

Repensando o Melodrama Romântico Francês no Brasil

BRUNA GRASIELA DA SILVA RONDINELLI*

I. O Melodrama e a Historiografia Teatral

Às vésperas do século XX, Arthur Azevedo noticiou a representação da peça *Os Seis Degraus do Crime*, tradução do drama em três atos *Les Six Degrés du Crime* (1832), de Théodore Nézel e Benjamin Antier, no Rio de Janeiro, em crônica de 12 de abril de 1900, publicada pela rubrica “O Theatro” no periódico *A Notícia*. De modo bem-humorado, para descrever o repertório de dramas encenados nas primeiras décadas do século XIX pelo célebre ator João Caetano dos Santos, falecido há quase quatro décadas, em 1863, o folhetinista empregou uma série de expressões relativas à morte (cadáveres esquecidos, sono eterno) e à putrefação (ossadas carcomidas, vermes), como ilustra o trecho a seguir:

Não sei como no teatro ainda se não convenceram, de uma vez por todas, que lançar mão desses melodramas sexagenários é um recurso negativo. A exumação de semelhantes peças pode interessar apenas aos fluminenses de oitenta anos, que já não vão ao teatro, e o fato de terem sido elas bem representadas outrora, como o não podem ser nos nossos dias, afasta necessariamente um ou outro velhote que porventura resolvesse deixar os seus cômodos.

Que diabo! Pois não há aí tantas peças novas, que o Rio de Janeiro não conhece? A grande fornalha de onde saíram aqueles famosos Seis Degraus não trabalha ainda, noite e dia, espalhando pelo mundo inteiro a sua produção incessante? Para que perturbar o sono eterno desses melodramas? Para que procurar nessas exumações extravagantes outra coisa que não sejam ossadas carcomidas? Para que disputar aos vermes esses cadáveres esquecidos? Na literatura do teatro, como em todas as literaturas, só não desaparecem as obras-primas. Durmam em paz os velhos melodramas. (AZEVEDO, 2009: 51-52).

Apesar da resistência dos críticos teatrais, desde a década de 1850, com o advento do drama realista, ao *fin de siècle*, os dramas repletos de *coups de théâtre* se difundiram e obtiveram longa permanência nos palcos brasileiros, a exemplo de *Os Seis Degraus do Crime*, resgatada em 1900, sessenta e cinco anos após as primeiras representações dadas por João Caetano. Assim, a crônica de Arthur Azevedo delineia uma problemática em torno do ideal literário de obra-prima. O discurso apresentado pelo crítico a favor das peças de elevado valor

* Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bolsista FAPESP.

literário e, conseqüentemente, contrário aos melodramas da primeira metade do século XIX, se fez presente em boa parte da historiografia do teatro brasileiro.

A importação do repertório de melodramas franceses, estudada no seio da noção comparativa de influência, foi entendida como nociva ao desenvolvimento da literatura dramática nacional, principalmente ao drama histórico. Os dramaturgos que compuseram dramas sob uma constelação de recursos do melodrama, como o imigrante francês Luís Antônio (Louis Antoine) Burgain, foram pouco considerados pelas histórias teatrais, já que suas obras seriam, em tese, contaminadas por um gênero importado e, ainda, de menor valor literário. Desse modo, toda uma dinâmica teatral complexa permaneceu oculta, uma vez que a importação do repertório estrangeiro não se constituiu como uma prática passiva; pelo contrário, envolvia uma gama de relações comerciais e de apropriações artísticas, entre as casas de espetáculos, atores, dramaturgos, tradutores e livreiros, relações pouco vislumbradas, ou até mesmo, desconhecidas.

O gosto do público pelo melodrama francês e a busca por bilheteria foram as justificativas defendidas pelos críticos teatrais para explicar as recorrentes montagens do gênero pelas companhias dramáticas brasileiras oitocentistas, a exemplo das considerações de Décio de Almeida Prado em sua obra *O Drama Romântico Brasileiro* (1996):

A verdade é que os atores brasileiros, inclusive os de maior renome como João Caetano, dependendo muito da bilheteria, buscavam os seus textos nos melodramas trançados em Paris por mãos habilidosas, com personagens marcantes e sucessivos golpes de efeito (os célebres coups de théâtre franceses). Ou então lançavam os olhos sobre os dramas históricos portugueses, que chegavam ao Rio de Janeiro já rodeados de um certo prestígio literário, prontos para serem saudados pela numerosa colônia lusa. (PRADO, 1996: 188-189).

Flávio de Aguiar, apesar de apontar as mesmas causas para a aceitação do melodrama, as quais impactariam naquilo que era escrito pelos dramaturgos, analisou a questão a partir de um argumento atenuante, inserindo os espectadores e os autores em uma dinâmica teatral que não seria muito diferente dos palcos europeus.

Os modelos preferidos pelos autores eram sobretudo os franceses, que tinham muito prestígio junto ao público; também muitos portugueses, que também seguiam aqueles e eram comuns em nossos palcos. Nas condições do nosso teatro, e diante de um público ávido por tudo aquilo que fosse de prestígio em cena, os escritores frequentemente embrulhavam os modelos uns com os outros, com resultados às vezes bizarros, às vezes originais. Ressalte-se de passagem que nem mesmo na Europa o que se pregava de modo cristalino na teoria chegava do mesmo modo no

palco: a bilheteria sempre tinha razões inusitadas que as penas terminavam reconhecendo, mesmo se a contragosto. (AGUIAR, 1998: 8).

De fato, os empresários teatrais buscavam o retorno financeiro, pois a atividade teatral, além de manifestação artística, era também um empreendimento comercial, do qual faziam parte diferentes profissionais, de atores a maquinistas. No entanto, acreditamos que a aceitação do melodrama nos palcos não se explica totalmente pela busca por bilheteria. Outras condições práticas também impactavam nos espetáculos, tais como a circulação dos impressos e das companhias dramáticas, e a disponibilidade de traduções, as quais podem também ser consideradas na avaliação da disseminação do gênero pelos palcos brasileiros da primeira metade do século XIX. Nesse caso, o Brasil seria mais uma região a fazer parte de uma rede de conexões entre teatros, artistas e impressos responsável pela difusão do gênero melodrama, não apenas pela Europa, mas também pela América.

II. O Melodrama Romântico Francês, um gênero de sucesso internacional?

Arthur Azevedo, em crônica de 20 de dezembro de 1900, ao analisar o drama *Le Gouffre*, de J. M. Cardoso de Oliveira, chegou à conclusão que “a peça não poderia ser completamente original, mesmo quando fosse escrita por um gênio: faz lembrar vagamente *Maria Joana, ou A Mulher do Povo*, de Dennery” (AZEVEDO, 2009: 170). A peça que estava na memória do folhetinista teatral é o melodrama romântico *Marie-Jeanne ou La Femme du Peuple*, de Adolphe Dennery, um dos exemplos de peça que obteve larga difusão e longa permanência nos palcos oitocentistas.

O melodrama romântico, produzido entre os anos finais de 1820 e durante a Monarquia de Julho, a exemplo de *Marie-Jeanne ou La Femme du Peuple*, diferencia-se das peças escritas no início do século XIX, como as de Guilbert de Pixérecourt, considerado o pai do gênero. Os melodramas do período romântico, classificados pelos autores apenas como dramas, se distanciaram totalmente da regra das três unidades, incrementaram os *tableaux* para a divisão da ação, que passou de três para cinco atos, e a paixão amorosa se transformou no tema principal. O gênero se aproximou do terreno social e a arquitetura dramática se tornou mais complexa. Do antigo melodrama, restou intacto somente o tema da retribuição final (THOMASSEAU, 2009: 19-31).

A partir do final da década de 1830, o repertório de melodramas românticos franceses começou a aportar no Brasil. Uma grande quantidade de peças foi encenada nos palcos do Rio de Janeiro entre as décadas de 1840 e 1850. Contudo, no imenso volume de títulos recolhidos a partir da investigação dos anúncios de espetáculos publicados pela imprensa diária da capital do Império, não foi difícil identificar os dramaturgos de maior sucesso: Victor Ducange, Joseph Bouchardy, Auguste Anicet-Bourgeois, Adolphe Dennery e Alexandre Dumas (pai). Até o momento de nossa pesquisa, constatamos que esses autores franceses não eram sucessos exclusivos aos palcos brasileiros. Simultaneamente, os dramaturgos também estavam presentes nos palcos da Espanha, Portugal, Bélgica e Holanda (GASSIN, 1989; SANTOS, 2003; PEETERS, 2008).

Marie-Jeanne ou La Femme du Peuple, obra que estreou no *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, em Paris, a 11 de novembro de 1845, pode ilustrar a internacionalização do melodrama romântico. Encontramos notícias de montagem da peça por companhias francesas em teatros do Québec na década de 1870 (DUVAL, 1984), assim como em Lima, no Peru, em 1874, pela companhia italiana de Celestina Paladini (GLICKMAN, 1974: 79). Encenações que revelam não apenas o resgate da peça, três décadas após a sua estreia em Paris, mas também a sua difusão pela América.

No Rio de Janeiro, a peça estreou a 29 de julho de 1846, no Teatro de São Pedro de Alcântara, em espetáculo beneficente em favor da atriz portuguesa Ludovina Soares, cujo programa foi finalizado pela primeira representação de *Segredo de Estado*, comédia em um ato de Martins Pena. A obra cômica é atualmente desconhecida, pois nunca foi publicada e nem seu manuscrito encontrado. No entanto, acreditamos que possa ser uma adaptação do *vaudeville* francês *Le Secret d'État* (1831), de Eugène Sue, tendo em vista que o anúncio da estreia, publicado pelo *Diário do Rio de Janeiro*, em 20 de julho de 1846, menciona que a peça é uma imitação realizada pelo comediógrafo.

Martins Pena compôs e encenou suas peças no momento em que o melodrama se disseminava pelos palcos do Rio de Janeiro. Ivete Huppés (2000) descreveu a presença de elementos formais do gênero francês, como as personagens tipificadas e os apartes, nos dramas do autor. Contudo, o impacto do melodrama se estendeu às comédias de Martins Pena, como podemos constatar com a peça *O Noviço*.

III. Martins Pena e o Melodrama: uma leitura de *O Noviço* e *Fabio, le Novice*¹

Martins Pena entrou em contato com o repertório de melodramas românticos a partir das récitas oferecidas pelos teatros do Rio de Janeiro e de seu trabalho como segundo secretário e censor do Conservatório Dramático Brasileiro. Meses antes de escrever e encenar *O Noviço*, o autor foi incumbido, em 18 de fevereiro de 1845, da tarefa de analisar a peça *Fabio, o Noviço ou A Independência de Milão*, tradução de *Fabio, le Novice* (1841), de Charles Lafont e Noël Parfait (“Requerimento ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exames censórios, para as peças a serem encenadas no Teatro São Pedro d’Alcântara”). O censor aprovou o melodrama para encenação, mas não devolveu o manuscrito ao inspetor dramático do Teatro de São Pedro de Alcântara, José Antônio Tomás Romeiro, que havia submetido o manuscrito da peça. Então, José A. T. Romeiro encaminhou um requerimento a Martins Pena solicitando a devolução da peça: “José Antônio Tomás Romeiro faz os seus cumprimentos ao Ilustríssimo Sr. Luis Carlos Martins Pena, e lhe roga o obséquio de lhe enviar o drama que junto com outros foi para censura, intitulado *Fabio o Noviço* pois que dele muito precisa” (“Requerimento ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de devolução da peça *Fabio o Noviço*, que fora mandada para exame”).

O melodrama *Fabio, le Novice* estreou no *Théâtre de L’Ambigu-Comique*, em Paris, a 5 de junho de 1841. Seu enredo histórico, que se passa no final do século XVI em Milão, narra as peripécias vividas por Fabio, um noviço que renega a vida religiosa e participa de uma revolta popular que culmina na independência política da região italiana. A tradução *Fabio, o Noviço ou A Independência de Milão* estreou em 13 de abril de 1845 no Teatro de São Pedro de Alcântara. Sua segunda encenação ocorreu na semana seguinte, em 20 de abril, anunciado pelo *Jornal do Commercio* como “muito aplaudido e interessante drama” (*JORNAL do Commercio*, 20 abr. 1845).

O Noviço, de Martins Pena, estreou a 10 de agosto de 1845, como peça principal do programa finalizado por *O Complacente ou O Vestuário de Palhaço, vaudeville* desempenhado pelos atores Manoel Soares, Luís Antônio Monteiro, José Candido, Caqueirada, Gertrudes Angélica da Cunha, Maria Amália e Clotilde, os quais, muito

¹ A análise aqui apresentada é um resumo do que foi discutido em minha dissertação de Mestrado. Ver RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. *Martins Pena, o Comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O Judas em Sábado de Aleluia, Os Irmãos das Almas e O Noviço*. 291 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2012, pp. 126-136.

provavelmente, podem ter atuado também em *O Noviço*, já que constituíam o grupo de atores cômicos do Teatro de São Pedro de Alcântara e desempenhavam papéis em mais de uma peça do programa de um mesmo espetáculo.

De modo semelhante ao que se vê na comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*, na qual Martins Pena parodiou o “clima e tom melodramático” (ARÊAS, 1987: 196), satirizando as lamentações exageradas das personagens, em *O Noviço*, o autor estabeleceu um diálogo com os temas e personagens de *Fabio, le Novice*. Como a paródia literária é um recurso de produção da comicidade, ao satirizar em suas comédias elementos formais da estética do melodrama, o escritor divertia a plateia fluminense, a esta altura já familiarizada com o gênero francês e, mais especificamente, com a peça de Lafont e Parfait. A paródia literária foi um importante recurso empregado por Martins Pena na feitura de suas comédias, constituindo-se em “um de seus expedientes básicos” (ARÊAS, 1987: 232). Lembremos que o próprio autor, em carta a José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, primeiro secretário do Conservatório Dramático Brasileiro, definiu sua comédia *Os Ciúmes de um Pedestre* como uma paródia da tragédia *Otelo*, de Shakespeare: “A vista temos que conversar sobre a destanhatória censura desta coitada! Julgo que está com catarata na inteligência, pois viu um ataque a João Caetano, onde não havia senão uma simples paródia do *Otelo*; paródia que se permitem em toda a parte do mundo” (“Carta a José Rufino Rodrigues de Vasconcelos sobre a censura de *Os Ciúmes de um Pedestre*”).

O Noviço revisita os lugares-comuns do gênero melodrama, tais como a perseguição incansável ao herói, a punição do malvado, o roubo de herança, o reconhecimento final que resolve os nós da trama e distribui a justiça, punindo o vilão e recompensando os bons. Igualmente aos heróis do melodrama, Carlos é constantemente perseguido ao longo da peça, vítima das artimanhas de seu tio Ambrósio que, a todo custo, tenta se apoderar de sua herança. Como ocorre no entrecho das peças francesas, os planos maquiavélicos do vilão fracassam, mas só após o herói sofrer inúmeras injustiças. O tipo da moça virtuosa, que compartilha com o herói o núcleo amoroso da peça, também se faz presente em *O Noviço*. Emília, assim como Julia, de *Fabio, le Novice*, é uma jovem prudente e indefesa, que conserva os valores familiares e matrimoniais. Ademais, o aparte, comumente empregado nas peças do gênero francês, aparece em grande quantidade no texto de *O Noviço*, desnudando o real caráter das personagens, principalmente o do ardiloso Ambrósio.

Além dos elementos centrais da poética do melodrama, Martins Pena fez uma comédia que incluiu temas e personagens de *Fabio, le Novice*, com o intuito de dialogar com a peça, integrante de um gênero que compunha, essencialmente, os programas dos teatros da época. Recuperou a sua figura principal: um noviço heroico e órfão. Ao ver Carlos no palco, a plateia do Rio de Janeiro se lembraria de Fabio. Os dois noviços compartilham algumas características, como a astúcia, a inclinação para aventuras e o desejo de seguir a carreira militar. Ambos não se adaptam às doutrinas religiosas, não gostam da vida reclusa e se sentem inaptos para o noviciado, o que os levam a escapadelas frequentes do convento.

Fabio está apaixonado pela prima Julia, e planeja uma fuga do convento para se unir a amada. Carlos também está apaixonado pela prima, um amor considerado impossível, já que o rapaz, assim como Fabio, segue uma carreira religiosa em que o celibato é obrigatório. Na cena sete do primeiro ato de *O Noviço*, Carlos confessa à Emília que não tem aptidão para a vida religiosa, e que desejava ingressar na carreira militar:

CARLOS: - E que culpa tenho eu, se tenho a cabeça esquentada? Para que querem violentar minhas inclinações? Não nasci para frade, não tenho jeito nenhum para estar horas inteiras no coro a rezar com os braços encruzados. Não me vai o gosto para aí... Não posso jejuar: tenho, pelo menos três vezes ao dia, uma fome de todos os diabos. Militar é o que eu quisera ser; para aí chama-me a inclinação. Bordoadas, espadeiradas, rusgas é que me regalam; esse é o meu gênio. (PENA, 2007: 90-91).

Apesar das correspondências, Martins Pena não pretendeu fazer de *Fabio, le Novice* um modelo a ser copiado para a composição de *O Noviço*. Ao dialogar com o gênero francês e, especificamente, com a peça de Lafont e Parfait, o dramaturgo brasileiro satirizou o comportamento extremamente virtuoso do herói do melodrama. Carlos não é patriótico como o herói de *Fabio, le Novice*. O noviço brasileiro não aceita se subordinar às ordens do Mestre dos noviços, vive discussões acaloradas com o Dom Abade e cogita atear fogo ao convento. O comportamento transgressor de Carlos – que apresenta as artimanhas do criado da farsa e gera comicidade na peça – é inaceitável para o herói típico do melodrama. Fabio é audacioso, mas não ultrapassa os limites do decoro social, não age de forma cômica e nem planeja ardis contra o vilão que o persegue.

CARLOS: - Hoje, já não podendo, questionei com o D. Abade. Palavras puxam palavras; dize tu, direi eu, e por fim de contas arrumei-lhe uma cabeçada, que o atirei por essas ares.
[...]

CARLOS: - Ora, para que atei comigo? Por fim, lanço fogo ao convento e morrem todos os frades assados. (PENA, 2007: 90 e 166).

Em *Fabio, le Novice*, o patriotismo e o nacionalismo são exaltados e colocados acima de quaisquer interesses individuais ou familiares. Ao afirmar para Emília que pretendia ser militar, Carlos satiriza o patriotismo, encenando, de modo tresloucado, um soldado em campo de batalha, o que assusta sua prima que o crê louco:

CARLOS: - (...) Eu, que quisera viver com uma espada à cinta e à frente do meu batalhão, conduzi-lo ao inimigo através da metralha, bradando: "Marcha... (Manobrando pela sala, entusiasmado:) Camaradas, coragem, calar baionetas! Marche, marche! Firmeza, avança! O inimigo fraqueia... (Seguindo Emília, que recua, espantada:) Avança!"

EMÍLIA: - Primo, primo, que é isso? Fique quieto!

CARLOS, entusiasmado: - "Avança, bravos companheiros, viva a Pátria! Viva!" - e voltar vitorioso, coberto de sangue e poeira... (PENA, 2007: 93).

IV. Considerações Finais

A partir de novas referências de pesquisa, principalmente da imprensa como fonte de dados para se compreender a atividade teatral, e de estudos históricos sobre os palcos das mais importantes capitais da Europa e da América, podemos problematizar ou ir além do que a historiografia teatral brasileira costumou promulgar sobre o melodrama francês da primeira metade do século XIX.

Pela abordagem baseada na distinção entre um teatro de elevado valor literário e um teatro popular, o melodrama foi considerado nocivo ao surgimento da literatura dramática nacional, e sua aceitação nos palcos do século XIX, justificada pelo gosto do público e pelo desejo desenfreado dos artistas em angariar bilheteria. Porém, se adotamos uma perspectiva histórica transnacional, podemos vislumbrar, ainda que primariamente, que o melodrama romântico foi um gênero muito exportado por Paris e de longa permanência nos teatros internacionais e que os palcos brasileiros não se diferenciavam, em termos de repertório de melodramas franceses, dos palcos de Lisboa, Madri ou até mesmo de Lima.

Quanto à produção de dramaturgos que escreveram no Brasil, sobretudo na década de 1840, constatamos que estes, simultaneamente espectadores, censores e até críticos teatrais, a exemplo de Martins Pena, lidaram diretamente com o repertório de melodramas integrante dos programas teatrais da época. Contudo, podemos interpretar essas relações não pelo viés de

uma influência passiva, mas vislumbradas pelos ditames de uma dinâmica de apropriação, como vimos no estudo de caso de *O Noviço*.

As palavras de Arthur Azevedo, no limiar do século XX, em sua série de crônicas intitulada “O Theatro”, revelam não apenas a longa permanência que os melodramas obtiveram nos palcos do século XIX, especialmente se pensarmos nas peças de sucesso, como é o caso de *Marie-Jeanne ou La Femme du Peuple*, mas também expressam uma cultura teatral em torno do gênero partilhada pelos espectadores e críticos ao longo de décadas. Lugar pouco reivindicado ao melodrama pelas histórias teatrais brasileiras.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Flávio (org.). *O Teatro de Inspiração Romântica*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

ARÊAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

AZEVEDO, Arthur. “O Theatro, 12/04/1900”. In: NEVES, Larissa de Oliveira & LEVIN, Orna Messer (Org.). *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pp. 51-52.

AZEVEDO, Arthur. “O Theatro, 20/12/1900”. In: NEVES, Larissa de Oliveira & LEVIN, Orna Messer (Org.). *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pp. 168-171.

“CARTA a José Rufino Rodrigues de Vasconcelos sobre a censura de Os Ciúmes de um Pedestre”, Biblioteca Nacional, Coleção Martins Pena, I - 06, 27, 14, nº 01.

DUVAL, Anadré. *Place Jacques-Cartier ou Quarante Ans de Théâtre Français à Québec, 1871-1911*. Québec: Les Éditions la Liberté, 1984.

GASSIN, Roberto Dengler. “El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)”. In: LAFARGA, Francisco (Org.). *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 307-315.

GLICKMAN, Enrica Jemma. “Italian Dramatic Companies and the Peruvian Stage in the 1870’s”. In: *Latin American Theatre Review*, Spring 1974, pp. 69-80.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

PEETERS, Frank. “The reception of melodrama in Flanders 1800-1914. A tentative investigation of the critical discourse in reviews, literary journals and a manifesto”. In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 23, n. 2, 2008, pp. 109-119.

PENA, Martins. “O Noviço”. In: *Martins Pena: comédias (1844-1845)*. Edição preparada por Vilma Arêas. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp 73-203.

PRADO, Décio de Almeida. *O Drama Romântico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

“REQUERIMENTO ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exames censórios, para as peças a serem encenadas no Teatro São Pedro d’Alcântara”, Biblioteca Nacional, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, I - 08, 02, 71.

“REQUERIMENTO ao 2º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de devolução da peça *Fabio o Noviço*, que fora mandada para exame”, Biblioteca Nacional, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, I - 08, 03, 51.

SANTOS, Ana clara. “La littérature théâtrale sur la scène romantique portugaise: entre le déclin du théâtre espagnol et l’effervescence du théâtre français”. In: LAS HERAS, Ignacio Iñarrea & CASCANTE, María Jesús Salinero, *El Texto como Encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Vol. 2, 2003, pp. 131-141.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Mélodramatiques*. Paris: PUV, 2009.