



O DESEJO TRIANGULAR EM *A MULHER SEM PECADO*

Julius François Cunha dos Santos (UFAM)

RESUMO

Nelson Rodrigues debutou no teatro com *A mulher sem pecado*, drama sobre um falso paraplégico que se finge de aleijado para testar a fidelidade da esposa. Para o protagonista, uma mulher seria incapaz de ser fiel a um homem com quem não pudesse manter relações sexuais. Assim, ele submete sua senhora a diversas perseguições, a fim de perscrutar todos os seus passos. Assim, o objetivo deste trabalho é entender a obsessão desse marido. Para tanto é lançado mão da teoria sobre o desejo mimético, de René Girard. Em linhas gerais, para o filósofo, um objeto só é desejado quando Outro também o deseja, pois nenhum desejo é gratuito: ele surge da admiração que o sujeito nutre pelo Outro. Na mediação interna, quando sujeito e mediador disputam diretamente o objeto, é inevitável o conflito entre eles. No texto rodriguiano, lidamos com uma mediação bastante singular, pois a disputa, mais do que estabelecer uma luta entre sujeito e mediador, transforma-se em agressão contra o próprio objeto, como se a este coubesse a culpa por se fazer desejar. O estudo credita esse comportamento a uma ambivalência no desejo do paraplégico: a despeito do que professa, ele parece querer que a mulher seja desejada por outros homens, o que lhe conferiria o *status* de grande mediador. Contudo, parece não suportar a carga do seu intento, por não se reconhecer como modelo ideal. No final, o protagonista será traído por seu motorista, que finge ser impune para lograr o chefe e assim fugir com a patroa. O texto deixa transparecer que o chofer percebe a máscara do cadeirante e instaura um jogo em que não possa ser considerado como mediador para poder roubar o objeto e se estabelecer como novo ídolo.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. *A mulher sem pecado*. Mimetismo. Desejo triangular.

Nelson Rodrigues debutou no teatro em 1941 com a peça *A mulher sem pecado*. O drama conta a história de Olegário, um falso paraplégico que se finge de aleijado para testar a fidelidade da esposa, Lídia. Na concepção do protagonista, uma mulher seria incapaz de amar e se manter fiel a um homem com quem não pudesse manter relações sexuais. Assim, ele submete sua senhora a diversas perseguições, a fim de perscrutar todos os seus passos e pensamentos. A criada e o motorista, por exemplo, são responsáveis por vigiar a patroa, enquanto Lídia é constantemente interrogada sobre sua

conduta. Também seu meio-irmão, Maurício, não escapa da vigilância de Olegário, que induz o rapaz a contar sobre a infância e adolescência da irmã e a relação entre eles (para o cadeirante, meio-irmão “não é a mesma coisa” que um irmão legítimo). É, portanto, em um ambiente de claustrofobia e obsessão que vivem esses personagens, motivados pela loucura do dono da casa. Loucura reforçada pela insanidade de D. Aninha, mãe de Olegário, uma sra. demente e alienada que vive a enrolar um paninho e se nega a se alimentar. O protagonista sofre também de alucinações, chegando a ouvir a voz de sua ex-esposa e a ver Lídia quando menina (RODRIGUES, 2004).

Muito já se comentou sobre o ciúme paranoico de Olegário que termina por conduzir Lídia à infidelidade. De tanto ser acusada de adúltera, ela acaba por cometer o adultério. O objetivo deste estudo é, por sua vez, entender a obsessão do marido. Para tanto é lançado mão da teoria sobre o desejo mimético, de René Girard, presente, sobretudo, em *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009). Em linhas gerais, para o filósofo francês, um objeto se torna mais desejado quando aquele que deseja percebe que o objeto também é desejado por Outro. Ou, mais especificamente, um objeto só é desejado quando Outro também o deseja, pois nenhum desejo é gratuito: ele surge de uma admiração que o sujeito desejante nutre pelo Outro (ainda que velada ou violentamente negada). Esta é a base da estrutura triangular, formada por sujeito desejante, objeto e mediador (o Outro), e que se percebe em *A mulher sem pecado*. Contudo, no drama rodriguiano lidamos com um triângulo bastante singular, pois a disputa entre sujeito desejante e mediador, mais do que estabelecer uma luta entre eles, transforma-se em agressão contra o próprio objeto (que já está de posse do desejante: Olegário é esposo de Lídia, mas teme perdê-la para qualquer homem), como se a este coubesse a culpa por se fazer desejar. É sobre esse (re)direcionamento que ocorre dentro do triângulo mimético que me atenho agora.

O desejo triangular

Como dito, um objeto se torna desejável quando também é desejado por Outro. Ou seja, quando há uma mediação do desejo. Mas quem é esse mediador? Para Girard (2009) é um modelo, um ídolo, aquele quem o sujeito deseja ser. Essa admiração, no entanto, nem sempre é pacífica. Há casos em que o mediador está distante o suficiente do sujeito para que possa gerar qualquer tipo de conflito. Nessas circunstâncias chamamos a mediação de externa. É o que ocorre, por exemplo com Dom Quixote de La Mancha.

Quixote deseja ser um grande cavaleiro e por isso idolatra Amadis De Gaula, herói trovadoresco, considerado modelo supremo do cavaleiro medieval. O parceiro de Sancho não esconde e mesmo se orgulha do seu fanatismo por De Gaula, imitando seus modos e comportamentos, chegando ao absurdo de enfrentar inimigos imaginários para que possa viver aventuras próximas às do ídolo. Os devaneios quixotescos são mesmo produto desse fanatismo. Mas Amadis está longe o bastante para que possa gerar em Dom Quixote qualquer tipo de competição, inveja ou ciúme. O objeto de desejo, ser um grande cavaleiro, não está em disputa com o mediador. Antes é iluminado e tornado mais caro por este. De Gaula é um deus para Quixote, a ser venerado e imitado.

Mas o que acontece quando o sujeito desejante e o mediador estão próximos? Entramos, então, no campo da mediação interna. E aqui o conflito é inevitável. A começar que a admiração declarada na mediação externa agora é facilmente negada. O mediador se torna um rival. Neste ponto, Girard (2009) chama a atenção para a mentira romântica do herói burguês que se crê imune ao desejo mimético. O burguês acredita que seu desejo nasce da relação direta com o objeto, sendo anterior ao desejo de qualquer Outro. É o desejo puro por excelência, que brota natural e originalmente. Essa falácia é possível devido ao caráter próprio do burguês, que se fez herói de si mesmo. Não lhe cabe a imitação, mas a criação. Pensa estar fora da teia mimética e ser seu próprio demiurgo. Sem reconhecer um mediador entre seu desejo e o objeto desejado, todo aquele que intervém passa a ser considerado um obstáculo, um inimigo a ser odiado. Ódio proveniente de uma secreta admiração que o desejante tem pelo mediador, seja por este possuir o objeto que ele deseja, seja por considerar que o Outro tem mais condições ou direito de possuí-lo. Assim, enquanto na mediação externa o sujeito desejante proclama seu desejo e se orgulha do modelo que segue, na mediação interna, o mediador é tomado como um intruso, devendo, portanto, ser eliminado.

A transfiguração pelo objeto

Mas será que é de fato o objeto que o sujeito tanto deseja? Para Girard (2009), o verdadeiro desejo é ser como o Outro, ou melhor, ser o Outro. O objeto seria apenas o meio que permite essa transformação. Basta lembrar de Quixote e seu universo imaginário, que reconstrói as aventuras de Amadis de Gaula. Daí porque dizemos que o desejo é mimético: a conquista do objeto do Outro seria o ápice da imitação. Tratando-se da mediação interna, essa vitória vem com um bônus: a superação do rival. Isso porque

por trás da admiração há o ressentimento, um sentimento de inferioridade que não pode levar senão ao ódio rancoroso.

Então uma vez vencido o mediador, o sujeito vive em glória e se instaura como novo ídolo? A princípio sim. A euforia do triunfo é natural. A inveja que virá a despertar em outros também. Acontece que por mais alto que o sujeito chegue, ele ainda se sente impotente, como se pudesse cair a qualquer vacilo, por mais que mascare bem esse sentimento. É quando nos tornamos deus que percebemos que não há divindade. Novos rivais surgem. É preciso preservar a conquista. O objeto de desejo, antes símbolo de força, agora cria uma nova angústia: a de revelar a fraqueza do mediador. É neste ponto que parece se situar *A mulher sem pecado*.

O objeto impossível

Quando o drama inicia, Olegário já é um homem de meia idade, bem-sucedido, com vários empregados à disposição, casado com a bela Lídia, de 17 anos. Mais do que um sujeito desejante, ele se apresenta como um mediador. Um homem temido e respeitado com posses que outros gostariam de ter. Nesse universo, sua senhora figura como sua maior conquista: linda, jovem e subalterna. É a mulher ícone da sociedade patriarcal, que garante a dignidade da família e confere virilidade ao marido (DEL PRIORI, 2011). Mas longe de ser um burguês calmo e abastado, a alisar uma esnobe barriga, Olegário é um homem inquieto, a girar de um canto a outro sua cadeira de rodas. Poderíamos conferir essa ansiedade à condição de paralítico, não fosse sua deficiência uma farsa para testar a fidelidade de Lídia. Para Olegário “a única coisa que me (sic) interessa é ser ou não ser traído!” (RODRIGUES, 2004, p. 75).

Mas de onde vem esse ciúme doentio que beira a insanidade? De uma dupla e antagônica percepção da mulher. Olegário sofre por contradição. De um lado, ele acredita a fidelidade como a virtude máxima da mulher casada. A castidade, então, é levada a grau extremo, a ponto de ele considerar qualquer contato entre homem e mulher uma mácula. Por outro lado, Olegário vê a mulher como um indivíduo livre, dotado de desejos, especialmente sexual, exatamente como o homem: fato, para ele, exasperador. É essa desconciliação entre a esposa ideal e a mulher real que perturba o falso aleijado. Ele quer ter a certeza de que a senhora fiel existe, e que esta é a sua esposa, para que seu *status* seja cristalizado. Assim, ele não seria apenas o mediador que possui uma mulher bonita, mas o único que possui uma mulher honesta. Olegário, contudo, sente que esse é um

objeto impossível. Ele mesmo é o primeiro a trair seu intento – com uma boa dose de preconceito.

Olegário conheceu Lídia enquanto passeava de automóvel. Ela, uma jovem colegial, filha de lavadeira, residente na Aldeia Campista, bairro de classe média baixa do Rio de Janeiro. Ele, um rico executivo da mineração. A origem pobre da esposa é frequentemente citada pelo marido, que chega a acusar a sogra de ter casado a filha para ascender socialmente. O texto deixa transparecer que Lídia cresceu sem a figura do pai, pois em nenhum momento ele é referido. Além disso, a moça foi criada com um meio-irmão, o que sugere um desquite ou um segundo casamento da mãe. De qualquer forma, é o retrato de uma família desamparada, que tem no casamento da filha o único meio de sair da miséria. Olegário também vê a pobreza de Lídia como um sinal de promiscuidade, como se a dignidade não pudesse existir no subúrbio. Joel, um empregado encarregado de bisbilhotar o que os colegas de trabalho falam sobre a esposa do patrão, principalmente quando ela vai buscar dinheiro na empresa, descobre que Lídia, quando jovem, era apelidada de V-8, por ser muito “namoradeira” (RODRIGUES, 2004, p. 46). O epíteto, que alude tanto à carros velozes, que atraem mulheres fáceis, quanto a um modelo de calcinha cavada em V, considerado indecente para a época (anos 40), só vem a inflamar o pensamento de Olegário. Desse modo, é que o fingido deseja a fidelidade de uma esposa a quem não confere credibilidade.

Fato importante é que Lídia constitui o segundo casamento de Olegário. Do primeiro, a princípio, nada se sabe, apenas que a mulher está morta. O empresário não permite qualquer comentário a respeito da antiga esposa. Ela é sagrada para ele. A sacralização dos mortos é uma constante na ficção de Nelson Rodrigues, talvez cedendo ao pensamento popular, tão caro ao autor, de que todos se tornam bons depois de mortos. A defunta surgirá como voz nas alucinações do paralítico para fazê-lo acreditar que a atual companheira o trai. Mais uma vez é a desconfiança interior apoiada em uma leitura estereotipada de Lídia.

Jogos de mentiras

Enquanto Olegário sofre de desconfiança crônica, um personagem misterioso se apresenta. É Umberto, o chofer da casa. “Moço” e “meio sinistro” (RODRIGUES, 2004, p. 34) a ele pesa a maior responsabilidade de vigiar a patroa, justamente por ser quem a conduz pela cidade. Olegário faz verdadeira sabatina com o empregado, querendo saber

os mínimos detalhes das saídas da esposa. O empregado parece perceber o embuste do patrão e instaura um jogo de verdades e mentiras, em que vai gradativamente ludibriando o chefe. Indagado se alguém havia olhado para Lídia, Umberto responde que havia somente um velho coxo suspeito na calçada. Olegário não compreende a importância do fato, ao que o chofer diz apenas que pessoas coxas o impressionam muito. Em outro diálogo, o empregado vem avisar que o coxo está próximo à casa. Questionado se ele é mesmo velho, o chofer responde que não, que é jovem e muito “bem-parecido” (RODRIGUES, 2004, p. 44). O cadeirante percebe a contradição e desconfia, Umberto dissimula, respondendo apenas que se enganou. O coxo, ao que tudo indica, não existe, como inexistia a paralisia de Olegário. É significativo que o defeito de ambos seja na perna. Talvez seja uma pista deixada pelo autor sobre a real condição do protagonista, mas é, sem dúvida, um recurso adotado por Umberto para enganar Olegário e alcançar seu objetivo: conquistar Lídia. Este desejo é sinalizado quando, num primeiro diálogo, o patrão pergunta ao empregado se Lídia havia olhado para alguém na rua. O chofer responde com cinismo que para ele. Olegário ri, incrédulo, e repreende o funcionário, que recua; mas já deixara implícita sua intenção.

Tudo isso ocorre no primeiro ato, em que a mentira aparece como recurso para satisfazer os desejos. É o que ocorre com Joel, empregado na firma de Olegário, que deseja subir de posto. Incumbido de apurar o que falavam de Lídia na empresa, descobre por meio de Sampaio, colega de trabalho (que fora vizinho da jovem no Grajaú), que diziam ela tinha um amante. Joel, que cobiça o cargo de Sampaio, percebe que a cada informação, a cada detalhe, o patrão fica mais interessado. É quando conta que a senhora era apelidada de V-8 e que Sampaio havia escrito um poema a ela. Satisfeito, Olegário resolve promovê-lo; desconfiado, questiona se a história do poema não seria invenção para derrubar o Outro. Esfuziante com a promoção, Joel comete uma gafe: diz que o colega também chamou o empresário de “predestinado” (RODRIGUES, 2004, p. 47), porque havia sido traído pela primeira mulher e agora pela segunda. Olegário fica enfurecido, acusando Joel de, a princípio, estar “cheio de dedos” (RODRIGUES, 2004, p. 47) e que depois de promovido contava tudo com espontaneidade. Sente-se tapeado e abusado, mas não desfaz a promoção.

Essa passagem parece um microcosmo do drama maior, revelando como o artifício da mentira é utilizado para conquistar o objeto de desejo, desprezando o mediador. Joel não entra em conflito direto com Sampaio para lhe tomar o cargo. É mais eficiente evitar a luta e atuar sobre o objeto, neste caso, indiretamente, ou seja, por via do

patrão, que é quem determina as funções na empresa. Esse ataque ao objeto, com a supressão da mediação, ocorrerá também no triângulo Olegário, Lídia e Umberto, como veremos a seguir.

Antes é preciso registrar que Olegário também usa a mentira como artifício para satisfazer seu desejo: saber-se ou não traído. Depois de interceptar um telegrama destinado à Lídia, por meio de Inézia, a criada, ele inventa que seria uma mensagem informando que o amante de Lídia sofreu um acidente e teve as pernas esmagadas. Lídia cai em prantos, fechando o primeiro ato.

A mentira, nos três casos (de Umberto, Joel e Olegário), aparece como um elemento a confundir o leitor/espectador (o apelido de V-8 e a traição da primeira esposa de Olegário parecem verídicos, dada a reação de ambos ante as revelações), contribuindo com a progressão dramática; e também como um recurso para a conquista do objeto desejado: Umberto deseja Lídia, Joel o emprego de Sampaio, e Olegário saber se sua esposa é fiel. No caso do chofer, essa estratégia é gradativamente construída, acentuando-se no segundo ato.

Desejos revelados

O segundo ato começa exatamente onde termina o primeiro, com Lídia em prantos, por estar sendo acusada injustamente. Olegário revela ter inventado a história do amante com as pernas esmagadas para ver se a esposa se delatava. Em seu acesso de loucura, diz que mesmo não existindo o amásio ele lhe tinha moído os membros. Nova pista da farsa do protagonista. É nessa discussão que Lídia revela seu desejo: ser amada. A jovem senhora reclama que nunca teve atenção do marido, que só queria saber de negócios, e que havia aprendido mais sobre casamento no convento do que na relação a dois. Olegário retruca: por ela ser esposa, “existe um limite” (RODRIGUES, 2004, p. 53). É o discurso machista que opõe a dama e a prostituta (DEL PRIORI, 2011), e que tanto exaspera o paralítico, pois ao não corresponder aos desejos da esposa, por conta de uma hipócrita etiqueta social, deixa aberto espaço para que outros possam saciá-la. Esse pensamento é aprofundado no diálogo com Maurício, irmão de Lídia, que lê sobre fidelidade. Para o rapaz, há momentos em que a fidelidade é facultativa (mas não diz quais). Olegário compra a ideia e a extrapola, afirmando que cada homem é uma promessa de êxtase à mulher, e que sozinha ela pode ser amante de si mesma. No caso de um marido inválido, a traição é mesmo justificada ou, mais que isso, imposta, uma vez que, para ele,

é impossível viver em completa resignação. É a retomada do discurso do primeiro ato, quando Olegário indagava à Lídia até se ela lhe era fiel até em pensamento. Grande problema esse que se apresenta ao nosso mediador: seguir uma conduta por meio da qual conquistou o objeto desejado, mas que para defender esse mesmo objeto percebe que a conduta é falha.

A conversa entre Olegário e Maurício é interrompida por D. Márcia, mãe de Lídia, que vem pedir providências ao dono da casa depois de flagrar Inézia entrando no quarto de Umberto. Indignado com o desrespeito, o cadeirante decide expulsar o motorista, ao que este lança a cabal mentira: sofrera uma mutilação quando criança que o impedia de ser “como os outros” (RODRIGUES, 2004, p. 62). Assim como Joel, Umberto percebe que quanto mais detalhado seu relato, maior o interesse de Olegário. Então ele conta que chegou até a ver as intimidades Lídia, pelo roupão entreaberto, enquanto ela ia tomar banho, mas que não sentiu nenhum interesse. Impressionado com a história, Olegário desiste de despedir o chofer, aumentando sua confiança no funcionário.

Da mesma forma que Joel despreza o mediador para agir sobre o objeto, agora é Umberto quem invalida o rival, que deixa de considerá-lo uma ameaça. A estratégia é bem construída, pois de acordo com a teoria do triângulo mimético, quando dois sujeitos disputam o mesmo objeto, o conflito entre eles é inevitável. Sabendo-se em desvantagem em uma luta direta, o chofer age com astúcia, logrando o patrão definitivamente. Livre do obstáculo, Umberto pode atacar diretamente Lídia, o que fará no terceiro e último ato.

O objeto tomado de assalto

Ao final do segundo ato, há uma deixa de Olegário, que havia dominado o cenário até então. Ele sai para tomar uma injeção, deixando Lídia sozinha em cena. Neste momento, Umberto surge, segura-a de supetão e a beija. O último ato, como o anterior, inicia exatamente no mesmo ponto em que o outro havia parado. Lídia se desprende do ataque e insulta o motorista. Ele, então, inicia um jogo retórico de mentiras insinuando que fora a patroa quem o havia provocado, que ela o desejava e que já o havia convidado ao seu quarto, onde tinham se beijado. Lídia nega tudo, mas não deixa de se deslumbrar com as mentiras. O jogo continua, com Umberto reconhecendo as invenções, mas falando maliciosamente obscenidades e dizendo que sonhara com Lídia batendo em Olegário. A patroa fica cada vez mais envolvida e já vacila quanto ao seu sentimento pelo empregado.

A mentira, que havia afastado o mediador, ressurgiu agora como elemento de conquista do objeto. Conhecendo a fragilidade emocional de Lúdia, Umberto age sobre ela, apresentando-se como o objeto que ela deseja: um sedutor que a quer incondicionalmente. Por esta razão é que apesar de saber-se ludibriada, ela entrega-se aos galanteios rudes do chofer. Em uma passagem posterior, um ‘monólogo’ com D. Ana, a mãe alienada de Olegário, Lúdia confessa seu desejo reprimido: ser sevicada por muitos homens (este tema será retomado em *Bonitinha, mas ordinária*, décima quarta peça de Nelson Rodrigues). Afeito ao grotesco e ao paroxismo, a violação seria o extremo oposto da castidade imposta pelo marido, o que revela o elevado grau de insatisfação física e emocional de Lúdia no casamento. Em sua derradeira conversa com Olegário, em meio às constantes acusações de adultério, ela conta que de tanto acusá-la de infiel, ela vivia a pensar em homens: de musculosos da praia a jovens de 14 anos. Nesse diálogo, o cadeirante também faz uma revelação: achava que Lúdia tinha um corpo lindo aos 10 anos de idade. Há algo de pedófilo nessas declarações, que talvez se justifiquem pela simbologia que carregam. Olegário diz que um menino aos 14 anos já é homem no Brasil, ao passo que uma menina, aos 10, ainda é uma criança. Seria o caso de pensar se não seriam marcos do desejo de cada um: a pureza para Olegário e a virilidade para Lúdia. Durante a discussão, a senhora sai novamente consternada de cena. É quando ele resolve que, de fato, ela lhe é fiel.

O drama segue para seu desfecho com D. Márcia questionando Olegário por não ter demitido Umberto, momento em que ele a chama ofensivamente de lavadeira e a expulsa de casa. Em seguida o chofer surge para pedir demissão, alegando que precisa cuidar da mãe doente. Ele aproveita para contar que tempos atrás havia roubado um relógio do patrão, que tinha sido dado por desaparecido. A sinceridade é agora o último ataque desferido contra o mediador para que não haja dúvida quanto à veracidade das mentiras. O golpe funciona e Umberto vai embora sem levantar suspeitas. Maurício surge e Olegário revela a farsa da cadeira de rodas, que tudo fora feito para testar a fidelidade de Lúdia, que um médico amigo havia feito o falso diagnóstico, mas que agora ele tinha certeza que Lúdia lhe era fiel. Inézia, então, entrega uma carta da patroa ao marido, em que essa conta que está fugindo com Umberto e que não deseja o perdão de Olegário. Atônito, o falso paralítico apanha um revólver e suicida-se com um tiro na cabeça. Termina o drama.

Conclusão

Em uma leitura rápida e superficial de *A mulher sem pecado*, o ciúme ali presente pode parecer violência gratuita, mas abordado sob a perspectiva do desejo mimético, ele se torna coerente e, talvez até, justificável. É o próprio Girard (2009) quem observa que aqueles que sofrem de ciúme não são desafortunados, vítimas constantes de infelizes acasos, mas pessoas/personagens detentoras de um temperamento ciumento ou natureza invejosa, que os impelem a desejar sempre o que os Outros desejam. No caso de Olegário, podemos observar o sujeito sob o ângulo do mediador. Nesse papel, o ciúme contra o objeto ocorre por razões que se complementam: 1) o objeto não transforma o indivíduo em deus. Ele pode se tornar um ídolo a olhos de outros, mas aos seus próprios olhos, sabe-se ainda impotente; 2) medo de que a perda do objeto revele essa impotência. Percebe-se, então, que a condição de desejante é perpétua e ambivalente: primeiro desejamos o objeto, depois desejamos não perder o objeto. O engano está em acreditar que a posse do objeto nos trará a redenção almejada. Olegário é um exemplo do sofrimento que ser mediador nos traz.

No que diz respeito à disputa entre desejante e mediador, temos em *A mulher sem pecado* uma estratégia interessante: lograr o mediador de forma que ele deixe de intervir na relação entre o sujeito e o objeto, deixando espaço para que o objeto seja atacado diretamente. A derrota do mediador não se dá por uma luta frontal e declarada, mas por uma ‘rasteira’ aplicada, em que o gatuno se mostra mais eficiente que a rapina. No drama, esse método aparece em duas dimensões, em menor escala com Joel-emprego-Sampaio e maior escala com Umberto-Lídia-Olegário, que permitem verificar a precisão do estratagema aplicado. Para que o engodo funcione é necessário, evidente, boas doses de mentiras, mesclada a verdades camufladas.

Do sentimento de Lídia, podemos perceber que o desejo é uma força que precisa de vazão. Reprimi-lo torna-o perigoso, na medida em que inflama hermeticamente, podendo a vir explodir em um triz. Umberto não é a pessoa quem Lídia deseja, mas a *persona* por ela desejada. Ele é objeto enquanto modelo, que encarna aquilo que ela espera de um homem. Não existe o objeto em si, ele é apenas aquilo que se veste com os trajes desejáveis. Importante lembrar que não é objeto que é de fato desejado, mas o mediador, e as mediadoras de Lídia são suas amigas que conhecem os prazeres do casamento. Não há também nenhum indício de que Umberto ame Lídia verdadeiramente;

o caso dele com Inézia parece verídico. O seu desejo parece o de ser um conquistador sem limites, capaz de ganhar inclusive a mulher do patrão.

Ao final de *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard (2009) observa que é impossível se livrar da teia mimética, no entanto, pode-se perceber o ridículo daquela imitação, e por meio de um exame de consciência, abandonar tal objeto de desejo e realizar novas e melhores escolhas. É um caminho árduo e difícil, que poucos conseguirão alcançar. Quixote, após muitas aventuras imaginárias, despede-se, enfim, da sombra de De Gaula, e se afasta do seu sonho medieval. Olegário, com uma alucinação mais violenta que o primeiro, não consegue distanciar-se do seu desejo e termina por dar cabo à própria vida. A alienação de sua mãe, D. Aninha, é um sinal a nos indicar o destino dos que vivem a enrolar o mesmo pano de angústias da vida.

Referências

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, v. 1. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.