente os sistemas éticos dos quais a sequência narrativa, a única realmente romanesca, demonstrará a inépcia” (GIRARD, 2010, p. 49), o personagem admite afundar-se cada vez mais em sua decadência. Segundo ele, “quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo o que é “belo e sublime”, tanto mais me afundava em meu lodo, e tanto mais capaz me tornava de imergir nele por completo.” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 19). Nesse sentido, é possível afirmar que há correspondência direta entre aquilo que Girard afirma sobre o herói do subsolo e o

personagem da trama carioca, atormentado pela investigação de seu desejo e consciência sobre os mecanismos que o regem. O autor francês observa que

O herói do subsolo é perfeitamente capaz de reconhecer seu interesse “verdadeiro”, mas não tem nenhum desejo de conformar sua conduta a ele. Esse interesse parece terrivelmente superficial e tedioso se comparado às *quimeras que assombram sua solidão* e ao ódio que determina sua existência social. O que importa nosso “interesse”, por “verdadeiro” que seja, diante dessa onipotência que o Outro, o carrasco fascinante, parece possuir? *O orgulhoso acaba sempre preferindo a escravidão mais abjeta ao egoísmo recomendado pela falsa sabedoria de um humanismo decadente.* (GIRARD, 2010, p. 48, grifos nossos)

Consciente de sua “doença” desde o início e dos poderes que a imitação imprime no processo de desejo, Olegário sugere pretendentes hipotéticos à sua mulher e conjectura cenários onde ela seria infiel a ele. Nessas hipóteses estão inclusas as mais variadas possibilidades como uma possível relação entre Lídia e seu irmão de criação e até mesmo transeuntes na praia. A propósito desses últimos, observemos como essa rivalidade criada por Olegário aponta para um aspecto revelador do desejo. Segundo Girard:

Toda rivalidade sexual é, portanto, estruturalmente homossexual. O que chamamos de homossexualidade é a subordinação dessa vez completa do apetite sexual aos efeitos de um jogo mimético que concentra todas as forças de atenção e de absorção do sujeito no indivíduo responsável pelo *double bind*, o modelo rival, o rival como modelo. (GIRARD, 2009, p. 385)

É possível perceber no diálogo em que Olegário insinua que Lídia dever sentir atração por “rapazes que as mulheres veem nas ruas” que há um claro desdém da parte de Lídia ao perceber o tom com que Olegário faz tal insinuação:

OLEGÁRIO – Esses rapazes de praia que as mulheres veem na rua. Você vai me convencer que nunca viu um que a impressionasse? Vai? Um rapaz moreno, forte, de costas grandes, assim. (jaz, respectivamente o gesto). Você nunca beijou em pensamento um homem desses? Hem? Beijou, claro! Não tem ninguém – ninguém – tomando conta da sua imaginação!
LÍDIA – Será possível? (com ironia). Estou gostando de ver você, tão descritivo, tão minucioso... Um rapaz forte, moreno... (explodindo). Você não vê que isso é infame? Não desconfia? Indecente! (RODRIGUES, 2022, p. 33)

A ironia de Lídia tem bases na teoria mimética, visto que o pensador francês afirma que “toda rivalidade sexual é portanto estruturalmente homossexual.” (GIRARD, 2009, p. 385). O conceito de homossexualidade, para o qual Freud atribui origens e mecanismos de funcionamento diferente, como a homossexualidade latente presente no ciúme, é visto pelo pensador francês de maneira subordinada à rivalidade, essa relação de tensão proporcionada pelo desejo mimético. Girard ressalta que

Em vez de subordinar a rivalidade a uma homossexualidade oculta que a produziria como se fosse sua sombra, é preciso subordinar a

homossexualidade à rivalidade que *pode* produzi-la, mas que também com frequência não a produz, mesmos nos casos em que ela toma uma forma muito obsedante, como em Dostoiévski. (GIRARD, 2009, p. 395, destaque do autor)

Nesse sentido, a descrição sugestiva de Olegário no caso dos rapazes da praia e também, em outra passagem, sua referência aos bons dentes e gengivas saudáveis de Umberto momentos antes de pedir para que Lídia lhe beije, parecem revelar, à luz da teoria do pensador francês, um tensionamento cada vez maior na rivalidade entre o personagem Olegário e seus rivais miméticos hipotéticos (os rapazes da praia, o meio irmão de Lídia) e reais (Umberto). A propósito dessa rivalidade, a partir do final do segundo ato e durante todo o terceiro ato, Umberto subverte as expectativas de Olegário quanto a utilizá-lo para reabastecer o seu desejo. A estrutura mimética, na qual Olegário insere Lídia e Umberto, como já mencionado, é a maneira a qual o esposo encontra para petrificar o seu *status* enquanto mediador. Olegário possui uma percepção paradoxal sobre as mulheres em geral e, principalmente de sua mulher. Em suas locuções ciumentas durante a peça, ele revela à sua mulher que a castidade (fidelidade) deve ser levada aos mais altos níveis. A clarividente impossibilidade de obedecer a níveis tão exacerbados de pudor e moralidade somada ao fato, também conhecido e anunciado por Olegário, de que as mulheres são tão desejantes quanto os homens, faz com que o até então paralítico Olegário persiga um ideal impossível: a mulher sem pecado, o objeto impossível. É através da busca, em vão, do reestabelecimento de ser aquele que possui o objeto e através da contradição de sua crença na existência desse objeto inalcançável, que Olegário e as personagens acabam por revelar os seus caracteres psicológicos mais profundos, dos quais falaremos mais adiante, e descobrir o seu destino, obedecendo à lógica inevitável do desejo mimético. Durante o terceiro ato, Umberto, cedendo às incitações de Olegário (mediação interna que o leva a querer ser o mediador do seu desejo), acaba por tentar conquistar Lídia: a princípio à força, ao tentar beijá-la contra sua vontade; em seguida, dando continuidade ao aval de Lídia, que acaba por optar por fugir com ele, abandonando o ciumento marido e a situação de violência psicológica da condição de objeto. Sobre o desenvolvimento das tensões miméticas Girard afirma que

Quando um imitador se esforça por arrancar de seu modelo o objeto de seu desejo comum, o modelo resiste, evidentemente, e o desejo se torna mais intenso de *ambos os lados*. O modelo torna-se o imitador de seu imitador, e vice-versa. Todos os papéis se trocam e se refletem numa dupla imitação cada vez mais perfeita, que uniformiza cada vez mais os antagonistas. Não devemos ver nisso um simples efeito de espelho, no sentido lacaniano, mas uma ação real que altera nossas relações com os outros e que termina por

nos alterar a nós mesmos no mesmo sentido em que acreditamos evita-lo ao nos opormos: a semelhança cada vez maior, a identidade cada vez maior com o rival mimético. Esse processo de indiferenciação equivale à *violência cada vez maior* que nos ameaça na hora presente. (GIRARD, 2011, p. 35, destaques do autor)

O que podemos depreender desse final trágico é que ele pode ser considerado como o roteiro natural das tensões miméticas de toda a peça. Se levarmos em consideração que, durante toda a narrativa, Lídia sofre nas mãos de seu algoz, o marido ciumento, mas o final é mais trágico para esse que lhe impunha um calvário, para além de uma reviravolta narrativa, podemos observar um traço do porquê a violência toma conta das relações do desejo. Segundo Girard, ao comentar sobre as peças de Shakespeare em que as afetações do desejo movem as narrativas e “o sofrimento desnecessário produzido por essa loucura”, “A vitimação dos outros é uma defesa contra a autovitimação a que o fracasso do orgulho leva inevitavelmente” (GIRARD, 2010, p. 593). Portanto, a morte de Olegário é uma consequência direta de sua trajetória descendente através do caminho do desejo mimético.

A VERDADE ROMANESCA EM A MULHER SEM PECADO

É notório, até o momento, que as personagens envolvidas nessa trama sobre ciúme e desejo estão envolvidas no jogo de bate e rebate do desejo mimético. De que modo então podemos verificar que essa é uma obra romanesca e justificar as ações das personagens dentro da teoria mimética? A princípio é necessário reafirmar que, segundo Girard (2009), aqueles que sofrem de ciúme não são desafortunados, vítimas constantes de infelizes acasos”, são todos, na verdade, partes atuantes, enquanto ser humanos, do desejo imitador. Segundo o próprio Girard (2009) é possível desembaraçar-se das teias miméticas ao perceber o ridículo daquela imitação. Entretanto, não parece ser o caso da personagem principal da trama, Olegário, que já inicia a peça em um estado de crise mimética e envolve-se cada vez mais nas teias de seu desejo.

Conforme podemos depreender através das obras teóricas de René Girard analisadas no desenvolvimento desta pesquisa, bem como as obras literárias em que ele empreende suas análises, é possível dizer que a abordagem do desejo mimético não depende necessariamente de um escritor ou de um contexto social específico. As obras consideradas *romanescas* por Girard vão desde peças teatrais de Shakespeare,

até obras localizadas nos séculos XIX e XX, como as de Dostoiévski e Proust. Todas elas compartilham similaridades centrais, tendo em vista que, para Girard, a abordagem mimética é uma teoria do desejo humano. Entretanto, apesar de não necessariamente definirem os rumos das narrativas, as idiossincrasias temporais e sociais de cada uma das narrativas afetam de maneiras diferentes as personagens nelas incluídas. Um exemplo da atemporalidade nas semelhanças na análise entre duas obras sobre ciúme é a presença de um conselheiro “prudente”, subordinado à personagem ciumenta, que tenta de alguma forma alertá-la sobre a injustiça a que pode estar submetendo suas respectivas amadas. É o caso de Camilo em *Conto de inverno* e Inézia em *A mulher sem pecado*.

Já na análise da conjuntura das diferentes obras, em específico a trama carioca que se passa na década de 1940, no Brasil, é possível afirmar que o sujeito Olegário se encontrava em uma conjuntura social em que, segundo a historiadora Mary Del Priore, em seu estudo sobre sexualidade e erotismo na história do Brasil, o bem-estar do marido era a medida da felicidade conjugal e esta adviria em consequência de ele estar satisfeito (DEL PRIORE, 2011, p. 143). Entretanto, qual seria a fórmula para tal bem-estar? A historiadora aponta que as prendas domésticas eram notoriamente um dos primeiros componentes dessa fórmula. Contudo, outro quesito importava: “a reputação de boa esposa e de mulher ideal” (DEL PRIORE, 2011, p. 143). Em um panorama geral Del Priore afirma que

Na família, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. *A mulher ideal* era definida a partir dos modelos femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido - e das características próprias da “feminilidade”, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. Nesse cenário, moviam-se moças de família *versus* levianas, galinhas *versus* moças para casar, vassourinhas e maçanetas. (DEL PRIORE, 2011, p. 138, grifos nossos)

Essa descrição nos dá a dimensão dos parâmetros da conjuntura em que as personagens, mais notoriamente as personagens principais Olegário e Lídia, se encontravam. Os marcos do desejo de cada um deles é também influenciado pelos modelos encontrados na sociedade: Lídia casa-se com um marido rico e completamente bem visto pela sociedade, Olegário, após a morte de sua primeira esposa, casa-se com uma mulher muito nova, que até antes de seus rompantes de ciúmes lhe era fiel, além de ser uma boa esposa em casa, pois cuida também de sua

mãe que se encontra em estado de movimentos reduzidos durante toda peça. Entretanto, apesar de tudo se encaixar de acordo com o esperado pelo modelo da sociedade, algo parece não abastecer mais o desejo de Olegário. Há duas maneiras de olharmos para isso: o fato de ter conquistado o seu objeto, a posse por completo desse o faz sentir que esse objeto precisa ser desejado para ter novamente valor, dentro dos mecanismos do desejo mimético. A segunda maneira através da qual podemos olhar para isso é o estado de crise em que se encontra Olegário, visto que nos é revelado também que sua falecida esposa o havia traído. A respeito disso, Girard afirma que

O desejo é a própria crise mimética, a rivalidade aguda em relação ao outro, em todas as atividades ditas “privadas”, que vão do erotismo à ambição profissional ou intelectual; essa crise pode se estabilizar em patamares muito diversos de acordo com os indivíduos, mas ela sempre se encontra “em falta” de catarse e de expulsão. (GIRARD, 2009, p. 338)

Portanto, em face de tal situação, Olegário aciona os mecanismos miméticos para que a sua condição de mediador absoluto seja reabastecida. Entretanto, o que poderia lhe conceder esse *status* de mediador absoluto senão possuir um objeto inalcançável? Olegário, em virtude da busca por um objeto inatingível, passa a demonstrar traços masoquistas em sua psicologia. Em contraposição à explicação psicanalítica de masoquismo, Girard propõe que o sujeito masoquista não é necessariamente aquele que obtém prazer (sexual ou não) em sua dor, mas sim aquele que “decide, portanto, que só valem a pena ser desejados os objetos que não se deixam possuir; apenas merecem guiar-nos na escolha de nossos desejos os rivais que se mostram imbatíveis, os inimigos irredutíveis” (GIRARD, 2009, p. 378). Para visualizarmos melhor o conceito de masoquismo, Girard ilustra a ideia como uma parábola em que

Um homem parte à procura de um tesouro que acredita escondido sob uma pedra. Ele ergue um grande número de pedras, uma após a outra, mas não encontra nada. Cansa-se dessa vã operação, mas não quer renunciar a ela, pois o tesouro é por demais valioso. O homem vai então se pôr em busca de uma *pedra pesada demais para ser levantada*; é nessa pedra que vai investir toda a sua esperança, é junto dela que vai desperdiçar as forças que lhe restam. (GIRARD, 2009, p. 205, destaques do autor)

Podemos afirmar que Olegário é irremediavelmente um personagem masoquista, pois além de buscar “uma pedra pesada demais para ser levantada” e nisso empenhar todas as suas energias, como ele próprio afirma ao dizer no terceiro ato da peça rodrigueana que “a única coisa que me interessa é ser ou não ser traído!”

(RODRIGUES, 2022, p. 115), Olegário também impõe a si próprio as impossibilidades depreendidas do seu desejo. Não é desejo do sujeito masoquista obter prazer diretamente de sua dor ou fracasso, o que ele quer na verdade é reproduzir a relação de inferioridade, de desprezo e de perseguição que ele acredita manter ou que mantém realmente com seu modelo mimético (GIRARD, 2009, p. 381). É sobre isso que diz respeito a falsa doença de Olegário, que o põe parálítico e em uma condição, de acordo com as suas próprias conclusões, desvantajosa em relação a outros homens. O fato de ele ser parálítico adiciona cada vez mais inferioridade em relação aos seus rivais miméticos, e impõe um teste mais difícil em busca da condição de completa fidelidade de Lídia. Ainda sobre o masoquismo, Girard ressalta que

Sabemos que o desejo metafísico leva sempre à escravidão, ao fiasco e à vergonha. Se essas consequências se demorarem demais, o próprio sujeito, obedecendo à sua estranha lógica, se encarregará de acelerar a chegada delas. O masoquista precipita o curso de seu destino e concentra num só momento as fases até então separadas do processo metafísico. (GIRARD, 2009, p. 2009)

O desvelamento de Olegário como uma personagem masoquista, acaba por ter consequências na trama e diretamente em sua esposa, aquela a quem ele direciona a maior parte da violência psicológica. São vários os momentos de tensão entre Lídia e seu marido, quase sempre com esse a acusando de ter amantes e sugerindo que ela lhe deveria ser infiel, em especial por ter um marido em condição de cadeirante. Um aspecto da narrativa interessantemente explorado pelo autor é o de que, na peça, sempre que Lídia se indispõe profundamente com os exageros de Olegário, ela se direciona à escada em um ato que explora a impossibilidade de seu marido, mesmo que inconscientemente. É possível verificar isso em diversas passagens através do primeiro e segundo ato da peça, mas mais notoriamente quando Umberto, na tentativa de reter Lídia após um beijo forçado, percebe que ela está mais uma vez tentando direcionar-se à escada da casa e diz: “não adianta olhar para a escada. A senhora não foge. Se correr irei atrás” (RODRIGUES, 2022, p. 99). É nesse momento também que se revela um traço que ressalta os mecanismos do desejo mimético. Lídia parece nunca expressar suas próprias vontades durante a peça. É sempre através da negação do que lhe propõe/acusa o seu marido que ela se mostra. Entretanto, a primeira vez em que vemos suas vontades serem exprimidas é através das palavras de Umberto que, após o beijo forçado, a seduz com suas palavras. Ele diz

UMBERTO – Primeiro, ouça. Sonhei que você estava batendo, no seu marido, com um cinto. Um cinto de fivela. Primeiro, dava aqui nos rins, com toda a orça. Depois, cismou de bater nos olhos. Com a fivela. Nos olhos do seu marido

LÍDIA (parece fascinada) – Só isso?

UMBERTO – Não tive nunca um sonho que me impressionasse tanto. Você estava hedionda! E, depois, os olhos do seu marido sangraram! (RODRIGUES, 2022, p. 103)

Isso parece revelar um caráter sadista na personagem Lídia. Novamente aqui aplicamos a lógica proposta por René Girard de subordinarmos os desejos, como o de espancar o marido (mesmo que imaginariamente), às relações de mediação miméticas e não somente analisamos o movimento de sadismo que parece contraditório até mesmo para Freud, pois de acordo com Quevedo (2022), até mesmo o pensador austríaco se questiona: “como pode o instinto sádico, cujo intuito é prejudicar o objeto, derivar de Eros, conservador da vida?” (QUEVEDO, 2022, p. 13). Sobre esse aspecto do sadismo, o autor francês destaca que

O sadismo é a reviravolta “dialética” do masoquismo. Cansado de representar o papel de mártir, o sujeito desejante escolhe assumir-se enquanto algoz. Nenhuma teoria do sadomasoquismo conseguiu mostrar, até agora, a necessidade dessa reviravolta. Todas as dificuldades se dissolvem na concepção triangular do desejo. Nesse teatro da existência que é a atividade erótica, o masoquista desempenhava seu próprio papel e simulava seu próprio desejo, já o sádico assume o papel do mediador. (GIRARD, 2009, p. 213)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir, ao fim da análise da peça de Nelson Rodrigues, que o núcleo dramático composto pelas personagens Olegário, Lídia e Umberto, encontram-se em um triângulo mimético em que as ações de uma reverberam sobre as outras na medida em que os papéis de sujeito desejante, mediador e objeto desejado podem variar de acordo com a perspectiva e o desenrolar das tensões.

O principal elemento para que essas tensões ocorram é o ciúme que, na peça, desvela-se de maneira congruente às ideias propostas por René Girard em sua teoria do desejo humano. Fica claro que, similar ao que afirma Da Silva (2012) “*A mulher sem pecado* é mais que uma simples peça sobre ciúme, constitui uma reconfiguração deste”. Porém, o que está em jogo nessa reconfiguração não é uma simples subversão narrativa e nem mesmo trata-se somente de mostrar uma personagem fugindo das amarras do ciúme. Trata-se na verdade, de uma peça que parece revelar mecanismos mais profundos do desejo, que elaboram a ideia do ciúme

não como uma interdição de um terceiro elemento, mas sim uma experiência calcada no fato de o desejo individual ser uma derivação do desejo alheio, e para isso, esse outro precisaria agir de maneira ativa para que o desejo se mantenha em alta. Além disso, o desejo parece reger o desencadeamento das ações na trama, muito além da mero “conquista do prazer” a que podemos atribuir as ações aparentes das personagens.

Similarmente ao que fazia o pensador francês, cujas ideias nos baseamos para toda a análise, é impossível atribuir caráter de prestígio a uma obra somente por sua repercussão. Não são necessariamente as obras mais famosas de Shakespeare às quais Girard devota seus comentários. Do mesmo modo, é impossível afirmar que a peça inicial de Nelson Rodrigues é ou não a mais importante de sua carreira, a que mais repercussão tem ou a que mais define o autor. Ruy Castro comenta que

Nelson Rodrigues gostava de contar que começara *A mulher sem pecado* como uma chanchada, mas que, em poucas páginas, a história daquele marido paralítico e ciumento adquirira uma tintura dramática que ele não previra. Não há por que contestar. A própria leitura do texto demonstra isso. (CASTRO, 1992, p. 261)

De todo modo, todos esses aspectos levados em consideração, sobre a leitura de *A mulher sem pecado* à teoria do desejo mimético, levam ao cumprimento do objetivo inicial do presente artigo que se configurou por pensar uma obra não estudada pelo pensador francês a partir de configurações metodológicas e conceitos utilizados por ele nas suas análises de obras da literatura clássica e, eventualmente, a possibilidade de adicionar essa peça, de aparente superficialidade mas robustez de ideias, ao cânone de obras *romanescas*, como pensado por Girard.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Editora Schwartz, 1992.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: Sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta, 2011.
- DA SILVA, Ana Érica; MURATA, Elza. **A reconfiguração do ciúme em *A mulher sem pecado***. Linguagem: Estudos e Pesquisas. v. 16, n.1, p. 33-50, 2012.
- DA SILVA, Claudiomar Pedro. **A narratividade em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues**. Revista ECOS, v. 21, n. 02, 2016.
- DA SILVA, Claudiomar Pedro; DA SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Catástrofe iminente: uma análise de *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues**. Forma Breve, n. 16, p. 123-130, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GIRARD, René. **Aquele por quem o escândalo vem**. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É realizações, 2011.
- _____. et al. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo**. Tradução de Martha Gambini. Brasil: Paz e Terra, 2009.
- _____. **Dostoiévski: do duplo à unidade**. Tradução de Roberto Mallet. São Paulo: É realizações, 2010.
- _____. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É realizações, 2009.
- _____. **Shakespeare: Teatro da inveja**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É realizações, 2010.
- GOBBATO, Gilberto. **A mulher sem pecado: fantasia rodrigueana**. Pulsional rev. Psicanál., p. 31-36, 2006
- HAMAN, Fernanda. **O paradoxo nas personagens femininas rodrigueanas**. Literatura e Sociedade, v. 29, n. 38, p. 139-156, 2023.
- KIRWAN, Michael. **Teoria mimética: conceitos fundamentais**. Tradução de Ana Lúcia Correia da Costa. São Paulo: É realizações, 2015.
- MAGALDI, Sábado. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. Global Editora, 2015.
- MALARD, Letícia. **Literatura e Psicanálise: *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues**. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, v. 22, p. 175-189, 2013.
- MONTEIRO, Ana Claudia de Lemos. **Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: casamento e tragédia em *Otelo*, de William Shakespeare, e *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues**, 2009.
- QUEVEDO, Rafael. **Uma equação a três termos: o ciúme em Sigmund Freud e René Girard**. *Analytica*: Revista de Psicanálise. v. 11, n. 21, p. 1-17, 2022.
- ROCHA, Fabrícia Aparecida Lopes de Oliveira. O papel semiológico das didascálicas em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, 2020.
- RODRIGUES, Nelson. **A mulher sem pecado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.