

IL TRATTAMENTO DELL'ITALIANO IN DUE NOVELAS DELLA REDE GLOBO: UN'ESPERIENZA SINGOLARE PER UN'ITALIANA IN BRASILE

CECILIA CASINI

ABSTRACT Viene qui rapidamente presentato il metodo di lavoro riguardante il trattamento della lingua italiana seguito durante la produzione di due novelas della Rete Globo ("Orei do gado" e "Esperança") su temi legati all'emigrazione. Verranno illustrate le differenti fasi di intervento sul testo (a partire dell'originale scritto dall'autore): dalla fase preparatoria e di studio, ai criteri adottati nella sua parziale riscrittura; dal lungo praticare l'accento con gli interpreti, fino al momento delle riprese. Tutto questo con l'obiettivo di stabilire una serie di convenzioni a cui attenersi per proporre un modello verosimile di lingua 'italiana' funzionante in televisione; operazione che può rappresentare un ulteriore momento di integrazione culturale fra il Brasile e l'Italia.

PAROLE CHIAVE lingua italiana; emigrazione; televisione-novela.



RESUMO *Apresenta-se aqui rapidamente o método de trabalho seguido no tratamento da língua italiana durante a produção de duas novelas da Rede Globo (“O rei do gado” e “Esperança”), sobre temas ligados à emigração. Serão ilustradas as diferentes fases de intervenção no texto (a partir do original escrito pelo autor): da fase preparatória e de pesquisa, à sua parcial reescrita; do acento longamente praticado pelos intérpretes, até o momento das gravações. O objetivo final foi estabelecer uma série de convenções a serem seguidas a fim de propor um modelo verossímil de língua ‘italiana’ funcionando no meio televisivo; operação que representa um momento a mais de integração cultural entre Brasil e Itália.*

PALAVRAS-CHAVE *língua italiana; emigração; televisão; novela.*

ABSTRACT *Here we briefly deal with the work method adopted in treating the Italian language during the shootings of two Globo Network soaps [O rei do gado (the king of Cattle) and Esperança (Hope)], based on themes connected to the Italian emigration. The various phases of intervention in the original text (written by the author) will be highlighted: from the preparatory and discovery phase, to the partial rewriting; from the long pronunciation practice the actors went through to the moment of shooting. The final objective was to establish a number of conventions that once followed would convey a model of the Italian language that sounded credible and worked on the TV; an initiative that represents yet another instance of cultural integration between Brazil and Italy.*

KEYWORDS *Italian language; emigration; TV; soap opera.*

Il Brasile, come si sa, ha rappresentato una delle mete preferite per l'emigrazione italiana fin dalla seconda metà del XIX secolo. Per quanto riguarda il mondo dello spettacolo, la presenza di cantori, castrati, maestri di musica, macchinisti, sonoplasti e tecnici italiani si fa significativa soprattutto a partire dal 1843, anno dell'arrivo alla corte di Rio de Janeiro della principessa napoletana Donna Teresa Cristina Maria de Bourbon, sposa dell'imperatore Don Pedro II. Ma è specialmente a San Paolo, metropoli in convulso cambiamento fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, che la figura dell'italiano, sempre più presente in ogni campo della vita sociale e culturale della città, si avvia a diventare – sebbene per molto tempo ancora fortemente discriminata – riferimento imprescindibile per la definizione del paolista, e dunque, in un certo modo, ad essere strutturale della stessa identità brasiliana.

Senza entrare nel merito di un'analisi storica dei fatti – abbondano i testi a riguardo, alcuni dei quali indicati nella Bibliografia –, è possibile notare come tale presenza si sia risolta nell'immaginario locale prendendo corpo in numerosissime opere di vario tipo, letterario, teatrale, giornalistico, musicale, cinematografico, televisivo ecc., in cui l'emigrato italiano, o l'italo-paolista di recentissima generazione, è protagonista indiscusso: dai racconti del classico *Brás, Bixiga e Barra Funda*, di Antônio de Alcântara Machado, al sofisticato teatro di Abílio Pereira de Almeida; dall'esperienza fondante dei registi italiani del TBC, ai kolossal della Compagnia Cinematografica Vera Cruz; dal repertorio della “comédia de costumes italo-brasileira”¹ di Nino Nello, al samba paolista di Adoniran Barbosa (nato João Rubinato); dalla popolarissima maschera del *carcamano*² Mazzaropi – vagamente ispirata a Totò –, alle parodie di “Juó Bananére”, poeta e barbiere “in coppa do Viaduto”.³

Pertanto, è legittimo dire che esiste in Brasile tutta una tradizione artistica in cui personaggi italiani, o legati alla comunità italiana, si sono produttivamente ‘incorporati’ alla cultura locale:

1. Silveira, p.241.

2. Termine dispregiativo dato ai negozianti italiani che ‘truccavano’ il peso degli alimenti, sostenendo di nascosto la bilancia con la mano.

3. Il giornalista e scrittore Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, membro dell'alta società paolista, componeva versi in un italo-portoghese maccheronico a parodiare opere famose, come nel caso della simil-dantesca *Divina encrenca*.

personaggi normalmente caratterizzati da quel “linguajar” italo-paolista che riflette “con forza suggestiva una lingua che [...] doveva essere parlata e ascoltata in ogni angolo della città”⁴ Lingua che, nelle sue successive varianti nel corso del tempo, è giunta fino ad oggi, arrivando spesso, complice la volgarizzazione operata da quel grande mezzo di comunicazione di massa che è la televisione, a sgradevoli eccessi di stereotipizzazione in cui la parte del leone è toccata tradizionalmente all’immigrato di area napoletana.⁵

Giustamente al fine di ridimensionare tali eccessi, chi scrive fu contattata, nel 1996, dalla Direzione della Rete Globo, per svolgere un lavoro di consulenza che avesse come oggetto l’accento dei personaggi ‘italiani’ della *novela das oito* “O rei do gado”; lavoro continuato l’anno seguente nello sceneggiato “Dona Flor e seus dois maridos” (riduzione televisiva dell’omonimo romanzo di Jorge Amado), e ancora nel 2004 in un’altra *novela das oito*,⁶ “Esperança”, sempre della Rete Globo. Tutte opere di Benedito Ruy Barbosa, uno dei drammaturghi più conosciuti della TV brasiliana.

Nel caso delle due *novelas*, la cura principale del regista, Luís Fernando Carvalho, era riuscire a garantire l’eccellenza del prodotto finale, preservando il lato artigianale, autorale, della riproduzione tecnica dell’opera d’arte; ma, realisticamente parlando, un’operazione del genere non poteva non scontrarsi col ritmo di produzione industriale della televisione. La preoccupazione che l’accento dei personaggi si distinguesse da quello consueto, in modo da suggerire un’idea più verosimile e meno folclorica della figura dell’emigrato, si inseriva giustamente nell’ambito di questa problematica; di conseguenza anche tale obiettivo, così come tutti gli altri, risentì delle limitazioni del caso. Infatti, dal punto di vista specificamente linguistico il risultato è stato un po’ frustrante; infatti, a prescindere dalle buone intenzioni di tutti, nel corso della lavorazione è andata sostanzialmente perduta, o si è notevolmente modificata, la maggior parte del lavoro di ricerca e lo sforzo di impostazione metodologica della fase preparatoria della *novela*, quella che precede la messa in onda. Anche se è importante rilevare che fra le due *novelas* c’è stata, alla fine, una notevole differenza: infatti “O rei do gado” è riuscita meglio di “Esperança” a preservare gli obiettivi iniziali e a evitare gli eccessi caricaturali, mantenendo in genere la riproduzione dell’italiano del Brasile nei limiti di una misura accettabile, direi quasi ‘classica’, televisivamente parlando. La trama delle *novelas*, entrambe *de época*, ambientate rispettivamente negli anni ‘40 e ‘30 del XX secolo, era incentrata sullo scontro fra due gruppi familiari rivali, complicato dall’amore proibito fra i figli. In genere la drammaturgia di Rui Barbosa ripropone in chiave brasiliano-rurale i modelli epico-drammatici della letteratura classica: le madri forti o oppresse, i padri dominatori e acerrimi nemici fra di loro, i figli ‘buoni’ e i figli ‘cattivi’, l’angelica figlia femmina divisa fra la fedeltà alla famiglia e l’amore per il figlio del rivale del padre ecc.⁷ L’azione parte da questi antefatti, e poi si svolge nel corso di 250-300 puntate.

4. Casini, p.12.

5. Accanto peraltro a esempi ‘virtuosi’, dovuti soprattutto all’alta qualità di alcuni testi televisivi del passato o all’eccezionale disimpegno di interpreti straordinari che hanno saputo rendere con gusto vezzi e caratteristiche degli emigrati italiani, e riprodurre ‘spontaneamente’ un accento *italianado* piuttosto credibile (in particolare, Juca de Oliveira e Aracy Balabanian in “Nino, o italianinho” e le due parti della *novela* “Os imigrantes”).

6. La *novela das oito* è il programma di maggior indice d’ascolto della televisione brasiliana; è trasmessa giustamente nella fascia oraria che garantisce il maggior seguito di tele-utenti, e per questo motivo è quella che prevede i maggiori investimenti pubblicitari; la rete non lesina mezzi finanziari nella produzione della *novela das oito*, a tutti i livelli, dagli attori al regista, dal personale tecnico alla dislocazione della *troupe* nei luoghi che siano giudicati i più appropriati a rendere l’effetto di realtà voluto. Il gigantismo di questo tipo di operazione è impressionante; per questo è possibile che a volte, in virtù di scelte precise della regia e col consenso dell’autore, vengano contrattati specialisti che si occupino unicamente di dati aspetti della produzione.

7. Le *novelas* sono eredi legittime dell’ottocentesca letteratura d’appendice: veri e propri “folhetins eletrônicos [...] fiéis à estrutura básica do melodrama, com sua narrativa fortemente calcada nas aventuras e desventuras amorosas de personagens movidos por oposições binárias como bem e mal, lealdade e traição, honestidade e desonestidade” (Hamburguer, p.442), em que “as oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas, ‘arcaicas’ e ‘modernas’ [são] representadas como tendências intrínsecas e simultânea da contemporaneidade brasileira” (Idem, p.447).

Parlando più specificamente dell'intervento riguardante la lingua delle due *novelas* (si tralascia per ora di trattare lo sceneggiato "Dona Flor", in cui il lavoro si è concentrato su un unico personaggio, il calabrese interpretato da Otavio Augusto), si possono distinguere quattro fasi principali.

La prima è stata quella del lavoro diretto sul testo originale. Tale testo conteneva già di partenza molti elementi 'italiani', tanto di lingua (lessico, espressioni idiomatiche, costruzioni sintattiche proprie della lingua italiana), quanto di riproduzione di abitudini di vita quotidiana; elementi che gli conferivano una 'coloritura' e vivacità davvero sorprendenti (soprattutto ne "O rei do gado").⁸ I personaggi si esprimevano in un 'italiano' spigliato e drammaturgicamente efficace, molto approssimativo e sgrammaticato, ma che grosso modo poteva corrispondere all'idioma parlato dalle popolazioni rurali negli anni '40 nello Stato di San Paolo⁹; del resto, l'autore non aveva mai studiato sistematicamente la lingua italiana, né la maggior parte degli italiani all'epoca parlavano effettivamente la lingua, quanto i dialetti delle rispettive regioni di provenienza. Nel caso di "Esperança", il principio di verosimiglianza avrebbe richiesto che nella prima parte della *novela*, quando l'azione si svolge in Italia e i personaggi sono tutti italiani, si adottasse la lingua o il dialetto locale, non ancora 'contaminato' dall'esperienza brasiliana, e si usassero sottotitoli in portoghese; oppure che si stabilisse convenzionalmente che il portoghese perfetto in cui si esprimevano gli interpreti – attori brasiliani – fosse italiano, *tout court*, lasciando a carico dei telespettatori l'operazione mentale di intenderli come italiani. Nessuna di queste possibili soluzioni – presentate da chi scrive – venne accettata, preferendosi 'caricare' la lingua in misura differente, a seconda che si trattasse di italiani nativi, di italiani con alcuni anni di vita in Brasile, di italiani che andavano in Brasile e imparavano a poco a poco la lingua del posto, di immigranti già da tempo su suolo brasiliano, in città o in campagna ecc. Da ciò risultò uno sforzo grandissimo per differenziare le singole parlate, comunque poco avvertibile nel risultato finale. In particolare, fu posta la maggior cura a non appiattare il testo, e venne preservata al massimo la spontaneità originale della parlata dei personaggi (l'autore prendeva regolarmente visione del lavoro e approvava o no); si tennero particolarmente presenti l'epoca storica, le zone di origine dei personaggi in Italia, la loro appartenenza sociale – l'intenzione era lavorare opportunamente non solo sulla lingua, ma anche a una verosimile ricostruzione socio-antropologica dell'ambiente –, e a partire da lì si stabilì quale dovesse essere l'accento, o gli accenti, predominanti. Inoltre, visto la predilezione dell'autore per i conflitti personali e interfamiliari, si procedette a differenziare anche nella lingua i vari personaggi all'interno della stessa famiglia; per cui, così come avveniva nella *Commedia dell'Arte*, i personaggi nobilitati, i figli 'buoni' e gli 'innamorati' potevano esprimersi in una lingua più 'pulita', mentre i figli 'cattivi' potevano eventualmente venire disumanizzati al punto da rasentare l'espressione animalesca. Chi scrive non parla dialetto: anche a ciò si deve la scelta finale dell'adozione di un italiano non troppo connotato secondo un dialetto specifico, mantenendo solo delle espressioni popolari caratterizzanti.¹⁰ Il testo fu 'ripulito' degli eccessi più eclatanti: per esempio riducendo un po' l'abbondanza di impropri, un po' troppo ripetuti e monotonicamente

8. L'autore durante la sua giovinezza, nell'interno dello Stato di San Paolo, era vissuto a stretto contatto con emigranti di origine italiana, e aveva avuto modo di familiarizzarsi con loro, identificandosi con tale modo di vivere, visto il gusto col quale rievocava persone e raccontava episodi dell'epoca: i suoi racconti erano vivacissimi e pieni di dettagli, dettagli che poi si trasferivano direttamente sulla bocca dei personaggi.

9. Vedi Cenni, in *Bibliografia*.

10. Tengo a dire, per evitare possibili equivoci, che non penso che esista una maniera 'corretta' di 'italianizzare' un testo come questo, o qualsiasi altro, né quindi che la soluzione adottata sia l'unica possibile; semplicemente, è stata la maniera che, in quelle specifiche circostanze, è sembrata la più consona a ottenere il risultato richiesto.

iguali (in particolare la parola *maledetto* poté trasformarsi di volta in volta in *disgraziato*, *figlio d'un cane*, *farabutto*, *cornuto*, *ascalzone*); oppure eliminando drasticamente l'infinita quantità di ecco e è vero, mantenendone alcuni solo dove lo si ritenesse necessario, anche per ragioni di effetto sonoro (salvo poi rispuntare a momenti, indesiderati ma potenti, dall'"inconcio" storico-televisivo degli interpreti); facendo una cernita di un gran numero di parole, espressioni idiomatiche, invocazioni religiose ecc., compatibili fra italiano e portoghese anche a livello della semplice pronuncia, da inserire nel *corpus* testuale; operando in modo da 'integrare' la grammatica e la sintassi delle due lingue; cercando di far sì che la funzionalità pragmatica dell'una non interferisse in quella dell'altra; ecc. Tutto ciò senza trascurare la cosa più importante: la comprensione da parte del grande pubblico, composto da brasiliani che, in fin dei conti, e giustamente, non parlano italiano. Ne risultò un testo altro, ibrido, mescolanza fra italiano e portoghese, che passò a essere il modello di riferimento comune: in esso erano stabilite una serie di convenzioni – una *novela* è pur sempre opera di fantasia – cui attenersi perché risultassero ugualmente rispettate la 'correttezza' linguistica e l'idea di autenticità ripropostasi dall'autore in un tutto coerente, storicamente verosimile e 'televisivamente' funzionante.

La seconda fase fu cominciare a leggere e ripassare il testo così modificato con gli interpreti, che oltre ad impararlo dovevano assimilare una pronuncia, una cadenza, una musicalità non più appartenenti alla loro lingua nativa. Molte e importanti modifiche sorsero in questa fase,¹¹ visto che l'obiettivo era raggiungere il massimo possibile di semplicità e di naturalezza linguistica atto ad essere 'pronunciato' dai singoli interpreti; la parte della produzione fonico-fonetica è sempre stata prioritaria per aumentare la disinvoltura dei parlanti. Questo lavoro si è protratto esaurientemente per vari mesi, con decine di letture, realizzato più volte con ogni interprete, svolgendosi fino all'inizio delle riprese e continuando per un certo tempo anche a riprese iniziate (gli attori 'veterani', come, fra gli altri, Raul Cortez, Fernanda Montenegro, Eva Wilma, erano in genere i più disponibili a dedicare il loro tempo a questa occupazione, costantemente tesi a perfezionare e rendere più naturale e precisa possibile la propria *performance*). Quando tutti più o meno sono arrivati a 'dominare' allo stesso modo il nuovo testo, hanno avuto inizio le letture comuni alla presenza del regista, che procedeva costantemente a fare ulteriori modifiche secondo il proprio orecchio (l'ultima parola è sempre stata quella dell'autore e la sua). In questa fase soprattutto si è lavorato alla caratterizzazione dell'accento e all'adeguamento di tutti al modello di riferimento scelto in precedenza (il testo ibrido); in un certo modo, si è trattato di 'ricondizionare' linguisticamente gli attori, al fine di creare una specie di seconda natura linguistica provvista di senso proprio che permettesse loro, anche quando fossero sul set da soli, di controllarsi al punto da ridurre al minimo le ricadute nei vizi consueti dell'accento dell'italiano televisivo.

La terza fase si svolse direttamente sul *set*. A questo punto, è opportuno rilevare una distinzione fra le due *novelas*: infatti, anche se in realtà, per vari motivi, in nessuna delle due è stato possibile seguire davvero integralmente le riprese, ne "O rei do gado" si è realizzato un lavoro di maggiore

11. Seguirà testo più specifico a proposito.

qualità, principalmente a causa del numero relativamente basso di personaggi 'italiani' e di puntate in cui essi apparivano (le prime sette di introduzione allo svolgersi futuro della storia, con una ripresa alla fine della *novela*). In "Esperança", invece, i personaggi 'italiani' erano moltissimi, e le loro vicende occupavano l'intera durata della *novela*, rendendo fisicamente impossibile seguirli tutti allo stesso modo. Comunque, in entrambi i casi, nei primi mesi chi scrive è riuscita a seguire esaustivamente le riprese (ovunque fossero: negli studi del Projac; nella *cidade cenográfica* a Rio de Janeiro; nelle *fazendas* all'interno dello Stato di San Paolo; in Italia); in tutto questo periodo l'attenzione era rivolta a che l'emissione vocale del testo fosse sostanzialmente consona al modello di riferimento scelto in precedenza, e omogenea da parte di tutti gli interpreti, in modo da evitare differenze e incongruenze troppo discordanti; in genere, e con certe restrizioni, il regista concedeva a chi scrive una certa libertà per far girare di nuovo una scena, se questa fosse stata giudicata insoddisfacente. Di fatto, era al momento di 'pronunciare' lo scritto che prendeva corpo l'effettiva forma finale del testo, così come l'avrebbe poi recepita il pubblico; e, se fosse risultato evidente l'eccesso di stranezza di certe parti, o la difficoltà di un certo interprete nel parlare 'italiano', era giocoforza modificare all'ultimo momento gran parte del lavoro precedente di mesi.¹²

La quarta e ultima fase cominciò immediatamente dopo il debutto della *novela* in televisione: visto che la durata di una *novela* – e di conseguenza il suo valore economico – dipende in gran parte dall'accoglienza del pubblico, la possibilità di intervenire in essa dopo la messa in onda risente moltissimo degli indici di ascolto dell'opera; a volte autore, regista, direzione della rete, interpreti, tecnici vari, sono obbligati a tenere conto di tutta una serie di fattori totalmente inaspettati. Nel caso delle due *novelas* in questione ciò ha significato ridurre considerevolmente la presenza e il livello della lingua italiana nel testo finale, per privilegiare la comprensione da parte del grande pubblico; questo è stato evidente dopo le prime puntate trasmesse, specialmente nel caso di "Esperança", in cui è stato necessario riprendere in mano il testo e apportare modifiche (concertate con regista e autore), cercando di sfumare le differenze con quanto già girato in modo che il salto non risultasse troppo brusco, e cercando di salvaguardare, nella misura del possibile, i procedimenti e le linee di sviluppo già iniziati. Almeno in un caso tale continuità non è stata assolutamente possibile; in "Esperança" il regista aveva deciso, volendo innovare un po' rispetto alla consueta immagine degli italiani emigrati tutti da Napoli o dal Meridione, di considerare un gruppo di personaggi come una famiglia originaria della Sardegna¹³. L'iniziale attacco di panico dovuto alla totale ignoranza del sardo da parte di chi scrive fu superato grazie all'ausilio di libri specifici, reperiti presso l'Istituto Italiano di Cultura di Rio de Janeiro, e all'incontro con alcuni membri delle comunità sarde di Rio de Janeiro e di San Paolo, con l'aiuto dei quali vennero selezionate alcune espressioni tipiche, forme di benedizioni e augurali, semplici parole dialettali, poi inserite nella *novela* per caratterizzare adeguatamente il 'nucleo sardo'. Tutti gli attori che lo costituivano si erano dedicati allo studio con determinazione, felici di potersi scostare dal modello di italiano tradizionalmente predominante; essi componevano, all'interno della *novela*, un piccolo manipolo di individui con

12. La verifica sul campo del testo era allo stesso tempo una croce e una delizia, perché da una parte prendeva forma concreta un lavoro fino allora rimasto sulla pagina, dall'altra tale lavoro poteva essere totalmente rimesso in discussione in ogni momento. E spesso, dopo tutta una giornata sul set, era necessario la sera rimettersi al computer per alterare, sulla base dell'esperienza appena passata, le scene del giorno dopo.

13. Senza volere, è stata chi scrive l'ispiratrice di tale idea, a commentare col regista che l'attrice Fernanda Montenegro, quando leggeva il testo in italiano, lo faceva con accento sardo; di fatto, sua madre era sarda.

un testo specifico leggermente differente da quello generale, dotato di un'altra musicalità, di un altro ritmo linguistico. Ma il pubblico, una volta che la *novela* andò in onda, mostrò di non gradire in nessun modo la novità;¹⁴ fu quindi repentinamente deciso di abbandonare l'esperimento sardo e di ripristinare il vecchio e sicuro modello napoletano, non tenendo in nessun conto l'effetto di straniamento che il cambiamento avrebbe provocato. È possibile rendersi conto di quanto ciò sia stato negativo per il risultato finale, ad avvertire lo stacco linguistico e di caratterizzazione esistente fra una scena e l'altra, a volte nel corso di una stessa puntata, visto che l'ordine delle riprese non segue quello delle scene sulla pagina.

Le due *novelas*, come spesso succede, ebbero successo diverso, e per vari altri motivi che non quello legato alla lingua dei personaggi: incontestabile il successo, di pubblico e di critica, de "O rei do gado", molto inferiore quello di "Esperança" Per quanto riguarda, più specificamente, il lavoro riguardante l'italiano, persiste una certa frustrazione al pensare a quanta parte di un progetto ambizioso e relativamente sofisticato come quello di 'ricreare' una lingua al tempo stesso filologicamente accettabile e spettacolarmente funzionale sia venuta meno nel corso della lavorazione, e a come tale progetto si sia banalizzato. Dentro al contesto televisivo, le 'ragioni della lingua', chiamiamole così, sono destinate a soccombere o ad essere seriamente ridimensionate, rispetto a quelle del mezzo spettacolare di massa. Resta però il fatto che si tratta sempre di occasioni interessanti per mostrare spaccati della storia dell'emigrazione italiana in modo un po' meno superficiale di quanto normalmente avviene, offrendo così un nuovo contributo alla riflessione sull'importanza di tale emigrazione nel processo di formazione del Brasile.

Bibliografia

- AA.VV. *Limba sarda unificada*. Cagliari: Regione Autonoma della Sardegna, 2001.
- ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In *História da vida privada no Brasil*. v. 4 (a c. di Fernando Morais). San Paolo: Companhia das Letras, 1998.
- BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. San Paolo: Átomo, 2002.
- COELHO GOMES COSTA, Alberto. *A telenovela e os dramas cotidianos*. San Paolo: Tesi di dottorato, ECA-USP, 1985-86.
- CASINI, Maria Cecilia. *Teatro italiano a San Paolo del Brasile*. Tesi di laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo. San Paolo-Firenze: 1996-97.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. San Paolo: Livraria Martins Editora, 1958.
- CICCARESE, Emilio. *Lo schiavo bianco, ossia l'emigrante italiano in Brasile*. Napoli: Tip. Pesola, 1898.
- COSTA, Rovílio; DE BONI, Luís Alberto. *La presenza italiana nella storia e nella cultura del Brasile*. Porto Alegre: Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.
- CONTRERAS ARELLANO, J. Asdrubal. *Influencia de la televisión en la formación del hombre latino-americano*. Caracas: Universidad Central Venezuela, 1987.
- DE ALMEIDA PRADO, Décio. *Teatro em progresso: crítica teatral, 1955-64*. San Paolo: Martins, 1964.

14. Per misurare la qualità e la quantità della recezione del pubblico, le emittenti televisive si basano, oltre che sull'indice di ascolto, su interviste fatte a caso e sul monitoraggio di gruppi di tele-utenti previamente preparati: "a repercussão de cada novela é avaliada de acordo com os índices de audiência obtidos e com as opiniões expressas por telespectadoras do Rio de Janeiro e São Paulo, selecionadas para participar de grupos de discussão que abordam uma pauta que vai da apreciação geral de uma novela ao debate da trama, 'pares românticos' principais e secundários, cenários, figurinos, trilha sonora. Opiniões expressas por essas telespectadoras constituem mais um mecanismo, ainda que bastante indireto e sujeito à filtragem dos autores, de intereção entre os telespectadores e a produção da novela" (Hamburguer, p.480).

- FACHEL LEAL, Ondina. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- FADUL, Ana Maria (a c. di). *Ficção seriada na televisão: as telenovelas latino-americanas*. San Paolo: ECA-USP, 1983.
- GROSSELLI, Renzo. *Da schiavi bianchi a coloni: un progetto per le fazendas*. Trento, Effe e Erre, 1991.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. San Paolo: Perspectiva, 1986.
- HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In *História da vida privada no Brasil*. v. 4 (a c. di Fernando Morais). San Paolo: Companhia das Letras, 2002.
- HELIODORA, Bárbara. A influência estrangeira no teatro brasileiro. *Cultura*, Brasília, (gennaio-marzo 1971), n.1.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. Suplemento do Centenário. *O Estado de São Paulo*, 1975.
- MARCHESINI, Giovan Battista. *Il Brasile e le sue colonie agricole*. Roma: Tip. Barbera, 1877.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão*. San Paolo: Scipione, 1994.
- MATUK, Artur. *O potencial dialógico da televisão*. San Paolo: Anna Blume-ECA-USP, 1995.
- PES, Ignazio; MUSINA, Eugenia. *Vibis, vocabolario illustrato di base italiano-sardo*. Nuoro: BENAS, 1998.
- PETTINATI, Francisco. *O elemento italiano na formação do Brasil*. San Paolo: Pocaí, 1939.
- ROHLFS, Gerhard. *Studi e ricerche su lingua e dialetti d'Italia*. Firenze: Sansoni, 1972.
- SERIANNI, Luca. *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*. Torino: UTET, 2003.
- SILVA, Ivan. O linguajar paulistano. *Planalto*, San Paolo, 1941.
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. San Paolo: Edições Quíron, IMEC, 1976.
- TRENTO, Angelo. *Il Brasile. Una grande terra fra progresso e tradizione (1808-1990)*. Firenze: Giunti, 1992.