



A arquitetura do melodrama em *O cativo de Fez*

The architecture of the melodrama in *O cativo de Fez*

Fernanda Verdasca Botton¹

Flavio Felicio Botton²

Resumo: As Academias francesa e portuguesa do século XIX tinham o melodrama como um gênero menor. Por isso, em Portugal, com o objetivo de promover peças nacionais e retirar o que designou como “enfermidades francesas” dos palcos, Garrett promoveu o Concurso do Real Conservatório de Lisboa. Este artigo analisa uma das peças ganhadoras deste concurso, *O cativo de Fez*, de Silva Abranches, com o intuito de revelar os clichês melodramáticos que nela existem.

Palavras-chave: Pensamentos da Academia, melodrama, Silva Abranches.

Abstract: The Portuguese and French Academies of the nineteenth century had the melodrama as a minor genre. Therefore, in Portugal, with the objective to promote national plays and remove the plays that he designate as "French disease" from the stage, Garrett promoted the Royal Conservatory of Lisbon Contest. This article examines one of the winners plays of this contest, *O cativo de Fez*, by Silva Abranches, in order to reveal the melodramatic cliches that are therein.

1. Introdução

No romance *Viagens na minha terra* (1846), o narrador criado por Almeida Garrett faz uma crítica aos espetáculos que, no século XIX, eram encenados em Portugal. Diz ele:

Pois o teatro... [...] o destempero original de um drama *plusquam* romântico, [...] Lá de longe aplaude-o a gente com furor, e esquece-se que fumou todo o primeiro ato cá fora, que dormiu no segundo, e conversou nos outros, até

¹ Pesquisadora da Funadesp e Professora de Literatura na Graduação da UniABC. Doutora pela USP. É líder do Grupo Gephilis de Pesquisa. Autora do livro *A lira assassina de Orfeu – Bernardo Santareno e os intertextos de O inferno* e organizadora da Coleção *Teatro em língua portuguesa* da Editora Todas as Musas. Recentemente publicou o prefácio para a obra *Fígados de Tigre* e artigos nas revistas acadêmicas Anpoll, Antares, Anuário de Literatura, Bakhtiniana, Diadorim, Glauks, Língua e Literatura e Travessias.

² Professor de Literatura Portuguesa e História da Arte da Universidade do Grande ABC. Doutorando em Literatura Portuguesa pela USP. Autor de *Que enigma havia em teu seio: Ensaio de Artes Plásticas e Literatura*, publicado pela Editora Todas as Musas.

a cena da xácara, do subterrâneo, do cemitério, ou quejanda; em que a dama, soltos os cabelos e em penteador branco, endoidece de rigor, – o galã, passando a mão pela testa, tira do profundo tórax três ahs! [...], e promete matar seu próprio pai que lhe apareça (...) e maldição, maldição, inferno!... “Ah mulher indigna, tu não sabes que neste peito há um coração, que neste coração saem umas artérias, destas artérias umas veias – e que nestas veias correm sangue... sangue, sangue! Eu quero sangue, porque tenho sede, e é de sangue... Ah! [...] Ajoelha mulher, que te quero matar... esquartejar, chacinar” - e a mulher ajoelha, e não há remédio senão aplaudir...

E aplaude-se sempre.

[...] Peço aos ilustres puritanos que, à força de sublimado quinhentista, têm conseguido levar à língua à decrepitude para curar de suas enfermidades francesas, peço-lhes que me perdoem o galimatias, porque este teatro é muito mais português que outra coisa [...] (GARRETT, 1992. p. 174, 175).

Como veremos, os elementos apresentados na peça comentada pertencem ao melodrama (ou, como Garrett o chama, o teatro mais que romântico): a musicalidade, o cenário obscuro, a grandiloquência das personagens, o exagero sentimental e a sanguinolência das ações.

Além disso, o tom irônico e o último parágrafo transcrito revelam que o narrador português critica o teatro melodramático. A crítica deve-se ao fato de que, apesar de Garrett almejar um teatro nacional que deveria ser um grande meio de civilização, o que se constrói em seu Portugal é uma dramaturgia composta por espetáculos alicerçados em elementos repetitivos advindos do melodrama francês.

Esta opinião de Garrett já havia levado o autor a, no ano de 1840, promover e organizar em Portugal o Primeiro Concurso do Real Conservatório de Lisboa. Tendo como objetivo ser um elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramática em terras lusitanas, o evento premiou quatro peças, dentre elas, **O cativo de Fez**, de Antônio Joaquim da Silva Abranches.

Com temática histórica, a peça de Abranches agradou a Academia e ao próprio Garrett. Contudo, se ela foi designada como drama, vários dos *clichês* que os acadêmicos classificaram como pertencentes ao melodrama,

inclusive os que foram enumerados por Garrett em *Viagens na minha terra*, são detectáveis neste texto.

Para verificarmos esse fato, dividiremos nosso artigo em duas partes: na primeira delinearíamos os *clichês* do melodrama segundo a Academia; na segunda, construiremos uma análise interpretativa de **O cativo de Fez**.

2 As Academias e o melodrama.

Historicamente, os elementos melodramáticos apontados por Garrett foram “fixados” pelo dramaturgo René-Charles Guilbert de Pixérécourt.

Considerado como “pai do melodrama” (ESTEVE, 1923, p. 139), o francês Pixérécourt, realizou seu primeiro grande sucesso teatral em 1800: a peça *Coelina, ou l'enfant du mystère*.

A partir desta obra de Pixérécourt, o termo melodrama, que era utilizado no século XVI para designar os espetáculos que mesclavam árias musicais ao drama, passou a designar uma peça teatral permeada pelos seguintes *clichês*: tendo como ponto fulcral o embate entre as personagens virtuosas e os vilões (a representarem hiperbolicamente o Bem e o Mal), o melodrama pauta-se no exagero sentimental, na presença de discursos grandiloquentes, na sanguinolência das cenas, na presença de embuçados que revelam parentescos desconhecidos, na ressurreição de personagens e, no desfecho do texto, na explícita vitória redentora da virtude.

Devido ao interesse do público por estas peças, os autores de melodramas produziam em grande quantidade (Pixérécourt, por exemplo, escreveu 120 peças com estes mesmos elementos). Ao perceberem esta repetição, os críticos do século XIX, e dentre eles podemos citar o próprio Almeida Garrett, passaram a rotular o texto melodramático como uma “fórmula teatral repetitiva destituída de qualidades literárias.” (NASCIMENTO, 1998. p. 42).

Contudo, em 1835, o número de peças pertencentes ao gênero fez com que a Academia Francesa tivesse que adotar oficialmente o termo e subdividisse o melodrama em duas categorias: clássico e burguês.

Uma peça teatral era considerada um melodrama clássico por possuir elementos advindos da tragédia. Conforme Aristóteles em sua *Arte Poética*, a

tragédia é *mimese* de uma ação de caráter elevado; interpretando as palavras do sábio grego e as adaptando para os conceitos do século XIX, os escritores do melodrama clássico imitavam a realidade de seres superiores, geralmente pertencentes à monarquia. Além disso, assim como a tragédia, o melodrama clássico respeitava três unidades: ação, tempo e espaço.

Os monólogos recapitulativos – os quais na tragédia servem para apresentar personagens e peripécias que sustentam a intriga ou esclarecem situações que se complicam demasiadamente – e os monólogos patéticos – os quais servem para provocar e manter o *pathos* – tornar-se-iam, no melodrama clássico, monólogos explicativos, responsáveis por retratarem o verdadeiro caráter da personagem e solucionarem os mistérios da intriga.

Para a Academia Francesa, o melodrama clássico era o texto dramático que, além de possuir as especificidades acima, tinha como valor maior a honra e a devoção patriótica. Estes melodramas eram facilmente identificáveis pois possuíam, geralmente, como título o nome do herói ou do episódio heroico histórico a encabeçar a trama.

A Academia Francesa considerava um texto como melodrama burguês se este trouxesse elementos que o atassem à escola romântica.

Quanto as personagens, o melodrama burguês entendeu *caráter elevado* como homens comuns que lutassem contra os infortúnios monetários. Quanto às partes, o texto possuía cinco atos, fragmentação advinda da influência folhetinesca. Quanto ao tema, o amor é o elemento fulcral, aliado, frequentemente aos conflitos sociais; deste modo a possibilidade de mobilidade social entrava como fator primordial para classificar um texto como melodrama burguês.

Indo contra as teorias aristotélicas, nas quais a felicidade do primeiro Ato é transformada em infortúnio por um erro do herói, no texto melodramático clássico e burguês a presença de um vilão – o qual codifica a Maldade – é o que provoca a peripécia.

Os melodramas clássicos tiveram sua maior produção entre 1800 e 1823; os melodramas burgueses entre 1823 e 1848. Após estas datas, os estudiosos franceses utilizavam o termo melodrama para toda peça teatral em

que houvesse a exacerbação de elementos que codificariam o conflito entre o Bem e o Mal, tendo como desfecho a vitória redentora da virtude.

Por causa do significado pejorativo, o termo melodrama foi sendo abandonado pelos dramaturgos do século XIX e passou a ser empregado exclusivamente pelos críticos.

Em Portugal, o gênero seria visto dessa mesma forma pejorativa. Porém as subdivisões em clássico e burguês seriam designadas por histórico e burguês.

A diferença entre estas duas classes de melodrama não era detalhista como a proposta pela Academia Francesa. Simplificando as diferenças, os portugueses teriam em todos os melodramas a luta do Bem contra o Mal, sendo o melodrama histórico aquele que temporalmente se referisse ao passado, e o melodrama burguês aquele cujas personagens vivessem no século XIX.

Como vimos, Almeida Garrett via nos melodramas uma influência negativa à criação dramática de seu tempo e, por isso, em 1838, realizou uma campanha de valorização do teatro português. Porém, apesar de seus esforços para a reedificação do Teatro Nacional, as influências do melodrama francês continuaram a permear a dramaturgia portuguesa.

Um exemplo deste fato encontra-se no enredo do texto vencedor do primeiro concurso de novos talentos promovido pelo Conservatório de Arte Dramática. Com o intuito de criar um Repertório da Cena Nacional e promover novos autores, Garrett criou este concurso; paradoxalmente, dentre as peças detentoras do primeiro lugar, **O Cativo de Fez**, possui como veremos, a presença dos *clichês* do melodrama.

3 Os gêneros em O Cativo de Fez

Silva Abranches, na edição impressa de O cativo de Fez, dedica sua peça a Almeida Garrett e, já no prefácio, manifesta preocupações semelhantes as do mestre a quem chama de “tão distinto literato” (ABRANCHES, 1841, p. VI).

Quando pela primeira vez me vi n'um subterrâneo frígido e tenebroso cercado de vultos, que desterrados

do mundo, liam a escaça luz de uma lanterna, horrorizei-me, e n'essa hora dava a minha vida para fugir, com o meu Drama, para bem longe do Theatro Português da Corte de Lisboa. (ABRANCHES, 1841, p. VI).

O primeiro elemento que podemos colocar em relevo nestas palavras é que o cenário acima era, como informa o prefácio, o local em que a companhia estava ensaiando. Contudo, se este cenário de ensaio causou horror a Abranches por ser, lembramos as palavras de Garrett em *Viagens na minha terra*, um mal iluminado subterrâneo tipicamente melodramático, os cenários da peça ou as epígrafes poéticas de **A noite do Castello** (Antônio Feliciano de Castilho) lembram semelhante lugar: no segundo ato, as cenas ocorrerão em uma sala de armas antigas, iluminada por trovoadas e relâmpagos de uma noite tempestuosa; no quinto ato, D. Fernando está encarcerado no interior de uma torre velha alumiada somente pelo fraco luar; nas epígrafes poéticas inseridas no início de cada ato, motivos noturnos e fúnebres unem-se a cenários góticos como a cova ou altos tetos assombrados pelo brônzeo sinal da morte.

Todavia, apesar dos cenários melodramáticos, com a orientação do próprio Garrett, que dirigiu os dois últimos ensaios da peça, segundo Abranches, a encenação final de **O cativo de Fez** se pautou na naturalidade e não no exagero.

O segundo elemento é que a cena causou tanto horror a Abranches que ele fez questão de designar, naquele momento, o seu texto como Drama. Acrescentamos aqui que, linhas depois, o próprio autor diz: “[...] nem sei se o meu Drama pertence ao romântico-moderado, que é meio termo entre a absoluta e republicana independência de Hugo e Dumas, e os servis regulamentos do pautado regreiro Corneille e Racine.!” (ABRANCHES, 1841, p. VII).

Para compreendermos a dúvida de Abranches devemos explicar a metonímia que ele criou: as obras de Hugo e Dumas são pautadas por um movimento romântico totalmente contrário às regras clássicas; já as de Corneille e Racine seguem os modelos da tragédia grega.

Como veremos mais adiante, de Hugo, Abranches herdou

principalmente a concepção de Raquel que é construída pela amálgama do grotesco e do sublime; dos clássicos, por sua vez, a tentativa, frisamos esta palavra, de atribuir ao destino o infortúnio de Leonor e de seus dois maridos.

No prefácio o autor nos alerta, portanto, dois elementos: primeiro, o **Cativo de Fez** não deveria ser encenado como um melodrama; segundo, o texto da peça estaria entre o drama-moderado e a tragédia.

Observemos a obra como um todo para verificarmos a coerência ou não das palavras de Abranches no prefácio e a pertinência ou não dela ser a ganhadora de um concurso que visava promover o teatro nacional e retirar de cena o drama “*plusquam* romântico” (GARRETT, 1992. p. 175).

Tendo como pano de fundo a conquista de Fez, e os homens que de lá não voltaram, a peça de Abranches poderia ser qualificada como drama (ou melodrama?) histórico. Todavia, no desenrolar do enredo, os fatos do passado português apresentam-se apenas como motivo para outra discussão maior: o valor do amor e da honra para os seres humanos.

No primeiro ato, na solidão de sua morada, D. Leonor lamenta a ausência do amado marido que está cativo, há dois anos, dos infiéis em Fez. Vestida de preto, ela pressente que D. Fernando está morto, mas, por nutrir amor profundo, declara que será “a mulher mais ditosa do mundo” (ABRANCHES, 1841, p. 17) se ele a casa retornar.

O Conde de Távora visita D. Leonor. Na conversa de ambos, revela-se que Távora deve a vida ao marido de Leonor e, por isso, se for necessário, é capaz de derramar ele todo o sangue que possui.

O Conde de Tentugal chega com a notícia de que um galeão vindo de Tanger pode ter trazido D. Fernando e, tanto Leonor quanto o Conde de Távora declaram imensa felicidade. D. Leonor vai trocar-se para o encontro com o amado. Os homens ficam a falar das conquistas e derrotas portuguesas na África. Quando ela volta, chega também o Padre Francisco e, para o infortúnio de D. Leonor, este declara possuir uma carta que informa que D. Fernando está morto.

Os elementos acima enfocados permitem que vejamos no primeiro ato desta peça raízes trágicas: o pressentimento, a peripécia que faz o texto oscilar

entre a fortuna e o infortúnio e a dignidade de caráter das personagens principais estão presentes aqui como nos textos da antiguidade grega.

No segundo ato, um ano após a notícia da morte de D. Fernando, encontramos o Padre Paulo rezando. É uma noite tempestuosa e, o canto *de profundis* que ecoa e sala mal iluminada povoada por trovoadas e relâmpagos que fuzilam as grades, fazem-nos lembrar a musicalidade e cenários tão utilizados nos melodramas. Somando-se à atmosfera melodramática, o enredo deste e dos outros atos trazem outros elementos ligados ao gênero.

Jacob diz ter vindo para Portugal com o intuito de encontrar o responsável pela perda da honra de Rachel. Nas palavras do pai, o desmedido desejo de vingança e exagero sentimental, várias vezes representado pelas interjeições, são *clichês* melodramáticos facilmente detectáveis: “Padre! Eu sou muito desgraçado... muito, oh! Muito... Mais desgraçado do que todos os captivos de quem fui dono, amigo e bemfeitor; porque perdi mais do que a pátria e a liberdade (*com força*) perdi a honra de minha filha!” (ABRANCHES, 1841, p. 31), “Oh! Mas hei-de vingar-me, e vingal-a!” (ABRANCHES, 1841, p. 35) ou “Ah! Que fiz eu?! Cavei o abismo em que me sepultaram!” (ABRANCHES, 1841, p. 35).

Nos demais atos, o exagero das interjeições e dos sentimentalismos também podem ser apontados no discurso do Conde (*O Conde [...] levanta-se de repente, e recua até ao meio da sala gritando: Ah! Que horrível carta!!! Tapa os olhos e os ouvidos [...] Oh! Que lhe reze por alma que eu faço mesmo e seu filho e também Leonor... [...] Oh! Meu Deus! [...] Ah! Leonor [...] Oh! Se o conheço!*) (ABRANCHES, 1841, p. 70)), de Leonor (“Ah! Que a minha cabeça se esvaece e se perde no meio de horrível situação!” (ABRANCHES, 1841, p. 127) ou “Ah!!!... Horror da minha vida! Eu morro. *Cai morta no chão.*” (ABRANCHES, 1841, p. 128) e das demais personagens.

Ainda no segundo ato, o enredo traz outro *clichê* à tona, o da maldade hiperbólica. Nas palavras de Jacob, o ser de quem ele quer vingar-se é uma “serpente de homem” (ABRANCHES, 1841, p. 35), pois iludiu perversamente Rachel quando com ela prometeu casar-se, mas a abandonou “como monstro” que não possui um só “pensamento de honra e de virtude, uma só ideia de

Deus” (ABRANCHES, p. 36). Como o padre, poderíamos pensar que algo de sublime o ser retratado deve ter, mas o grotesco que representa o Mal maniqueísta melodramático nos é apresentado quando sabemos o nome daquele que enganara Rachel: D. Fernando.

D. Fernando é a personificação do mal, portanto, também porque mentira a Jacob para que este falasse que estava morto, porque omitira ainda ao não revelar já ser casado com outra quando dizia querer se unir a Rachel. Por fim, os fingimentos de D. Fernando são a causa de mal pecaminoso: D. Leonor casara-se com o Conde de Távora por acreditar-se viúva.

“Crime horrendo e funesto” (ABRANCHES, 1841, p. 43), proclama o padre e, por mais que a ira de Deus seja representada por “trovões e relâmpagos que redobram” (ABRANCHES, 1841, p. 47) nos atos subsequentes, a construção do texto dramático não consegue trazer ao leitor (ou espectador) a ideia de que os deuses (trágicos, judaico ou católico) ou o amor sejam os responsáveis pelo triste infortúnio que se apoderará de D. Leonor; D. Fernando é, ao fim, o causador de todos os males.

Ainda no segundo ato, Jacob tenta matar D. Fernando com um punhal e este, como defesa, diz ter amado Rachel, mas também amara Leonor. Ao saber, pelos lábios de Rachel que Leonor está casada com o Conde de Távora, D. Fernando proclama então a vingança a ser perseguida.

Não, infames, se Leonor vive, ella não pode ser de outro senão de mim; que eu, anjo ou demônio, sou seu esposo, e se-lo-ei até que minha vida se extinga; até que meus lábios troem a derradeira maldicção á hora em que nasci. Oh! Como é possível que este meu coração que ainda sente; que ainda respira, e com mais fogo e violência do que nunca, soffra o que nem abafado com a lousa do sepulchro poderia suportar?! Leonor, que é minha, ser a esposa de outro homem?! Outro ser o seu amante!! Oh! Que inferno!!... (ABRANCHES, 1841, p. 52).

Apesar de ver em si a duplicidade do anjo e do demônio, D. Fernando não poderia ser a união do grotesco e do sublime do drama hugoniano, pois mais do que a representação do mal que existe ao lado do bem, ele é o egoísta que não será capaz de abdicar de Leonor mesmo sabendo, como lhe será

revelado no terceiro ato, que o Conde de Távora só com ela se casou para salvá-la dos credores e da mendicância.

Até no ato final, após ter declarado por diversas vezes amar duas mulheres igualmente, após ter visto Leonor morrer de vergonha por saber-se pecadora, após ter bradado aos Céus que o punissem por ser culpado de tantos crimes, D. Fernando não perdoa à esposa pelo segundo casamento e finda a peça insistindo em vingar-se do Conde de Távora por meio de um duelo que os leve à morte.

Portanto, por mais que proclame sua inocência, por mais que o autor possa querer que nela, a partir do terceiro ato, acreditemos; por ter mentido acerca da morte, por ter enganado Leonor e Rachel e por querer vingança acima de tudo, o melodramático mal maniqueísta parece ser o mais forte retrato que o leitor construirá deste personagem.

Poderíamos, entretanto, aplicar a Rachel os conceitos do feio que existe ao lado do belo, do disforme perto do gracioso, do grotesco no reverso do sublime (HUGO, 1988). Apesar de ter sido enganada por D. Fernando, Rachel não consegue deixar de amá-lo – “no coração não sinto forças para odiá-lo” (ABRANCHES, 1841, p. 110) – e, por isso, age de maneira cruel quando está com ciúmes de Leonor – “Quem vais tu abraçar, Fernando? A mãe de teu filho, ou a mulher do Conde de Távora?” (ABRANCHES, 1841, p. 126) –, mas quando vê o sofrimento da rival, sabe ponderar e ver onde está o verdadeiro mal – “Ambas nós somos duas mulheres desgraçadas; ambas somos vítimas da traição de um só homem” (ABRANCHES, 1841, p.128).

O Conde de Távora, como vimos, era fiel a D. Fernando e casou-se com Leonor para protegê-la dos infortúnios monetários, mas sua bondade não é o retrato do maniqueísmo melodramático, isto porque, a partir do matrimônio ele se afeiçoou a Leonor e não por não poder dela abdicar, acaba sendo corrompido pela sociedade. Esta visão romântico rousseauniana ocorre pela inserção de Jorge no enredo, este influencia o Conde a assassinar D. Fernando. Contudo, estabelecendo-se como o “bom selvagem”, o Conde desiste de tal ato maligno e, aceitando ser desgraçado, conta a amada que D. Fernando está vivo.

Já Leonor, seus pressentimentos, sua total ausência de maldade, seu perdão sublime, sua morte pela vergonha de saber-se pecadora e sua certa redenção cristã fazem com que ela se assemelhe às personagens dos melodramas clássicos franceses ou dos melodramas históricos portugueses.

Além disso, um *clichê* melodramático em Leonor se localiza: apesar de “cair morta” no chão ao final da cena VII do último ato, ela revive e expõe, na cena IX do mesmo ato, seu sofrimento – “Sinto que estou ferida de morte: rebentou-me o coração. Foi a mercê tua, meu Deus! Graças te sejam, só assim com a morte, que te dignaste mandar-me, podia subir sem crime deste abismo de vergonha em que me sepultaram... Dous maridos!!! Eu! Dous maridos!!! [...]” (ABRANCHES, 1841, p. 130).

Acrescentamos ainda que no enredo de Abranches pululam a grandiloquência das personagens, o sofrimento que beira a loucura, a presença de reconhecimentos e o desejo de punição divina pelos maus atos, elementos, por fim, do melodrama, ou, se quisermos utilizar as palavras de Garrett, de um drama “*plusquam* romântico” (GARRETT, 1992. p. 174, 175).

Sendo assim, apesar de ser um dos ganhadores do prêmio que visava retirar o melodrama dos palcos portugueses, **O cativo de Fez** tem vários *clichês* melodramáticos e, podemos dizer, peca por não incorporá-los de maneira coerente a seu texto. Grandes obras há que aliam tragédia, drama e melodrama, mas ainda não foi Silva Abranches o inventor delas.

Na verdade, teríamos que esperar algum tempo até que Garrett encontrasse, em *Frei Luis de Sousa*, a união entre tragédia e drama; e mais algum até que outro seu pupilo, Gomes de Amorim, pudesse expressar o valor do melodrama na literatura. Quanto às Academias, somente um século depois, Nelson Rodrigues, Almodóvar, Bernardo Santareno e outros autores seriam nela aceitos porque afirmam serem melodramáticos.

Bibliografia

ABRANCHES, Silva. *O cativo de Fez*. Lisboa: Typ. Portugueza, 1841.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. s.l.: Ediouro, s.d.

CRUZ, Duarte Ivo. *História do teatro português*. S.l: verbo, 2001.

ESTÈVE, Edmond. *Études de littérature préromantique*. Paris: *Librarie ancienne édouard champion*, 1923.

GARRETT, Almeida. *Viagens da minha terra*. São Paulo: FTD, 1992.

GUINSBURG, J; ROSENFELD, Anatol. *O Romantismo*. S.P.: Perspectiva, 1978.

HEGEL, *A morte no Romantismo*. (in) GOMES, VECHI. *A estética romântica*. S.P.: Atlas, 1992 (p. 138-139).

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. S.P., Perspectiva, 1988.

NASCIMENTO, Rosane Bayer do. *A arte e a estética dramática de Dion Boucicault : a construção dos melodramas irlandeses*. São Paulo, Tese de doutorado apresentada ao departamento de Letras Modernas da FFLCH, Universidade de São Paulo, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. S.P.: Perspectiva, 2003.

VERDASCA, Fernanda Martins. *Fígados de Tigre: em busca da origem e genealogia do melodrama*. São Paulo, Tese de Mestrado apresentada no curso de Letras da Universidade de São Paulo, 2002.