

Un posto al sole: a história do embrião da primeira telenovela italiana*

Milly Buonanno**

Resumo

Este artigo ilustra bem o caso italiano de como a adaptação, a comercialização e a hibridização, no final, acabaram dando certo na televisão. Depois de mais de uma década de crise, na segunda metade dos anos 1990, a teledramaturgia italiana entrou numa fase de renascimento, ainda em curso. Isso também foi devido à “serialização” (algo estranho até então para os italianos) conhecida por meio de formatos internacionais: a telenovela australiana *Neighbours*, exibida durante o dia, a comédia espanhola *Médico de família*, exibida no horário nobre. Vale ressaltar que as adaptações delas, e sucessivamente muitos outros modelos e formatos estrangeiros, têm gerado produtos e conteúdos largamente reconhecidos como uma produção nacional. De fato eles (seriados) são resultados e evidências do processo de “globalização interna” que no momento vem posicionando e modificando a cultura local televisiva numa complexa e fluída interconexão entre o interno e externo.

Palavras-chave: Seriado.Global. Local. Drama doméstico. Itália.

Un posto al sole: the seminal story of the first Italian soap opera

Abstract

The paper is aimed at illustrating the Italian case as highly representative of the practices of adoption and adaptation, processes of negotiations and hybridization, through which in the contemporary television ecologies, the local is produced, reproduced, modified and – as it were – kept alive. After more than a decade of crisis, in the second half of the Nineties the Italian television drama entered a phase of renaissance, still in course. This was also due to the serialization (alien until then to the local tradition) introduced by means of international formats: the Australian soap opera *Neighbours*, as for daytime

* Tradução de Camila Escudero.

** Professora de estudos da televisão na Universidade “La Sapienza” de Roma. É fundadora e, desde 1988, diretora do Osservatorio Fiction Italiana (O.F.I.), assim como autora de mais de 20 livros sobre teoria da televisão, teledramaturgia, jornalismo e jornalistas, mulheres e mídia. Seus recentes livros incluem *A Era da Televisão: Experiências e Teorias* (Intellect, 2008). Atualmente, ela está empenhada com história social na teledramaturgia italiana. E-mail: milly@mclink.it.

fiction, the Spanish comedy *Medico de familia*, as for prime time fiction. Worth stressing is that the adaptations of these, and successively many other foreign models and formats, has generated products and contents widely recognized and enjoyed as genuinely native. As a matter of fact, they are results and evidence of the processes of “internalized globalization” that at the present time are positioning and constituting the local television cultures in the complex and fluid interconnection between inside and outside, domestic and foreign, home and away.

Keywords: Seriality. Global. Local. Domestic drama. Italy.

Un posto al sole: la historia el embrión de da primera telenovela italiana

Resumen

Este artículo ilustra bien el caso italiano como la adaptación, procesos de negociaciones y hibridación, en el final, hay modificado y mantenida viva la televisión del país. Después más que una década de crisis, por la segunda mitad de los años 1990, el drama italiano de la televisión incorporó una fase de renacimiento, aún en curso. Esto fue también debido a la “serialización” (modelo extranjero hasta entonces desconocido de los italianos) introducida por medio de formatos internacionales: la telenovela Australiana *Neighbours*, exhibida durante el día, y la comedia Española *Médico de familia*, exhibida en la hora de máxima audiencia. Digno de tensionar es que adaptaciones de éstos, y sucesivamente muchos otros modelos extranjeros y los formatos, han generado productos y contenido extensamente reconocidos como una producción genuína nacional. De hecho, son resultados y evidencias de los procesos de la “globalización internada” que, actualmente, si constituyen y modifican la cultura local de la televisión dentro de una compleja y fluída interconexión entre los espacios domésticos y extranjeros.

Palabras clave: Serie de televisión. Global. Local. Drama doméstico. Italia.

Premissas

Até a metade dos anos 1990 não havia na Itália uma produção de seriados para televisão. Isso aconteceu por dois grandes motivos inter-relacionados: primeiro, a feroz oposição dos profissionais do meio (autores, diretores, atores, produtores, produtores executivos) contra a predominância dos seriados norte-americanos; e segundo, pelo pequeno tamanho da indústria televisiva italiana, que foi construída numa velha e já estabelecida tradição de curta metragem e produções pequenas como

minisséries em cinco partes e série de quatro ou seis episódios. Essa tradição se mantém até hoje e faz da Itália a primeira produtora de minissérie em duas partes entre as cinco maiores da Europa (BUONANNO, 2000), datado em meados dos anos 1950.

A primeira telenovela nacional produzida, *Un posto al sole*, foi roteirizada na metade dos anos 1990, quando a televisão italiana já tinha completado 40 anos de vida. Chegando atrasada para a ficção nacional, a telenovela *Un posto al sole*, predestinada a causar um profundo impacto, foi o acontecimento de uma bem harmoniosa mistura de cultura televisiva local e global. Este artigo reconstrói o caso de estudo da primeira telenovela italiana, apontando como os produtores e os produtos do exterior forneceram recurso instrumental para mais o aguardado relançamento da teledramaturgia.

Divisor de águas

No final dos anos 1990 e começo de 2000 testemunharam o verdadeiro renascimento da capacidade de produção e a popularidade do drama local, junto com o estabelecimento e a consolidação da indústria televisiva da Itália (BUONANNO, 2009). O relançamento da ficção doméstica se passou em 1996: o ano considerado a base da “segunda era dourada” (definição emprestada de Thompson, 1997) da teledramaturgia nacional, que coincidiu com a produção industrial, rodada pela produtora Grundy International, da primeira série contínua italiana, a telenovela *Un posto al sole*, ainda exibida até hoje.

A ligação entre o local e o global originou uma variedade enorme de formatos e conteúdos da televisão contemporânea. O encontro e o acordo entre RAI e Grundy não ficou apenas na fundação da indústria de produção em massa e no aumento do “volume televisivo”. De fato, provocou uma pequena “revolução cultural”, que legitimou a mais popular forma televisiva de contar histórias.

O renascimento da ficção doméstica na televisão deve muito ao divisor de água marcado pela primeira telenovela diária. Nos anos subsequentes, a “fórmula do seriado” influenciou a produção criativa da infante indústria televisiva italiana. A telenovela caiu no gosto popular como os demais programas de sucesso da televi-

são, aclamados pela crítica. Neste aspecto, a Itália representa um exemplo de sistema público de produção dramática, que se fortaleceu pelo processo de mudança de set (local, cenário), importando e adotando elementos estrangeiros (produtoras, know-how, formatos ou fórmula).

A estrada que tem conduzido a televisão italiana a experimentar continuamente a “fórmula do seriado” é longa, difícil e foi obstruída pelas produções conservadoras e elitismo cultural. Ou seja, a introdução da telenovela tem seu significado e não pode ser subestimada. Nós estamos lidando com o reverso dramático das estratégias das emissoras italianas.

A mudança madura foi em meados dos anos 90. Houve uma forte pressão para que as emissoras produzissem dramas originais (com eu havia mencionado em Buonanno, 2007). A televisão pública (aberta) iniciou sua marca assumindo a controversa decisão de produzir uma telenovela diária. Essa decisão representou um giro de 180 graus. Por décadas, a indústria e a cultura da televisão se opuseram fortemente a idéia de produzir longos seriados.

O estreito encontro entre local e global

Para sermos precisos, cito que ocorreram tentativas para criar longos dramas (diferente de telenovela) pela televisão privada. Séries contínuas, mais próximas da variante *telenovela*, foram produzidas no início dos anos 90 para o horário nobre do canal comercial Mediaset. Foram produções ítalo-argentina (MAZZIOTTI, 1996), na qual a contribuição criativa italiana foi praticamente inexistente, e produções amadoras de *feuilletons* (telenovelas franceses) como *Ivy*, *Passions*, e *Camilla* (O'DONNELL, 1999).

Apesar de poucos resultados razoáveis, o projeto de abrir espaço no horário nobre para seriados de drama não deu certo e conseqüentemente foi abandonado. Provavelmente, essa ideia foi prematura demais numa época em que até a exibição de uma telenovela nacional, fora do horário nobre, poderia ser encarada além dos padrões convencionais da televisão italiana. Mas o resultado decepcionante dessa experiência foi por outros fatores: em particular, a desigualdade no casamento (*mésalliance*) entre o es-

trangeiro e o nacional, e nenhum dos dois estavam prontos para quebrar paradigmas.

A telenovela latino-americana adotou como modelo a fórmula narrativa. Na Itália – mais do que em outro país – é mais difícil, se não impossível, encontrar um gênero tão desvalorizado, desprestigiado, como a telenovela, vista como um trabalho de nível cultural e estético baixíssimos. A telenovela, no jargão jornalístico é algo pejorativo, inconclusivo, medíocre e que muda constantemente.

No início dos anos 90, os seriados latinos-americanos não conseguiram a mesma popularidade conquistada na década anterior. Em parte, a culpa se deve a intensa programação feminina no canal “Rete 4”, da Mediaset. Mas neste cenário, pode-se dizer que a TV privada italiana foi quase uma pioneira ao exigir a hegemonia cultural, que ela acreditava ser necessária para apoiar uma inovação semelhante.

Para fazer com que os seriados longos se tornassem componentes importantes na programação da televisão, era imperativo que essa iniciativa fosse assumida pela maior autoridade nacional da televisão.

Uma telenovela diária era um território perigoso a se atravessar, dividido pelo imensurável intervalo entre a frivolidade, a algo culturalmente insignificante, e assuntos relevantes que provavelmente o público debateria: identidade cultural e tradição, qualidade visual, o papel e o destino da indústria televisiva italiana.

O projeto (telenovela) necessitava de um executor que tivesse condições de assumir os riscos e ainda suportar as críticas e as controvérsias que poderiam surgir. A televisão pública tinha estrutura, autoridade, credibilidade e força para investir no projeto da primeira telenovela italiana. Na década anterior, anos 80, a TV aberta sofreu pressões para expandir as produções, mas seus resultados não foram bem sucedidos.

A telenovela diária foi predestinada a ser a primeira ficção da teledramaturgia nacional e, principalmente, legitimar o formato seriado como uma fórmula narrativa.

Sendo a fórmula narrativa de seriado e seu modo de produção desconhecidos pela televisão italiana, era preciso buscar know-how de fora. Como outras emissoras da Europa, a RAI fez parceria com

a global Grundy, com quem já tinha tido uma experiência com produção de entretenimento na Austrália. A Grundy foi a primeira a exportar o formato telenovela para o mercado europeu. Ela tinha profissionais competentes que sabiam adaptar situações e contextos que agradavam a audiência do país que comprava seu produto (MORAN, 1998, O'DONNELL, 1999). Esse fenômeno também aconteceu com *Un posto al sole*, versão adaptada da telenovela australiana *Neighbours*, assunto que tratarei mais tarde. Apesar disso, vale citar a estratégia de comunicação aplicada pela RAI e Grundy para alcançar o objetivo com menos críticas e desaprovações. Essa estratégia foi a princípio intitulada como “*recall* da australiana Grundy”, que apesar de soar pejorativo, na verdade foi positivo por ser uma parceria estrangeira não norte-americana. E mais importante, a parceria foi focada desde o início em “italianizar” a telenovela, desde o conceito, a campanha, e salientar que “toda a estória, todos os atores e locações” são italianos.

Por outro lado, era preciso minimizar o lado australiano da Grundy e a contribuição dada pelos estrangeiros (que geralmente causavam polêmica entre as produtoras italianas de televisão); ao mesmo tempo foi necessária a ajuda deles. Na verdade, eles trouxeram um padrão de produção que os profissionais italianos nunca tiveram. Isso tinha de ser tratado com muito cuidado para não ferir a vaidade dos talentos, dos produtores italianos e prevenir ceticismo do público. As expectativas ou curiosidades sobre “a telenovela totalmente italiana” atiçaram vários expectadores – daqueles que aprenderam a apreciar os seriados norte-americanos como *Guiding Light*, *Loving*, *The Bold and the Beautiful* – com um gosto pelo suspense nacional feito por inexperientes mãos italianas. A experiência com a Grundy proporcionou aos italianos um bom produto.

Na verdade, a Grundy bancou seu papel de insubstituível. Obviamente a empresa tinha competência para preencher o conteúdo dramático, o roteiro, a rotina da produção de uma telenovela. Seus profissionais de certa forma fizeram escola para os profissionais locais, envolvidos na empreitada da primeira telenovela italiana.

No entanto, pesadas críticas foram ditas quando *Un posto al sole* foi ao ar pela primeira vez no horário nobre do canal 3 da RAI, no início da temporada 1996-1997. Nunca na história da TV italiana, uma telenovela recebeu tanta crítica negativa. *Un posto al sole* foi apelidada sarcasticamente de “telenovela fiasco”. Na verdade, *Un posto al sole* demorou mais de uma temporada para atrair e manter telespectadores regulares. A RAI se manteve firme e insistiu em dizer que, por ser uma televisão pública, tinha o privilégio poder manter no ar um programa que não gerava retorno de audiência, mas que incentivava a teledramaturgia italiana. E teve sua recompensa. Já na segunda temporada na telenovela, a crítica fez comentários ao “excelente programa” da televisão italiana; e o temido “cavalo de tróia da americanização” foi amplamente aclamado como “o primeiro e verdadeiro guerreiro” contra a invasão norte-americana. Essa mudança de opinião também se deve à marcante presença italiana na telenovela.

Uma noção de espaço à italiana

“Se você está familiarizado com *Neighbours* (outra telenovela da Fremantle/Grundy) então isto é como ‘Ramsay Street-by-the-sea’, só que mais picante e com drama na medida certa”¹ Essa frase foi postada num fórum de fans para iniciar uma discussão se *Un posto al sole*, a primeira telenovela italiana, é ou não a adaptação de *Neighbours*.

O acordo entre a RAI e a Grundy envolveu a adaptação da mais popular telenovela australiana (dentro e fora do país: CRAFT, 1995; HOBSON, 2003), considerada a maior obra teledramática da Grundy. Entretanto, como mencionei anteriormente, RAI e Grundy desde o início insistiram na “originalidade programada” de *Un posto al sole*, concebida e escrita por meio de diálogo profissional, intercâmbio cultural entre as equipes de autores australianos e italianos, entre eles Wayne Doyle, autor principal de *Neighbours*, e o editor de texto napolitano Luigi Ventriglia.

¹ [HTTP://bestuff.com/stuff/un-posto-al-sole](http://bestuff.com/stuff/un-posto-al-sole). Acesso em junho de 2008.

Deixando os argumentos da parceria e a estratégia de comunicação de lado, a verdade é que *Un posto al sole* relembra, ecoa, se assemelha a *Neighbours* ou outra telenovela da Grundy, a telenovela alemã *Unter uns* (ver O'Donnell, 1999, p.115). *Un posto al sole* foi moldada num formato preexistente, mas é inconfundivelmente italiana. A começar pelo componente mais crucial de todas as telenovelas no mundo, a locação.

Exibindo um título que remete imediatamente a Itália ensolarada no inverno, celebrando uma das mais populares canções napolitanas – como *O'sole mio* que ficou internacionalmente famosa por Elvis Presley como *It's now or never* e *Chist'è o paese do sole* – *Un posto al sole* se passa no sul da cidade Nápoles, onde também foi produzida e filmada. Nápoles é reconhecida como um lugar que remete as famílias italianas tradicionais e está muito presente em filmes e teatro, em citações musicais; principalmente na metade da década de 90 quando a cidade esteve no esplendor do “Novo renascimento napolitano”. *Un posto al sole* mostra Nápoles como uma suntuosa fonte cenográfica para inúmeras cenas, proporcionando um visual e uma linguagem diferentes aos padrões do gênero – o sotaque napolitano, o lado cômico de alguns personagens e situações – que reforçam a característica italiana na telenovela.

A narrativa da telenovela se foca mais no centro histórico de Nápoles do que no apelo da cidade grande. As telenovelas norte-americanas, australianas e inglesas preferencialmente retratam as regiões de classe média ou os distritos suburbanos. A mudança de locação em *Un posto al sole* foi significativa no ponto de vista cultural. Na Itália, em geral, e particularmente em Nápoles, as áreas suburbanas aparentam cidades dormitórios decadentes. As áreas da cidade com suas concentrações de fina arquitetura histórica, apesar de parecerem inabitáveis por causa da falta de segurança, ainda concentram a identidade da típica cidade italiana, que aspira um sonho luxo.

O ponto de partida de *Un posto al sole* são os grandes apartamentos no centro histórico de Nápoles, cuja arquitetura revela cantos singulares, blocos dos apartamentos, o “palácio” interno e a visão da baía de Nápoles. Os personagens da trama se encontram nessa atmosfera.

Obviamente, os créditos culturais sobre a telenovela necessitam de uma discussão mais analítica, baseada nos personagens, tramas, situações e problemas (BUONANNO, 1999). Destacamos apenas algumas evidências, que tratam a identidade italiana na telenovela.

Sem dúvida, os seriados longos e a “indústria” dessas produções que sucederam sempre estiveram atrelados a cultura da televisão italiana. Elas mostraram desde o início que não aceitam ser subjugadas pelos modelos de fora. Todas as evidências confirmaram que específicos elementos da cultura italiana e da sociedade foram perfeitamente capazes de emergir e ainda tirar vantagens do processo de aprender a fazer um seriado: enfrentou certa resistência dos produtores e do elenco locais (muitos atores de *Un posto al sole* foram revelados nesse trabalho, outros vieram do teatro, da rádiotelenovela. Muitos atores disseram que não emprestaram seu talento a uma telenovela e sim para ‘dramas reais’). Enfim, *Un posto al sole* alcançou reconhecimento e entreteve o público com uma fatia diária de genuíno drama italiano.

A história do embrião

O interesse nesse estudo não ficou confinado em apenas citar a vontade e a capacidade de adaptar, recriar e a resistir diante do estranho. Apesar de eu não reconhecer toda a teoria e a relevância empírica de tudo que se refere a “indigenização” (que eu tratei com profundidade: Buonanno, 2008), eu defendo a necessidade de mais opiniões e posições para seguirmos em frente ou para mudar a perspectiva da interpretação.

Un posto al sole não é apenas uma “história de sucesso” no sentido convencional. Nestes 13 anos de existência, mesmo ultrapassando dificuldades iniciais, a telenovela nunca atingiu altos índices de audiência; a audiência fiel está por volta de 2.5 milhões de telespectadores, mesmo patamar do *market share* no horário nobre do terceiro canal da RAI.

É realmente uma “história embrionária”: a telenovela diária deixou marcas na história da teledramaturgia e influenciou na evolução da ficção italiana. Em curto espaço de tempo, outros longos seriados seguiram os passos das pioneiras telenovelas italianas. As

telenovelas *Vivere* (1999-2008) e *Centovetrine* (2001-) apareceram na programação do canal 5, canal carro-chefe da Mediaset; mais tarde a mesma televisão pública lançou *Cuori rubati* (RAI 2, 2002-2003), *Sottocasa* (RAI 1, 2006-2007), *Bittersweet* (2008-). Algumas delas fracassaram no início; outras começaram bem e decaíram com o passar dos anos. Não importa o valor que foi gasto para produzir cada seriado, pois já valeu pelo fato de que a telenovela foi “se naturalizando” na televisão italiana. E hoje a telenovela conquistou seus status na televisão. Qualquer alteração, cancelamento de uma telenovela, os telespectadores e profissionais manifestam abertamente suas insatisfações.

É inegável o efeito da padronização – se a Itália por muito tempo quis ser diferente e não fazia telenovelas, essa diferença desapareceu – e os ganhos que ultrapassam as perdas. A serialização iniciada pela *Un posto al sole* abriu as portas para indústria da televisão, trouxe estímulo para profissionais técnicos e artísticos, revelou talentos e criou escola de atores. A programação durante o dia, antigamente recheada de enlatados importados, foi enriquecida com diversidade graças à inclusão da dramaturgia local. A serialização também invadiu o horário nobre, anos mais tarde.

Seriados longos entraram no horário nobre no fim da década de 1990. Em junho de 1998, durante a Copa do Mundo, a RAI quis oferecer outra opção para o público feminino. A telenovela da noite foi trocada por *Incantesimo*, um seriado que se passa num hospital, exibido inicialmente duas vezes por semana no canal 2 da RAI. Depois, que virar sucesso, ela foi transferida para o canal 1 da RAI e foi transformada, sem êxito, numa telenovela na sua última temporada (2007-08). Essa mudança gerou controvérsia e até debate no parlamento.

Un medico in famiglia, foi um seriado longo, exibido em dezembro de 1998 no canal 1 da RAI. Como *Un posto al sole*, *Un medico in famiglia* misturou o estrangeiro e o nacional (apud MILLER, 2000, p.156). De fato foi uma boa adaptação da bem sucedida comédia espanhola *Médico de Família*. Retratando o dia a dia de um casarão que abriga três gerações, o seriado conseguiu atrair público de diversas faixas etárias, inclusive crianças. Esse retrato de uma família grande, harmoniosa e unida – uma imagem que

tem forte apelo na cultura italiana, que é centrada na família – retratou na tela hábitos comuns para aproximadamente dez milhões de telespectadores. Apesar da afinidade cultural entre Espanha e Itália, a adaptação do seriado exigiu um considerável trabalho de regionalização. Foi dada bastante ênfase no grupo familiar, fugindo do significado do título original do seriado. Foi modificada a qualificação profissional do personagem do médico da série – *Médico de família*, que equivale ao médico da família – para médico *na* família, com isso o personagem médico desempenhava sua função na comunidade da família.

O acesso ao horário noturno reforçou o status de que os seriados dramáticos estavam conquistando o público. Entretanto, as minisséries ainda se mantêm na posição de “rainha” do horário nobre e carregam a reputação de boa qualidade de drama italiano (BUONANNO, 2005). Sem desmerecer ou menosprezar as minisséries, os seriados longos do horário nobre contribuíram mais com a diversidade na fórmula narrativa.

Conclusão: a mudança para seriado aconteceu em meados dos anos 90, em contextos específicos e condições atraentes, que contribuíram para o relançamento da dramaturgia da televisão italiana. Para isso foi necessário o acordo entre produtores nacional e internacional, pois a televisão italiana sempre precisou importar conteúdo e aprender com o estrangeiro a fórmula de como fazer e contar uma telenovela. O resultado dessa cooperação foi a telenovela *Un posto al sole*: “uma deliciosa fatia diária de drama italiano” – segundo *The Wall Street Journal* (abril 1998) – reconhecida e apreciada pelos telespectadores (CAPECCHI, 2000) como uma autêntica expressão de cultura italiana.

Un posto al sole não é um caso único de hibridização. Está entre tantas outras telenovelas no mundo que se enquadram no mesmo caso e que comprovaram que a cultura regional (local) pode se deixar influenciar pela cultura externa, não só apenas na televisão (BUONANNO, 2008). Vale apontar que essa relação tem seus riscos.

Não se pode concluir essa experiência em apenas “prós e contras”: o exemplo italiano sugere a plausibilidade de hipóteses interpretativas diferentes sobre o relacionamento entre o de dentro

e o de fora, o local e o global. Essa parceria não necessariamente é ameaçadora ou um obstáculo a ser ultrapassado, mas deve ser vista como um recurso a ser explorado.

A introdução de seriados estrangeiros longos abriu o horizonte de oportunidades sem precedentes para a televisão local. Pela primeira vez os talentos italianos tiveram a oportunidade de imaginar e contar histórias sem fim. E a “historiografia popular” (WHITE, 1994), contada todos os dias encontrou estímulo e se desenvolveu como nunca antes e foi enriquecida com novos modelos dramáticos. Essas mudanças não devem ser deixadas de lado. Elas sugerem que condições favoráveis, parceiros globais e culturas televisivas estrangeiras são recursos essenciais para produtoras nacionais e para a televisão local.

Referências

BUONANNO, Milly (ed.). **Continuity and change**. Luton: University of Luton Press, 2000.

_____. Italian television. In: SINCLAIR, John (Ed.). **Contemporary World Television**. London: BFI, 2004. p. 77-80.

_____. **La bella stagione**. Roma: RAI-ERI, 2007.

_____. **Indigeni si diventa**. Milano: Sansoni, 1999.

_____. La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. **DeSignis**, n. 7/8, p.19-30, 2005.

_____. **Le formule del racconto televisivo**. Milano: Sansoni, 2002.

_____. Religion and history in Italian tv drama. In: O'DONNELL, Hugh et al. (eds.). **Nation on the screen**. Cambridge :Cambridge Scholars Publishing (forthcoming).

_____. O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea. **Matrizes**. São Paulo: ECA-USP, n.1, p. 139-164, 2007.

_____. **The age of television**. Bristol: Intellect Book, 2008.
CAPECCHI, Saveria. **Ridendo e sognando con la soap**. Roma: RAI-ERI, 2000.

CROFT, Stephen. Global Neighbours?. In: ALLEN, Robert C. (Ed.). **To be continued...** London: Routledge, 1995. p.98-121.

HOBSON, Dorothy. **Soap opera**. Cambridge: Polity Press, 2003.

MAZZIOTTI, Nora. **La industria de la telenovela**. Buenos Aires: Paidós, 1996.

MILLER, Jeffrey S. **Something completely different**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

MORAN, Alberto. **Copycat television**. Luton: University of Luton Press, 1998.

O'DONNELL, Hugh. **Good times bad times**. London: Leicester University Press, 1999.

THOMPSON, Robert J. **Television's second golden age**. Syracuse: Syracuse University Press, 1997.

WHITE, Mimi. Women, memory and serial melodrama. **Screen**. Winter, 1994. p.336-33