

## Ficção seriada italiana, identificação e reconhecimento

Marcia Gomes M.

**Resumo:** Neste artigo se discute sobre alguns dos fatores que se fazem presentes na interação entre texto e receptor a partir de um caso específico: um seriado da televisão italiana chamado *Incantesimo*. A partir da análise sócio-narrativa deste programa e de entrevistas em profundidade com pessoas que assistiam assiduamente a este seriado, foram explorados alguns aspectos temáticos e narrativos que caracterizam a interação com esta obra.

**Palavras-chave:** Gênero - Recepção - Ficção seriada

**Abstract:** In this paper, we debate some elements that are present in the interaction between text and reception based on a specific case: the Italian TV soap opera "Incantesimo". By means of the socio-narrative analysis of this show as well as interviews in depth with some of its regular audience, we have explored some thematical and narrative aspects which characterize the interaction with the show.

**Key words:** Gender - Reception - Soap opera

**Resumen:** Se debate en el artículo algunos de los elementos que se hacen presentes en la interacción entre el texto y el receptor a partir de un caso específico: la teleserie de la televisión italiana llamada *Incantesimo*. Desde el análisis socio-narrativo de este programa y de entrevistas en profundidad con personas que asistían muy a menudo a la teleserie, se exploró algunos puntos y aspectos narrativos que vienen a caracterizar la interacción con la obra.

**Palabras clave:** Género - Recepción - Ficción serial

---

**Marcia Gomes M.** é professora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS. É Socióloga, formada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidad Javeriana de Bogotá-Colômbia, e doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidad Gregoriana de Roma-Itália. *e-mail:* marciagm@yahoo.com

De vital importância no estudo dos gêneros televisivos é o que em outras áreas disciplinares se chama *pattern recognition*, ou seja, o reconhecimento de padrões para identificar os invariantes que definem e caracterizam um programa dentro de uma classe das normalmente aceitas dentro da taxonomia dos gêneros televisivos, e em particular, neste caso, dos gêneros televisivos populares. Um dos aspectos primordiais deste estudo foi o de verificar como o programa italiano *Incantesimo* pertence ou não a uma determinada classe de produtos dos chamados gêneros populares e, neste caso específico, o das *soap operas* ou das telenovelas latino-americanas.

No que diz respeito aos procedimentos e pactos comunicativos que se estabelecem entre o público e os programas, o interesse por identificar o que se faz com os produtos dos meios vem muitas vezes associado com a atenção em relação a *como* (a partir de quais artifícios) se utilizam os programas, e a *por que* (por quais motivos ou com quais intenções) se opta por determinados produtos e não por outros. O interesse por compreender melhor o que motiva os telespectadores a optarem preferencialmente por certos produtos, por sua vez, possibilita não só a aquisição de um conhecimento mais amplo sobre os gostos do público e o emergir de novas tendências dentro do que existe hoje em dia como oferta dos meios, mas auxilia também a entender como elaborar produtos que explorem mais e melhor os diferentes recursos comunicativos existentes.

O interesse por entender o que levava o público italiano a assistir o seriado televisivo *Incantesimo*, fazendo com que este se tornasse um dos programas mais bem-acolhidos e de maior longevidade dentro do palimpsesto televisivo italiano dos últimos anos, foi o que propiciou o desenvolvimento de um trabalho de pesquisa que visava explorar, principalmente, as razões do sucesso deste programa. Com o intuito de chegar ao programa desde caminhos diversos, foram combinadas a análise sócio-narrativa do produto com a análise de recepção, realizada a partir de entrevistas em profundidades com 20 pessoas que assistiam assiduamente a *Incantesimo*.

*tesimo*. Como este programa não corresponde completamente a nenhum dos gêneros televisivos presentes atualmente na televisão, além da atenção na matéria da representação, na estrutura do imaginário e na forma do relato, se procurou entender melhor as suas peculiaridades também a partir da identificação das diferenças e semelhanças com outros dois tipos de programas com os quais compartilha parte da sua forma de ser: as telenovelas latino-americanas e as *soap operas* estadunidenses. Entre os aspectos contemplados nas entrevistas com os telespectadores, se enfatizou as modalidades de consumo deste produto, a percepção dos vários aspectos semânticos e morfológicos que, segundo os telespectadores, caracterizavam o programa.

Como resultados obtidos, se deve acentuar, por um lado, o interesse suscitado pelos núcleos temáticos, a atração exercida pelos personagens femininos, e o vigor e a força dos conflitos entre os bons e os maus das histórias contadas pelo programa. Como aspecto que estimulava a atenção constante e explicava a fidelidade do público ao longo do tempo, foram encontrados distintos tipos de colaboração que se referiam à força interpelativa deste texto, a saber: 1) a identificação, o envolvimento emocional e o apoio a certos personagens, que se relacionavam principalmente com as problemáticas tratadas e com a caracterização dos personagens; 2) os elementos de mistério e de suspense, e o interesse por determinar o fim da história e por estabelecer a que gênero televisivo pertencia este programa, que se vinculavam principalmente ao modo de contar e de construir a narrativa. Deve-se acentuar, também, entre os aspectos ressaltados pelos resultados desta pesquisa, a importância e a significativa contribuição do ponto de vista dos receptores para ampliar e complementar o conhecimento obtido a partir da análise do gênero.

#### **a) O ponto de vista da audiência**

A opção de fazer um estudo de recepção, como se mencionou, foi motivada, em primeira instância, pela intenção de compreender o interesse

suscitado por este programa televisivo. Tal como acontece com os produtos populares, um primeiro procedimento de análise foi o de discernir os vários elementos que caracterizavam este programa e que poderiam explicar o interesse do público, e de avaliar os elementos de repetição e de inovação presentes para verificar, em um segundo momento, como se cumpria o pacto comunicativo entre o programa e os telespectadores. Como uma obra não pode ser identificada exatamente nem com o que é o texto, nem estritamente com as possíveis concretizações a que dá lugar, mas se posiciona aproximadamente entre cada uma destas duas partes,<sup>1</sup> cabe olhar seja para um lado que para outro e analisar o que acontece no encontro entre as partes para entender a lógica de um produto, as suas potencialidades sociais e culturais, as suas razões de uso e os tipos de interação e apropriação aos quais pode dar lugar.

Na análise do programa, a opção de avaliar as características observadas em relação à perspectiva dos gêneros não funcionava. Como confirmou também na análise sistemática deste programa, *Incantesimo* é uma espécie de híbrido e não se "encaixar" completamente em nenhum dos gêneros ou das formas típicas de estruturação discursiva disponíveis na televisão atualmente. Além disso, o programa também não dava uma idéia, até o momento em que foi realizada a pesquisa, de qual era a sua proposta de serialidade, e de qual seriam os futuros desdobramentos ou o marco geral da história que estava sendo contada (tempos e aspectos centrais). Em consequência de não se remeter clara e sistematicamente às convenções estabelecidas pelas lógicas dos gêneros, e pelo fato de não indicar aos telespectadores qual seriam os procedimentos padrões e a estrutura seguida, *Incantesimo* oferecia uma oportunidade impar de explorar, em uma televisão cuja programação é cada vez mais standardizada, como reage e quais são as táticas utilizadas pelos receptores para interagir com um programa que não diz clara e abertamente desde o princípio onde quer chegar.

Quanto à recepção, como foi mencionado,

foram feitas entrevistas em profundidade com 20 pessoas que assistiam habitualmente a este programa, 10 das quais habitavam em Roma e arredores, e 10 em Florença e imediações. Os entrevistados tinham idades que variavam de 19 a 70 anos. Do total, 18 eram mulheres e entre elas três eram estrangeiras: uma colombiana, uma francesa e uma belga. Como nível de educação formal, a formação dos entrevistados variava desde o ensino fundamental a estudos de pósgraduação, mas a maior parte tinha ou completado o ensino secundário, ou feito algum tipo de curso universitário. As entrevistas se dirigiam, principalmente, a explorar: os hábitos de consumo televisivo e de consumo cultural ligados aos meios de comunicação; o contato inicial e os motivos que os levaram estas pessoas a seguir habitualmente o programa, a relação estabelecida com os distintos aspectos narrativos do texto, as práticas e o contexto de fruição. As entrevistas foram realizadas nos meses de maio e junho de 2000, quando o programa tinha sido transmitido de outubro de 1999 a fevereiro de 2000, e de março a abril de 2000. Os critérios utilizados para a seleção dos participantes foram: a idade, o lugar de residência e conhecer e se definir como uma pessoa que acompanhava o programa com assiduidade.

### **b) A proposta de *Incantesimo***

O programa foi transmitido inicialmente em 1998, e voltou a ser apresentado desde o princípio a partir do segundo semestre de 1999 no segundo canal da Televisão Estatal Italiana (RAI 2). Com intervalos entre um capítulo e outro que variam de semanas a meses até a presente data, este programa volta sempre a ser proposto com algumas modificações. Até o momento, por exemplo, já mudou várias vezes o dia de semana em que vai ao ar, a frequência (de uma a duas vezes por semana) e o canal (no segundo semestre de 2000 passa ao primeiro canal, RAI 1) onde o programa é apresentado, e foram feitas diversas mudanças no núcleo dos personagens principais. Com exceção do intervalo entre o primeiro e o segundo semestre de 2000, as inter-

rupções e as diversas alterações efetuadas são realizadas sem que o público seja informado, através do mesmo canal e em horários distintos ao que é transmitido o programa, de qual será o novo dia da semana em que o programa vai ao ar, de porque não foi transmitido em uma certa semana ou no intervalo de alguns meses, e quando, se este for o caso, o programa voltará a ser reapresentado. Esta carência de informação não é exclusiva deste programa; aqui, porém, a escassez de informações se soma à identidade incerta do programa (a sua ligação a um gênero, a um standard), e a uma continuidade no tempo do seriado marcada por uma sucessão de descontinuidades em alguns de seus aspectos narrativos.

Nos produtos populares, a descoberta do código que sustenta o texto se dá geralmente através da relação entre produto e gênero, e é a partir dessa relação que se apreende de imediato os procedimentos e o modelo de mundo<sup>2</sup> que organiza a lógica e as idéias centrais do texto. Os textos narrativos podem utilizar todo tipo de recursos disponíveis, mas a elaboração de um texto inserido em um determinado gênero será sempre marcada pelo uso de certos recursos e procedimentos, e serão estes mesmos a garantir não somente a presença de certos elementos específicos, mas também a centralidade destes elementos dentro dos textos narrados. Os programas televisivos inseridos na lógica da produção por gêneros compartilham uma série de elementos comuns; isto é, compartilham um estoque de sentido, um modelo de mundo e, portanto, de objetos e de eventos, de ações e de atores, que caracterizam seja os temas recorrentes nestes textos seja a forma que eles assumem.

O modelo de mundo proposto por cada gênero se conforma através dos elementos que, pela sua mesma centralidade, conferem e atribuem certa especificidade às histórias contadas. Entre os aspectos que configuram e delimitam a identidade de uma classe de produtos se pode salientar, por exemplo: o universo da ação, o padrão de desenvolvimento narrativo, os personagens centrais, o que eles re-

<sup>2</sup> CASETTI, F., LUMBELLI, L. e WOLF, M. Indagine su alcune regole di genere televisivo. *Ricerche sulla Comunicazione*, 2 (1980), p. 147-190; 3 (1981), p.11-123.

presentam e as funções que desempenham, os atributos característicos e as temáticas recorrentes. Quando não se consegue identificar o código que sustenta o texto, ou o gênero ao qual é inscrito o produto em questão, e além disto o texto não coloca à disposição o particular modelo que pretende seguir, não é possível, por exemplo, diante de uma suspensão temporária do programa, saber se a história terminou. Não se sabe porque não se conhece qual será o padrão de desenvolvimento seguido pelo enredo, e nem qual é o modelo de mundo reafirmado que indica, entre outras coisas, que idéias devem prevalecer na conclusão da história. Isto não impede, obviamente, que se proceda por aproximação, através da comparação deste com outros produtos televisivos. Não impede, também, que se busque encontrar os elementos de regularidade que, de algum modo, possam indicar o repertório de sentido trabalhado pelo texto, ou as idéias centrais que ele procura reafirmar com a sua particular organização dos elementos que o constituem. Como meio para orientar a própria recepção, como se pode observar a seguir, os telespectadores buscam pistas para regular, de maneiras alternativas, as próprias expectativas em relação ao programa.

*Ci sono rimasta male quando ho saputo che non avrebbe fatto più parte della fiction, perché poi la protagonista è lei. Quindi, dice "adesso come finirà con Thomas? Come andrà a finire con Roberto?" O le problematiche che si verificano con la sorella Vera, oppure con la madre, oppure con la sua stessa malattia. Perché adesso lei, che sia partita per andarsi a fare vedere questo brutto malessere che ha, non lo ho visto di buon occhio: puoi prima farla morire se la deve farla scomparire della fiction. (Fabiola, 20)*

*Adesso come adesso, spero che continue. Ma dovranno prima o poi farla finire. Trovare una soluzione, perché così come è finita adesso, te lo ho detto, non mi sembra molto buono, perché comunque non si sa quello che poi succede dopo. Quindi, una volta che continuano, che hanno lasciato in sospeso delle puntate precedenti, una volta che hanno risolto tutti i problemi e non se ne creano altri, allora può finire. Però, appunto, non è ancora finito. (Andrea, 26)*

*Credo che fosse la prima parte, quando è finito in un modo che sembrava assurda la fine, insomma. Non si capiva come era andata a finire questa cosa. [...] Io credevo che era proprio finito, sicché son rimasta un po' male. 'Come? Finisce in questa maniera assurda, che non si sa?'. Non puoi farla finire da sola, una cosa del genere, non puoi tirarla fuori te la fine. Invece poi sembra c'era un seguito e c'è stato. Però non l'avevano detto e quindi io ero rimasta malissimo (Enrica, 54)*

O programa começa com os preparativos e a celebração do casamento de Barbara e Roberto, em concomitância com a corrida ao hospital seguida do parto e da morte de Monika Berger, de quem por muito tempo não se soube o nome e que deu à luz ao filho ilegítimo de Roberto. A família de Barbara Nardi é rica e influente. O pai, que morre de infarto na primeira série, era médico, diretor e acionista da clínica onde Barbara trabalhava como médica, e era casado em segundas núpcias com Tilly, uma suave e generosa senhora com quem tem o filho Massimo, que estuda medicina para seguir a tradição de família. Roberto Ansaldi, que se suicida no final da primeira série, era advogado, a sua família também era bem-de-vida, mas era muito menos rica e conhecida do que a de Barbara. A sua mãe, Cristina, é uma mulher dominante e excessivamente presente na vida do filho; o pai, Giuseppe, é viciado em jogo, entra em processo de falência muitas vezes porque também não é muito hábil em manejar os negócios de família, e é hostilizado pela esposa por ser uma pessoa fraca e pouco brilhante. A mãe de Barbara, Giovanna Medici, que até então vivia na Alemanha, retorna a Roma seguida por Vera, uma filha ilegítima de quem ninguém sabia da existência e que exercerá, junto com Cristina, o antagonismo ao personagem de Barbara. Thomas Berger, filho do segundo marido de Giovanna, vem também da Alemanha em busca da irmã desaparecida, e estabelece desde o princípio uma relação tensa, cheia de contrastes e de desentendimentos com Barbara. Junto com Tilly e Massimo, Giovanna e o Dr. Renzi, o ginecologista da *Clínica Life* e pai de Gabriella, serão os personagens que desde a primeira série participam de forma mais ou menos estável do enredo.

O primeiro casal protagonista, Thomas e Barbara, que entra e sai de cena na primeira série, será substituído por Caterina e Marco Oberon na segunda série, por Paola e Michele na terceira série, e por Martina Morante e Andrea Bini na série atual. Paola, Martina e Oberon, também como Barbara, são todos eles médicos; Andrea e Michele são advogados, Thomas é milionário e Caterina é uma enfermeira

que estuda medicina. Em comum na história desses casais, além da passionalidade das relações, da atração e do "encanto" recíproco, está a insegurança, a mútua desconfiança, o suceder-se de equívocos que obstaculizam a harmonia do casal, a dificuldade de revelar-se e de expor-se que será sempre agravada pela quantidade de enigmas no passado de cada um deles. Os cenários onde se desenvolvem estas relações são relativamente fixos: a *Clínica Life*, freqüentada por todos eles por razões pessoais ou de trabalho; a mansão de Tilly Nardi, que vive com o filho Maximo; a mansão de Giovanna Medici, as ruas, os bares e restaurantes de Roma; e as mansões e os luxuosos apartamentos de alguns dos outros personagens.

*Va be', mi rendo conto che avevano bisogno dell'arena, del luogo dove si svolge.... No, come i Forester [da soap opera Beautiful] hanno l'azienda loro hanno la clinica. [...] poi mi sembra che molto accadesse lì, non la vedo una nota stonata. O almeno io lo collego anche l'episodio, ora nell'ultima serie della bambina che si doveva operare, che era figlia di quel politico. Insomma doveva accadere lì. Si è scelto di guardare al mondo medico. (Anna, 29)*

*Invece Incantesimo già si rivolge ad un'élite, ad una fascia sociale alta, di borghesia. Vedi la stessa famiglia, lo stesso ambiente, le stesse case, la clinica, loro lavorano in una clinica dove hanno possibilità di guadagnare miliardi, poi sono i proprietari, gestiscono con i direttori. Le loro case sono ville, non parliamo del "Medico in Famiglia" [seriado italiano] che tutto si svolge in una stanza, in un soggiorno, su quel divano, e nella cucina. In Incantesimo nella famiglia ce ne abbiamo tre o quattro inservienti, la Barbara tu non la ha mai vista ai fornelli. (Teresa 32)*

*Mi piaceva, bello. Bello vedere queste case, che fosse un personaggio ricco, pure Thomas un miliardario. Bello, essere miliardari, ricchi, è una cosa bella. Al meno la vede in un film (Melania, 19)*

À parte o ambiente quase sempre de grande luxo, se compartilha também o interesse pela medicina e a centralidade do assunto saúde, não só por razões de trabalho, na vida dos personagens. Na primeira série, por exemplo, além de todos os casos dos pacientes que entram e saem da Clínica e com os quais contracenam os personagens centrais, a melhor amiga de Barbara, Mirian, morre de câncer deixando o filho recém-nascido para Barbara criar. Depois da morte do filho, Roberto Ansaldi sofre vários *ictus* (convulsão) e, mais adiante, quando se repõe, termina por suicidar-se com o carro. Vera descobre ter alguma mal-formação no útero e que nunca pode-

rá ter filhos, Barbara começa a sentir-se mal e descobre que tem câncer, e o seu pai morre por um infarto fulminante causado pela culpa por manter uma relação extra-conjugal com Cristina Analdi. Também relacionado ao mal-estar vivido pelos personagens, além do vício de Giuseppe que desencadeia uma série de dificuldades na sua vida familiar e de trabalho, Massimo e a namorada Gabriella eram viciados em droga, ela dá à luz a uma criança depois de um parto prematuro e complicadíssimo, e morre na segunda série por *overdose*.

*la parte dell'ambientazione medica è proprio appiccicaticcia, poi tutte quelle disgrazie che capitano una dopo l'altra, ti fanno pensare dio mio... La figlia con il morbo di..., la madre con un tumore al seno, figli drogati, quell'altro va a finire fuori con la macchina...E poi cos'altro... Tutta una serie di disgrazie che sono veramente incredibili. Anche i caratteri dei personaggi sono estremamente forzati, sia quando si vuole presentare un personaggio positivo, sia che si voglia presentare uno negativo. Il grigio non esiste. Esiste solo il bianco e nero (Brunella, 70)*

*Poi tutte queste morte, nella seconda serie proprio morivano tutti, nessuno che si salvava. Io addirittura avevo pensato che poi Roberto lo facevano morire, perché poi il bambino, cioè tutti quanti, lo hanno fatto troppo sul tragico. (Melania, 19)*

*Non è detto che se una persona è ricca... Se non trovi un rimedio per guarire il tumore, può essere il miliardario più potente del mondo» (Fabiola, 20)*

*una famiglia ricca non sempre idealizzata come spesso accade in molti film che non hanno mai problemi di pagare la bolletta, non stano mai male, non se gli buca mai la ruota della gomma e queste cose. Sì, una famiglia sicuramente benestante, pero con dei problemi molto simile a quelli che persone non ricche hanno. Figlio che si droga (Anne, 34)*

Além de acomunar de certo modo os ricos e poderosos de *Incantesimo* com os pacientes que entram e saem da Clínica, e também com as “pessoas comuns” que assistem a este programa, os problemas de saúde, combinados com outros elementos, contribuem para acentuar a atmosfera de fragilidade e de incerteza que condiciona permanentemente as escolhas e as ações dos personagens centrais da história. Manifestando o caráter melodramático do modelo de mundo apresentado por este programa, além da polarização dos conflitos, da tensão e do contraste grandiloqüente dos sentimentos, estão os graves e sempre inesperados problemas de saúde vividos pelos personagens. Junto com os seqüestros (do filho de Roberto, Valeria Dupret), atropel-

lamentos (Caterina), acidentes vários (Olivares, Denise), estupros e uma série de outros trágicos episódios que se reapresentam em continuidade na vida dos personagens, os complicadíssimos problemas de saúde acentuam a centralidade da fatalidade e da felicidade negada como eixo organizador do mundo de *Incantesimo*. A insistência sobre a fatalidade e a felicidade negada evoca o sentimento de fragilidade, de insegurança e de impotência ligado à visão de que existem uma série de forças externas que podem, em qualquer momento, pôr em risco o equilíbrio, a ordem/segurança e o aconchego familiar, introduzindo o caos na vida privada dos indivíduos.

*Incantesimo parla della vita complicata delle persone. Perché poi tutto sommato poi hanno vite anche tutte molto complicate. Anche questo, nonostante fossero belli, ricchi e famosi, però avevano delle tragedie, per cui tu da piccola formica che li vedi... (Anna, 29)*

*Magari forse è una mia ulteriore riflessione che faccio, è la mia percezione, però certamente ce ne sono delle cose oggettive che la serie porta avanti, e che sono queste relazioni, queste relazioni famigliari, conflittuali, questo mondo di posizione sociali e professionali abbastanza alte, però che non c'è serenità. In tanti dei loro rapporti non emerge serenità, non emerge... Dov'è una persona che è felice in Incantesimo? (Teresa, 32)*

*loro avevano soldi, loro potevano essere felice, e loro cercano sempre un modo di sbagliare, di avere infelicità. Questo è strano. Perché lei era bella, lei ha qualcosa, non è bellissima però ha qualcosa. È molto gentile con i pazienti, lei mi ha attirato sempre... aveva un bell'uomo, avevano i soldi, potevano avere bambini. Niente va, niente, niente, niente. Lei si divorzia, poi lei è incinta e perde la bambina. (Elizabetha, 37)*

*E ho visto nel ceto medio superiore, perché qui abbiamo dei padroni di una clinica, qui abbiamo dei miliardari anche, vediamo un intreccio di tradimenti. Ma non tradimenti di odio, tradimenti fatti per sentimenti. (Giuditta, 65)*

Ainda que de modo menos central, outros elementos de matriz melodramática, como o drama da identidade perdida ou desconhecida, e da luta por fazer-se reconhecer, também estão presentes e caracterizam o mundo possível proposto pelo programa. O drama do reconhecimento está presente, por exemplo, no percurso de Caterina, que descobre ser adotada e depois filha natural do rico e famoso Dr. Olivares. Está presente na história de Vera, que não sabe quem é o seu pai, e como raiz do conflito entre Gabriella e Massimo, que descobre não ser o pai do filho da sua namorada. A identidade perdida está presente também na história de Paola, pois a-

<sup>3</sup> BROOKS, P. *L'Immagine Melodrammatica*. Parma: Pratiche, 1985.

<sup>4</sup> GUBERN, R. Teoria del melodramma. In: *Immagine e Messaggio nella Cultura di Massa*. Nápoles:Liguori, 1976.

meçada por um mafioso ítalo-americano, muda de identidade, se transfere a Roma sob proteção judicial, e deve soterrar o seu passado para começar a construir uma vida em meio de pessoas desconhecidas. Também como expressão do melodrama neste programa estão os conflitos derivados do sentimento de culpa,<sup>3</sup> da luta entre o dever e a paixão, entre a lealdade e o amor.<sup>4</sup> São conflitos que, em geral, emergem do contraste entre as "obrigações" e as expectativas relacionadas aos distintos papéis sociais representados pelos personagens. É o sentimento de culpa por trair a esposa, por exemplo, que termina por causar o infarto e a morte de Ivano Nardi na primeira série de *Incantesimo*, e é a dificuldade de liberar-se dos deveres em relação ao marido doente que impede a Barbara de deixá-lo para construir uma vida ao lado de Thomas. A presença destes elementos temáticos de matriz melodramática confere a este programa uma atmosfera bastante similar à que se verifica nas telenovelas, ou nas *soap operas* estadunidenses. Pode-se notar, no entanto, como algo que o diferencia de certo modo das telenovelas, o fato de que ainda que o drama do reconhecimento esteja presente tanto em um caso como no outro, nas telenovelas este é sempre um aspecto central e principal. No caso de *Incantesimo*, ao invés, mesmo estando presente, não constitui o aspecto central do enredo. Tal como nas *soap operas* estadunidenses, o drama do reconhecimento é um dos elementos que, junto com outros elementos, salienta a influência do modo de expressar e de entender as relações humanas que tipificam o melodrama.

Quanto à construção, a articulação da história se dá em três níveis narrativos que correm simultaneamente, e que organizam a continuidade e o vínculo entre as partes na duração do tempo da história. O primeiro nível é o que caracteriza e dá tonalidade à trama, e é formado por um conjunto de personagens e ambientes estáveis que fornecem o contexto para o desencadeamento dos outros dois níveis sucessivos. O segundo nível é aquele em direção ao qual a história em geral converge, cujo eixo

é o desenvolvimento da história do casal de protagonistas. O terceiro nível é formado por pequenas histórias que servem de pretexto para desenvolver a ação, e como instrumento para dar visibilidade aos atributos e às qualidades dos personagens centrais ou estáveis dentro da trama. Articulados, esses níveis organizam a dinâmica entre os diversos tempos da história: um tempo muito dilatado e com etapas de luta pela conquista de objetivos muito lentamente realizadas; um tempo de média duração, onde se parte de uma desordem/insatisfação inicial e se chega a cumprir, e a fechar, os objetivos de ordem e estabilidade pré-fixados; e um terceiro ciclo de breve duração, onde são introduzidos e resolvidos em poucos capítulos uma série de pequenos conflitos, através de personagens que entram e depois saem definitivamente de cena.

Entre os diferentes ciclos narrativos, este seriado combina certos aspectos do desenvolvimento narrativo das *soap operas* com outros típicos das telenovelas. No ciclo de longa duração prevalecem os aspectos cotidianos de gestão da vida pessoal que tipifica as *soap operas*,<sup>5</sup> e o perene estruturar-se e desestruturar-se, ou o fazer-se e desfazer-se, nas relações pessoais que caracterizam estas obras. No ciclo de longa ou indefinida duração, além disso, se verifica a mesma falta, ou a resistência a concluir, que caracteriza o modo de fazer das *soap operas* em geral.<sup>6</sup> Como as telenovelas, se conta a história do encontro ("encantamento") de duas pessoas, e dos obstáculos que devem superar para construir um futuro juntos que seja estável, ordenado e definitivo.

<sup>5</sup> BURNDSON, C. Crossroads: notes on soap opera. *Screen* 22 (4), 1981, p. 32-37.

<sup>6</sup> ALLEN, R. The guiding light: soap opera as economic product and cultural document. In: *Television. The critical view*. H. Newcomb (ed.). Nova Iorque: New York University, 1987. p. 141-163.

*Per me potevano rimanere insieme [Barbara e Roberto], sì. Pero dopo di quello che è successo non si può più. Io capisco che lei sia andata via. È una soap, in una soap si deve mescolare sempre, le cose non possono essere ordinate. (Elizabetha, 37)*

*di nuovo c'è che sono italiani facendo quasi telenovela, [...] Già come contenuto, nuovo nuovo, non, niente, è un po' come alcune telenovelle sudamericane che sono un po' un remake, un rifare, un rifatto di tante cose. Hanno messo alcune cose insieme, ma nessuna proprio proprio innovatrice, no. L'insieme è buono, potrebbe essere gradevole, ma nuovo, nuovo, creativo, niente. (Victoria, 32)*

<sup>7</sup> FEUER, J. Melodrama, serial form and television today. *Screen* 25 (1), 1984. p. 4-16.

Uma das características da forma narrativa do gênero *soap opera* é a coexistência das múltiplas linhas de *plot* paralelas que se revezam permanentemente, e que se desenvolvem em maneira relativamente independente dentro da mesma narrativa.<sup>7</sup> Neste caso, à diferença disto e à semelhança das telenovelas, a história converge sempre em direção ao desenvolvimento da ação do casal de protagonistas. Esta convergência, no entanto, não implica que o seriado se encerre, como acontece nas telenovelas, com o fechamento/conclusão da história dessas duas pessoas. Pelo contrário, tal como acontece nas *soap operas*, independentemente do destino dos diferentes casais, a história continua sempre, porque a *Clínica Life* continua a receber novos pacientes, e porque a vida dos outros personagens ainda não é como eles queriam que fosse.

Embora se verifique a convergência em relação ao casal protagonista de turno, ao contrário do que ocorre nas telenovelas, o futuro dos personagens não é previsível e ligado ao papel que cada um ocupa na história. Neste caso, com exceção do casal de protagonistas que replica o final entre o herói e a heroína das telenovelas, os outros têm um futuro relativamente aberto e variável. O "final" de cada um deles não está vinculado ao "restabelecimento da ordem", que nas telenovelas condiciona a conclusão de todo o elenco de personagens. Como os demais elementos característicos desta história, a predominante presença das restrições ditadas pelos problemas de saúde faz com que, por exemplo, o fechamento das pequenas linhas de história introduzidas, e a mesma saída de cena dos personagens de relevo, esteja muitas vezes ligada à morte (Ivano, Roberto, Gabriella), à transferência de cidade por causa de doença em família, ou a buscar algum tipo de tratamento específico para uma doença gravíssima. Deste modo, por exemplo, Barbara e Thomas se mudam para Alemanha, porque ali acreditam que ela poderá receber um tratamento adequado à sua doença; Caterina e Marco decidem morar no Rio de Janeiro para poder acompanhar de perto Olivares, que está em coma em um hospital daquela cidade;

Paola e Michele, por sua vez, se transferem aos Estados Unidos, porque por recomendação da recém-chegada Dra. Martina, um determinado hospital daquele país oferece boas esperanças de cura para os problemas cardíacos do filho do casal.

*io dicevo 'secondo me Roberto morirà'. Che moriva, me lo immaginavo. ...Ma non lo so, come storia. Io mi vedo molte fiction, quindi ormai più o meno i luoghi comuni sono sempre quelli. Quindi ormai io dicevo "secondo me lo faranno morire, non so in che modo, ma per farlo uscire di scena". In fati poi dopo è morto. (Melania, 19)*

*poi si sapeva che si scopriva, perché è una fiction. Voglio dire, non è la realtà, quindi già si sa, tutto è già programmato. Gli vede anche da te l'organizzazione italiana, come non è che sia tutto rose e fiori. La polizia per capire qualcosa ci mette abbastanza. Invece là si tratta di una fiction. Non sono cose che succedono nella realtà. Cioè, possono anche accadere nella realtà, solo che dopo... (Fabiola, 20)*

### **c) O lugar dos personagens na história**

Todas as pessoas entrevistadas assistiam regularmente, desfrutavam os momentos dedicados a esta visão, e se mostravam emocionalmente implicadas<sup>8</sup> pelo que assistiam neste programa. Em relação aos personagens, o envolvimento afetivo se manifestava seja através da simpatia e do interesse pelo sucesso de alguns, seja por meio da reação aos comportamentos e às ações de outros. Quanto aos personagens e os papéis por eles representados, três foram os aspectos que se fizeram presentes no discurso dos telespectadores: a centralidade das figuras femininas na condução do enredo, a atração e o fascínio exercido pelas figuras masculinas, e a importância da oposição entre os "bons" e os "maus" na percepção da história.

A força e a centralidade dos personagens femininos se manifesta, em primeiro lugar, pelo espaço ocupado pelas "mulheres de *Incantesimo*" no desenvolvimento da trama. Na primeira série, por exemplo, é extremamente claro o protagonismo de Barbara que, com a ajuda da madrastra e da mãe, supera a permanente oposição da irmã ilegítima e da sogra interesseira e manipuladora. Das duas adversárias, Vera se interpõe entre ela e Thomas, e Cristina tenta impedir, com todos os meios possíveis, que a heroína se desvincule da responsabilidade adquirida com Roberto e viva inteiramente em função do que deseja e do que considera melhor para ela.

<sup>8</sup> HELLER, A. *Teoria de los Sentimientos*. Barcelona: Fontamara, 1982.

São estes personagens que exercem os papéis propositivos e dispositivos determinantes para o desenvolvimento da trama. As figuras femininas são sempre, também, responsáveis e culpadas por tudo o que acontece na história; é a seu cargo que recaem, inclusive, as decisões e condutas dos personagens masculinos. São elas que ameaçam, seduzem, influenciam, impõem as próprias motivações, e que devem manter ou restabelecer a correta ordem da situação.

*anche perché Roberto non era cattivo, era la madre che era perfida, era la madre. Anche se lui era molto succube. [...] anche quando andava con la sedia a rotelle, non credo che lui abbia voluto fare, era la madre che lo spingeva a fare una cosa del genere. (Fabiola, 20)*

*la figlia di Paola [Giovanna] quella che non si sa perché abbia tutta questa cattiveria da scaricare... il personaggio [Vera] c'è però non è che ... fa parte perché poi è lei che muove tutto, però non è un personaggio che a parer mio... è centrale perché tutto si muove attorno a lei a questo punto, perché è lei che muove tanti figli (Milena, 50)*

*Questa ragazza [Gabriella] che si droga è una realtà quotidiana di sicuro, questo ragazzo [Massimo] che li va dietro... lei l'ha plagiato e quindi ci sta che sia anche così: che lui non riesce a staccarsi da questa ragazza. Anche se mi sembra un po' esagerato: ci fa anche un figlio! Che secondo me non è neanche suo. (Enrica, 54)*

Ainda que sejam as figuras femininas que conduzem a ação e desempenham os papéis de relevo, os personagens masculinos são parte constitutiva e importante da história, pois é através deles que as mulheres de *Intentesimo* disputam espaços e afirmam as próprias posições. As figuras masculinas são uma espécie de recompensa, de prêmio que se conquista através da disputa dos valores, dos modos de conduzir a própria vida, dos projetos e das idéias que cada personagem representa. Ao mesmo tempo em que são a recompensa pelas dificuldades e o sofrimento presente nas provas superadas, são eles que se explicitam o veredito final, pois indicam, através da atenção dedicada e do amor, quem representa os valores e os sentimentos considerados adequados. Em outras palavras, o prêmio (amor) é conferido a partir do reconhecimento, isto é, do triunfo da virtude. Sendo recompensa e prêmio, as principais figuras masculinas combinam uma série de atributos que expressam o que dentro do mundo de *Incantesimo* pode haver de mais de-

sejável: são atraentes, inteligentes, brilhantes, carismáticos, respeitados por todos, bem-sucedidos profissionalmente, e assim por diante.

*Thomas, la fine del mondo, mi piaceva tantissimo. Aveva uno charme, mi piaceva proprio come recitava, la parte proprio bene, da cattivo, da buono. Poi quell'innamoramento con lei è stato favoloso. Lui che la voleva a tutti i costi, lei niente da fare, poi il marito quando è rimasto invalido. Cioè, si è dedicata al marito quando lui era innamorato pazzo. (Teresa, 62)*

*A me è piaciuto sempre questo Roberto, era bello. (Elizabetha, 37)*

*Identificarmi, l'unico con cui mi posso identificare è il giovane chirurgo. Anche perché d'aspetto non è niente male tra l'altro (ride). Per cui vorrei essere stato così discreto da giovane... (Gianfranco, 55)*

*Il medico, lui, Marco mi piaceva, un bell'uomo. (Anna, 29)*

*Marco, lui è così bello, gentile, 'dai Marco'. Sì, certo, quel personaggio è bello, attraente. (Victoria, 32)*

*mi piace anche, come si chiama, Olivares, perché riesce, come dicevo prima, a capire più degli altri personaggi dove sta il bene e dove sta il male. Cioè lui è quello che con la sua intelligenza riesce a capire tutto. (Rita, 48)*

*era molto più attraente il padre di Barbara, anche come figura, ma anche come uomo con questi capelli neri, queste sopracciglia accentuate, mhm ... (Raffaella, 29)*

Entre os personagens mais citados pelos entrevistados, Barbara e Tilly eram sem dúvida os mais amados, enquanto que a aversão e a raiva se manifestavam em relação à sogra perversa representada por Cristina e Vera que, fazendo a parte da irmã bastarda, reclama por não se sentir amada e nunca haver tido uma vida familiar. As reações a Vera e Cristina demonstram o sucesso desses personagens em cumprir tudo o que se refere à impostura, à traição, ao engano, ao dano e à maledicência. Tanto Vera como as demais oponentes de *Incantesimo* assumem com sucesso e desenvoltura a esfera de ação da malvada, seja através das incansáveis tentativas de prejudicar a heroína de turno, seja porque conseguem despertar nos telespectadores emoções extremas e viscerais.

*Mi garba tanto quella che è una bella donna, ma è una iena: Vera. Mi piace come fisico perché poi è una iena addirittura. Ha scombussolato tutto. (Graziella, 67)*

*Chiama tanto l'attenzione un personaggio malvagio con una ragazza [Vera] così bella. Non lo so, era quasi come vedere una serpe (ride) che parlava. Come parlava, come si muove, come guarda. (Victoria, 32)*

*Vera è un'altra Cristina. Quella non gli interessava niente di rovinare pur di*

*avere quello che lei si prefiggeva. Ha rovinato, praticamente è stata lei a rovinare completamente il marito di Barbara, è stata lei a rovinare Thomas che poi si è resa conto ed è andato con Barbara. É stata lei che ha rovinato la mamma, che ha diviso la mamma con l'altro che si volevano tanto bene. Quindi lei si è messa con Giuseppe, ma non perché era Giuseppe, ma perché Giuseppe aveva l'amministrazione, allora lei, le provviste non venivano quelle che, falsificava le fatture, in somma. (Giudita, 65)*

*Ah nella prima serie c'era anche un altro personaggio che non mi piaceva, la mamma del marito di lei, finta, bugiarda, adultera, ce l'aveva tutte...(Rita, 56)*

*la figura della mamma di Roberto, una suocera, ma veramente suocera nel vero senso di come le intendiamo noi in Italia (ride), la figura della suocera terribile. [...] Una donna che viveva nella competizione continua, un personaggio certamente odioso. Perché odioso? Perché odiava Barbara, perché ha manipolato il figlio. (Teresa, 32)*

As reações que expressavam raiva, aversão e antipatia em relação às "malvadas" do programa eram contrabalançadas pela afabilidade e serenidade introduzida por Tilly, ou pela força e a segurança de Giovanna. Amigas e cúmplices, as duas se complementam na ajuda e no apoio que dão aos "justos" e as vítimas do infortúnio, da adversidade e da desventura. Com firmeza e decisão, estas mulheres colaboram e auxiliam a todos aqueles que, pelos caprichos do destino ou pelas perseguições dos mal-intencionados, se encontram em uma situação desfavorável e sofrem para superar as dificuldades que se apresentam.

*è una donna piacevole, una donna che ti dà serenità anche a guardarla, che ispira un senso di... gli piace vivere, però le piace anche trasmettere alle altre persone questo senso di... Ecco, io guardo quella donna e mi sento quasi sereno. Anche se effettivamente forse è un po' esagerato dirlo. (Gianfranco, 55)*

*Tilly è un personaggio dolcissimo, a volte fin troppo buona. Forse rispecchia quella che è la mamma che tutti forse vorrebbero avere, come personaggio. (Rita, 48)*

*anche l'amicizia tra Giovanna e Tilly è molto particolare bella, perché bene o male, la mamma vera con la mamma tra virgolette adottiva di Barbara. Mi piace perché sono due figure diverse, perché la solita Tilly, sempre così un po' ingenua, l'altra un po' più aggressiva [...]vedo Tilly un po' più spensierata, l'altra un po' più con i piedi per terra, un po' più forte anche un po' più aggressiva, come carattere come figura... (Raffaella, 29)*

É sempre com a proteção e o suporte dessas duas mulheres que as sucessivas heroínas enfrentam as vicissitudes e atribulações que se interpõem à construção de um futuro sereno e feliz ao lado da pessoa que amam. Compartilhando sempre a posição de inocente perseguida, e uma fragilidade apa-

rente que dissimula uma grande força moral e uma tenacidade dada pela certeza de certos princípios, cada uma das heroínas introduz problemáticas relativamente diversas, mas sempre correspondem em ampla medida as expectativas sociais do mundo possível proposto pelo programa: são bonitas, ricas, delicadas, gentis, sensíveis, solidárias e conduzem com perseverança, compromisso e inteligência as suas respectivas carreiras profissionais. A decisão que manifestam na vida profissional não se verifica, no entanto, quando devem resolver os problemas afetivos e da esfera privada. Elas sempre se deixam levar pelas circunstâncias, não reagem às calúnias sofridas, não se vingam das pessoas que as perseguem e as ofendem. O lema de todas elas é resistir e resistir, perseverar até que a própria virtude e inocência sejam reconhecidas por todos. Personificam, através de uma variedade de problemáticas, a dramatização do reconhecimento da virtude e da inocência.

*Barbara mi piaceva, mi piaceva l'amore di Barbara e Thomas, era una bella storia, soprattutto nella prima serie era proprio bella. (Melania, 19)*

*Diciamo che [Barbara] è un medico molto bravo, gentile con i pazienti, molto scrupolosa. Fa sempre cento mila scrupoli per dei pazienti. Ha un carattere anche difficile diciamo, secondo me. Ma, anche perché, tutte le cose che le succedono, non sa mai decidersi quello che fare o non fare. Anche quando è stata male, era indecisa all'ultimo momento di curarsi. (Andrea, 26)*

*Mi piace innanzi tutto il ruolo di medico. Esclusivamente il ruolo di medico, anzi, diciamo la verità; perché comunque sia trovare persone come lei [Barbara] nella realtà è molto difficile. Cioè, persone che lavorano proprio con il cuore, perché lei lavorava veramente con il cuore. Mentre come donna, [...] perché, te lo ho detto, perché Barbara vuole essere forte, ma fondamentalmente quello che mi dà fastidio è il sacrificarsi per i altri. Quando il marito stava sulla sedia a rotelle lei si sacrificava. (Fabiola, 20)*

*Di Barbara, ecco, non supportavo questo, si dice in italiano "stare con due piedi in una scarpa". Lei contemporaneamente voleva mantenere il rapporto con Roberto ed il rapporto con Thomas. Ecco, quest'indecisione di fondo, io questo non lo sopportavo, perché comunque credo che nella vita una decisione bisogna pur farla. Certamente il personaggio è emerso con questa gran capacità umana, con questa gran capacità di perdono, si vuoi, di comprensione, [...] Lei mi sembrava moltissimo più del genere assistente sociale a tutti i livelli (ride). Assistente sociale anche nel confronto del marito, per cui in somma una decisione nella vita bisogna prenderla. (Teresa, 32)*

#### **d) A interação com o programa**

Parte significativa do fascínio deste programa deve ser atribuída a sua capacidade de interpe-

lar os telespectadores: de instigar a participar como testemunhas e a conhecer cada detalhe do desenvolvimento da trama, e de garantir que cada capítulo será repleto de emoções e revelações. A sua força interpelativa é produto seja das problemáticas apresentadas e da caracterização dos personagens, seja do modo de contar e de construir a narrativa. No caso das problemáticas, o tratamento dado à maldade e ao sofrimento, no caso dos personagens, o estímulo a entender as intenções, as motivações e as implicações das opções que se faz para alcançar os próprios objetivos, são alguns dos elementos que atraem a atenção e despertam o interesse de "entrar" na história. No que diz respeito à forma de propor o enredo, grande parte do interesse se deve a como cada detalhe é enigmaticamente apresentado, a como se alterna o que se esconde e dissimula com o que se revela e se clarifica, ou ainda de como se multiplicam os espaços de indeterminação que requerem permanentemente a atenção e a colaboração dos telespectadores para seguir-se adiante com a história.

Através das entrevistas realizadas, se destacaram os seguintes aspectos que incitavam particularmente a participação e a colaboração na fruição do programa: a identificação, o envolvimento e as posições assumidas com relação ao que se assistia; o interesse pelo gênero, pelos elementos de mistério e de suspense, e pelo final da história. Os três primeiros aspectos identificados dizem respeito à relação que se desenvolve com os temas e com os personagens; os outros aspectos, ou seja, o gênero, o suspense, o mistério e o final, se vinculam às características morfológicas e narrativas deste programa.

Na identificação de e com o programa, em primeiro lugar, o que era proposto pelo programa era percebido e avaliado desde os esquemas de referência dos telespectadores. A "identificação de", ou o reconhecimento, é uma operação cognitiva que se verifica quando se estabelece uma relação de identidade entre dois elementos, ou entre duas classes de elementos, dos quais um é percebido como

sendo apresentado pelo programa e o outro se faz presente através de um resgate na memória. A "identificação com", por sua vez, se relaciona com a percepção do "eu" e do "nós" no que se observa do programa, e se dá quando o telespectador acredita que este, de algum modo, alude, se refere ou lhe utiliza como referência.

Através da identificação "de" certos aspectos do programa se discerne seja as identidades/semelhanças, que as alteridades entre o que é observado e o que se teve contato em outro lugar ou em outro tempo. Não se trata, portanto, de mera redundância, nem de uma repetição fortuita do que se conheceu em precedência, visto que o conhecido se reapresenta sempre de maneira diversa, desde novas combinações ou abordado a partir de diferentes perspectivas (pela posição, pela situação, etc). Além de "refrescar a memória", este tipo de contato cognitivo com o texto permite também reavaliar, voltar a sentir, reforçar, completar, discernir propriedades, conhecer por comparação, distinguir novos elementos e possibilidades. Em relação a *Incantesimo*, a "identificação de" foi observada em relação aos personagens, aos lugares e aos temas apresentados pelo enredo. Quanto aos aspectos ligados aos personagens, o reconhecimento se evidenciava nas associações feitas em relação à figura física, à maneira de ser e de propor-se, e à imagem projetada por eles através, por exemplo, de algum dos papéis sociais representados.

*Pero lei la aveva collegato [Vera] ad una persona che le aveva fatto del male, quindi paragonava quel personaggio ad una persona che le aveva fatto del male. E dice "io lo ho sentito lo stesso, ma perché pensavo e vedevo in quella, quella persona che mi è fatto anche soffrire". (Rita, 48)*

*questa figura, lei la Poggi, che poi la Poggi è bravissima nell'incarnare, anche se ad alto livello, diciamo, la mamma italiana. E lei che gestisce, è lei che intuisce, ed è così. Ed io probabilmente, forse perché ne ho viste talmente tanti casi, che ce la vedevo, e secondo me era molto brava nel suo ruolo e nel trasmettere questa cosa. (Anne, 34)*

*Forse Olivares mi ricorda alcune mie conoscenze in campo medico. Questo suo senso di protettività verso i giovani medici che lavorano, sì in questo sì... (Brunella, 70)*

*La coppia, il rapporto madre o padre e figli. E la professione. Probabilmente perché sono i temi di cui si discute di più e si vede di più anche al giorno d'oggi: l'importanza del lavoro, l'importanza di essere bravi nel lavoro e poi*

*anche il rapporto generazionale, ma anche quello di coppia. (Rita, 56)*

*L'ambiente dell'ospedale, ma lì ci troviamo in una clinica chic, di Roma, Italiana, che la gente che ha un sacco di soldi, che devi rifarsi, che deve farsi il lifting, o che deve farsi il naso. (Teresa, 32)*

*Il fatto che sia comunque girato a Roma, tu puoi vedere dei luoghi che comunque o al telegiornale o perché ci vive comunque conosci. C'è una scena del traffico in mezzo a Roma. È una cosa che molti di noi viviamo quotidianamente. (Anne, 34)*

A "identificação com", por sua vez, se apresentou quando os receptores percebiam uma semelhança de caráter, de comportamento ou de valores com algum personagem da história. Manifestou-se, ainda, quando se colocavam no lugar dos personagens, no sentido de sentir e de aliar-se com o sofrimento e com as alegrias representadas através das situações propostas pela trama. Refere-se, então, à percepção dos pontos de encontro e projeta-se em uma imagem que se admira ou na qual se reconhece parte do que se acredita ser.

*Il personaggio che mi piace di più è decisamente il giovane medico. Ma perché te l'ho spiegato: idealizzo quello che avrei voluto essere io in questo personaggio. [...] Questa moglie infedele che lo ha tradito perché lui la trascurava per lavoro. Io sono più solidale con lui che con lei, anche perché lei è abbastanza antipatica eccetera... Comunque il personaggio che più mi piace è lui. (Gianfranco, 55)*

*Ora devo confessare una cosa, e forse è per quello che mi piace un po' di più, che forse è Tilly quella che un po' mi somiglia. Più che nelle cose positive in quelle negative che sono quelle di cercare sempre una mediazione. (Brunella, 70)*

*forse quella in cui mi rivedo di più è un po' la Caterina Masi. Perché lei è molto... non dà... come dire... è molto chiusa in se stessa, non so come dire... Che qualsiasi cosa succede lei va avanti tranquilla però non per questo si rileva. Tipo, anche negli ultimi episodi quando il dottore non si ricordava dell'infuocata notte d'amore, lei zitta. Che tendenzialmente è una cosa che tenderei a fare un po' anch'io, nel fatto di fare se vuoi un po' la vittima. (Ilaria, 33)*

No primeiro trecho, por exemplo, além de identificar-se com a imagem de médico eficiente e com uma carreira bem-sucedida, o entrevistado se alia a Marco e torce por ele e contra os que supostamente são os responsáveis pelo mal-estar que ele externaliza. A escolha dos personagens prediletos a partir de certos aspectos "comuns" ou de situações de vida consideradas análogas, se apresenta neste caso ligada principalmente às afinidades etária ou de gênero sexual (comunidades de referência)<sup>9</sup> observadas. Era justamente a partir destes pontos

<sup>9</sup> OROZCO, G. Cultura y televisión: de las comunidades de referencia a la producción de sentido en el proceso de la recepción televisiva. In: *El Consumo Cultural en México*. N. García Canclini (ed.), México: Conaculta, 1993. p. 262-294.

de contato ou deste sentir-se “tal qual” o que se via no programa que, muitas vezes, os telespectadores começavam a falar de si mesmo, e refletiam sobre certos aspectos da própria maneira de ser através do que viam nos personagens. Nestes casos se verificava a tendência de individualizar as características que pensavam compartilhar com os personagens, analisando o que de positivo ou de negativo podem vir a acarretar ou a trazer como consequência. O passo sucessivo à simpatia, à admiração e à identificação suscitada pelo personagem, é o de sentir-se interpelado a colocar-se no seu lugar e fantasiar sobre o que se poderia fazer em alguma determinada circunstância. Trata-se, portanto, de um tipo de interação com o programa que permite adquirir experiência através de uma espécie de ensaio, no qual por meio de uma situação hipotética, se vive através da história, e se prova construir alternativas às decisões e às ações dos personagens.

*Viene da pensare 'ma, io nella sua situazione avrei fatto tutto in un altro modo, oppure a volte avrei fatto così anch'io, oppure la situazione un po' imbarazzante quando all'inizio il babbo di barbara è nell'hotel con l'amante e si sente male, dici 'mamma mia ora come fa questa qui, che fa...' 'ora voglio vedere che succede, magari la scoprono' ecc.. Tu ti immedesimi perché dici 'ohi ohi e ora cosa farà, mamma mia, trovarsi in una situazione del genere', quindi vuol dire che tu vedi, ti senti, tu vedi che quella persona è in difficoltà (Raffaella, 29)*

*perché Barbara vuole essere forte, ma fundamentalmente quello che mi da fastidio è il sacrificarsi per i altri. Quando il marito stava sulla sedia a rotelle lei si sacrificava. Non è nella mia ideologia, ecco. Perché se un rapporto è finito, è finito, punto e basta. Io della mia parte, mi dispiace che lui sta così [...] Discutevo anche con mia nonna, perché le dicevo "nonna, guarda questa che cosa sta facendo [...] lei mi diceva che Barbara faceva bene, ed io dicevo non, ... io non avrei fatto". (Fabiola, 20)*

O seguinte tipo de colaboração com o programa individualizado, o envolvimento emocional, se verificou associado ao identificar-se e ao colocar-se na posição oferecida pelos personagens, ao sentir-se refletido e encontrar-se nas idéias, nas circunstâncias e nas escolhas de vida por eles representadas. O envolvimento emocional com o que era proposto se expressou, em primeiro lugar e principalmente, como reação ao que faziam as “malvadas” da história. Em relação a elas, os entrevistados reagiam quando notavam que tentavam prejudicar ou

sabotar a realização dos planos alheios, e reagiam ao postergar-se da punição esperada aos seus truques e artimanhas. Reagiam também ao sucesso com que as "malvadas" escondiam e mascaravam a própria índole e intenções, e reagiam ao fato de sentir contrariar os próprios princípios e expectativas através das suas repetidas vitórias sobre as heroínas e os seus "aliados". Em outras palavras, enquanto que as declarações de identificação se manifestavam vinculadas aos pontos de contato e de sintonia, as reações ou respostas emotivas se desencadeavam a partir da percepção da divergência em relação ao que pensavam, valorizavam ou desejavam ver plasmado no desenvolvimento da trama. Eles desfrutavam da punição dos "malvados", se incomodavam quando eles obtinham o que queriam, e sofriam com as dificuldades e as tristezas vividas pelos "bonzinhos" da história.

*M'interessava sapere fin dove sarebbe arrivata. Mi veniva, se fosse possibile, di prenderla del televisore e dire "ti rende conto che tu hai sfasciato la tua famiglia per soldi". È questo che mi faceva rabbia. Forse perché io ho un fortissimo desiderio di crearmi una famiglia. Comunque vedere una persona che la massakra non per motivi validi, al meno non per la mia scala di valori personale, mi faceva incavolare in qualche modo, dico "ma è possibile?" (Anne, 34)*

*Sinceramente, l'unica che mi da fastidio è Vera, per il suo comportamento. ...Non cambio canale, pero mi viene proprio una rabbia, penso con me: "è possibile che esista un personaggio de genere?" (Andrea, 26)*

Junto e vinculado à identificação e ao envolvimento manifestado em relação às situações temáticas e ao comportamento dos personagens, se expressava também uma outra forma de participação na recepção de *Incantesimo*: a torcida pela sorte dos "bons" e pelo fracasso e pela punição dos "malvados". Os telespectadores entrevistados se posicionavam a favor dos seus personagens preferidos, se aliavam com eles e se opunham às ações que ameaçavam ou sabotavam os seus "projetos". Desejava ver confirmadas as próprias expectativas, queriam que os "bons" vencessem e fossem reconhecidos, que o programa corroborasse as suas esperanças. A identificação, neste caso, fazia com que os receptores acompanhassem e sentissem como suas as aspirações, as fantasias, os sonhos de porvir e

as ilusões representadas pelos seus personagens favoritos.

*mi piace è quella di Giovanna e Diego, mi piaceva moltissimo questa storia, perché rispecchia un attimino anche un pochino... il fatto che anch'io non sono più giovanissima e vedo queste due persone mature, vedo questa storia che vivono che hanno vissuto che è veramente bella che han trovato insieme un punto di riferimento, li lega il lavoro, li lega l'amore, proprio! Ed è una cosa bella. Per cui mi piace molto questa storia e ora son molto dispiaciuta per quello che è successo, ecco questo sì. (Enrica, 54)*

*La curiosità di vedere se alla fine Barbara ce l'avrebbe fatto o non a vivere la sua vita con Thomas Berger. ...Ero curiosa di vedere queste sue vicissitudini, un po' perché ecco alcune ovviamente il fato dovuto che le proporzioni erano le mie, dico "voglio vedere se alla fine ci riesce a essere felice", per cui quando c'è riuscita, dico "allora c'è gli ho speranze anch'io". Sai quelle trasposizioni che fai della tua vita, se vuoi, nella vita di una fiction fondamentalmente. (Anne, 34)*

Além do encorajamento à participação que nascia do sensibilizar-se pelos personagens e pelas problemáticas apresentadas, outros aspectos, como o gênero, o suspense, o mistério e o final da história também atraíam a atenção e despertavam o interesse dos telespectadores. À diferença daqueles abordados precedentemente, estes se referiam principalmente ao modo de contar, de apresentar os acontecimentos e os fatos mais significativos para o desenvolvimento da trama. De diferentes maneiras, todos estes aspectos despertavam a curiosidade e uma postura propositiva nas pessoas entrevistadas, que se sentiam chamadas a cooperar, a definir, a completar, a juntar e encaixar os pedaços, a articular o que acreditavam faltar para atribuir significado aos eventos e aos comportamentos observados.

Um primeiro aspecto a ser mencionado neste sentido é o estímulo a identificar a que gênero televisivo pertencia *Incantesimo*, e, assim, adquirir elementos para "intuir" e predizer o que se podia esperar do programa. Como mencionado, este programa não "corresponde" completamente a nenhum dos tipos de programas presentes na televisão atual. Este não "encaixar-se" era advertido pelos telespectadores entrevistados, que por isto se mostravam instigados a fazer associações e a formular suposições sobre os aspectos que davam indícios de uma sua possível aproximação a algum dos gêneros presentes no mercado televisivo. Motivados a "re-

solver" as ambigüidades observadas, procuravam situar o programa por meio de relações com o que notavam como características em outros gêneros televisivos. Deste modo, utilizavam as competências desenvolvidas para compreender o que viam, para elaborar um parecer a respeito, para ilustrar as próprias impressões e para explicar a experiência que tinham com *Incantesimo*.

*La seconda e la terza serie sono diventate quasi un "triller", perché tutti gli intrighi, gli scontri tra i personaggi. ...Io ho fatto un'esagerazione per dire: c'è un dramme ormai, proprio intrighi massimi, peggio di Beautiful è diventato. (Melania, 19)*

*li loro volevano quasi fare, allo stile italiano, qualcosa come "Melrose Place" all'italiana. Personaggi belli, che hanno soldi e che tra loro cercano di essere cattivi con tanta sofisticazione, eleganza. E credo che quello hanno cercato di fare, e a me piaceva "Melrose Place". (Victoria, 32)*

*Ma una telenovela lo è Incantesimo al mio viso, per il genere in se, per il soggetto, e perché si mantiene, va avanti, tipo la costruzione delle telenovele americane. Allora, Beautiful mi sembra più o meno, c'è qualche, anche se magari Incantesimo ha più contenuto senz'altro che Beautiful. [...] Incantesimo ci ha molto più contenuto, va bene, ma ha preso più lo stile di telenovela all'americana. L'argomento, il soggetto, la trama, i sentimenti, un po' così, sempre così. Amore, tradimento, un po' soldi, un po' successo, così. Invece la problematica centrale di "Medico in Famiglia" [seriado italiano] non sono questi, non è mantenere il successo, non è mantenere... Li emerge il valore famiglia, se vuoi, centrale, la famiglia è protagonista. (Teresa, 32)*

Nos comentários, como se pode observar, usavam expressões como "é quase", "é *qualcosa come*", "ha preso più lo stile", para indicar a semelhança, ou a co-divisão, de certos aspectos com outros tipos de programas. Para explicar ou para conseguir exemplificar as impressões construídas, individuavam os aspectos que consideravam ser significativos, ou a partir dos quais se podia distinguir ou situar este programa. Junto às inferências elaboradas a partir das considerações sobre o que se contava, como conteúdo ou matéria da representação, também se prestava atenção e se procurava individuar os elementos de regularidade e as características narrativas consideradas mais relevantes para ilustrar a qualidade da interação desenvolvida com o programa. Procedeu-se, então, interpretando os recursos narrativos observados e o tipo de interação que percebiam estabelecer com certas características desta obra.

*Certo, perché il cancro è tragico, e Incantesimo è tragico (Victoria, 32)*

*Prima di tutto lo chiamerei un polpettone, con storie che spesso si ripetono, anche la seconda serie mi pare che ripeta la prima. (Brunella, 70)*

*L'attenzione è abbastanza forte, è molto legata ai personaggi che ti stanno più simpatici, diciamo. [...] Cioè un'attenzione molto legata alle scene, in linea di massima c'è sempre (Anna, 29)*

*e la musica che lo accompagna, che lo accompagna, mi dava non so che di angoscia e come un senso di tachicardia mi veniva. E una volta ho detto a mia sorella "mi ostino a guardare Incantesimo, anche se ho notato che la musica e quel personaggio mi danno un senso di angoscia e inquietudine". (Rita, 48)*

*in queste soap mi sembra quasi di essere presa in giro, mi fanno pensare e invece succede l'opposto... E invece in Incantesimo comunque vada, lo vedo molto più vicino a uno sceneggiato, non è una soap... Non in maniera eclatante, forse è più prevedibile o meglio forse è più vicino alla realtà. Ha questa parvenza più realistica. (Anna, 29)*

Uma outra resposta, neste caso bastante saliente também pelo modo com que os telespectadores entrevistados se mostraram interpelados pelo programa, era a percepção dos contínuos elementos deixados em suspenso no transcorrer do tempo da história. Este recurso, o suspense, se construía a partir dos sinais de advertência de que estava para acontecer algo que podia ser importante para o desenvolvimento da trama. Esses sinais abriam espaço a uma série de perguntas a respeito, inclusive, do que podiam vir a significar para o conjunto da história os elementos assinalados. Insistindo em acentuar a expectativa dos telespectadores, ao invés de esclarecer rápida e objetivamente as questões introduzidas, o programa dilata o tempo de resposta, alimentando o anseio por conhecer as opções que serão confirmadas pelos desdobramentos da trama. As interrogações introduzidas através desses artifícios se referiam, em primeiro lugar, às relações causais entre as ações e os acontecimentos: na ausência de uma solução, ou ao adiar-se o tempo de resposta, o telespectador era solicitado a assumir uma postura proposicional para formar uma idéia sobre as consequências das ações e ocorrências. Em adição à previsão dos efeitos e consequências, o programa também solicita, pelo contínuo aprazar dos esclarecimentos, a elaborar relações temporais. Neste sentido, agregado às inferências sobre "se e o que acontecerá?" (relações

causais), as suposições e hipóteses se referem também a "como e quando acontecerá?" (relações temporais).

*Si, poi devo dire questi caratteri poi si intrecciano, si intrigano ecco è una curiosità, ecco forse è questo qui che poi alla fine mi tiene anche un po' legata a vedere questi programmi, l'intreccio dei personaggi, dei caratteri individuali che mi tiene un po' curiosa di vedere come va a finire o come scorre... seguire i personaggi crescere, camminare, andare avanti insomma ecco... (Milena, 50)*

*l'indovinello (ride) sì, però... ma siccome giudico quella lì una stronza, dico ora fa questo fa quest'altro, però non c'è... nessun giudizio positivi nei confronti di questa qui e nemmeno soddisfazione perché ci ho indovinato. E' strettamente legato alla valutazione che dai di questa persona. (Rita, 56)*

*Perché lasciavano sospeso alcune cose che tu volevi proprio vedere dove andava a finire. "Beh, ma quella ragazza sta rovinando quel ragazzo, Beh, ma il papa è morto di infarto", per esempio, Ivano, è morto di infarto. "Quella povera mamma che ama quel ragazzo, o Dio, lui è andato a rubare in casa", ecco, questi erano i discorsi. "Tutte cose che si sentono per radio, che si sentono nel telegiornale, che si sentono così, no!" (Giuditta, 65)*

*comunque c'erano sempre degli altri elementi che mantenevano in equilibrio una certa suspense dell'audience, allora l'interesse c'era per la puntata che sarebbe venuta, per la puntata successiva, perché c'era sempre questo elemento, questo interrogativo, questo testo aperto che la gente si immaginava. (Teresa, 32)*

Em adição à curiosidade produzida pelo artifício de "suspende", que no caso introduz um percurso de busca que vai da causa ao efeito, o programa utiliza com insistência um outro tipo de recurso que propõem justamente o caminho inverso, a saber: descobrir a causa que pode haver produzido os efeitos que se manifestam no presente da história. Este outro recurso, o mistério, é igualmente muito advertido e cumpre um papel significativo na motivação de acompanhar os novos capítulos, apresentados algumas vezes depois de vários meses de intervalo. A atenção, neste caso, recai sobre o passado da história, sobre o que já aconteceu. Trata-se da curiosidade por saber o que desencadeou a ação presente, por adivinhar o que pode haver levado às reações percebidas, e por descobrir a explicação dos acontecimentos do passado. A falta de explicações claras e exaurientes sobre o passado dos personagens instiga a reconstruir o mosaico de indícios e fragmentos lançados pelo texto, para alcançar a preencher e dar uma resposta aos elementos deixados soltos dentro da história.

*Mi piacerebbe, innanzi tutto, che il padre di lei, dell'infermiera [Caterina], andasse in galera. Perché, comunque, penso al meno, ma dopo può essere pure che non è vero, anche questo non si capisce bene, se è colpevole, se è stato lui ad ammassare la madre, per quale motivo la figlia lo odia così tanto. Perché io penso che oltre al fatto di avere ammassato la madre, ci deve essere qualcos'altro. Adesso non so, pero... Non lo so perché lo odia così tanto. Da quello che ho capito, lo odiava pure prima che ammassasse la madre. Non so se la violentava, o che ne so... (Andrea, 26)*

*questa vicenda di questa infermiera ... che è apparsa sulla scena nelle ultime puntate questa signora bionda, che poi si vede che una sera sfoglia un album di fotografie che si vede una bambina che sembra Caterina da piccola, per cui è nata una sorta di curiosità di saper chi è per cui fai delle allusioni, molto probabilmente lei è la madre vera oppure ha dei legami stretti con la famiglia di appartenenza, poi è finito e non si sa chi è... Però vengo coinvolta nel cercare di indovinare il ruolo di questa donna che sicuramente ha a che fare con questa ragazza, perché la cerca, però poi si nasconde... (Rita, 56)*

Utilizando os indícios e as pistas disponíveis, se articulam respostas para dar um sentido aos espaços vazios observados, e para esclarecer os pontos obscuros no passado da história. Junto com o suspense, este é outro dos aspectos que neste programa mais promovia a participação e instigava a assiduidade da recepção: arriscar proposições e conjecturas, e depois verificar se elas eram ou não eram corroboradas pelo texto. Junto com as corriqueiras tramóias e com os desentendimentos causados pelo engano e pela dissimulação, um elemento de mistério sempre presente em *Incantesimo* é o que se refere aos crimes contra a pessoa e aos delitos violentos, naquele momento introduzidos seja pelos muitos enigmas do passado de Masi, seja pela chantagem e pelas contínuas ameaças que era vítima Marco Oberon. O distúrbio fomentado por estas problemáticas é permanentemente intensificado pela escassez de indícios fornecidos para reconstruir e entender a causa do profundo mal-estar e do desespero demonstrado pelas vítimas.

*Lo vedo un po' misterioso questo ragazzo [Oberon], non so il perché è ricattato, che gli levano tutti questi soldi... (Teresa, 62)*

*A volte sì son qui sola eh ci ho ripensato. Ripensavo a quello che era successo. Poi c'è anche quel mistero di quel Marco che ci ha quei ricatti che non si sa da che parte vengono. E' una mafia quella lì, vuoi sapere cos'è... (Graziella, 67)*

*ah un'altra curiosità è che mi piacerebbe sapere chi ricatta il dottore. Perché sembra di capire che è il cugino dell'ex-moglie, perché in effetti lei, non mi ricordo se lo dice espressamente, ma insomma dai rapporti che c'ha col cugino fa capire che è lui, però c'è quest'altra figura nel mezzo che non è il*

*cugino che telefona sempre e che ricatta questo dottore, per cui non si capisce poi perché... perché soldi gliene hanno spillati tanti, e sembra che non voglia mai finire di spillarli, per cui ci deve essere qualcosa de molto grosso sotto e allora non vedo l'ora che ricominci per vedere come va a finire* (Rita, 56)

O entusiasmo produzido pelo mistério (e a intensidade suplementar adicionada pela insuficiência de pistas) é, neste caso, ulteriormente reforçado pela tendência a não repetir, a não insistir sobre o que já foi de algum modo revelado. Como se trata de um produto de serialidade longa, o acompanhamento do programa demanda disponibilidade de tempo e muita memória para recordar o que já passou. Além disso, a pequena tela deve sempre competir com o telefone que toca e com os outros aspectos próprios do ambiente doméstico que dificultam a exclusividade da atenção e da compenetração do telespectador. O precário uso da redundância se evidencia na impressão de haver "perdido" alguma coisa, e de não conseguir "recuperar" as informações dispersas e o elo entre as partes.

*La figlia [Barbara] non c'è più perché non si sa dove è andata, non lo so. Non so perché sia arrivato questo nuovo dottore [Marco] dal Brasile, perché qualcosa mi devo essere perso.* (Gianfranco, 55)

*Anche se lì c'è stato un attimo quando guardo queste cose che l'ho perso per un minuto, perché non so se mi hanno chiamato al telefono, se qualcuno mi ha chiesto qualcosa in quell'attimo, perché ho visto che lui guardava questa bambina intensamente, e lì per lì non capivo, poi ho capito dopo... Poi per un attimo non ho visto, ho visto che lui esce con questa bambina così (in braccio) e quindi ho immaginato... addirittura non mi ricordo se l'ha buttata addirittura lui nell'acqua, non mi ricordo... Quindi io lì per lì l'ho perso un attimo e ho detto 'ma guarda quello lì cosa è arrivato a fare!' Son queste cose che ci creano anche a noi delle ... madonna santa, come si può fare queste cose qui.* (Enrica, 54)

Por último e construído em estreita colaboração com os recursos de mistério e de suspense utilizados, emerge também o interesse por descobrir, por adivinhar e por prever o final da história e a solução das problemáticas introduzidas. O interesse por adivinhar estimula, também, a vontade de testemunhar em primeira pessoa o fechamento definitivo da trama, pois então, entre outras coisas, é possível verificar se as respostas elaboradas eram "corretas", ou se a história propõe um "justo" final para os vários personagens. Até o momento em que foram realizadas as entrevistas o programa não havia indicado

se ou quando este seriado terminaria, nem tinha dado elementos suficientes para inferir qual poderia ser o tipo de encerramento proposto. Mesmo assim, era grande a expectativa por acertar, por ver confirmadas as hipóteses formuladas a respeito do destino (o fim da história) e da sorte dos personagens principais. Indicavam, como expectativa, que prevalecesse a justiça, isto é, que a maldade fosse punida e que aos telespectadores fosse conferido o prazer de assistir às artimanhas do enredo para propor o ajuste de contas, o reconhecimento e a recompensa, o veredito sobre quem tem razão e está correto.

*Poi anche la storia di Vera, se pur in un'altra dimensione, perché anche se Vera è antipatica però anche quella voglio vedere fin dove arriva, perché secondo me sia Gabriella che questa devono fare una brutta fine. Io lo penso, forse perché lo voglio, è una cosa che... naturalmente si partecipa talmente tanto che il bene e il male in qualche modo deve anche finire.. Ci deve essere una morale in tutte le cose no, se uno riesce a fargli fare tutto quello che vuoi, che ti insegna... Per me non insegna proprio niente. E invece secondo me è giusto: che va bene hai fatto tutto però poi lo devi pagare, porca miseria! Magari non so come. Ecco in questo senso spero che bene o male queste due siano accomunate da un destino tragico che non so come... ma ecco queste son cose che mi piace sapere come va a finire. (Enrica, 54)*

*Questa [Vera] continua a fare del male, a destra e a sinistra, manca, ma male anche grave in somma, senza che nessuno scopra. Non perseguirla, mi piace sempre che prevale il giusto. Nel senso che le persone buone, o che sono nella verità, dovrebbero anche con il loro comportamento, non averla vinta, pero predominare rispetto le persone cattive. (Rita, 48)*

O interesse pelo eventual encerramento traz consigo a expectativa por uma conclusão que dê coerência à história inteira, que convalide as esperanças e ilusões construídas a partir das permanentes antecipações e previsões formuladas. O fechamento definitivo, neste sentido, significa o final do mistério, ou seja, o triunfo da verdade e da razão sobre o engano e o instinto, a vitória sobre a anarquia, a restauração da ordem. Naquele momento, a ordem implicava clarificar os enigmas no passado de Caterina e Oberon e que os dois "terminassem juntos", que Gabriella superasse o seu vício e se reconciliasse com Massimo, que Vera fosse punida e se arrependesse de tudo o que fez, e que os outros personagens chegassem a um acordo e conseguissem viver felizes e contentes. O que naquele

momento aparecia como o final "ideal" foi, no entanto, quase completamente contrariado pelos futuros desdobramentos do seriado. A partir da recepção dos sucessivos fechamentos parciais já se sabe, por exemplo, que o final "ideal" é vivido somente pelo casal protagonista da vez, que a história dos outros personagens continuava "em ritmo de vida quotidiana" e que, de tempos em tempos, se pode esperar novidades e grandes surpresas com a entrada em cena de um outro encantamento.

### **Outra bibliografia**

- BORELLI, S. H. *Ação, Suspense, Emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*, São Paulo: EDUC, Estação Liberdade, 1996.
- BUONANNO, M., GOMES, M. Il programma dell'anno: Un posto al sole. Duplice lettura della prima soap opera italiana. In: *Provando e Riprovando. La fiction italiana - L'Italia nella fiction*. M. Buonanno (ed.). Roma: RAI-ERI, 1999, 79-114.
- CALABRESE, O. *La Era Neobarroca*. Madri: Cátedra, 1987.
- GAMBELLIERI, F., GOMES, M. I piaceri di Incantesimo. Il punto di vista dell'audience. In: *Passaggio a Nordovest. La fiction italiana e l'Italia nella fiction*. M. Buonanno (ed.). Roma: RAI-ERI, 2001. p. 109-142.
- LODGE, D. *L'Arte della Narrativa*. Milão: Bompiani, 1995.
- SCHRODER, K.C. The pleasure of Dynasty: the weekly reconstruction of self-confidence. In: *Television and its Audience. International Research Perspectives*. P. Drummond, R. Paterson (Ed.) Londres: British Film Institute, 1988. p. 61-82.
- SLUYTER-BELTRAO, M. Interpreting Brazilian telenovelas. Biography and fiction in a rural-urban audience. In: *Ficção Seriada na TV. As telenovelas latinoamericanas com uma bibliografia anotada da telenovela brasileira*. A. Fadul (Ed.). São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovela, ECA-USP, 1993. p. 63-76.
- TODOROV, T. *Poetica della Prosa*. Milão: Bompiani, 1995.