

“Final feliz” das telenovelas: o uso do melodrama como produto ideológico e normativo.

Profa. Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano/UNISUL¹

Resumo:

Os índices melodramáticos mais significativos da cultura de massa podem ser identificados nos finais das telenovelas. A forma do melodrama tanto pode atender à chamada “identificação do público médio”, quanto fazer superexposição de sentimentos mostrando a artificialidade da felicidade, correspondendo nesse sentido à exuberância realçada nas sociedades do espetáculo. O “final feliz” das telenovelas brasileiras tem correspondido aos modelos românticos, que apaziguam pelo reconhecimento da identidade normativa tradicional. Pela indústria televisiva, a felicidade vem enlatada (como goiabada); ligado o aparelho (ou aberta a lata) cumpre-se a promessa do doce prazer. E, por isso, opera-se a “mágica” de reinvestimento mítico na televisão – lucro garantido pela felicidade apaziguadora fornecida a cada final de telenovela.

Palavras-chave: cultura de massa, telenovela, melodrama, felicidade romântica.

Introdução

Os índices melodramáticos mais significativos da cultura de massa podem ser identificados nos finais das telenovelas. A forma do melodrama, no momento final das narrativas, tanto pode atender à encomenda do mercado, quanto, na tentativa de melhor corresponder a essa expectativa patronal, fazer superexposição mostrando a artificialidade da felicidade para sempre, correspondendo nos dois sentidos à exuberância realçada nas sociedades do espetáculo.

Retórica do excesso é o que melhor caracteriza os usos melodramáticos. As supersensações dramáticas sobre as quais se apóiam as narrativas televisivas requerem olhar mais cuidadoso do que faz crer o açucarado das cenas. Martín-Barbero (1997, p.166) explica a **retórica do excesso**:

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como **degradante** por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém ‘economia’ da ordem, a da poupança e da retenção. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.166, grifo do autor).

O suporte melodramático sobre o qual apoiam-se as narrativas das telenovelas, muito embora seja amplamente utilizado para fins apaziguadores, requer olhar profundo e cuidadoso, pois é o melodrama que escapa das dobras estritamente históricas que sobrepõem as trocas de uma produção orgânica a uma produção maquínica.

Nesta reflexão, pretende-se apontar os usos melodramáticos observáveis nos capítulos finais de três telenovelas exibidas em diferentes décadas, pela Rede Globo de Televisão²; são elas **Andando nas Nuvens**, escrita por Euclides Marinho e dirigida por Denis Carvalho, que foi apresentada em 197 capítulos, durante o ano de 1999; **Que Rei Sou Eu?**, escrita por Cassiano Gabus Mendes e dirigida por Jorge Fernando em parceria com Lucas Bueno, sendo exibida em 1989, com 185 capítulos; e, a terceira e mais atual, **Duas Caras**, escrita por Aguinaldo Silva em co-

¹ Dilma Beatriz Rocha JULIANO, Profa. Dra.. Universidade do Sul de Santa Catarina.

² A escolha pelas telenovelas veiculadas pela Rede Globo de Televisão se dá pelos altos índices de audiência alcançados pela emissora em teledramaturgia em relação às suas concorrentes, e também por se tratar de uma emissora com um padrão de qualidade reconhecido como parâmetro no gênero das narrativas de ficção para as demais emissoras brasileiras e internacionais.

roteirização com Izabel de Oliveira e Nelson Nadotti, sendo dirigida por Cláudio Boeckel, Ary Coslov e Gustavo Fernandes e com Wolf Maia assinando a direção geral. Contando com 209 capítulos essa telenovela esteve no ar de outubro de 2007 até maio de 2008. As duas primeiras foram exibidas no horário das 19 horas e a última às 21 horas.

Com os três finais aqui apresentados, pretende-se mostrar como o fechamento das telenovelas tende a retomar normas socialmente aceitas como soluções planas para os problemas apresentados no decorrer das narrativas. Se, por um lado, no desenvolvimento dos enredos há problematização das relações com importantes direcionamentos de personagens, por outro lado, os capítulos finais negam a complexidade e pluralidade de opções de representação dos conflitos vividos e encaminham os personagens para os arremates mais superficiais e reconhecíveis. O passado ou o percurso dos personagens perde importância diante do futuro prenhe de promessas de felicidade que parece ser o objetivo das tramas.

1. Melodrama: gênero ao gosto da indústria cultural.

A natureza humana como substrato do drama, aquilo que a história literária tende a reduzir à superficialidade folhetinesca, pode ser vista como elemento incapaz de substituição, mesmo na passagem literária de uma natureza orgânica à outra inorgânica. A exposição dramática, na indústria cultural, segue os mesmos temas desde os primeiros românticos, sob a forma do melodrama. Peter Brooks (1985) diz que o melodrama não é um tema, mas um conjunto de temas; nem é a vida de um gênero em si, mas melodrama é um modo de concepção e expressão, como certo sistema ficcional de dar sentido à experiência, como um campo de força semântica.

O melodrama, dessa maneira, pode ser o instrumento de fino corte capaz de atravessar camadas sociais e gêneros literários, e dar-se ao uso massificado. Portanto, a expressão melodramática tanto pode ser utilizada pelas formas canônicas – como o teatro, por exemplo – quanto pelas novelas seriadas próprias da cultura de massas com a mesma força de sentidos. Nas palavras de Peter Brooks,

*[...], the classic examples of French melodrama were written for a public that extended from the lower classes, especially artisans and shopkeepers, through all sectors of the middle class, and even embraced members of the aristocracy [...].*³(BROOKS, 1985, p. xii).

Nesse sentido, a subjetividade da arte, que só se realiza a partir das formas materiais de seu momento histórico, pode hoje desbloquear sentidos de imagens-sonho na produção tecnológica da cultura de massas. A história não encontrou seu fim, ao contrário, há ainda um potencial não realizado na cultura contemporânea que pode passar pelo uso político do melodrama como elemento que desperte o homem do efeito anestésico da ideologia mercantilista, também contida na produção para as massas. Como afirma Susan Buck-Morss, “As imagens de desejo não liberam a humanidade diretamente. Mas são vitais para esse processo”. (BUCK-MORSS, 2002, p. 156). As telenovelas podem ser vistas, então, como estéticas que potencializam a cultura de massa, num processo de (re)sensibilização e (re)significação da cultura contemporânea.

As telenovelas, ao mostrarem as imagens que transbordam dos modos/modas civilizatórios de controle sensorial através do melodrama, trazem de volta as fantasmagorias com as quais o telespectador pode se reconhecer. Ou seja, as telenovelas são capazes de fazer o sujeito retomar aquilo que de si fora aliado pelas ideologias totalitárias da ordem capitalista, com as quais tem

³ “[...], os exemplos clássicos do melodrama francês foram escritos para um público que se estendia desde as classes baixas, especialmente artesãos e comerciantes, atravessando todos os setores da classe média, e igualmente abraçou membros da aristocracia [...]” (Minha tradução).

convivido desde a colonização. A **noção de despesa**, enunciada por George Bataille (1975) como a forma **improdutiva** da perda, atribui aos excessos tanto a capacidade de escapar das malhas fetichistas da ideologia capitalista, quanto, ao se manterem inacessíveis às regras de produção de lucro financeiro, relembrar o sujeito da existência de sua dimensão interior. Citando Bataille,

Os homens asseguram sua subsistência ou evitam o sofrimento, não porque essas funções determinem por elas mesmas um resultado suficiente, mas para ter acesso à função insubordinada da despesa livre. (BATAILLE, 1975, p.45)

Assim, o melodrama no sentido estudado por Martín-Barbero (1997), e empregando a noção de despesa enunciada por Bataille (1975), é o gênero usado nas narrativas televisivas que opera a tradução da cultura de massa, mas, num desdobramento da superfície, pode escapar da lógica da mercadoria esbanjando sensações entorpecidas no cotidiano das massas.

No entanto, as possibilidades políticas de leitura das telenovelas através da vitalidade de muitas tramas irônicas, paródicas dos modos de comportamento reconhecíveis, parecem recorrer à convenções, muitas vezes ultrapassadas, para apaziguar os telespectadores ao final, confirmando a **boa ordem social**.

1.1 Que Rei Sou Eu?: o final redutor dos meandros da narrativa.

A telenovela se inicia no ano de 1786, ou seja, três anos antes da Revolução Francesa, momento marcante da história ocidental moderna de tentativa de ruptura com uma sociedade monárquica – aristocracia e plebe. Numa narrativa tecida pela farsa, esta telenovela subverte a cronologia e cola a história no Brasil de 1989, atualizando, de certa forma, a idéia de revolução. Num primeiro plano, e numa síntese simplificadora, a história de **Avilan** sugere uma sociedade de regime monárquico que passaria por uma revolução pela qual a plebe tomaria o poder. Numa inversão da hierarquia histórica, a ‘justiça’ social seria feita, o bem vencendo o mal; mas a mesma história, trocada em miúdos, fala de um processo sucessório muito mais complexo. A trama mostra que, na escala dos valores simbólicos, as relações de realeza e consangüinidade falam mais alto do que os ideais de revolução do povo oprimido, e mesmo com o declínio da nobreza instalada, o filho do rei é elevado ao poder – plenamente identificado com as questões dos plebeus – mas herdeiro do sangue real (um ser híbrido). Assim, se por um lado, esta telenovela aponta para uma possível leitura de mudança numa sociedade em que há troca de governantes, por outro lado, o câmbio pode ter aparecido pouco significativo, a ponto de anular a leitura política transicional tão útil ao Brasil naquele momento eleitoral – disputa presidencial entre Lula e Fernando Collor de Mello.

No final há objetivos ideológicos e capitalistas a alcançar, através da audiência que nele busca apaziguamento e a vitória do **bem**, que arregimenta forças das massas para o consumo de uma nova série que se abrirá no dia seguinte, com a promessa de felicidade da próxima novela. Pela indústria televisiva, a felicidade vem enlatada (como goiabada); ligado o aparelho (ou aberta a lata) cumpre-se a promessa do doce prazer. E, por isso, como já afirmado, opera-se a **mágica** de reinvestimento da televisão – lucro garantido pela felicidade fornecida a cada final de telenovela. Em **Que Rei Sou Eu?**, o final elimina as desigualdades, pune as maldades e despolitiza os embates ocorridos nos 200 anos de modernidade, desde os ideais da Revolução Francesa. Essa telenovela, em especial, retira as esperanças utópicas de que o **progresso civilizatório** traria em si a justiça social tão almejada. Mas acaba glamourizando a luta revolucionária ao final, até apaziguar os desejos de mudanças, tudo vira festa.

Em **Que Rei Sou Eu?** a questão central da história francesa é personificada e recai sobre a divergência de interesses em definir, entre dois, o perfil ideal do governante de **Avilan** (ou do Brasil?): um **Jean Pierre**, sangue nobre, expulso do berço e que partilha do universo da cultura pobre; ou outro, **Pichot**, nascido pobre, habituado à mendicância e às privações, que exposto à influência, e ao poder hipnotizador do bruxo **Ravengar**, experimenta a vida na corte e se alia aos

interesses da nobreza numa luta pela manutenção do lugar falsificado de príncipe. Esta dualidade constitui uma dúvida que, fora da tela, faz com que o telespectador escolha um lado: ou o lado que emerge do povo (aqui considerando aqueles que vivem fora **dos muros do palácio** e produtores diretos das riquezas do reino – os trabalhadores), ou o outro que, **convencido** pelas mágicas e métodos de hipnose de **Ravengar**, comunga da idéia de privilégio de classes e se compromete na luta pela manutenção do estado político-administrativo em que vivia o reino de **Avilan**. Vence o primeiro, aquele que pela linhagem é o verdadeiro herdeiro do trono. Numa luta de espadas, o impostor, o pobre, é vencido – dentro e fora das telas.⁴

1.2 Andando nas Nuvens: a felicidade vem da natureza.

Essa telenovela tem como personagem central **Otávio Montana**, interpretado pelo ator Marco Nanini, que sofre de “encefalite letárgica”, também conhecida como ‘doença do sono’, e dorme há 18 anos. O mote da narrativa está no movimento pendular da memória – do presente ao passado –, correspondendo às experiências de **Otávio Montana** num presente de espetacularização das novidades técnicas apresentadas ao personagem como naturalizações do progresso da sociedade brasileira. ‘Fora do ar’, **Otávio** tem uma relação de estranhamento com tudo o que o cerca: o trânsito, a linguagem, a cidade e, principalmente, o progresso tecnológico. O protagonista não se relaciona com a *high tec* como uma experiência cotidiana que acaba por familiarizar os sujeitos com seus produtos, alterando a percepção. Quando dormiu, a relação dos homens com a tecnologia se fazia pela idéia do futuro promissor. É a partir desse estranhamento que o personagem, distanciado de sua contemporaneidade pelo tempo e pela experiência, questiona com humor a realidade das relações sociais mediadas pela tecnologia.

A experiência estética de telespectador de **Andando nas Nuvens** tanto pode ser uma revisão sensorial da organicidade perdida no tempo, quanto uma crítica cognitiva de que os processos perceptivos encontram-se atravessados pela inorganicidade tecnológica. Tempo e espaço, em indissolúvel relação, podem ser lidos nesta telenovela tanto em sua aceleração/ritmo quanto em seus rastros históricos de passagem de uma natureza à outra.

Finalizando a telenovela, desfaz-se o mistério do passado traumático do personagem para os telespectadores. O momento do despertar de **Otávio** se dá no descontrolo das artimanhas do poder – o antagonista o encaminha à força para uma sessão encomendada de eletro choque, na qual o excesso de energia empregada para produzir um sujeito amorfo para sempre produz o efeito contrário, fazendo com o personagem relembra sua história. Isto pode ser visto como inverso dos interesses do poder ideológico e capitalista das telenovelas, pois fazendo com que o personagem retome sua memória perdida, para fora das telas poderia ser útil à leitura crítica dos ideais progressista do final do século XX – produzindo o despertar do encantamento tecnológico e virtual dos telespectadores. No entanto, ao final **Otávio**, pelo excesso de choques, deixa de ‘andar nas nuvens’ e se firma na realidade mais ficcionalmente **harmônica** dos padrões sociais romântico-burgueses, sugerindo a vitória do **bem** contra o **mal**. Vitória que, por esse raciocínio, elimina a tensão armada pela trama e, conseqüentemente, encaminha ao apaziguamento do final feliz.

Essa telenovela se encerra com **Otávio** e **Gonçala**⁵, casal que protagoniza a telenovela, decidindo morar num sítio, depois de vencidos os obstáculos interpostos entre eles e a **felicidade**. Ao contrário da realidade onde se insere a telenovela, os problemas se mostram solúveis ao final, a despeito da complexa rede de dificuldades interposta pelo desenvolvimento *high tec*, o casal ruma para a **felicidade eterna**. As últimas imagens mostram uma natureza exuberante, onde **Otávio** e

⁴ **Jean Pierre** é interpretado pelo ator Edson Celulari, **Pichon** por Tato Gabus Mendes e **Ravengar** pelo ator Antônio Abujamra.

⁵ A personagem **Gonçala** é interpretada pela atriz Suzana Vieira.

Gonçala cuidam alegremente de uma vasta plantação. Um final nostálgico, lembrando a dicotomia campo-cidade, que inverte, no final do século XX, a valorização do progresso que a cidade representou no decorrer do século. Diante do reconhecimento da carga de choques a que se expõem os sujeitos nos centros urbanos, o campo aparece, assim, revalorizado como refúgio e solução. **Otávio** ultrapassa as angústias do sujeito sem história e desterritorializado em seu próprio país, sofridas no decorrer da trama, e se mostra **integrado** ao final. Ele **soluciona** a insolúvel tensão moderna que articulou o enredo central, escolhendo viver no campo.

O céu é magnífico, as flores são vistosas, e o casal aparece colhendo hortaliças, cercado de borboletas coloridas. Cenas hiper-infladas de felicidade, onde as forças sociais em conflito fora das telas representam o valor pago pelo espetáculo restaurador do **final feliz**.

A cultura de massa através do melodrama, então, administra os desejos de felicidade representando-os nas imagens hiperbólicas e, dessa forma, reitera a **felicidade** na virtualidade de cada telenovela. Por outro lado, a **administração**, segundo Jameson, também recalca, ou seja, desloca os desejos para fora da ação, adia-os, e os mantém como sonho - promessa de gozo. Em **Andando nas Nuvens**, a felicidade é representada por um espacialmente, num lugar idílico, num paraíso de amor – o casal sorridente vestido com roupas claras e campestres aparece sob o céu claro, ensolarado, colhendo os frutos de um trabalho eclipsado, na trama, aos olhos do telespectador.

3 Duas Caras: a fórmula que de tão velha não traz mais felicidade.

A telenovela **Duas Caras** teve seu final no dia 31 de maio último e, segundo vários *sites* e colunas em jornais impressos, amargou baixos índices de audiência, precisando ser resgatada várias vezes do desinteresse do público.

A trama foi estruturada em torno da **Portelinha** – uma favela glamourizada e situada dramaturgicamente no Rio de Janeiro atual. Lá se desenvolve a trama central da telenovela, tendo **Juvenal Antena**⁶ como protagonista da história e dono dos destinos dos moradores. Ele, com poder de vida e morte sobre “seu povo”, participava de todas as ramificações da narrativa – fez palestra na universidade fictícia, freqüentou jantares no núcleo rico da zona sul, etc.

A representação política foi o aspecto mais relevante do enredo. Retomando as estruturas binárias, este melodrama dividiu opiniões sobre o que seria melhor para o destino da **Portelinha**: se a liderança populista e carismática de **Juvenal** ou a democracia profissional proposta por **Evilásio Caó**⁷. Construídos com valores opostos, o primeiro personagem comanda a favela com mão de ferro, sentenciando o que era melhor para cada morador no estilo mais caricato do autoritarismo político; o segundo, jovem negro morador da favela que precisa de uma definição profissional, pois almeja **equiparar-se** à mocinha branca e rica da zona sul, quer influir na vida da favela elegendo-se vereador, respeitando a vontade do povo e não através de armações e jogadas eleitoreiras.

Antônio Fagundes e Lázaro Ramos, ambos tidos como galãs embora circulando em esferas simbólicas diferenciadas por características de idade, de cor da pele, um consagrado pela televisão e o outro pelo cinema, são adversários na forma mas não no conteúdo da disputa – ambos querem o **bem** da comunidade através de uma **doação** de seus préstimos políticos.

O que poderia ser uma crítica social importante transforma-se em espetáculo da política quando o tom da crítica resvala para a desvalorização do debate político – **tudo é sempre igual**.

⁶ **Juvenal Antena** é representado por Antônio Fagundes, numa reprodução muito semelhante do popular caminhoneiro **Pedro**, da série **Carga Pesada**.

⁷ **Evilásio Caó** foi o personagem de Lázaro Ramos.

A telenovela, tal como a cachaça, é nosso produto de exportação cultural. E ambas podem ser comparadas como anestésicos de massa. A ‘cachaça’ tanto pode ser vista como veneno capaz de paralisar o corpo social – o anestésico que favorece o uso ideológico das massas ‘informes’, quanto pode servir como mecanismo de defesa visando à resistência desse mesmo corpo às forças políticas e econômicas.

Análogo ao ciclo alcoolista que faz o sujeito percorrer, sem interrupção, da expansão eufórica à depressão suicida, os telespectadores bebem as telenovelas com a mesma sede daquele que quer ser reconhecido e respeitado como sujeito. Lançar mão da ‘cachaça’ é sintoma de ‘encurrallamento’ social, denotando no fundo disso um saber, consciente ou não, do estado de ‘sem saída’ para a ação coletiva.

Assim, o telespectador se aproveita da fantasmagoria revolucionária representada na imagem dos personagens da telenovela como chance de inclusão na sociedade que o exclui, seja pelo corpo antimodelar, seja pela dificuldade de acesso ao consumo, seja pela identidade sexual ‘desviante’, seja pela ética coletiva com que se pauta, etc. A telenovela aparece, então, como um alívio para a existência. E, desse modo, representaria um momento de interrupção voluntária ao contínuo diário carregado das mecanizações do trabalho.

Vale lembrar que nos meandros da trama de **Duas Caras** há um enredo secundário (mais que acaba por polemizar a novela nos *sites* e *blogs* da internet) que aborda a sexualidade sob outras possibilidades que não as determinadas pelo modelo heterossexual, binário e patriarcal. O relacionamento amoroso entre três pessoas – dois homens e uma mulher – do qual nasce uma criança que, para eles, o que menos importa é a paternidade consangüínea. Eles vão até o final da trama requerer judicialmente o direito de registrar a filha com dois pais e uma mãe.

No entanto, em todas as telenovelas, até a mais atual, aquilo que polemiza as sexualidades e aponta para uma atualização no desenvolvimento da trama acaba desfazendo-se no final. Em **Duas Caras**, o trio amoroso é desmanchado em duas duplas: uma heterossexual e uma homossexual, sendo que essa última recebe a benção, mesmo reclamando da ‘frescura’ do casal, de uma padre católico.

Conclusão

A dificuldade do pensamento moderno em conceber que o bem-estar não está forçosamente ligado à apatia mas à tensão contribui para a aparente reciprocidade amigável entre a audiência e o ‘produto nacional de exportação’. O telespectador, por esse modo, parece se doar tranqüilamente à fantasmagoria e dela receber o prazer da imobilidade. Essa é uma maneira de pensar a relação de fidelidade propalada pela crítica apocalíptica da televisão, muito embora seja possível pensar também no desejo, que se não satisfeito, uma vez tendo sido negado o gozo, fica armazenado, adiado e reeditado na telenovela seguinte, e assim sucessivamente. Como nas imagens-desejo de Walter Benjamin (1994) que, como promessas utópicas, guardadas nas formas técnicas de arte, potencializadoras da revolução, contêm o seu devir, que, para Benjamin, continua em estado de latência, também, nas camadas históricas da segunda natureza. O que também pode ser lido através daquilo que Jameson chama de “administração do desejo em termos sociais”, o que para ele:

[...] permite pensar o recalque e a satisfação do desejo conjuntamente, dentro da unidade de um mecanismo único, que dá e toma igualmente, numa espécie de compromisso ou barganha psíquica. Isso estrategicamente desperta um conteúdo imaginário no interior de estruturas de contenção cuidadosamente simbólicas que o desarmam, gratificando os desejos intoleráveis, irrealizáveis, propriamente imperecíveis apenas na medida em que possam ser momentaneamente aplacados. (JAMESON, 1995, p. 25)

Ainda assim, é preciso considerar o que Benjamin adverte, pelas palavras de Susan Buck-Morss (2002, p. 140), “[...] o autêntico horror infernal do tempo moderno é que a revolução mesma pode chegar a ser sua vítima, condenada a se repetir e condenada a fracassar [...]”. É o que a história tem mostrado. Não é possível negar que o mecanismo de prazer/gozo que se sustenta pelo consumo promete liberdade paradoxalmente vinculada à dependência, à adesão ao vício anestésico, característico de uma sociedade capitalista industrial, que, como a nossa, é refém da repetição “infernal” da história – aí o caráter ideológico dos finais felizes das telenovelas, a repetição, a circularidade da idéia de felicidade prometida, que apreende os telespectadores porque satisfaz pelo espetáculo das imagens.

Referências

- [1] BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de A noção de despesa. Rio de Janeiro : Imago, 1975.
- [2] BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).
- [3] BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New York : Columbia University Press, 1985.
- [4] BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte : UFMG; Chapecó : Argos, 2002
- [5] EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria**. Madrid : Cátedra, 1998.
- [6] JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro : Graal, 1995.
- [7] MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução Ronald Polito, Sérgio Alcides. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997.
- [8] MARINHO, Euclides. **Andando nas nuvens**. [Rio de Janeiro] : s.n, 1999.22 disquetes. (CEDOC/Rede Globo de Televisão).
- [9] MENDES, Cassiano Gabus. **Que rei sou eu?** [Rio de Janeiro : s. n], 1989. (Telenovela em 185 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão).
- [10] SILVA, Aguinaldo. **Duas caras**. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2007. (Gravação doméstica)