

Nos Embalos de Dancin' Days – telenovela como espaço de recordação ¹

In the groove of Dancin' Days – a telenovela as a space of remembrance.

Tatiana Siciliano ²

Gabriel Neiva ³

Francisco Malta ⁴

Resumo: *O trabalho analisa a telenovela Dancin' Days, exibida pela TV Globo em 1978, como estudo de caso para compreender sua contribuição à consolidação de uma linguagem autoral no horário nobre e à construção de memória coletiva televisiva. Escrita por Gilberto Braga, a obra articulou cultura pop, espaço urbano e conflitos melodramáticos, convertendo-se em matriz simbólica da teledramaturgia nacional, na qual a praia de Copacabana e a discoteca tornam-se espaços de recordação. O referencial teórico mobiliza Aleida Assmann (2012), Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2004) e Maurício Stycer e Arthur Xexéo (2024) para fundamentar a discussão.*

Palavras-Chave: Telenovela Dancin' Days 1. Memória 2. Discoteca 3.

Abstract: *The paper analyzes the telenovela Dancin' Days, broadcast by TV Globo in 1978, as a case study to examine its contribution to the consolidation of an authorial language in prime time and to the construction of collective memory of TV.. Written by Gilberto Braga, the work articulated pop culture, urban spaces, and melodramatic conflicts, becoming a symbolic matrix of Brazilian teledramaturgy, on which Copacabana Beach and the Discotheque become spaces of remembrance. The theoretical framework draws on Aleida Assmann (2012), Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2004), and Maurício Stycer and Arthur Xexéo (2024) to support the case study..*

Keywords: Dancin' Days Brazilian Telenovela 1. Memory 2. Disco 3.

Introdução – Dancin' Days abre suas asas

“Abra suas asas
Solte suas feras
Caia na gandaia
Entre nesta festa.
E leve com você
Seu sonho mais louco
Louco, louco
Eu quero ver seu corpo

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Tatiana Siciliano: PUC/RJ, DRA, e-mail: tatiana.sicilianopuc@gmail.com

³ Gabriel Neiva: PUC/RJ, DR, e-mail: gneiva10@gmail.com

⁴ Francisco Malta: PUC/RJ, DR, e-mail: chicomalta@gmail.com

Lindo, leve e solto”
Letra da música *Dancin’ Days*
(Nelson Motta e Ruban, 1977)

Em julho de 1978 estreou a telenovela *Dancin’ Days* na TV Globo, no horário nobre das 20 horas. Escrita por Gilberto Braga e dirigida por Daniel Filho, a obra se inseriu em uma atmosfera cosmopolita, ao aproveitar o vibrante fenômeno internacional da discoteca, impulsionado pelo sucesso do filme estadunidense *Os embalos de sábado à noite* (1977). Na abertura do folhetim eletrônico surgiam pessoas multiétnicas e sorridentes de ambos os sexos, vestidas na estética pop, iluminadas pela luz neon, dançando animadamente. Tais imagens se misturavam a closes de sapatos de salto alto usados com meias lurex. Todo o eletrizante caleidoscópio multicolor caracterizava a vinheta de abertura produzida por Hans Donner, com música tema composta por Nelson Motta e Ruban Barra, e cantada pelo conjunto feminino brasileiro, As Frenéticas. A abertura convidava os telespectadores a abrirem as asas, a soltarem as feras, a caírem na gandaia para finalmente poderem entrar na festa. Mas, os capítulos da novela que diuturnamente sucediam a abertura eram bem distintos daquela explosão sonora e colorida.

Dancin’ Days contou com 174 capítulos, exibidos entre 10 julho de 1978 a 27 de janeiro de 1979. Desde o início, deixava claro para o telespectador os conflitos que impulsionavam a história. Centrava-se na rivalidade entre duas irmãs Júlia Matos (Sônia Braga) e Yolanda Pratini (Joanna Fomm, a antagonista) que disputavam o afeto de Marisa (filha de Júlia, criada por Yolanda, interpretada por Glória Pires). O espaço urbano que ocupava a tela, nas primeiras cenas, em nada se assemelhava ao “barato das discotecas”, focalizava a Instituição Penal onde Júlia cumpria pena por homicídio. Prestes a obter liberdade condicional, após ter ficado 11 anos reclusa, metade do tempo oficial da sentença, Júlia tinha como seu “sonho mais louco” a reaproximação com a filha, com então 15 anos e morar no bairro de Copacabana, *lócus* no qual a trama se desenrolou. Como Júlia foi detida aos 22 anos, a menina ainda era bem pequena no último contato com a mãe e ignorava o que havia de fato ocorrido. Yolanda e seu marido, Horácio (José Lewgoy – pertencentes à elite carioca) a criaram como filha, e omitiram o motivo do afastamento de Júlia, por temerem perder Marisa. Os temores, desejos e tentativas indiretas e diretas de reconquistar a filha moveram as ações da protagonista e as reações da antagonista durante toda a novela.

Vários pontos de virada foram encenados nas areias da Praia de Copacabana, no Copacabana Palace e/ ou na Discoteca *Dancin’ Days*. O bairro localizado na Zona Sul do Rio

de Janeiro serviu como metonímia do estilo de vida “carioca”, ao centralizar cenas de praia como espaço de lazer e sociabilidade. O jeito carioca de levar a vida era representado em imagens do mar e da montanha, palco das cenas externas, prática de esportes como a asa delta – modalidade que entrava em moda pelos jovens da elite - e referências à cultura pop, como a discoteca. Com a novela, Gilberto Braga (1945-2021), ainda estreante no horário nobre, imprimiu sua marca autoral como cronista de costumes elegante e irônico que caracteriza os comportamentos das classes médias e altas no Rio de Janeiro. Posição no campo autoral que o acompanhou nas quase cinco décadas de sua prestigiosa carreira na emissora, chegando a ser caracterizado como Honoré de Balzac⁵ da telenovela brasileira, ao usar o formato folhetim como exegese das dinâmicas sociais. (Bernardo; Lopes, 2009).

Na década de 1970, a telenovela brasileira já havia se incorporado aos hábitos e rotinas da família brasileira e a TV Globo consolidou sua liderança hegemônica no período, tendo a telenovela e o telejornalismo como seus principais carros-chefes. Profissionalizada com a transferência de *Know How* do Grupo Time Life e a condução executiva da dupla Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira (Boni) e a produção artística de Daniel Filho, a emissora aproveitou o vácuo para se firmar como modelo de renovação estética na televisão brasileira (Ribeiro e Sacramento, 2010) e definir o padrão da telenovela nacional. Tempos depois, a TV Globo, preocupou-se em construir sua memória como marco e símbolo da televisão no país, especialmente após a criação do projeto Memória Globo, em 1999.

As telenovelas brasileiras imprimiram uma marca cultural original reconhecida, e tornaram-se inclusive objeto de exportação, ao fundirem a serialidade do folhetim à estrutura do melodrama de maneira distinta das obras latino-americanas e das *soap operas* estadunidenses. As obras nacionais exploram temáticas sociais com linguagem coloquial, estética realista e preocupação com a verossimilhança. E por isso comumente pautam discussões sobre como a cultura tece significados em relação ao cotidiano do país, razão para pesquisadores a definirem como “narrativas da nação” (Lopes, 2014) ou conectora que estabelece “laços sociais” ao fornecer assuntos para conversas (Wolton, 1996). Mesmo diante das mudanças ocorridas nos meios de comunicação nas primeiras décadas de século XXI, em

⁵ Honoré de Balzac (1799-1850) foi um romancista francês que produz ampla obra sobre o comportamento da sociedade francesa em que vivia. Sua técnica descritiva e psicologizante em obras como “A mulher de trinta anos” e a série “Comédia Humana” tem influência, não só na literatura, como em obras do ramo audiovisual.

que a TV aberta perdeu sua exclusividade frente ao sistema de plataformas digitais, as novelas da Rede Globo ainda se posicionam como bem simbólico relevante do audiovisual brasileiro, engendrando conversas sobre comportamentos sociais, política.

Este trabalho toma a novela *Dancin' Days* como um “estudo de caso” para compreender o papel da obra nos seguintes aspectos: a) dinâmica da consolidação de uma linguagem teledramatúrgica, que se manteve por décadas, baseada em marcas autorais, e que alçou Gilberto Braga para o time principal dos escritores da emissora; b) compreensão do papel da telenovela na construção de uma memória coletiva (Halbwachs, 2003) fundamental na produção de um universo simbólico reconhecível pelas gerações sucessivas. No caso, signos ligados às tendências hedonistas e a hibridização (Canclini, 2008) dos fenômenos da cultura pop internacional em meio a um país sufocado pela opressão da Ditadura Militar; c) identificação dos lugares como espaço de recordação (Assman, 2011) a partir da obra de Braga, construíram imaginários e sugeriram estilos de vida, como a discoteca e o bairro de Copacabana.

Parte-se da premissa do estudo de caso na concepção de Robert Yin (2001), na qual o objeto é tomado como modelo exemplar para elaboração de inferências e construção de padrões interpretativos com vistas a alcançar a compreensão de um contexto ampliado. O método é também defendido por José Luiz Braga (2008) como apropriado analiticamente aos objetos da comunicação e da cultura das mídias, por possibilitar a busca de indícios que apontam para fenômenos complexos. Para entender a posição de *Dancin' Days* no legado simbólico da teledramaturgia nacional pós-1970, foram mobilizados jornais que traziam informações sobre a novela; materiais do Projeto Memória das Organizações Globo, como o site⁶, o *Dicionário TV Globo Volume 1: Programas de Teledramaturgia & Entretenimento* (2003); a biografia *Gilberto Braga: O Balzac da Globo* (Stycker; Xexéo, 2024).

Na parte da interpretação narrativa, a pesquisa baseou-se no método de Francis Vanoye e Anne Goliot-Été (1994), que defendem que a análise fílmica requer simultaneamente a interpretação sócio-histórica da obra e a decomposição de seus múltiplos elementos visuais e sonoros. Também dialoga com a perspectiva de Diana Rose (2007), segundo a qual não existe um método capaz de abarcar a totalidade do fenômeno audiovisual, pois cabe ao pesquisador selecionar o percurso analítico mais adequado aos objetivos da investigação. Seguindo essas

⁶ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days>

orientações, o estudo concentra-se especialmente nas cenas que privilegiam a visualização dos espaços (discoteca) e lugares (bairro de Copacabana) que ajudaram a construir imaginários urbanos, modas e estilos de vida na década de 1970. Desse modo, o recorte estético textual levará em consideração a abertura e algumas cenas *Dancin' Days* disponíveis na plataforma Globoplay no espaço destinado às telenovelas da década de 1970.

A seleção retirará - ao longo dos capítulos e da abertura – cenas que identifiquem o bairro de Copacabana, sobretudo a praia apresentada como importante território de sociabilidade e dos (de)sencontros que mobilizam a ação, como também da discoteca – elemento central no folhetim. Vale ressaltar, que o lançamento de fato da discoteca *Dancin' Days* só ocorre no capítulo 79 e marca o ponto de virada da protagonista, que de deprimida, *Démodé* e abatida pelo longo confinamento na prisão, torna-se uma mulher moderna e produzida (após casar com um homem rico e ganhar um banho de loja em Paris) que arrasa na pista de dança e lança moda no *jet set* carioca, com o novo visual ousado.

2 Nos tempos de *Dancin' Days* – memórias enquadradas

“A gente às vezes
Sente,
sofre,
dança
Sem querer dançar”
Letra da música *Dancin' Days*
(Nelson Motta e Ruban Barra,
1977)

Em 08 de novembro de 1978, com a telenovela no ar e próxima a sua finalização, o Jornal *O Globo* registrou que *Dancin' Days* havia pautado o noticiário internacional. A informação era que a revista *Newsweek*, daquela semana, dera destaque ao folhetim sob o título Brazil's 'Dancin' Days', a tradução do jornal descrevia o espanto de um visitante estrangeiro que, ao chegar em uma recepção diplomática na capital brasileira, encontrou os anfitriões “apinhados em torno de um aparelho de televisão” acompanhando as cenas da novela e mais interessados no destino das personagens, do que com os rumos da política e economia no país.

A novela, segundo a *Newsweek*, muito mais do que um programa de televisão, tornara-se um fenômeno nacional. A publicação estadunidense, ou talvez, o filtro da própria

censura do país em ritmo de ditadura, tenham esquecido de mencionar que a nova paixão nacional, despontara em meio à transição do governo do general Ernesto Geisel para o general João Batista Figueiredo, marcada por uma inflação altíssima e promessa de distensão política “lenta, segura e gradual”.

Pode-se considerar – como apontou Maria de Lourdes Motter (2001) – a telenovela como “um documento” tanto por “sua permanência física como produto audiovisual gravado”, como no momento de sua exibição, por sua capacidade de “compartilhar saberes” para um público abrangente, cujas relações intertextuais com outros meios e veículos, próprias da cultura midiática (reportagens jornalísticas, paródias, charges, etc.), ampliam o alcance e a propagação da trama, além de produzirem um “reforço para a memória”. Nas palavras da autora, “a telenovela, enquanto texto, organiza os acontecimentos” (p.78), ao enquadrar temas e histórias ligadas ao espírito da época, transformando-se em matéria da “memória coletiva” (Halbwachs, 2003).

Elizabeth Jelin (2012) salienta como os percursos de memória produzem “marcas culturais” nas sociedades em que se inserem. Desta forma, as telenovelas são justamente parte deste universo, ao trazer elementos imagéticos e narrativos sobre o período histórico em que são realizados e consumidos. Não por acaso, a autora entende que tais exemplos de mídias, como a análise do material de “produtos culturais” como *Dancin’ Days*, se tornam “veículos de memória” (p. 70).

Em concomitância a isso, pode-se compreender as telenovelas como “espaços de recordação memorialístico” (Assman, 2012) sobre a presença destas narrativas folhetinescas na sociedade brasileira de final da década de 1970. Assim como Jelin, a pesquisadora compreende a centralidade dos veículos midiáticos como mobilizador de rememorações, fornecendo certo enquadramento subjetivo de quais artefatos materiais, imagens paisagísticas e padrões de discursos comportamentais ajudam a reconstruir uma periodização da memória.

O conceito de “marca cultural” em referência à memória reaparece em referência às telenovelas na obra de Maria Immacolata Lopes (2014). Desta maneira, ao pensar os rastros de tais narrativas como um recurso comunicativo, também as posiciona como “repertórios de memórias sobre a sociedade brasileira” (Lopes 2014, p. 6). O presente enquadramento dos fios narrativos e materiais aqui analisados em *Dancin’ Days* reafirma o espaço de

recordação da telenovela como “lugar de memória que processa transformações da sociedade” (Motter 2001).

Em 2012, a Globo lançou *Dancin’ Days* em DVD, em um momento anterior as plataformas de streaming, não deixava de ser uma forma de materializar a memória de uma novela de sucesso. A nova mídia foi recebida na coluna de Artur Xexéo para revista *O Globo*, encartada nesse veículo aos domingos, de 25 de dezembro de 2011, intitulada “Abra suas asas” como a “reparação de uma grande injustiça”. O jornalista ressaltou ser o folhetim principalmente associado à moda e ao divertimento, com a febre das meias lurex, a contagiante música-tema na voz das Frenéticas e a “onda” das discotecas no país. Afinal, *Dancin’ Days* nos oferece um recorte memorialístico sobre o contexto histórico daquele período no país.

A rememoração da obra posiciona a narrativa principal da novela como um “espaço de liberalização de costumes” (Neia 2021, p. 170), remetendo a formação de um imaginário de modernidade sobre o papel da mulher, tendo como pano de fundo (não explicitado) a transição do Brasil para “uma democracia relativa”, nas palavras do então presidente Geisel⁷, ainda em tempos pré Lei de Anistia de 1979. O país que ansiava por libertar-se de todas as amarras sociais, ainda que caminhasse no discurso das autoridades, para uma “descompressão” continuava a viver sob a ameaça de “uma política de Estado (1964-1978)” na qual “a tortura elevou o torturador à condição de intocável” e tal atmosfera contaminou o ambiente, por ter “transbor[dado] para a sociedade” (Schwarcz; Starling, 2015, p.467-478). O folhetim constrói seu principal gancho narrativo a partir do cenário de disputa entre elite e classe média situada no bairro de Copacabana, mas já apontava, na voz do personagem Franklin (Cláudio Corrêa e Castro), pertence ao núcleo rico, a aspiração de deslocamento para a Barra da Tijuca, bairro que recebia atenção especial das construtoras para lançamentos imobiliários, vendidos como um lugar de paz e de tranquilidade.

A construção deste espaço de recordação cristaliza uma periodização específica da memória deste momento histórico. Trata-se, então, de um deslocamento metonímico dual: as pautas de liberalização de costumes no país, principalmente associadas às discussões do

7

<https://memorialdademocracia.com.br/card/pais-tem-democracia-relativa-diz-geisel#:~:text=%E2%80%9CEnt%C3%A3o%2C%20a%20democracia%20que%20se,prolongar%20a%20vida%20da%20ditadura>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025

papel da mulher na sociedade brasileira⁸ e o espaço do Rio de Janeiro, sob o predomínio visual de Copacabana, definem como o Brasil foi metaforizado na telenovela de Gilberto Braga. De modo recorrente, aponta-se *Dancin' Days* como parte de filão de “abordagem realista” nas telenovelas (Borelli & Ramos 1989; Neia 2023) estando estas obras “antenadas” com os anseios comportamentais diante das mudanças ocasionadas pelo processo de modernização urbana naquele momento histórico.

A telenovela que havia inaugurado um “novo espaço público” (Hamburger, 1998), com *Beto Rockfeller* (Bráulio Pedroso, 1968-1969), na TV Tupi, e incorporava na Rede Globo, sobretudo nas novelas de Janete Clair, a autora mais presente no horário nobre, a “Nossa senhora das oito”⁹, um imaginário de modernidade e sociabilidade, tendo o Rio de Janeiro como cenário metonímico do Brasil urbano. Em seu primeiro trabalho solo para emissora, Janete escreveu *Véu de Noiva* (1969/1970), anunciado como o folhetim onde “tudo acontece como a vida real. A novela-verdade” (Projeto Memória das Organizações Globo, 2003). A partir de então, a autora recorrentemente posicionou a cidade como cenário das suas novelas, além de inserir os acontecimentos urbanos como parte da história, a exemplo da cena da morte do personagem principal Carlão (Francisco Cuoco) nas obras da estação do Metrô da Carioca, em “*Pecado Capital*” (1975).

Gilberto Braga adotou a ambientação das telenovelas no cenário carioca, a exemplo de sua mestra, Janete Clair. Braga (2024) creditava a generosidade de Janete o aprendizado da fórmula e técnica da escrita industrial dos folhetins, onde é preciso entregar para a gravação seis capítulos semanais, independente da inspiração, como em uma fábrica. Em *Dancin' Days*, Gilberto concentrou sua trama no bairro de Copacabana. A partir disso, recortou certos lugares como metonímias das mudanças de pautas comportamentais do Brasil de 1978. Desta forma, as ruas de Copacabana, a Avenida Atlântica, os grandes edifícios e a Discoteca homônima ao título da novela tornam-se palcos rememoradas como “veículos de memória” para mobilizar o enquadramento de um certo imaginário sobre este período histórico.

⁸ Em outras obras da Rede Globo, as pautas das mudanças comportamentais sobre o papel da mulher foram retratadas: destaca-se a série *Malu Mulher* (1979/80), em que a personagem título (Regina Duarte) era uma mulher divorciada e uma cena da novela das 8 “*Coração Alado*” (1980/81) em que sugere a masturbação de Catucha (Débora Duarte).

⁹ Título da biografia de Janete Clair, escrita pelo jornalista Mauro Ferreira, com pesquisa de Cleodon Coelho, publicada, em 2003, 20 anos após a morte da autora.

A discoteca se apresentou – dessa forma - como espaço de recordação chave para periodização deste momento. O local tornou-se um espaço de sociabilidade, moda e entretenimento com o sucesso do filme *Os Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1977) que alçou John Travolta ao estrelato, com o personagem Tony Manero, e inaugurou a era disco nos cinemas e nas rádios¹⁰.

No Brasil, a inspiração veio da boate *Frenetic Dancin Days* aberta por Nelson Motta, em 1976, que inclusive deu o nome à telenovela e lançou o conjunto As Frenéticas¹¹. Por sugestão de Boni e de Daniel Filho, Gilberto Braga decidiu incluir na sinopse original de *A Prisioneira* – escalada para ser a próxima novela das oito – a boate Dancin’ Days como espaço central para o desenvolvimento da trama (Xexéo, A. ; Stycker, M., 2024; Filho, 2003). Com o molho cosmopolita da discoteca, a novela materializou para um público amplo e heterogêneo a atmosfera Disco e associou à memória coletiva o ambiente com cores neon, texturas e experiências sensoriais ao universo *Dance* (Wanjman 2004). Tais elementos são chave para compreender como certos rastros de memória da telenovela se cristalizaram para produzir um imaginário de modernidade e de “espaço de liberalização de costumes”. Não por acaso, a pista de dança da boate se configura como lócus relevante da narrativa do folhetim; em cena chave, presente no capítulo 79 da obra, Julia (Sonia Braga), paramentada com figurino de acordo com a moda Disco, baila com o ator e dançarino Paulette, membro do grupo de teatro e coreografia Dzi Croquettes, símbolo de contestação ao conservadorismo da sociedade brasileira.

¹⁰ Tony não esquecia nas pistas de dança apenas as suas insatisfações pessoais, mas representava toda uma geração da década de 1970 estadunidense, sem perspectivas de futuro, cujos sonhos foram abalados por uma crise política e ética materializadas pela derrota no Vietnã, que resultou na morte e na destruição física e psicológica de milhares de jovens que “serviram à pátria” (Hobsbawm, 1995).

¹¹ *Frenetic Dancin’ Days* foi inaugurada a pedido do recém-inaugurado Shopping da Gávea para gerar movimento para os lojistas. A discoteca tinha prazo para terminar, pois em quatro meses começaria a obra do Teatro dos Quatro já vendido pela incorporadora Sisal – dona do shopping - para Sérgio Britto. A discoteca foi inspirada nos clubes “enfumaçados de rock” nova-iorquinos, decorados com luzes coloridas, neon e bolas espelhadas que irradiavam feixes de luz sobre o público que dançava na pista ao som da *disco music*. Como diferencial, Motta contratou atrizes como garçonetes, entre elas Sandra Pera (sua cunhada na época em que estava casado com Marília Pera). As moças – ensaiadas por Roberto Carvalho na época apenas namorado de Rita Lee – resolveram apresentar números musicais, que se tornaram o grupo pop As Frenéticas, intérpretes da música-tema da novela. O local enchia todas as noites e atraía de intelectuais a artistas como Maria Bethânia, Caetano Veloso, o jovem Caetano Veloso antes de sua fama, com então 17 anos, e a atriz Sônia Braga conhecida por sua atuação na peça em *Hair* e protagonizado a novela *Gabriela* (1975). Para ela, Caetano Veloso compôs “Tigresa”, música integrante do LP *Bicho* (1977). Nelson Motta vendeu os direitos autorais do nome Dancin’ Days para a TV Globo, a pedido de Boni, e ainda compôs a música de abertura. (Motta, 2000).

Desta forma, a moda da Discoteca reproduziu um deslocamento metonímico chave no espaço da recordação presente na novela. A partir deste espaço, produz-se talvez ainda mais destacada do que nas cenas da praia de Copacabana, uma experiência de mudanças comportamentais no Brasil pré Lei de Anistia de 1979. A imagem de diversão e sociabilidade, convivia com a atmosfera de medo produzida pelo jugo ditatorial. Contudo, o desejo de “dançar para o corpo ficar odara”¹² também pode ser interpretado como um ato político de resistência do folhetim, que somava às discussões efervescentes sobre a abertura política do regime, a pauta da liberação dos costumes, especialmente em relação ao corpo feminino¹³.

3 Gilberto Braga: Dancin’ Days e a construção da figura autoral

“É difícil dizer [a razão da novela ter feito tanto sucesso]. Acho que causou impacto por eu ter um temperamento de autor novo. Eu era o mais jovem dos autores e tinha uma formação diferente da maioria, muito influenciada pelo cinema americano. A novela tinha uma cara diferente, e acho que era a minha cara. Falava sobre o bairro de Copacabana, era muito autobiográfica, tinha a ver com coisas da minha vida. O espectador assistiu a algo que nunca tinha visto.” - Gilberto Braga

Em depoimento à equipe do Memória Globo, vinculada à Central Globo de Comunicações, publicado no livro *Autores. Histórias da Teledramaturgia* (2008), Gilberto Braga responde à pergunta dos entrevistadores sobre o sucesso da telenovela *Dancin’ Days*. Para compor o quadro de autores do horário nobre, a emissora promoveu Gilberto Braga, incorporando um novo nome ao seleto grupo de escritores responsáveis pela dramaturgia em horário de maior visibilidade e audiência da televisão brasileira. Esse espaço, anteriormente ocupado pelo revezamento entre Lauro César Muniz e Janete Clair, ganhou um integrante cuja assinatura autoral rapidamente se tornaria distintiva na teledramaturgia contemporânea.

Gilberto Braga começou sua trajetória colaborando com autores já consagrados: sua primeira experiência em telenovela foi em *Corrida do Ouro* (1974), em parceria com Lauro César Muniz e Janete Clair, o que lhe permitiu estreiar na escrita de novelas e consolidar sua

¹² Letra de “Odara”, canção de Caetano Veloso que compõem o LP *Bicho*, lançado em 1977.

¹³ Vale lembrar, que um pouco menos de dois anos antes de *Dancin’ Days* ir ao ar, em 30 de dezembro de 1976, a socialite, Ângela Diniz, era assassinada por seu namorado Raul Fernando do Amaral Street em Búzios. No primeiro julgamento que ocorre em Cabo Frio, em 1979, o réu foi absolvido com base na argumentação de seu advogado de defesa Evandro Lins e Silva de “legítima defesa da honra” e a vítima condenada por seu comportamento liberal.

presença na TV Globo. Stycer e Xexéo (2024) destacam que Braga iniciou sua carreira na Rede Globo em fins da década de 1970. A convite de Daniel Filho, passou a trabalhar com adaptações de contos para o programa *Casos Especiais*, entre eles *As praias desertas* e *Feliz na ilusão*.

Antes de assumir o horário das 20 horas, realizou, na faixa das 18 horas, adaptações de romances consagrados da literatura brasileira, como *Helena* (1975), *Senhora* (1975) e *Escrava Isaura* (1976), esta última convertida em fenômeno de repercussão internacional. Anteriormente, havia exercido a atividade de crítico de teatro no jornal *O Globo* por cinco anos. Autor de telenovelas de grande sucesso, seu estilo realista, aliado a uma aguda crítica política e de costumes da elite brasileira, constitui traço recorrente em suas tramas. A arte de trabalhar com as palavras sempre o acompanhou. Seu olhar atento para a literatura remonta ao período em que era estudante de Letras na PUC-Rio. A carreira de Gilberto Braga foi direcionada exclusivamente para a televisão: jamais escreveu para o teatro, o que o tornou, no país, um dos primeiros autores com formação voltada especificamente para o veículo televisivo.

Ao conjugar inovação formal, trilha sonora emblemática e construção sofisticada de personagens femininas, a novela não apenas capturou o espírito de seu tempo, mas também contribuiu para a consolidação de uma linguagem televisiva mais dinâmica e visual, aproximando a telenovela de referências cinematográficas e ampliando seu alcance como fenômeno cultural e social. Nesse sentido, a obra articulou uma mordaz crítica de costumes, a representação de uma classe média urbana em ascensão e um intenso diálogo com a cultura pop da época – especialmente a febre da cultura disco, aspectos que a crítica acadêmica reconhece como centrais para a modernização da telenovela brasileira e para sua inserção no cotidiano social.

A interlocução com o cinema manifesta-se inclusive na própria diegese, por meio do personagem Cacá (Antônio Fagundes), cuja aspiração de realizar cinema funciona como metáfora da busca da teledramaturgia por novos horizontes estéticos. A escrita de Braga se destaca na construção de personagens ambíguas e moralmente complexas, sobretudo femininas (Julia e Yolanda), e na incorporação de temas contemporâneos ligados ao consumo, à mobilidade social e à vida noturna das grandes cidades. O roteiro, assim, desloca a telenovela de um registro melodramático tradicional para uma narrativa mais sintonizada com o cotidiano.

Essa ruptura não se restringe ao plano temático, mas alcança a própria forma de organização narrativa. *Dancin' Days* investe em uma escrita visual mais marcada, em sintonia com procedimentos cinematográficos, explorando a montagem, a trilha sonora e a ambientação

como elementos constitutivos do sentido dramático, recursos esses inseridos pela direção de Daniel Filho. Ao fazê-lo, a novela redefine o estatuto da telenovela na televisão brasileira, afirmando-a como espaço de experimentação estética e de reflexão sobre os modos de vida contemporâneos, e inaugurando um paradigma que influenciaria decisivamente a produção da teledramaturgia das décadas seguintes.

Com a consolidação do sucesso de *Dancin' Days*, Gilberto Braga passa a integrar a grife dos autores da TV Globo. Como lembra Michel Foucault, o nome do autor não funciona apenas como uma identificação biográfica, mas como um operador discursivo que “delimita, reagrupa e fomenta sistemas de oposição e comparação de textos”. (Foucault, 1992, p.45). Para o filósofo, a “função autor” atua como um princípio de classificação que orienta a leitura e a recepção das obras, produzindo expectativas estéticas e temáticas. No caso de Braga, seu nome passa a designar um campo de coerência estilística marcado por crítica de costumes, sofisticação dramática e atenção às dinâmicas sociais, permitindo que suas telenovelas sejam percebidas como parte de um projeto autoral.

4 Cenas de Dancin' Days: espaço de recordação sobre um tempo em Copacabana

“Deixa eu dançar,
pro meu corpo ficar odara
Minha cara,
minha cuca ficar odara
Deixa eu cantar,
que é pro mundo ficar odara
Pra ficar tudo joia rara
Qualquer coisa que se sonhara
Canto e danço que dará”
(Odara, Caetano Veloso, 1977)

O universo criado por Gilberto Braga ajuda a construir um “espaço de recordação” (Assman, 2011) sobre o período histórico ali abordado. Daí, objetos, localidades e os atores ocupam parte de um imaginário de percepções específicas e cambiantes sobre o espaço urbano de Copacabana. O folhetim delimita o aspecto de afluência num lugar valorizado pela especulação imobiliária no bairro. A Avenida Atlântida, dessa forma, representa relevante aspecto de ascensão social dentro da região (Velho, 1987, p 17). A ocupação da paisagem desta avenida exemplifica o aspecto moderno e “diferenciado” de habitar tal lugar. Trata-se, então,

de que Julia O Donnell (2013) descreveu como possuir o “cacife” de poder habitar os apartamentos que fazem parte deste cartão-postal.

Em “A invenção de Copacabana”, a autora (2013) aponta para a centralidade da Avenida Atlântica dentro do projeto de modernidade que significou a ocupação do bairro, um areal praticamente abandonado até o começo do século XX, que após a construção do hotel Copacabana Palace, em 1923, tornou-se símbolo de um projeto moderno civilizador, tendo a orla como vetor principal e inventando um “*ethos* praiano”. Em *Dancin’ Days*, a Avenida Atlântica é o espaço privilegiado da elite carioca, onde habita a antagonista Yolanda, seu marido Horácio (dono da discoteca *Dancin’ Days*) e Marisa, filha da protagonista Júlia e objeto que move o conflito na novela.

Aqui selecionamos algumas cenas que propõem o enquadramento analítico de Copacabana como o *lócus* e espaço de recordação de memória onde o novelo se desenrola e o folhetim se materializa. As imagens selecionadas foram divididas em dois blocos, contendo respectivamente uma e duas cenas: a) a praia de Copacabana como cenário e b) a discoteca *Dancin’ Days*.

A escolha do **bloco 1** se deu pelo fato de a praia estar presente no diálogo de boa parte dos 174 capítulos, mesmo que não seja diretamente mostrada ao telespectador. Há vários momentos em que Marisa desafia Yolanda e vai à praia sem o consentimento da tia-mãe. Vera (Lídia Brondi), que se torna amiga de Marisa e é um dos vértices do triângulo amoroso com Beto, também aparece de biquíni sob a camisa aberta indo para a praia em diversas cenas. A praia (de Copacabana) é o primeiro lugar que Júlia deseja ir, quando sai pela primeira vez da penitenciária, em regime especial de visita, um mês e meio antes de ganhar a liberdade condicional. Na areia que vê de longe Marisa, após 11 anos.

É na praia que as mulheres do núcleo secundário de classe média tecem seus comentários sobre as demais protagonistas. Diante do mar, na **última cena do capítulo final**, que Júlia sela o “final feliz” característico dos folhetins com Cacá, a dois na praia deserta, sob a luz do sol que vai se pondo enquanto o casal se afasta de mãos dadas pela beira do mar. Contudo, a praia da cena final da novela não é identificável, parece deserta, o que seria improvável em um bairro populoso como Copacabana. Por isso, neste artigo será considerada apenas a cena referente ao **segundo capítulo** da novela, quando Júlia reencontra Yolanda, depois de anos sem vê-la, acompanhando sua vida pelas colunas sociais dos jornais na prisão e no final da conversa, pede a irmã para leva-la para orla, antes de retornar à cadeia.

O segundo capítulo de *Dancin' Days* inicia com Yolanda buscando Júlia na penitenciária para o domingo de visita assistida por alguém da família, antes da prisioneira poder obter a liberdade condicional. Júlia se impressiona com o motorista de Yolanda que as conduz a um restaurante. Em cenas intercaladas o telespectador é atualizado do que havia acontecido na prisão e do lado de fora, especialmente no apartamento da Avenida Atlântica onde Yolanda, Horácio e Marisa moravam. No diálogo durante a refeição no restaurante, que ocorre em temporalidade semelhante a duração de um almoço real, com direito a vários cigarros (permitidos nos restaurantes da época), garçons que retiram pratos e entregam cardápio para a escolha da sobremesa, é informado que Marisa não sabe que sua mãe está presa, a pedido da própria Júlia, na época da sentença. A moça pensa que a genitora a deixou para viajar por aí e transfere a figura de pais psicologicamente para o casal Yolanda e Horácio, mesmo sabendo que biologicamente não são.

Contudo, Júlia demonstra ter se arrependido da decisão e deseja muito recuperar sua relação com a filha. Yolanda, por outro lado, tenta demover a ideia da irmã, sob o argumento que Marisa precisa de tempo para se acostumar com a ideia e é preciso fazer isso com calma, depois de Júlia se estabilizar. Embora as palavras possam parecer sensatas, o subtexto mostra que Yolanda não deixará Júlia se aproximar da filha e este será o conflito durante toda a novela. No final do almoço, Yolanda fala para irmã que ainda restam uma hora e meia, antes do retorno oficial para a prisão e pergunta onde ela deseja ir, porque dispõe de tempo e o motorista está lá para atendê-las. Júlia pede para ir para a praia, de Copacabana.

Yolanda atende o pedido de Júlia e o motorista as leva para praia. São três minutos de imagens, sem diálogos, apenas com a trilha sonora da canção “Copacabana” (Braguinha/Alberto Ribeiro), sob interpretação de Dick Farney. Música que cristaliza a orla como “como referência no imaginário da cidade. (O Donnell, 2013), a partir do seu verso “Copacabana, princesinha do mar”. Embalada pela voz de Farney, imagens de Júlia na areia, com os pés na água do mar, correndo livre e sorridente, com Yolanda a observação, do calçadão, com um semblante apreensivo. A conversa só acontece em terra firme, tendo a praia como fundo, quando Júlia se surpreende com a quantidade de bicicletas na orla, e pergunta onde Yolanda mora. Ela aponta para um prédio na Avenida Atlântica. Júlia : de frente para praia? Yolanda responde que sim, o último andar e com uma vista linda. Júlia finaliza a

conversa com uma exclamação: você se deu bem!.



Figura 1: prints retirados do segundo capítulo de Dancyn' Days disponível na plataforma Globoplay.
Composição feita pelos autores.

Para o **bloco 2** da análise foram escolhidas duas cenas marcantes que trazem a discoteca *Dancin' Days* para o primeiro plano, quase como uma personagem. A abertura que sugere o tom, a ambiência e o humor da telenovela, isto é, como ela deve ser lida pelos telespectadores desde os seus capítulos iniciais e os capítulos 79 e 80 que apresentam a inauguração da discoteca, que dá o nome ao folhetim.

As vinhetas de abertura são fundamentais na mobilização do telespectador para assistir e acompanhar a novela, por aliarem elementos estéticos a incentivos ao consumo. Chamadas com apelos visuais misturam imagens que remetem ao tema e ou às histórias a serem contadas ao longo dos capítulos que compõem o folhetim, créditos apresentados em letras e movimentos,

e música-tema impactante, cuja sonoridade acaba sendo associada ao início da novela e, quando eficiente, permanece na lembrança de quem vê, após sua exibição, como um gatilho nostálgico. Assim, as vinhetas são construídas com signos majoritariamente visuais e funcionam como uma carta-convite com apelo emocional, onde a música-tema reforça as imagens presentes na tela. Como são feitas para marcar e chamar para a exibição da obra, se repetem ao longo dos muitos capítulos de uma telenovela, por isso, acabam por construir memórias coletivas (Aznar, 1997).

A vinheta de *Dancin' Days* foi produzida por Hans Donner, designer gráfico, contratado pela Globo em 1975, responsável pelas logomarcas e vinhetas de todos os produtos desde a década de 1970 até 2021, quando sai da emissora. Na referida novela, a abertura convidava o telespectador para uma imersão no universo disco, com seu som alto e vibrante, suas luzes de neon coloridas, bolas espelhadas que giravam e uma pista de dança lotada de corpos sorridentes e vestidos à caráter, que se movimentavam em ritmo frenético embalado pela música-tema, composta por Nelson Motta e Ruban Barra, cantada pelas Frenéticas. Os créditos com letras chamativas e diferentes apareciam e desapareciam velozmente da tela, como se estivessem também seguindo os passos da dança.

De certo modo, a vinheta reproduzia o ambiente das discotecas estadunidenses que serviram de referência à trama, como a Studio 54 e a retratada no filme *Nos embalos de sábado à noite* (1977). Materialização bem ao espírito da época, da moda e do consumo de mãos dadas, “na busca de da contemporaneidade estreitamente ligada ao *up-to-date* da internacionalização das tendências *fashion*”, tomando aqui de empréstimo as palavras de Renato Cordeiro Gomes (2008) em artigo que discute a Babel do século XXI, cenarizada em produtos midiáticos, como a Fashion Rio de 2008. A ideia do templo de mercadoria, cabe tanto no caso da discoteca em 1978, como 30 anos após na Fashion Rio, em pleno século XXI, por se tratar também “de um presente efêmero que recicla um passado”, mas desejante de novidade, já apontado por Benjamin em sua Paris do XIX, ao falar dos templos de mercadorias das galerias de ferro e vidro.



Figura 2 – imagens do filme *Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1977). Fonte: <https://cinemaedebate.com/2011/09/19/os-embalos-de-sabado-a-noite-1977/>

A discoteca Dancin' Days – tão aguardada desde o primeiro capítulo – só é mesmo inaugurada no capítulo 79 da trama. Para manter o espectador na espera, o projeto da discoteca financiada por Horácio é apresentado já no segundo capítulo, quando Yolanda leva Júlia para almoçar em um restaurante em sua visita dominical permitida, antes da obtenção oficial da liberdade condicional. Na conversa, Júlia descobre que Horácio trocou o negócio do restaurante por uma discoteca. Por estar mais de uma década reclusa, confunde com uma loja de discos. A irmã com uma condescendência superior e didatismo explica que se trata de uma boate sem música ao vivo, tendência inaugurada da França e que ganhou força nos Estados Unidos. Naquele momento a palavra boate estava fora de moda. Em vários capítulos são mostradas as obras da nova casa noturna. As personagens de elite e até da classe média também frequentam casas noturnas antes da discoteca Dancin' Days inaugurar e se tornar o local da moda.

O momento de inauguração da discoteca marca mais do que uma referência um fenômeno midiático da moda, corresponde ao ponto de virada do folhetim. A protagonista sofre quase metade da trama, tanto por conta do estigma de presidiária que a impede de arrumar e se manter nos empregos, quanto pelos estratégias de Yolanda em afastá-la de Marisa. Quando ela finalmente se revela para filha, à revelia da irmã, na tentativa de impedir o casamento precipitado de Marisa, com apenas 16 anos, é por ela rejeitada. Júlia desiludida se embriaga e dá vexame na festa de casamento da filha. A polícia é chamada e Júlia retorna à instituição penal de camburão por mais seis meses, por violação da condicional. Nesse momento, jura vingança. Resolve se casar com Ubirajara (Ary Fontoura), o dono da academia de ginástica, rico, por ela apaixonado, vai para a Europa e volta repaginada. Deixa seu visual desglamourizado e maltratado e reaparece repaginada, deslumbrante e sensual exatamente na inauguração de Dancin' Days.



Figura 3 – frames retirados da vinheta de abertura Dancyn' Days disponível na plataforma Globoplay.
Composição feita pelos autores.

A inauguração da discoteca, no capítulo 79, conta com show ao vivo do grupo Frenéticas, cantando toda a música-tema de abertura da novela. Um clipping, sem diálogos, com imagens de pessoas dançando, se beijando, se divertindo, na pista de dança, iluminadas pelas luzes neon e a bola espelhada, animadas pelas vozes das cantoras, situadas em um andar superior, como se estivessem em um palco, com marcas patrocinadoras por trás.



Figura 4 – frames retirados da cena de abertura da boate Dancyn’ Days, no capítulo 79, animada pela música-tema na voz do conjunto As Frenéticas. Disponível na plataforma Globoplay. Composição feita pelos autores.

Júlia Mattos em seu novo visual, no entanto, só aparece para o telespectador e para as personagens da novela no capítulo 80. Chega na companhia de Ubirajara como uma celebridade, antes mesmo da definição estar em voga, cumprimentando, acenando e sorrindo para todos. Mas, o momento em que canaliza todas as atenções é quando vai com Paullette para a pista de dança, exibindo o look que marcou a carreira da figurinista Marília Carneiro, responsável pelo figurino do folhetim: calça vermelha esportiva, com uma listra branca ao lado, salto alto, meia lurex e um bustiê preto, bem pequeno, que destacava seu corpo em movimentos ágeis e sensuais, ao som dos Bee Gees. A protagonista torna-se ícone fashion e frequentadora habitual da discoteca, a partir de então.



Figura 5 – frames retirados de cena no capítulo 80, quando Júlia arrasa na pista de dança com Paullette sob olhar admirado da plateia. Disponível na plataforma Globoplay. Composição feita pelos autores.



Figura 6 – frames retirados de cena no capítulo 80, da performance de Júlia na pista de dança. Disponível na plataforma Globoplay. Composição feita pelos autores.

5 Considerações finais

“*Dancin’ Days* é a história de duas mulheres que disputam uma filha. A mulher que criou e a mulher que abandonou a menina e depois quis, porque foi presa. Essa era a espinha dorsal (...). Mas aí não tinha nenhuma modernidade e o Daniel e o Boni tiveram a ideia de botar a discoteca, porque tinha o filme do Travolta, *Os Embalos de sábado à noite* que eles já tinham visto nos Estados Unidos e eu não. Eles sabiam que a discoteca ia estourar no Brasil (...). Gilberto Braga em depoimento para o Web doc sobre *Dancin’ Days* no site do Memória Globo¹⁴

Na década de 1970, a telenovela tanto “mimetizava”, como atualizava ininterruptamente o imaginário de um país que seguia o comboio da modernização (Hamburger, 2011). *Dancin’ Days* amplia a renovação inaugurada por *Beto Rockefeller*, por trazer um fenômeno pop e cosmopolita para as telas. Também potencializava o vínculo entre a novela e anunciantes por meio das ações de merchandising e lança modas, valorizando o trabalho das figurinistas, como ocorreu com Marília Carneiro e as meias lurex. A discoteca vira uma febre, com o boom da novela, que teve em média 60% de audiência, uma das maiores da década, mesmo sendo exibida após *O Astro* de Janete Clair, que parou o país com a pergunta de quem matou Salomão Hayalla. Os embalos dançantes ganharam força também com as músicas que compunham a trilha sonora: tocavam nas rádios, vendiam LPs com selo da emissora e materializavam o universo do folhetim. Afinal, as trilhas nacional e internacional de *Dancin’ Days* - produzidas e gravadas pela Som Livre, empresa do grupo Globo, dirigida por João Araújo – tiveram papel relevante para que o público caísse na gandaia e entrasse na festa.

Mas, para além das meias lurex e da discoteca, desponta um autor Gilberto Braga, que após o sucesso da novela, passa a fazer parte do time que revezava o horário nobre, como titular. Em *Dancin’ Days* faz uma crônica social sobre a dificuldade de reinserção de uma presidiária no lado de fora das grades e a fragilidade feminina na década de 1970 na busca pela ascensão via trabalho¹⁵, o que resultava - em grande parte – em arranjos casamenteiros com homens de família rica, em sua maioria mais velhos, responsáveis pelo sobrenome e

¹⁴ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/playlist/videos-dancin-days.ghtml#video-2120747-id>. Acesso em 20/02/26

¹⁵ Tal temática será explorada por Gilberto Braga na novela *Corpo a Corpo* (1984-1985) na qual a ambiciosa Eloá, mesmo tendo mais competência que os colegas homens, se vê preterida em uma promoção por ser mulher e resolve fazer um pacto com o diabo para obter o destaque profissional almejado.

pelo sustento. A crítica social ao comportamento fútil da elite, a pressão pela emancipação sexual e liberdade de escolha era tematizada não apenas nas personagens femininas, mas no universo dos jovens. Tudo isso embalado pelo imaginário de um estilo de vida praiano, com o mar e a montanha ao fundo, no palco de Copacabana. No espaço urbano, havia lugar para a natureza (praia) no lazer e na sociabilidade, mas à noite era a vez da cultura pop, que explodia no som disco e nas cores neon da discoteca. Este imaginário se materializa como indício de como a telenovela, através de autoria de Braga, nos apresenta, através das cenas aqui analisadas, espaços de recordação de tal período histórico, tendo Copacabana como metonímia do Brasil.

No palimpsesto da memória, *Dancin' Days* atua como um documento por mostrar aspirações, fenômenos sociais e a moda de uma época, em plena época ditatorial, mas ao ser comercializada em DVD em 2012 e, uma década depois, lançada no catálogo da plataforma de streaming do grupo Globo, a Globoplay, em 2023, passa a materializar sua função de agente na construção e no enquadramento de uma memória sobre a sociedade e a televisão brasileira, ao mesmo tempo que se torna objeto de consumo nostálgico.

Referências

- ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Editora Texto e Grafia, 2004.
- AZNAR, Sidney Carlos. **Vinheta**: do pergaminho ao vídeo. São Paulo: Arte & Ciência – Unimar, 1997.
- BRAGA, José Luiz. “Comunicação, disciplina indiciária”. In: Revista **Matrizes**, vol. 1, núm. 2, abril, 2008.
- BORELLI, Silvia & RAMOS, José Mário Ortiz. “A telenovela diária”, in: ORTIZ, Renato & BORELLI, Silvia & RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: História e Produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.
- DANCIN' DAYS. Autor: Gilberto Braga. Diretor: Daniel Filho. Rio de Janeiro: TV Globo, 1978-79. Disponível na plataforma Globoplay. Novelas. Anos 1970.
- FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**. Fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003;
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. Portugal: Veja Editora, 1992.
- GRUPO GLOBO. Memória Globo. Novelas. **Dancin' Days**. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/>. Acessado em: 10/02/2026.
- GOMES, Renato Cordeiro. Babel do século XXI: do mito às mídias. Revista **E-Compós**. V. 11. Número 1, Jan/abril, 2008.
- HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretação do Brasil. **Lua Nova**. São Paulo, 82:61-86, 2011.
- HAMBURGER, Esther. “Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”. In: NOVAIS, Fernando (coord. Geral); SCHWARZ, Lilia (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.
- HOBSWBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**. O breve século XX- 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Lima: IEP, 2012.

- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: **Comunicação & Educação**. São Paulo: jan/abril, 2004.
- MEMORIAL DA DEMOCRACIA. 1977. País tem democracia relativa. <https://memorialdademocracia.com.br/card/pais-tem-democracia-relativa-diz-geisel#:~:text=%E2%80%9CEnt%C3%A3o%2C%20a%20democracia%20que%20se,prolongar%20a%20vida%20da%20ditadura>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025
- MEMÓRIA GLOBO. **Autores**. Histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MOTTER, Maria de Lourdes. “A telenovela como documento histórico e lugar de memória”. In: **Comunicação & Educação**. No. 48. São Paulo: dez/fev, 2000-2001.
- NÉIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país**: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020). São Paulo: Estação de Letras e Cores, 2023.
- NORA, Pierre. “O retorno do fato: A produção do acontecimento”, in: LE Goff, Jacques e Nora, Pierre (org). **História**: Novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- O’DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO. **Dicionário da TV Globo**. Vol. 1: Programas de Dramaturgia & Entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor RIBEIRO. “Renovação estética da TV”. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil** – do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010. p. 109-135.
- ROSE, Diana. “Análise da imagem em movimento”. In: BAUER, George; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto**: um manual prático. Petrópolis/Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2007.
- SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloísa. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a memória, história e o esquecimento”, in: **História, Memória, Literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: EdUnicamp, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas/SP: Papirus, 1994.
- VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**: um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- WAJNMAN, Solange. “Modernidade e visualidade na novela *Dancin’ Days* (1978)”. In: **Intexto**, v.1, n.10. Porto Alegre: Jan/Jun, 2004.
- WOLTON, Dominique. **Elogio do Grande Público**. Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- XEXÉO, Artur; STYCER, Maurício. **Gilberto Braga**: O balzac da Globo - Vida e obra do autor que revolucionou as novelas brasileiras. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2024.
- YIN, Robert K. **Estudo de Caso**. Planejamento e método. Porto Alegre: Bookman, 2001.