

GESTOS DA DISSIMULAÇÃO: O MELODRAMA NEGOCIADO EM *HELENA* (1876), DE MACHADO DE ASSIS

GESTURES OF DISSIMULATION: NEGOTIATED MELODRAMA IN MACHADO DE ASSIS'S *HELENA* (1876)

Marcos Flamínio Peres*

marcosflaminio@usp.br

Obra da primeira fase da produção machadiana, *Helena* agradou a crítica num primeiro momento por aproximar-se do melodrama, gênero de muita aceitação no século XIX, embora ao longo do século seguinte esse romance tenha passado a ser criticado por não cumprir as expectativas que se esperava do gênero, sobretudo ao conceber um vilão que está longe de encarnar plenamente a polarização entre extremos, como bem e mal, puro e impuro, etc. No entanto, tem se prestado pouco atenção à heroína que dá título ao romance, que, embora se apresente como a típica vítima inocente perseguida pelo malfeitor, ela esconde uma cisão interna inaceitável para o gênero, a crermos em seus principais estudiosos (Heilman, Sharp, Brooks). Transigindo com o vilão, ela acaba por tentar manipular personagens e enredo em seu próprio benefício, colocando seriamente em risco os fundamentos do gênero através da força do gesto.

O modo particular como o melodrama se articula em *Helena* sugere mais do que uma falha de concepção por parte de Machado, mas, antes, um questionamento deliberado ao gênero e da própria natureza da narrativa, questionamento que será deliberadamente aprofundado em seus romances maduros, como *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*.

Palavras-chave: Século XIX. Melodrama. Romance. Gesto.

A novel of the first phase of Machado de Assis's production, *Helena* first appealed to the critic for approaching melodrama, a genre of great acceptance in the 19th century, although throughout the following century it came to be criticized for not fulfilling the expectations of the genre, especially when conceiving a villain who is far from fully incarnating the polarization between extremes, as good and evil, pure and impure, etc. However, little attention has been paid to the heroine who gives the novel its title, which, although she is read as the typical innocent victim pursued by the malefactor, she has an unacceptable inner conflict for the genre, if we believe in its main scholars (Heilman, Sharp, Brooks). Compromising with the villain, she ends up trying to manipulate characters and plot for her own benefit, seriously jeopardizing the genre's fundamentals through the power of gesture. The particular way in which melodrama is articulated in *Helena* suggests more than a failure of conception on the part of Machado, but, rather, a deliberate questioning of the genre and of the very nature of the narrative, a question that will be deliberately deepened in his mature novels, such as *Dom Casmurro* and *Esaú and Jacó*.

*Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7061-1286>

Keywords: 19th century. Melodrama. Novel. Gesture.

•

*There's language in her eye, her cheek, her lip,
Nay, her foot speaks; her wanton spirits look out.
At every joint and motive of her body.*

William Shakespeare, *Troilus and Cressida*

*“Meu pai sempre dizia que, acima de tudo,
precisamos prestar muita atenção aos gestos que
fazem de nós quem somos”, explicou o filho,
apontando orgulhoso para os manequins do
mestre*

Orhan Pamuk, *O livro negro*

1. Introdução

Forma cênica surgida na passagem do século XVIII para o XIX, o melodrama tem em Guilbert de Pixérécourt, autor de *Coeline ou l'enfant du mystère* (1800), seu nome emblemático. Diferentemente do teatro clássico, que explorava as potencialidades do texto, distingue-se pela ênfase nas situações, na encenação e no talento dos atores, tendo em seu horizonte um público não familiarizado com a tradição literária. Uma tal audiência requeria um novo tipo de representação, apoiada não tanto sobre a palavra, mas sobre recursos tipicamente de palco, como cenário, figurino, mobiliário, música e, sobretudo, gestualidade. Do ponto de vista normativo, organiza-se em torno das polarizações entre bem e mal, justo e injusto, puro e impuro, materializadas nas personagens axiais do herói, do malfeitor e da vítima perseguida, que mobilizam e orientam a atenção do espectador. Se a dúvida e a hesitação caracterizam preferencialmente as personagens trágicas, as melodramáticas transitam por um universo de notável clareza moral que acaba por premiar o herói e punir o vilão.¹

Jean-Marie Thomasseau propõe que o pano de fundo histórico por trás da eclosão do melodrama se explica pela reação contra o fim dos ordenamentos que a Revolução Francesa destruiu, sacrificando forma de governo, hierarquia social e a religião enquanto instituição (Thomasseau 2005, pp. 13–14). De maneira compensatória, o melodrama tendeu a instaurar um mundo onírico dominado por desejos infantis, onde as definições de bem e mal encontram-se claramente delimitadas *a priori* e cuja subversão implica

¹ Para uma síntese da história do melodrama, *vd.* Huppés (2000, pp. 101–113) e Faria (2001, pp. 38–43). *Vd.* também Prado: “O melodrama [...] não merece esse nome se não terminar bem, distribuindo castigos e recompensas conforme os méritos e deméritos de cada personagem. [...] Após as sinuosidades do enredo dos primeiros atos, destinados a manter no grau máximo a ansiedade do público, lá vem, como coroamento, quanto tudo parece perdido, a intervenção da Divina Providência. O público deleita-se com o espetáculo da vilania, porque sabe que no final sairá reconfortado em seu otimismo moral. [...] Quem é mau, é mau mesmo; quem é bom, é bom mesmo. Inexiste possibilidade de meio termo” (Prado 1993, p. 135).

necessariamente em sua reparação, através do que Michael Booth chamou de “justiça poética”, ou o triunfo da virtude e a punição do vício:

[...] is a dream world inhabited by dream people and dream justice, offering audiences the fulfilment and satisfaction found only in dreams. An idealization and simplification of the world of reality, it is in fact the world the audiences want but cannot get. (Booth 1965, p. 14)

Dominado por um sentimento de onipotência, o melodrama promove, nas palavras de Eric Bentley, “the Naturalism of the dream life” (1965, p. 205). Em estudo que rapidamente se tornaria um clássico sobre o tema, Peter Brooks propôs como característica definidora do gênero um imperativo ético, pois o “modo melodramático” se caracteriza fundamentalmente pelo “desire to express all”, ao não permitir que “nothing is left unsaid” (Brooks 1995, p. 4). Logo, o verdadeiro assunto do autor que trabalha sobre esse modo é aquilo que está “hidden and masked”, implicando uma proibição de ordem ética – ou “the realm of moral occult” (*idem*, p. 8).

Avançando tal hipótese e estendendo-a à ópera e ao romance, Brooks identificou no gênero a prevalência do gesto ou da escrita corporal (o que chamou de “bodily writing”), na medida em que se trata de uma “condition in which the repressed affect is represented in the body” (Brooks 2000, p. 119). Através da aproximação entre melodrama e psicanálise, cunha a expressão “hystericized body” (*idem*, p. 120), segundo a qual “a body becomes the inscription of highly emotional messages that cannot be written elsewhere, and cannot be articulated verbally” (*ibidem*). Tal corpo é “a pure image of victimization” (*ibidem*), cristalizada especialmente na imagem da mulher, em especial a cortesã e a prostituta. São exemplares Fleur-de-Marie, em *Les mystères de Paris* (1842–1843), de Eugène Sue, ou a heroína de *Lucíola* (1862), de José de Alencar, ambas ligadas às imagens da orfandade ou da filha bastarda. Igualmente vítima de perseguição, embora não ligada à prostituição, é Helena, do romance de mesmo nome de Machado de Assis, e também, como exemplo masculino, a criança protagonista de *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens.

Traços comuns, como prevalência do mistério, coincidências providenciais, personagens estereotipadas, justiça poética e gestualidade acentuada articulam-se em torno de duas figuras retóricas-chave, que são a antítese e a hipérbole. A antítese organiza o esquema de oposições entre bem e mal, vício e virtude, enquanto a hipérbole maximiza tais oposições normativas de modo a produzir “an ordered moral universe”, conforme explica Christopher Prendergast em um estudo decisivo sobre o gênero (1978, p. 8).

Ainda que o melodrama tenha sido uma forma criada e pensada originalmente para o palco, parte significativa de suas estratégias de representação deriva do romance gótico inglês da segunda metade do século XVIII – a própria *Coelina* foi uma adaptação do romance gótico de Ducray-Dumesnil de mesmo nome.² Por outro lado, o sucesso em cena do melodrama acabaria por produzir uma influência reversa sobre a literatura, em

² “[...] a primary impetus in the formation of the stage melodrama was in fact the novel itself, in particular the gothic novel of Mrs. Radcliffe, Walpole, Lewis, Mathurin and their manifold imitators in both England and France.” (Prendergast 1978, pp. 5–6)

particular sobre o romance de folhetim mas também nas obras de autores de outro quilate, como Balzac, Victor Hugo e Dickens:

If it is true that stage melodrama exercised some influence on the development of a certain kind of prose fiction, the reverse is equally true; the process of interaction was essentially a two-way one. The boulevard theatres of the 1830s and 1840s, for example, were to a large extent sustained by dramatic adaptations of texts of the popular novelists: Scott, Ainsworth, Dickens in England, Sue, Dumas, Balzac in France are major examples. [...] Any tracing of the line of descent of the popular novel, in particular the *roman-feuilleton*, of the 1830s and 1840s would have to point to the Gothic novel as a far more significant parent than the productions of the boulevard. (Prendergast 1978, pp. 5–6)

Essa é razão por que Peter Brooks abdicou de referir-se ao melodrama como ‘gênero’ para passar a tratá-lo como ‘modo’, subtítulo de seu já citado *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Enquanto ‘modo de excesso’, ele extrapolou os palcos e penetrou na estrutura dos romances em suas inúmeras modalidades, como o folhetim, o capa-e-espada, o romance histórico, tanto dos autores mais populares, como Eugène Sue, Frédéric Soulié e Paul Féval, quanto dos mais sofisticados, como Balzac, Victor Hugo e Charles Dickens. Mas penetrou também na ópera e na nascente indústria do cinema, de que é exemplo emblemático a película *Orphans of the storm* (1921), de D.W. Griffith, adaptada da peça *Les deux orpheelines* (1874), de Adolphe d’Ennery e Eugène Cormode.

O Brasil, obviamente, não ficaria isento da influência do melodrama e de sua incorporação pelo romance de folhetim, como mostra Marlyse Meyer ao discutir uma dessas obras, muita lida no Brasil, que é *Saint-Clair of the isles or the outlaws of Barra: a Scottish tradition*, publicado em 1803 em quatro volumes pela inglesa Elizabeth Helme. A obra seria vertida para o português a partir da versão francesa de Mme. de Montolieu, sob o nome de *Saint-Clair das ilhas ou os desterrados da ilha de Barra*, e é frequentemente citada nos romances do escritor brasileiro enquanto leitura de cabeceira de vários de seus personagens, como lembra Meyer: “[...] o *Saint-Clair das ilhas* é a novela que o romancista Machado de Assis mais oferece no seu mundo ficcional como leitura a muitos de seus personagens” (Meyer 1998, p. 34), entre eles Dona Úrsula – a irmã do finado Conselheiro Vale e, logo, tia de Helena –, que “parece retirar dele as lições de uma moral à antiga” (*idem*, p. 92).

2. O contrato não escrito de *Helena*

O forte parentesco que *Helena* estabelece com o melodrama já fora de fato apontado desde seu lançamento, em 1876, entendido como uma tentativa de adequação ao perfil do público leitor da época. Segundo aponta Guimarães, o enredo de *Helena* apresenta “todos os elementos do melodrama”, desde “o desejo de dizer tudo numa narrativa baseada na nudez” e o de que realmente importa “não pode ser expresso em palavras” (Guimarães 2012, pp. 137–138).

Essa apreciação é legitimada pela história da recepção crítica. Agripino Grieco identifica no romance “ainda muito Feuillet” (*apud* Guimarães 2012, p. 145), Helen Caldwell afirma de maneira peremptória que é “in short, a melodrama” (*apud idem*, p.

146) e Cavalcanti Proença vê na heroína qualidades sólidas e monolíticas típicas do melodrama, ligadas a normas inegociáveis, pois ela “representa a autenticidade [...] e os seus valores são de ordem moral – a lealdade, a dignidade, o conceito de honra pessoal subordinado à própria consciência” (Proença 1974, p. 123). Roberto Schwarz, embora não referindo-se diretamente ao gênero, identifica no Machado da primeira fase, e em *Helena* em particular, o “impulso de assimilação estilística” em relação ao que vem da Europa (Schwarz 1988, p. 106).

De fato, desde o início podemos identificar elementos suficientes para aproximá-lo do gênero, como o fato de a heroína ter sua inocência ameaçada pelo vilão, ser “filha natural” em busca de legitimação e reconhecimento enquanto “herdeira” (Assis 1998, p. 21), as inúmeras coincidências, o clima de mistério, além da força da gestualidade. Ocorre mesmo uma forte sugestão de incesto no amor “violento, escravo e cego” que o Dr. Camargo nutre pela filha, Eugênia.³

No entanto, algo em torno da história pregressa da heroína parece estar em desequilíbrio desde o início, o que o diálogo do Dr. Camargo sobre “lacuna ou grande excesso” (*idem*, p. 18), a respeito da disposição testamentária do Conselheiro Vale, só faz acentuar. Dr. Camargo, grande amigo do finado, sente-se inquieto antes da abertura do testamento porque antevê o reconhecimento de Helena como filha legítima, algo que de fato ocorrerá:

[O conselheiro] Não quisera, pois, que o último ato de sua vida fosse um erro!”.

[Estácio, exasperado] “um erro no modo de entender [...] Por que não fala claramente?” [...]

[Dr. Camargo] “Acontecia o que eu previa, um erro – disse ele. Não houve lacuna, mas excesso. (Assis 1998, pp. 18–22)

A ponderação de Estácio, até então filho único do Conselheiro, apenas acentua um potencial desequilíbrio entre a determinação jurídica do testamento e a vida pregressa de Helena, ignorada de todos, à exceção do Dr. Camargo: “[...] “essa menina nenhuma culpa tem de sua origem, e visto que meu pai a legitimou, convém que não se ache aqui como enjeitada” (*idem*, p. 24)

Guimarães pondera com razão que os procedimentos do melodrama agem apenas parcialmente na narrativa, visto ocorrer em *Helena* uma “fraca polarização entre Bem e Mal, e a oposição à heroína não se corporifica em nenhuma personagem”, não havendo, pois, nenhum “vilão identificável. Ao contrário, do Bem, *claramente personalizado em Helena*, o Mal está atribuído às normas de comportamento e à moralidade vigente” (Guimarães 2012, p. 139).

Gostaria, contudo, de propor outra hipótese de leitura, ancorada na tentativa de problematização, por parte de Machado, dessa forma tão popular à época. Se de fato

³ (Assis 1998, p. 76). *Vd.*, por exemplo, os seguintes trechos: “[Camargo] Amava sobre todas as coisas e pessoas uma criatura linda – a linda Eugênia, como lhe chamava – sua filha única e a flor de seus olhos; mas amava-a de um amor calado e recôndito”; [...] “[o pai] fitou-lhe uns olhos amorosos e profundos, como ela nunca lhe vira”; [...] e “naquele homem cético, moderado e taciturno, havia uma paixão verdadeira, exclusiva e ardente: era a filha. Camargo adorava Eugênia: era a sua religião [...]; a moeda de ouro dos grandes afetos nunca lhe entrara nas arcas do coração. Um só existia ali: o amor de Eugênia” (*idem*, pp. 19, 20 e 76 respetivamente).

Camargo não age de maneira esperada por um típico vilão de melodrama, Helena, por sua vez, não apresenta igualmente estatura para ocupar o papel de heroína, pois apresenta um aspecto dúbio que não condiz com as premissas do gênero. Pois, embora perseguida, ela não apresenta a unilateralidade característica desse tipo de personagem tal como o encontramos, por exemplo, em *Les mystères de Paris*. Ainda que no romance de Sue Fleur-de-Marie seja uma prostituta, sua pureza se reafirma já desde a alcunha, que cristaliza as imagens pagã e religiosa ligadas à inocência. Ao final, a polarização que o gênero exige restabelece os pingos nos is, e a heroína, que se mostrou virtuosa ao longo das centenas de páginas, é de fato plenamente reconhecida como tal e como seu nome nos faz esperar. Caso igualmente exemplar é o de *Oliver Twist*, o órfão sensível que protagoniza o romance de Dickens. Mesmo obrigado a conviver com gente da pior espécie e envolvido à sua revelia em negócios os mais escusos, sua pureza original permanece inabalável até, por fim, ser legitimada no desenlace.⁴

As ruas enlameadas e as espeluncas sinistras de Paris e Londres onde iremos encontrar tais heróis tornam ainda mais flagrante o contraste com o mal a que essas vítimas inocentes são submetidas, imersas em uma intriga que se lhes escapou inteiramente do controle desde a mais tenra infância. Os resgates de Fleur-de-Marie e *Oliver Twist* por parte do narrador restabelecem a ordem de um mundo que saiu acidentalmente dos trilhos.

Helena representa também a função de perseguida na medida em que se tornou vítima, ainda criança, de uma série de efemérides: a fuga dos pais para casarem-se, a consequente rutura com a família, a paixão da mãe pelo Conselheiro Vale, a incapacidade do pai biológico em afastar-se da filha e a chantagem que paira sobre ela por parte do Dr. Camargo, que acaba encarnando o personagem do vilão, ainda que não de maneira convincente: “Essas duas pessoas que se repeliam e detestavam” (Assis 1998, p. 55); “ambos eles viam que se detestavam cordialmente” (*idem*, p. 70).

Chantageada pelo médico para que induza o irmão a apressar o casamento com sua filha, Helena acaba por capitular:

– Dizia que muito se devia esperar da dedicação de uma moça, que acha meio de visitar às seis horas da manhã uma casa velha e pobre, não tão pobre que a não adorne garridamente uma flâmula azul...

Helena fez-se lívida; apertou nervosamente o pulso de Camargo. Nos olhos pareciam falar-lhe ao mesmo tempo o terror, a cólera e a vergonha. Através dos dentes cerrados Helena gemeu essa palavra única:

– Cale-se!

– Falo entre nós e Deus – disse Camargo. [...] Conto com a senhora. (*ibidem*)

E Camargo realmente poderá contar com a heroína (*cf.* cap. 13): ela de fato insta Estácio a cumprir sua promessa e pedir Eugênia em casamento o mais rapidamente, o que ele efetivamente fará:

– Você é insuportável. Falta ao que prometeu.

– Já disse que hei de cumprir.

⁴ Recorde-se que Machado conhecia bem essa obra, cuja tradução chegou a iniciar, embora não a tivesse concluído.

- Não recuará?
- Não.
- Irá pedi-la hoje mesmo?
- A ela.
- A ela e a seu pai.
- Ao pai [de Eugênia] escreverei uma carta.
- Pois seja uma carta.
- Pois seja uma carta! Contanto que acabe com isso. O casamento será...
- Antes do fim do mês.
- Tão cedo!
- Dou-lhe mês e meio. Nem uma hora a mais! Estou morta por vê-los casados, tanto por ela, coitada!, que o ama tanto... (*idem*, p. 73)

Por trás do diálogo edulcorado, Helena lança mão da ascendência que sabe ter sobre o irmão para debelar sua hesitação e, assim, atender aos interesses de Camargo e aos seus próprios:

- Crês? – perguntou vivamente Estácio.
 - Se creio! Posso afirmá-lo. Não será amor como você quisera que fosse, mas é o amor que lhe pode dar, e é muito... Está dito! Palavra?
- Estácio estendeu silenciosamente a mão, que Helena apertou. (*idem*, p. 74)

Ironicamente, Estácio, que ignora completamente a trama costurada às suas costas e da qual ele é o pivô, vê a irmã como alguém frágil e ingênua:

- Vou confiar todo o meu destino à cabeça mais leve do universo – disse Estácio, com os olhos fitos no chão. – Não é de seu coração que me queixo; mas de seu espírito, que nunca deixou as roupas da infância.
- [...] Helena tapou-lhe a boca com uma das mãos; com a outra fez-lhe um gesto para que se calasse. Depois, fugiu. (*ibidem*)

O juízo que faz da irmã salta aos olhos do leitor através do contraste que estabelece com o juízo que a própria Helena faz de si própria.⁵ Em uma significativa passagem do início do capítulo 12, espremida entre o pacto silencioso com Camargo e o diálogo com Estácio, lemos que “Quando a tormenta pareceu extinta, a moça sentou-se na cama e olhou vagamente em torno de si. Depois ergueu-se; dirigiu-se trôpega ao quarto de vestir; ali parou diante do espelho, mas fugiu logo como se lhe pesasse encarar consigo mesma” (*idem*, p. 71)

Pura e ingênua aos olhos do irmão, Helena não o é a seus próprios olhos, pois observa na imagem refletida no espelho a própria duplicidade. Mesmo Estácio, na cena em que trava contato com a irmã pela primeira vez, parece vislumbrar um fundo opaco sob tantas virtudes:

As linhas puras e severas do rosto parecia que as traçara a arte religiosa. Se os cabelos, castanhos como os olhos, em vez de dispostos em duas grossas tranças lhe caíssem espalhadamente sobre os ombros, e se os próprios olhos alçassem as pupilas ao céu,

⁵ Zilberman, que desenvolve a questão da recepção em *Helena*, toca nesse ponto, embora não o desenvolva: “[Ela] prestou-se à farsa, aceitou as condições, agiu de forma dúbia, querendo ou não seduziu Estácio” (1989, p. 78).

disséreis um daqueles anjos adolescentes que traziam as imagens do Senhor. Não exigiria a arte maior correção e harmonia de feições, e a sociedade bem podia contentar-se com a polidez de maneiras e a gravidade do aspecto. Uma só coisa pareceu menos aprazível ao irmão: eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno. (*idem*, p. 27).

Assim, ao transigir com o Dr. Camargo, Helena falta com a confiança ao irmão, enredando-se na chantagem, a qual depende sempre da aceitação de ambas as partes – e não apenas de uma. Ela omite sua história pregressa, escondendo-a por trás do arranjo jurídico que o testamento do Conselheiro, seu pai para fins legais, estabelecera. Ao optar pelo ‘excesso’ (isto é, incorporar Helena a sua família), e não pela ‘lacuna’ (o que significaria ignorá-la completamente em seu testamento), o Conselheiro eximiu-a de contar sua ‘verdadeira’ história, que permanecerá oculta a todos, exceto ao médico e grande amigo do falecido.

Logo, mais do que somente enfraquecer a figura do vilão encarnada no Dr. Camargo (o que do ponto de vista da representação melodramática tornaria *Helena* um romance desequilibrado), o narrador opta por caracterizar a heroína por uma fissura, uma *cisão interna*, de que resulta um esvaziamento das figuras-chave que caracterizam o melodrama, segundo Prendergast, que são a hipérbole e a antítese. Ao aceitar os termos do contrato que Camargo lhe propõe, Helena abdica dos valores inegociáveis que pautam continuamente o melodrama. De fato, trata-se de uma situação inteiramente estranha a esse ‘modo’, conforme apontou Robert Heilman:

In the structure of melodrama, man is essentially ‘whole’; this keyword implies neither greatness nor moral perfection, but rather *an absence of basic inner conflict* that, if it is present, must inevitably claim our primary attention. He may indeed be humanly incomplete, but his incompleteness is not the issue. It is in tragedy that man is divided [...] In tragedy the conflict is within man; in melodrama, it is between men, or between men and things. (Heilman 1968, p. 79, *itálico nosso*).

A mesma ideia, segundo a qual os heróis do melodrama devem encarnar de forma sólida e intransigente um determinado valor, sem apresentarem nenhum tipo de fratura ou “conflito interno básico”, também dá sustentação à hipótese de William Sharp, para quem personagens melodramáticos “are not bothered by their conscience, but by outside forces” (Sharp 1992, p. 269).

Ora, sob tal ponto de vista, o narrador machadiano reinstala no centro do romance uma inesperada angústia da escolha, um “conflito interno básico” em torno da heroína, a qual passa a ser gradualmente “perturbada por sua consciência”. O narrador não o faz através da moderação dos traços negativos do vilão, mas, sim, por meio da instabilidade moral que perturba Helena de maneira crescente. É pois em torno dela que reside o ponto fulcral do questionamento ao modo melodramático neste romance, já que, ao aceitar fazer parte do jogo interessado que o médico lhe propõe, ela procura assegurar valores da ordem do contingente – preservar sua posição na nova família, ascensão social, manutenção da relação afetiva com o pai biológico – em detrimento dos valores inegociáveis que o gênero melodramático prevê, cujos heróis devem estar “livres da angústia da escolha”, como afirma Heilman em outra oportunidade: “the sensation of wholeness which is

created when one responds with a single impulse or potential which functions as if it were his whole personality [...] man is freed from the anguish of choice” (Heilman 1968, p. 84).

Vítima, mas também parte interessada na manipulação de Estácio, aparentemente perfeita, mas de uma integridade colocada seriamente em xeque por fissuras normativas, Helena está longe de ser o retrato acabado da inocente perseguida. Segue-se daí seu interesse no controle das personagens, de sua própria biografia e também do próprio enredo, o que se dará, paradoxalmente, através de um dos grandes traços do melodrama, que é a gestualidade.

3. A potência do gesto que oculta

As duas passagens acima citadas revelam muito sobre o modo de expressão adotado neste romance. Tanto o movimento de mirar-se diante do espelho por parte da heroína quanto a interrupção abrupta do diálogo por sua iniciativa dão-se por meio da força do gesto. Aqui, assim como no típico melodrama, opera a “escrita corporal” a que se refere Peter Brooks (2000, p. 122), através da qual o corpo, enquanto “corpo pantomímico”, expressa aquilo que a palavra não pode dizer.⁶

O corpo e suas técnicas de representação foram objeto do estudo de Marcel Mauss “As técnicas do corpo”, de 1934, onde o descreve como “o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (Mauss 2003, p. 407), funcionando ao mesmo tempo como uma estratégia de comunicação. Mauss retoma as observações levantadas por Balzac um século antes em “Théorie de la démarche”, de 1833, primeiro texto a sistematizar o que poderíamos definir hoje como uma semiótica do gesto – especificamente o do caminhar. Não parece casual que isso tenha se dado durante o apogeu do melodrama e por um dos escritores que se serviram com mais senso crítico das técnicas do gênero.

Ao delinear uma filosofia do gesto de caminhar, Balzac propõe uma aproximação entre “anatomia comparada moral” e “anatomia comparada física”: “Mais les hommes sont beaucoup plus naïfs qu’ils ne le croient, et ceux qui se flattent de dissimuler leur vie intime sont des faquins” (Balzac 1851, pp. 53–54). Sobrepondo os planos físico e moral, afirma peremptoriamente que “le mouvement trahit le caractère, les habitudes de la vie, les mœurs les plus secretes” (*idem*, p. 69) e que “tout mouvement a une expression qui lui est propre et qui vient de l’âme” (*idem*, p. 84).

Poucos estudiosos de Machado têm se debruçado sobre tal forma de expressão, à exceção de Eugênio Gomes, cujo estudo pioneiro sobre o “microrrealismo psicológico” acentua como o gesto, enquanto índice de “pormenores expressivos”, se constitui em um dos principais recursos do escritor: “apreender a experiência emocional até o imperceptível ou quando ela se deixa apenas entrever furtivamente através de um gesto

⁶ Brooks adota uma interpretação estritamente psicanalítica em seu estudo sobre a persistência do melodrama na ópera, a qual não seguiremos aqui. Segue o excerto todo: “After all, the hysterical body that presides at the invention of psychonalysis is typically speechless, since repression has denied it the possibility of speaking its desire directly. It is a pantomimic body. Typical hysterical symptoms include aphonia, nervous coughing, and concurrents problems with parts of the body – temporary paralysis of a limb, for instance, or facial neuralgia. That which is denied to consciousness and thus to speech writes itself in symbolic form on parts of the body” (2000, p. 122).

nem sempre adivinhável” (Gomes 1958, p. 53). Embora não se refira especificamente a *Helena*, Gomes afirma que o gesto, enquanto cristalização das “minúcias particulares e expressivas”, presta-se à cata de essências da vida e do mundo moral” (*idem*, 52).⁷ Ocorre, contudo, que o gesto em *Helena* opera de modo singularmente diferente, acentuando não a unidade e a integridade moral da heroína – como seria de se esperar em um melodrama – mas, antes, a cisão interna que a acomete. Isso fica evidente nas cenas acima transcritas, ora quando a heroína se observa no espelho, ora na interrupção do diálogo através do movimento imperativo de ambas as mãos – “Helena tapou-lhe a boca com uma das mãos; com a outra fez-lhe um gesto para que se calasse” (Assis 1998, p. 74) – momento em que ela poderia trair-se. O ápice da potência do gesto no romance se revela no desenho que Helena traça e com o qual presenteia o irmão (capítulo 11), em razão de ser triplamente icônico: 1) porque se trata de uma representação pictórica, 2) porque se origina justamente do gesto e 3) porque fornece ao leitor, que ainda não o sabe, a chave para desvendar o enigma da trama. O desenho sintetiza tanto a forma de representação em torno da qual o romance orbita – o gesto – quanto o desenlace do enredo propriamente dito – a imagem da casa da bandeira azul:

Ali entrados, abriu a moça uma pasta de desenhos, na qual havia um só, mas significativo: era uma parte da estrada de Andaraí, a mesma por onde eles costumavam passear, mas com algumas particularidades do primeiro dia. Dois cavaleiros, ele e ela, iam subindo a passo lento; ao longe e acima via-se a velha casa da bandeira azul; no primeiro plano, desciam o preto e as mulas. Por baixo do desenho uma data: 25 de julho de 1850. (Assis 1998, p. 64)

Todos os caminhos representados no desenho sugerem a decifração do enigma: Estácio e Helena cavalgam na estrada de Andaraí em direção à casa da bandeira azul, situada, por sua vez, em posição elevada e para onde o olhar do espectador, conduzido pela perspectiva pictórica, irá repousar. É no interior de tal espaço, vedado ao nosso olhar, que reside a parte não revelada da biografia de Helena e a parte não contada do enredo de *Helena* (é lá, como saberemos, que mora Salvador, o pai biológico da heroína).

A capacidade do gesto em expressar o que as palavras não dizem será igualmente de grande importância na cena em que Padre Melchior e a heroína se encontram na sacristia. Após ler a carta de Estácio à irmã, o padre intui, a partir de sua reação, que ela ama o irmão:

- Crê que Estácio seja feliz? – perguntou ele enfim.
- Creio.
- Também eu.
- Outro silêncio. O primeiro que rompeu foi o padre.
- Por que não se casa também? – disse ele.
- Eu?
- Decerto. Pode ser que muito breve, talvez...
- Talvez nunca.

⁷ Alexandre Eulálio foi o primeiro crítico a reconhecer a importância da abordagem de Gomes, ao referendar que “o pormenor é, sem dúvida, o impulso criador de Machado de Assis”, pois se trata de um escritor “miniaturista”, cuja poética é centrada nos “pormenores significativos” (1992, pp. 352–355).

Melchior franziu a testa; a fisionomia, de ordinário meiga, tornou-se severa, como a consciência dele. O padre tinha uma das mãos de Helena entre as suas; deixou insensivelmente cair. Entre os dois estabeleceu-se um silêncio que os acabrunhava e que não ousavam romper; como subjugados por um mistério, receava cada um deles que o outro lho lesse na fronte; instintivamente desviaram os olhos.

Melchior foi o primeiro que voltou a si. A reflexão corrigiu a espontaneidade, e o padre reassumiu o gesto usual, com essa dissimulação que é um dever, quando a sinceridade é um perigo. (*idem*, p. 85)

O diálogo inicial, onde não há quaisquer referências ao gestual, escamoteia por inteiro as sérias questões em jogo. É somente quando a palavra cede vez a uma série de gestos altamente significativos que a trama subjacente, de profundas implicações emocionais, morais e religiosas, aflora por completo: Melchior “franziu a testa”, “a fisionomia [...] tornou-se severa”, deixou a mão de Helena “insensivelmente cair” de entre as suas, ambos “desviaram os olhos” (*ibidem*). Se o romance de Machado de Assis operasse no puro terreno do melodrama, a sequência desses gestos reveladores deveria resultar na eclosão dos afetos e normas há tanto tempo represados; no entanto, ao final dessa passagem tão significativa a ruptura não se dá, e o elemento que opera essa contenção é também o gesto: “A reflexão corrigiu a espontaneidade, e o padre reassumiu o gesto usual, com essa dissimulação que é um dever, quando a sinceridade é um perigo” (*ibidem*). Assim como no diálogo entre Helena e Estácio que se leu acima, o gesto trabalha para despistar, esconder e no limite ‘dissimular’ – e não, como se esperaria no melodrama, revelar através de uma “escrita corporal” (Brooks 1995).

4. O controle sobre o enredo

Não é accidental, portanto, que estejamos diante de dois personagens, que ao, servirem-se do gesto como forma de silenciamento da palavra, pretendem controlar os rumos da trama. A esse respeito, Helena tem a primazia sobre Melchior, de que são exemplos as seguidas tentativas de captar a benevolência de sua nova família:

Helena tinha os predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família. Era dócil, afável e inteligente. O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda casta de espíritos. (Assis 1998, p. 30)

Dona Úrsula surge como a única a oferecer resistência à tentativa de moça de conquistar as graças da casa em seu próprio benefício. Como sabemos desde o início, Helena será aceita pela irmã do falecido Conselheiro por conta da determinação legal que o testamento implica, porém “sem nenhum direito ao amor” (*idem*, p. 21). Mas mesmo aí ela acabará por ceder:

Dona Úrsula retirou os olhos; porventura receou que o influxo das graças de Helena lhe torcessem o coração, e ela queria ficar independente e inconciliável” [...]. “Pouco havia ganho no espírito de dona Úrsula; mas a repulsa desta já não era tão viva como nos primeiros dias. Estácio cedeu de todo, e era fácil [...] Não cedeu, porém, sem alguma hesitação e dúvida. A flexibilidade do espírito da irmã afigurou-se-lhe a princípio mais calculada que espontânea. Mas foi impressão que passou. Dos próprios escravos não obteve

Helena, desde logo, simpatia e boa vontade. [...] Mas também a estes venceu o tempo. (*idem*, pp. 29–30)

Em consonância com a matriarca, o entorno de criados e frequentadores reflete o mesmo movimento de recusa inicial e posterior aceitação:

As pessoas da intimidade da casa acolheram Helena com a mesma hesitação de dona Úrsula [...] [Mas o escravo] “Vicente foi, não obstante, um fiel servidor de Helena, seu advogado convicto nos julgamentos da senzala [...]. Nos últimos dias de agosto a situação de Helena podia dizer-se consolidada. Dona Úrsula não cedera de todo, mas a convivência ia produzindo seus frutos. Camargo era o único irreconciliável. [...] As demais pessoas, não só domadas, mas até enfeitiçadas, estavam às boas com a filha do conselheiro. Helena tornara-se o acontecimento do bairro; seus ditos e gestos eram o assunto da vizinhança e o prazer dos familiares da casa. (*idem*, pp. 31–32)

É notável como ela parece ter consciência do papel que precisa exercer na casa, seduzindo e cooptando as impressões e opiniões de todos em seu benefício, através de uma estratégia de sedução (em que as pessoas se sentem ‘enfeitiçadas’) e argumentação, por meio do qual funde “sensibilidade” e “experiência”:

Helena deu livre curso à imaginação e ao pensamento; suas falas exprimiam, ora a sensibilidade romanesca, ora a reflexão da experiência prematura [...]. – Foi uma simples travessura, um capricho... ou antes um cálculo [...]. Ela sabe tudo – murmurou dona Úrsula entre dentes. (*idem*, pp. 41, 40 e 40, respetivamente).

Adoentada e acamada, Dona Úrsula é cuidada com desvelo pela moça, acabando, enfim, por ceder-lhe o posto de “a verdadeira dona da casa, a diretora ouvida e obedecida” (*idem*, p. 57).

Helena age como advogada, em prol de sua própria causa: “Homem e advogado. Sabe defender com habilidade as causas mais melindrosas”, lhe diz Estácio (1998, p. 42). Vem muito a propósito aqui o artigo de Silviano Santiago “Retórica da verossimilhança”, no qual destrinça a argumentação forense de Bentinho em *Dom Casmurro*, ele próprio um ex-seminarista e advogado. Não é casual que Bentinho concentre em si as duas forças sociais controladoras da sociedade e da política brasileiras, que são a dos “bacharéis” e das ordens religiosas, em particular a dos “jesuítas” (Santiago 2000, p. 40). Mas o que se encontra sintetizado em Bentinho – de onde derivaria a força de Dom Casmurro, juntamente com a supressão do narrador onisciente –, em *Helena* apresenta-se diluído em duas personagens – a protagonista (a advogada) e o padre Melchior (o religioso) – o que explica a fraqueza relativa deste romance em relação a *Dom Casmurro*.

A dissimulação, que caracteriza o comportamento de Helena, também incide sobre Capitu, pois, afirma Santiago, “a aceitação de qualquer experiência por parte da mulher [...] requer obrigatoriamente a dissimulação: esconder é a sua atitude habitual” (*idem*, p. 31). Em ambos os romances, a dissimulação repropõe a questão de ordem ética, que também aflige *Dom Casmurro* – este, como Santiago percebe com argúcia, é “antes de

tudo um romance ético” (*idem*, p. 30), empenhado em dramatizar um “problema ético-moral” (*idem*, p. 39).⁸

Embora a qualidade da representação de um e outro romance não seja comparável, Helena de fato tem também uma causa a defender. Se a narração em primeira pessoa de *Dom Casmurro* torna esse propósito bem mais esquivo e inapreensível aos nossos olhos, em *Helena* a focalização em terceira pessoa faz toda a diferença, permitindo ao leitor tecer de modo mais seguro um juízo crítico distanciado em relação à estratégia da heroína. Mais do que uma tendência natural de seu temperamento, o trabalho de ‘enfeitiçamento’ que Helena realiza busca conquistar a boa vontade do meio em que está inserida de modo a desviar suspeitas em relação a sua vida passada. Na possibilidade de esse enigma vir a público, é prudente ter o potencial júri o mais próximo de si e a seu favor:

Camargo era o único irreconciliável; sentia-se, através de suas maneiras cerimoniosas, uma aversão profunda, prestes a converter-se em hostilidade, se fosse preciso. As demais pessoas, não só domadas, mas até enfeitiçadas, estavam às boas com a filha do conselheiro. Helena tornara-se o acontecimento do bairro; seus ditos e gestos eram o assunto da vizinhança e o prazer dos familiares da casa. Por uma natural curiosidade, cada um procurava em suas reminiscências um fio biográfico da moça; mas do inventário retrospectivo ninguém tirava elementos que pudessem construir a verdade ou uma só parcela que fosse. A origem da moça continuava misteriosa; vantagem grande, porque o obscuro favorecia a lenda, e cada qual podia atribuir o nascimento de Helena a um amor ilustre ou romanesco, – hipóteses admissíveis, e em todo o caso agradáveis a ambas as partes. (Assis 1998, p. 32)

Em Dickens, que explorou o melodrama de modo profundo e inovador em seus romances, quase sempre há um imbróglio jurídico rondando seus heróis e que acabará se mostrando decisivo para colocar os pingos nos is e restabelecer a ordem, através da reatribuição da filiação legal e da herança a personagens tão sensíveis e em posição bastante rebaixados na escala social, como é o caso de *Oliver Twist* ou dos órfãos de *Casa soturna* (1852–1853). Mas no escritor inglês essas personagens sempre ocupam a posição de vítimas indefesas, em torno das quais se arma e desarma uma trama complicada de interesses, à revelia de si próprios.

Tal situação já se coloca desde o início de *Oliver Twist*, quando sabemos que ele “foi vítima de um sistema contínuo de trapanças e decepções” (Dickens 2002, p. 27). Seu rapto pela “sociedade dos jovens delinquentes” (*idem*, p. 142), comandada pelo vilão Fagin, é exemplar:

Enfraquecido pela recente moléstia, aturdido pelas pancadas, assustado com o rugido do cão e com a brutalidade do homem, abatido pela convicção em que os espectadores estavam de que ele era realmente um vagabundo, que podia fazer o pobre menino? [...] Num fechar de olhos, foi Oliver arrastado por um labirinto de ruas sombrias e estreitas” (*idem*, p. 116).

⁸ Ressalte-se que a premissa do artigo de Silviano Santiago é justamente a de observar a obra de Machado de Assis em seu conjunto, “como um todo coerentemente organizado”, onde “se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras” (Santiago 2000, p. 27).

Em *Casa soturna*, talvez o mais bem urdido e fascinante de seus romances, a crítica à posição social da criança enquanto objeto de violência e manipulação por parte da sociedade dos adultos se materializa institucionalmente na figura da Justiça, cujos meandros insondáveis prestam-se a beneficiar os mais poderosos. São elas as vítimas do mais complexo dos processos judiciais já vistos até então:

“Nada conhece de *Jarndyce e Jarndyce*... o... um... esse verdadeiro monumento de prática forense, no qual – direi – todas as dificuldades, todas as contingências, todas as ficções magistrais, todas as formas de processo conhecidas naquele tribunal são apresentadas repetidamente umas depois das outras?” disse o sr. Kenge. [...] E dessa forma, durante anos e anos, durante vidas e vidas, tudo continua constantemente começando e recomeçando, sem que coisa alguma tenha fim. E não podemos sair do processo de forma nenhuma, porque nos fizeram partes dele. (Dickens 2018, pp. 24–25 e 91, respetivamente)

Não por acaso, a metáfora do nevoeiro percorre todo esse longo romance, detendo-se obstinadamente no prédio da mais alta instância da Justiça, em torno da qual orbitam os jovens tutelados que aguardam o desfecho do famoso processo: “Assim, em meio da lama e no coração mesmo do nevoeiro, dá audiência S. Exa. o lorde Chanceler, na sua Alta Corte de Justiça” (*idem*, p. 11), “onde os juízes subalternos estão todos cravados no nevoeiro espesso” (*idem*, p. 8).

Entretanto, em nenhum momento dessas obras questiona-se a inflexibilidade moral das crianças enquanto partidárias do lado do bem. Oliver vem “do país dos inocentes” (Dickens 2002, p. 69), e tal característica permanece indelevelmente escrita em seus traços físicos: “o caráter da verdade estava impresso em todas as feições de Oliver” (*idem*, p. 91). Em *Casa soturna*, a reação de Ester Summerson, um dos três jovens tutelados envolvidos há anos no mesmo processo, é exemplar: “Olhamos uns para os outros, meio a rir, por nos acharmos na mesma situação das crianças perdidas na mata” (Dickens 2018, p. 35).

No entanto, como visto, isso não ocorre em *Helena*, cuja heroína optou por aceitar, por assim dizer, os termos do contrato que Dr. Camargo lhe apresentou. E como tal ela busca com afinco manter exclusivamente em suas mãos, e apenas nelas, os fios biográficos de sua vida, de modo a construir uma verdade interessada sobre si própria: “ninguém tirava elementos que pudessem construir a verdade ou uma só parcela que fosse” (Assis 1998, p. 32).

5. Espaços que se abrem

Assim, entrelaçam-se estreitamente, em *Helena*, cisão interna da heroína, dissimulação através do gesto e controle do enredo, uma combinação que fratura as premissas do melodrama, as quais, porém, efetivamente operam no romance. Em plano mais abstrato, pode-se compreender o julgamento e a morte de que Helena é objeto ao final da narrativa como uma punição por infringir os ordenamentos do gênero em cujo centro ela se situa.

A implicação mais séria de tal problematização do melodrama reside no fato de que *Helena* desestabiliza a expectativa do leitor habituado a partilhar o sentimento de integridade que o gênero lhe deveria oferecer. Nesse sentido, embora possa se nos afigurar como um romance atípico dentro da poética machadiana, ele parece apontar, ao contrário,

para as obras maduras do autor ao induzir o leitor a reformular paradigmas de sua recepção – a do melodrama, no caso.

Em *Helena* prenuncia-se, pois, a instabilidade essencial que percorre uma obra como *Dom Casmurro*, onde o leitor é envolvido à sua revelia em uma deliberada “retórica da verossimilhança” (Santiago 2000). Igualmente, parece antever-se nas ações até certo ponto insondáveis da heroína – as quais, em um tributo óbvio ao gênero e a suas limitações, serão afinal esclarecidas ao final da narrativa – o caráter reiteradamente “inexplicável” (Assis 2012, p. 95) da Flora de *Esau e Jacó*, a qual, aos olhos de Aires, “não se deixa ler” (*idem*, p. 214) em nenhum instante, conforme o narrador desse romance nos informa.

Se de fato ainda não temos em *Helena* um completo tecido “de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos”, para retomarmos a formulação clássica de Umberto Eco (1986, p. 37) – como irá ocorrer nos outros dois romances mais maduros citados acima –, encontramos, porém, um sutil mas firme questionamento à confortável posição que o leitor habituado ao melodrama busca em suas imersões (e, nesse sentido, *Les Mystères de Paris*, por contraste, é uma vez mais exemplar). Em *Helena*, a heroína perseguida que tal leitor irá acompanhar com expectativa ao longo da trama apresenta uma falha de construção que o impede de usufruir completamente do prazer, advindo das oposições normativas meridianamente claras, que o universo melodramático pressupõe.

O importante a considerar, creio, é que Machado de Assis não pretendeu optar por um caminho regressivo – ou mesmo falhado – ao colocar um gênero já tão gasto no centro de seu romance. Em vez disso, buscou realizar sua própria investigação sobre as potencialidades de tal forma de representação, não descartando-a simplesmente como um sobrepeso que poderia afundar toda a arquitetura narrativa, mas, sim, questionando-a a fundo, ponto a ponto. Trata-se, pois, de uma obra central na poética de Machado de Assis, ao lhe permitir acertar as contas com o passado e lhe abrir as portas para voos tão ou mais arrojados.

Referências

- Assis, J. M. Machado de. (1998). *Helena*. São Paulo: Moderna.
- Assis, J.M. Machado de. (2012). *Esau e Jacó*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras.
- Balzac, H. de. (1851). *Théorie de la démarche*. Paris: Eugène Didier.
- Bentley, E. (1965). *The life of the drama*. London: Methuen.
- Booth, M. (1965). *English melodrama*. London: Herbert Jenkins.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, James, and the mode of excess*. New Haven / London: Yale University Press.
- Brooks, P. (2000). Body and voice in melodrama and opera. In M. A. Smart (Ed.), *Siren songs: Representations of gender and sexuality in opera* (pp. 118–134). Princeton: Princeton University Press.
- Dickens, C. (2018). *Casa soturna* [Bleak house] (O. Mendes, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Dickens, C. (2002). *Oliver Twist* (Machado de Assis & R. Lísias, Trans.). São Paulo: Hedra.

- Eco, U. (1986). *Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos* (A. Cancian, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Eulálio, A. (1992). *Escritos*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/ Editora da Unesp.
- Faria, J. R. (2001). *Ideias teatrais: O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- Gomes, E. (1958). *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Guimarães, H. S. (2012). *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp/Nankin.
- Heilman, R. (1968) *Tragedy and melodrama*. Seattle: University of Washington Press.
- Huppés, I. (2000). *Melodrama: O gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia* (P. Neves, Trad.). São Paulo: Cosac & Naify.
- Meyer, M. (1998). *As mil faces de um herói-canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Prado, D. A. (1993). *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Perspectiva.
- Prendergast, C. (1978). *Balzac: Fiction and melodrama*. London: Edward Arnold.
- Proença, M. C. (1974). *Estudos literários* (2.^a ed.). Rio de Janeiro: José Olympio/INL.
- Sharp, W. (1992). Structure of melodrama. In V. Castellani (Ed.), *Melodrama* (pp. 269–280). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schwarz, R. (1988). *Ao vencedor, as batatas* (3.^a ed.). São Paulo: Duas Cidades.
- Santiago, S. (2000). *Uma literatura nos trópicos* (2.^a ed.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Thomasseau, J.-M. (2005). *O melodrama* (C. Braga & J. Penjon, Trans.). São Paulo: Perspectiva.
- Zilberman, R. (1989). *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática.

[recebido em 12 de fevereiro de 2021 e aceite para publicação em 11 de outubro de 2021]