



## O BRASIL DOS ANOS 70 E A TELENOVELA "DANCIN' DAYS": Considerações sobre uma cultura consumista brasileira a partir da personagem Júlia Matos

BRAZIL IN THE 70s AND THE SOAP OPERA "DANCIN' DAYS": Considerations on a brazilian consumerist culture based on the character Júlia Matos

*Pedro Alexandre de Albuquerque\**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

ORCID: 0009-0002-7053-1985

\*Autor correspondente (e-mail: [alealepedroca@gmail.com](mailto:alealepedroca@gmail.com))

### RESUMO

Este artigo busca entender a forma com que a novela "Dancin' Days" (1978-1979) assimilou em sua linguagem teledramatúrgica aspectos de uma cultura consumista do Brasil nos anos 1970. Para alcançar tal objetivo, a análise irá, primeiramente, esclarecer a posição dessa telenovela em uma linha de montagem novelesca que estava sendo estabelecida pela TV Globo naquela década, marcada por um ideal realístico que passou a caracterizar a construção dos enredos. Faremos assim considerando também os traços dessa indústria cultural que estabelecia limites e interações entre o real referenciado na época e a mensagem própria das telenovelas criadas. Tendo isso explicado, iremos nos deter, em seguida, na relação do Brasil com uma cultura consumista, buscando elucidar o que se entende como tal, para enfim abrir uma discussão que irá se restringir ao percurso da personagem Júlia Matos (Sonia Braga) na narrativa novelística. O resultado alcançado com esse empreendimento é compreender mais de uma cultura brasileira significada por valores de consumo, como também a presença das telenovelas nos jogos desse mercado cultural.

### Palavras-chave:

Telenovela; Dancin' Days; Consumismo; Cultura; Brasil.

### ABSTRACT

This article seeks to understand how the soap opera "Dancin' Days" (1978-1979) assimilated aspects of a consumerist culture in Brazil in the 1970s into its teledramaturgical language. To achieve this, the analysis will first clarify the position of this soap opera in a soap opera assembly line that was being established by TV Globo in that decade, marked by a realistic ideal that began to characterize the construction of the plots. We will do so by also considering the features of this cultural industry that established limits and interactions between the reality referenced at the time and the message specific to the soap operas created. Having explained this, we will then focus on Brazil's relationship with a consumerist culture, seeking to elucidate what is understood as such, to finally open a discussion that will be restricted to the trajectory of the character Júlia Matos (Sonia Braga) in the soap opera narrative. The result achieved with this enterprise is to understand more than one Brazilian culture signified by consumer values, as well as the presence of soap operas in the games of this cultural market.

### Keywords:

Soap opera; Dancin' Days; Consumerism; Culture; Brazil.

---

## 1. Introdução

Produzida entre 1978 e 1979 e exibida de 10 de julho do primeiro ano a 27 de janeiro do segundo, “Dancin’ Days” é uma das novelas de maior sucesso da TV Globo. Sua exibição aconteceu no já extinto horário das 20h<sup>1</sup>, que na grade de novelas era caracterizado pelo alto teor dramático e prestígio da maior audiência. Sua autoria foi de Gilberto Braga, que estreava nesse horário com a novela. Antes de ingressar em tal posição da grade da emissora, o novelista já havia produzido para a empresa cinco casos especiais – programas com duração de uma hora, tendo início e fim em um mesmo episódio –, quatro novelas das seis e duas novelas das sete. Foi, então, no final da década de 1970, que Gilberto<sup>2</sup> chegou ao horário de maior audiência da Globo, na qual ingressara em 1972.

A trama de “Dancin’ Days” tem sua localização no bairro de Copacabana, que é um elemento de destaque nessa criação. Os personagens que estão no enredo se emaranham em um novelo que se desenrola por aquilo que o bairro era nos anos 1970, em um tempo que já tinha passado pelas turbulentas construções que reconfiguraram profundamente a paisagem do lugar. Havia sido a partir de 1930 e 1940 que Copacabana começou a vivenciar uma urbanização mais intensa desde o seu surgimento, vendo seu território elevado aos ares com conjuntos de prédios erguidos em um frenesi de verticalizações (Marins, 2021, p. 147). Por conseguinte, pelos anos 1970, e em decorrência das construções prediais, o que se via era o caminhar de hordas populacionais para Copacabana, consolidando ainda mais seu inchaço (O’Donnell, 2013, p. 195-210). Gilberto Braga e a equipe de produções de novela da TV Globo erguem, dessa forma, sua criação exatamente numa posteridade ao cenário já transformado.

E não são apenas esses fatores urbanos que são contemplados no folhetim eletrônico: há também uma enxurrada de representações que indiciam as mudanças de uma cultura de consumo no período. “Dancin’ Days” canaliza em sua trama, como diria Gilles Lipovetsky (2017, p. 8), uma “sociedade do supermercado e da publicidade, do automóvel e da televisão”. No entanto, embora o filósofo tenha feito essa afirmação para se referir a sociedades do Ocidente Europeu e dos Estados Unidos, tal mundo de abundância passa também a estar presente em cidades brasileiras. Sobre isso, João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, em um texto conjunto, nos apontam que:

Num período relativamente curto de cinquenta anos, de 1930 até o início dos anos 1980, e mais aceleradamente, nos trinta anos que vão de 1950 ao final da década de 1970, tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos. (Cardoso de Mello; Novais, 2023, p. 453)

A sociedade de Lipovetsky era, então, reivindicada, de certa maneira, pela nossa, e “Dancin’ Days” capta a atmosfera em sua construção teledramatúrgica de um cotidiano – toda essa sociedade de consumo é percebida pela realidade criada na telenovela. Além disso, o interesse narrativo também está nas representações de disputas por bens de valor e em como o consumo constrói lugares de poder para estabelecer organizações de interação social.

---

<sup>1</sup> Atualmente, o horário das 20h foi substituído pelo horário das 21h, para exibição de novelas do gênero dramático em maior grau. É assim desde 2011, com a estreia de “Insensato Coração”, também de autoria de Gilberto Braga, em parceria com Roberto Linhares.

<sup>2</sup> Neste trabalho, opta-se por se referir a Gilberto Braga apenas pelo seu primeiro nome. Faz-se assim pela escolha de se manter fiel à forma como era comumente mencionado nos veículos midiáticos quando seu nome artístico não era recitado por completo, sendo válido para outros autores de novela que serão aludidos.

---

Trabalho, lazer, desejo por enriquecer para ter, tudo isso é comum a uma cultura de consumo que ganha espaço no Brasil a caminho de urbanizações intensas. O movimento de transformação histórica é assimilado pela telenovela. Contudo, a questão maior ainda é: como tais representações são captadas e construídas?

É em vista disso que, para entender tais dinâmicas, devemos primeiramente situar “Dancin’ Days” no cenário dos anos 1970 de produção de novelas. Sinalizaremos como as mudanças socioeconômicas influenciaram nessa dinâmica e como isso também estava relacionado com o próprio cenário de transformações que a indústria cultural novelesca da TV Globo atravessava à época, criando técnicas para se aproximar do público com uma aura mais realista em suas produções. Para isso, pensaremos nos aspectos comuns das novelas dessa década, situando assim a produção de Gilberto Braga.

Realizar essa discussão favorecerá o entendimento de como as condições técnicas de produção novelesca, a biografia de Gilberto Braga e o cenário socioeconômico se relacionaram para corresponder às exigências de um referencial realista reinante nas novelas da TV Globo, que resumia as representações da teledramaturgia de 1970 a um ideal de experiências das classes média e alta em uma conjuntura modernizante. A partir desses aspectos, poderemos compreender o surgimento de representações nas telas novelescas daquilo que podemos chamar de uma cultura consumista brasileira. Desse modo, no esforço de sermos mais precisos, iremos, por fim, nos deter ao percurso da personagem Júlia Matos, interpretada pela atriz Sonia Braga, que consegue, por seu turno, nos aproximar dos ideais de uma sociedade de consumo, uma vez que constataremos como a sua personagem mobiliza afetos que podem levar desde ao amor por mercadorias até o arrivismo para se manter nessa gincana do consumo.

## 2. Gilberto Braga e a Década de Ouro

Depois de ter atuado como escritor na programação de casos especiais e em novelas das 18h para a TV Globo, Gilberto ingressa em 1978 no horário das 20h. Ao fazer isso, precisou se adequar aos aspectos gerais que caracterizavam o gênero das novelas desse horário. Além do drama mais robusto, nos anos 1970, as novelas eram também caracterizadas por uma representatividade mais realista em suas tramas, isto é, por uma proximidade mais evidente da linguagem teledramatúrgica com a realidade circundante.

Essa tendência foi iniciada com a exibição de “Beto Rockfeller” (1968 - 1969), em que se “usava diálogos rápidos, linguagem coloquial e reproduzia fatos cotidianos” (Ribeiro; Sacramento, 2018, p. 124). Entretanto, essa revolução na produção novelesca teve início na concorrente TV Tupi, o que logo mobilizou a TV Globo, que já em 1969 exibiu “Véu de Noiva” (1969-1970) como seu marco de mudança para uma novelística mais realista. Do mesmo modo que a concorrente, a novela “abusava das cenas externas, dos diálogos curtos e de uma linguagem coloquial. As imagens exploravam as belezas naturais do Rio de Janeiro e os lugares da moda da cidade” (Ribeiro; Sacramento, 2018, p. 124). Assim, um referencial realístico na ficção novelesca ficava mais robusto naquele período. A proximidade dessa indústria com um ideal de cotidiano ficava mais apertada. “Dancin’ Days” foi criada, portanto, nessa conjuntura.

Todavia, o que seria essa representação realista nos modelos produtivos de novelas na década de 1970? Que referencial realístico seria esse? Sobre isso, e de acordo com a antropóloga Esther Hamburger,

Nos anos 1970, a conjuntura do país tornou-se elemento de referência

---

preponderante de dramas que apresentavam as tensões do país que se via como “do futuro” e que parecia crer que finalmente chegara sua vez. Novelas conhecidas confirmam o esforço de autores engajados em extrapolar os limites do que classificam como “dramalhão”. Sem deixar de lado sua vocação melodramática, o caráter de folhetim, ou seja, de texto que vai sendo escrito e produzido enquanto está no ar, prepondera. Novelas passaram a ser vitrines privilegiadas do que significava ser “moderno”, estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos. (Hamburger, 2005, p. 86)

Tal realismo das novelas, portanto, consistia no esforço para integrar à criação teledramatúrgica a representatividade do que seria “ser moderno” no cenário brasileiro à época, e isso, como nos sublinha Hamburger, em vista de uma conjuntura de país que se afirmava como “do futuro”. Desse jeito, uma maré de transformação chegava ao Brasil social e era sondada pelos olhos da indústria criativa de novelas da Globo. A emissora, num comprometimento com a criação de tramas realistas e em justificativa de se aproximar e cativar ainda mais a sua audiência, se empenhava em representar a vida brasileira do telespectador modernizado com grande fidelidade e atualidade. Todavia, e novamente, o que seria esse cenário modernizante e quem seria esse telespectador que vivenciava a conjuntura representada?

Para entender isso, é preciso, antes de tudo, dizer que tal cenário de um país “do futuro” era ensejado pelo chamado milagre econômico do Brasil, em meio ao qual a produção e o consumo brasileiro teriam despontado devido ao sucesso político e social do governo de Emílio Médici – que, em proveito disso, inundava a sociedade com um arsenal de propagandas bradando a “ideia de que estava em processo a construção de um ‘Brasil Potência’” (Prado; Earp, 2020, p. 228), cuja seta apontava finalmente para o futuro desenvolvimentista. Médici intentava alcançar uma imagem de prestígio para sua presidência e o país era lido e afirmado como um fenômeno economicamente crescente; a população que ele governava estaria, nessa lógica, a poucos passos de se tornar uma nação desenvolvida.

No entanto, se nos atentarmos a análises mais minuciosas, conseguimos facilmente notar que não era bem assim, e que o que prevalecia, em palavras mais inflamadas, era a organização de “uma sociedade deformada e plutocrática, isto é, regida pelos detentores da riqueza” (Cardoso de Mello; Novais, 2023, p. 498). Em relação a isso, os economistas Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp, realizando uma discussão sobre os analistas econômicos do período, nos afirmam o seguinte acerca do cenário socioeconômico brasileiro durante o chamado milagre:

No Brasil, na segunda metade dos anos 1960, o caminho consistiria em dinamizar a demanda da classe média alta mediante formas de financiamento que subsidiassem o consumo e a criação de mecanismos para ampliar o acesso dessa classe a títulos financeiros e propriedades, abrindo perspectivas de maior renda futura. Portanto, era possível ampliar certas faixas do consumo sem alterar a política salarial, formando um mercado capaz de superar a tendência à estagnação resultante do baixo crescimento da demanda da massa dos trabalhadores. (Prado; Earp, 2020, p. 230)

Nesse sentido, o Brasil que crescia era aquele restrito a segmentos médios e altos da sociedade brasileira. A ideia que permeava as políticas do Governo era a de um crescimento a qualquer custo, ainda que à revelia de uma equidade na distribuição de renda. Para essa lógica, a concentração salarial foi algo favorável, uma vez que ela

Permitiu a expansão do mercado pelo crescimento e diversificação do consumo de classes médias e altas urbanas. O relevante não seria a participação relativa desse segmento no total da população, mas seu

---

número absoluto diante da demanda de que o sistema necessita. (Prado; Earp, 2020, p. 229)

Tais ideais se espalharam por todo Governo Médici, mas facilmente se estenderam para o de Ernesto Geisel, seu sucessor, que mesmo diante de um cenário posterior ao boom e açoitado por todas as consequências financeiras herdadas, era obrigado pelas circunstâncias a “insistir no mito da predestinação brasileira para um crescimento econômico sem interrupções ou limites” (Prado; Earp, 2020, p. 235). O cenário da década de 1970, do começo ao fim, visualizava um crescimento das classes média e alta em consequência de conjunturas políticas e socioeconômicas. Eram, então, esses estratos que experimentavam a sonhada modernização e que viviam a euforia do país “do futuro”, cujo fim era a certeza de um “acesso iminente ao ‘Primeiro Mundo’” (Cardoso de Mello; Novais, 2023, p. 452).

Retomando a discussão aberta com Hamburger, era justamente esse imaginário de modernização que alimentava o referencial realístico das novelas da década em questão e que guiava a corrida por audiência. Isso porque as classes média e alta, nesse frenesi de crescimento econômico, seriam um ótimo ideal de telespectador para uma firma que era igualmente movida por interesses de mercado. A compreensão disso fica bem mais clara depois do exposto acima, afinal, como discutido, os estratos médio e alto ganhavam um forte peso de mercado em decorrência de um cenário excludente para outros segmentos. Conforme o analisado pelos dois economistas, essas classes eram entendidas como o suficiente para uma modernização econômica; sua atenção e seus bolsos eram, portanto, disputados por diversas seções do mercado – dentre elas, a de um mercado para produtos culturais, que crescia também nessa era de modernização em nossa história. No tocante a isso, o historiador Marcos Napolitano nos afirma que, pensando nos anos 1970,

Os meios de comunicação e a indústria da cultura como um todo conheciam uma época de expansão sem precedentes. Com o crescimento econômico, os bens culturais passaram a ser consumidos em escala industrial: telenovelas, noticiários, coleções de livros e fascículos sobre temas diversos, revistas (como a Revista Veja, surgida em 1969) demonstravam a nova tendência industrial e “massiva” do consumo cultural, que se consolidaria de vez na segunda metade da década de 1970). (Napolitano, 2020, p. 82)

Era um mercado de comunicação e cultura que se assentava no cenário brasileiro, abrindo para novas possibilidades de venda e consumo desse tipo de mercadoria, e entre as suas forças ascendentes estava a Rede Globo, fundada em 1965, que rapidamente cresceu. Para tanto, a emissora apoiava-se em diversas estratégias favoráveis, “como relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em otimizar o marketing e a propaganda, um grupo de criadores de esquerda vindo do cinema e do teatro” (Hamburger, 2023, p. 375). Somada a essas estratégias, evidentemente, estava aquela que seria uma de suas maiores e bem-sucedidas apostas: a produção de telenovelas, que até o início da década de 1970 “passam a figurar de maneira recorrente na lista dos dez programas mais vistos divulgada pelo IBOPE” (Hamburguer, 2023, p. 377).

Ora, considerar isso nos ajuda, então, a compreender ainda mais qual era o efeito de modernização que era representado pelo referencial realista e quem seria também representado como experimentando tal conjuntura: as classes média e alta. É notória a presença de um ideal de classe média nos enredos e imagens das telenovelas dessa firma, que, de modo tático, incorporava às criações novelescas, para atrair tal segmento, o comentado referencial realístico, cuja base, conforme o outro ponto levantado, era a representação de um

---

ideal de realidade do universo das classes média e alta, à luz do cenário socioeconômico e político favorável a elas.

O foco, portanto, das telenovelas de 1970, e em justificativa de uma lógica de mercado para a empresa TV Globo, eram os dilemas das classes média e alta num Brasil que persistia em se desenvolver economicamente. Nesse raciocínio, qualquer outro estrato que não fosse desse universo era de certa forma ignorado pela indústria de teledramaturgia da emissora. Novamente, Esther Hamburger nos afirma o seguinte:

A diversidade étnica e racial brasileira, a pobreza, a miséria e a violência estiveram praticamente ausentes desse universo “realista”. As novelas representaram o Brasil como uma ampliação do universo da classe média alta carioca que as fazia à sua imagem e semelhança. (Hamburger, 2005, p. 118)

Essa era, então, a semântica modernizante, para esse segmento de classe, captada pelos autores empregados e transposta para tramas realistas a serem exibidas pela TV Globo no horário das 20h; sua indústria de folhetins eletrônicos dos anos 1970 esforçava-se, assim, no desafio de captar essa atmosfera e colocá-la suas representações nas telas. É, de tal forma, na constatação de todo esse percurso, que nos aproximamos ainda mais do objetivo deste artigo: como “Dancin’ Days” esteve relacionada a tudo isso?

Desde o marco de “Véu de Noiva” até a novela de Gilberto Braga, foram exibidas doze novelas no horário das 20h pela Rede Globo, cada uma indo ao ar seguindo o apontado paradigma realístico, mas trazendo, cada qual, uma abordagem temática minimamente diferenciada. Essa esteira produtiva engendrava dessa maneira suas singularidades, com produções que, além de continuarem tendências, inovavam, fosse pela temática nova ou pelo estilo autoral.

As convenções de representação consolidadas do início da década de 1970 pelas novelas da Globo incluem a noção de que cada novela deveria trazer uma “novidade”, algo que a diferenciasse de suas antecessoras e fosse capaz de “provocar” o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e articulistas de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas etc. Essa ênfase no representar de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, na tecnologia, sobretudo de transporte e comunicações, e nas referências a acontecimentos políticos correntes. (Hamburger, 2023, p. 381)

O senso de constante atualização era inaugurado nesse gênero televisivo. O que acontecia no Brasil precisava ser incorporado às criações dos folhetins eletrônicos, contudo, mais uma vez, é impositivo levantar esta questão: que atualidade era essa? Já se esclareceu aqui que a representação girava ao redor dos núcleos médios e altos que vivenciavam uma ascensão social e econômica, porém de que forma esse cenário era recorrentemente representado nas telas? Mais uma vez, Hamburger nos afirma: “Ela [a novela] oferece para o público amplo do horário nobre a visão indiscreta do cotidiano de uma certa classe média alta, urbana, moderna, glamorosa e idealizada, tal como vista de fora por um estranho ou excluído” (Hamburger, 2023, p. 396).

Nesse sentido, as imagens de teledramaturgia que surgiram nas televisões eram de uma atualizada classe média alta e idílica que, de certa maneira, estava ligada a um ideal de urbanidade e modernidade. As tramas que vinham com um viés realista e atual tentavam recriar constantemente, e em vista disso, o que seria o cotidiano desse segmento brasileiro. Toda a apropriação e representação eram feitas desse modo, mas ainda assim se diluindo nas estruturas do melodrama persistente:

Essa quase obsessão pela conjuntura e a moda se acomoda também à estrutura seriada e interativa do folhetim, e mobiliza repetidamente a matriz

---

melodramática convencional. As tramas das novelas são em geral movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas, “arcaicas” e “modernas”, representadas como tendências intrínsecas e simultâneas da contemporaneidade brasileira. Outros recursos dramáticos típicos como identidades mascaradas, trocas de filhas, pais desconhecidos, heranças repentinas, ascensão social via casamento estão presentes de maneira recorrente e convivem bem com referências a repertórios nacionais e atuais na época em que foram ao ar. (Hamburger, 2023, p. 382)

É a harmonia conciliadora entre a perspectiva realista instaurada e as estruturas melodramáticas persistentes que significam o gênero em transformação. Por esse motivo, desde seu surgimento na Globo, todas as novelas das 20h na década de 1970 eram atravessadas pela dinâmica e pelos aspectos enumerados por Esther Hamburger no excerto acima. Todas as obras integraram aos elementos comuns do gênero melodramático um diálogo representativo com o contemporâneo, tendo acontecido com cada um dos folhetins eletrônicos à sua maneira e com sua respectiva autoria.

Janete Claire, Walther Negrão, Lauro Cezar Muniz e Gilberto Braga. Foram esses os autores que produziram novelas no período aqui recortado, durante o horário das 20h. Todos eles, a seu jeito, encararam as demandas do mercado da época para criar suas tramas e fornecer matéria prima para que as equipes de produção pudessem confeccionar as imagens a serem exibidas pela Rede Globo sob as condições técnicas respectivas, que com o caminhar do tempo iam se aprimorando.

Nesse intervalo, Janete sai na frente tendo autoria sobre nove das produções enumeradas. Em seguida, vem Lauro Cezar Muniz, com três. Depois, Walther Negrão e Gilberto Braga, cada um com uma. Não é surpreendente afirmar que os anos 1970, para a produção de folhetins eletrônicos do horário das 20h, foi dominada por Janete Claire e Lauro Cezar Muniz, que alternaram praticamente a todo momento. Até mesmo a década foi fechada por eles. Logo após “Dancin’ Days”, vieram “Pai Herói” (1979), de Janete, e “Os Gigantes” (1979-1980), de Lauro Cezar.

Contudo, embora com quatro autores em exercício, as novelas dessa época preservaram binarismos como urbano e provinciano, corrupção e tradição, arcaico e atual, expondo, assim, pontos comuns em seus enredos. Ademais, era por esse binarismo que as produções novelescas de então incorporavam o referencial realista modernizante a suas tramas, tentando assim criar uma representação fiel do universo das classes médias e altas que estariam enfrentando essas tensões em decorrência das transformações históricas. Ao pontuar isso, chegamos à questão nerval que este artigo quer desenvolver: de que forma, então, “Dancin’ Days” assimilou tal cenário de transformações sociais em atividade e representou uma cultura consumista em sua linguagem, aspectos relacionados a esse “ar de tensões”?

Como já informado, essa foi a novela de estreia de Gilberto Braga no horário das 20h. Os atritos binários das novelas dos anos 1970 também são comuns nessa criação. Porém, o interessante para se destacar, e para poder defender, é a singularidade da obra em comparação com as outras telenovelas comentadas. Embora mantenha uma narrativa que reflete sobre as questões modernizantes, trazendo suas tensões e seu comprometimento com o referencial realista, vemos algo de diferente nela. Diz-se isso porque, em vez de a criação se limitar a essas oposições supracitadas de modo hiperpolar, haveria nela uma dimensão de elogio à modernidade – não que isso já não fosse sondável desde “Véu de Noiva”, afinal, o imperativo das novelas passara a ser o atualizado. Contudo, ainda assim, em “Dancin’ Days”, haveria uma relação especial com um traço das sociedades modernas que vinha nascendo desde o início do século XX: o de uma sociedade espetacular e consumista, que ressalta as

---

delícias que existem em se viver numa metrópole.

Quanto a isso, Esther Hamburger nos afirma que, refletindo também sobre “Estúpido Cupido” (1976-1977), outra novela que estava nesse ritmo, mas que pertencia ao horário das 19h, “as duas novelas tratam do universo urbano marcado pela emergência do espetáculo, da música e da dança” (Hamburger, 2005, p. 69). Na mesma linha, os pesquisadores Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento nos dizem o seguinte sobre “Dancin’ Days”:

A novela procurava representar plenamente a atualidade, se imbricando com as transformações socioculturais do final dos anos 1970. Luzes, cores, neon, formas, roupas, músicas e objetos estavam em perfeita sintonia com a urbanização brasileira, marcada pela ampliação de espaços privados de consumo e lazer, como os shoppings, as discotecas e os supermercados. Diferentemente de outras telenovelas que criticavam a modernidade capitalista, *Dancin’ Days* comemorava sua consolidação. (Ribeiro; Sacramento, 2018, p. 132)

Na exposição desses excertos, conseguimos facilmente notar a maneira com que uma literatura sobre telenovelas localiza a produção de 1978, podendo entendê-la prioritariamente como uma novela de elogio espetacular à modernidade. A criação de Gilberto Braga se inseriria, assim, de uma maneira elogiosa nessa linha produtiva, emitindo com suas imagens, suas tramas e seus personagens a graça que haveria no loop da montanha-russa característico do final do século XX, como nos diria Nicolau Sevcenko (2001, p. 14-17). No entanto, como isso teria sido feito? De que forma uma novela, em suas diversas linguagens, teria transmitido tal ambiente elogioso? Teria mesmo sido unicamente elogioso? Para responder tanto a essas questões como outras, é impositivo que entendamos como isso é realizado nesse produto televisivo, refletindo antes de tudo sobre as maneiras com que o consumismo foi representado em um enredo entendido como espetacularizante.

### 3. A felicidade paradoxal em "Dancin' Days"

Para iniciar esse pensamento, o filósofo Gilles Lipovetsky será bastante bem-vindo. Em seu livro, “A felicidade paradoxal” (2017), o pensador realiza uma rica discussão sobre a sociedade de consumo, pensando seus aspectos constitutivos e sua repercussão na vida sociocultural das sociedades capitalistas. Para ele, a compreensão da sociedade consumista pode ser dividida em três etapas, sendo a primeira iniciada no final da década de 1980 do século XIX até os anos 1940 e 1950 do século seguinte (Lipovetsky, 2017, p. 23); a segunda iria daí às décadas de 1970 e 1980 (Lipovetsky, 2017, p. 28); e a terceira, do final do século XX à atualidade (Lipovetsky, 2017, p. 32). Sua periodização não é rígida nem anulativa, dessa forma, os fenômenos de uma etapa não sumiriam ao início de outra. Sua visão temporal para a sociedade do consumo seria, antes de tudo, mais acumulativa e amplificadora. Não à toa, seu pensamento é guiado pelas ideias de modernidade e hipermodernidade<sup>3</sup>; consumo e hiperconsumo. Dizendo isso, é possível afirmar que, dentro dessa cronologia de Lipovetsky, o recorte temporal que estamos analisando, o final da década de 1970 com mais especificidade, estaria num momento de passagem da segunda etapa para a terceira.

Na segunda fase, detendo-nos mais a ela doravante, o que o filósofo percebe é justamente a chegada do ideal de consumo exacerbado ao nível de “projeto de sociedade e objetivo supremo das sociedades ocidentais” (Lipovetsky, 2017, p. 30). Isso porque nesse momento “nasce uma

---

<sup>3</sup> Embora nos ensaios presentes em “A era do vazio” Gilles Lipovetsky utilize a oposição modernidade e pós-modernidade, em publicações posteriores, ele passa a utilizar “hipermodernidade”, o que torna possível pensar a ideia apresentada.

---

nova sociedade, na qual o crescimento, a melhoria das condições de vida, [e] os principais vectores do consumo se tornam os critérios por excelência do progresso” (Lipovetsky, 2017, p. 30). O acesso da população aos avanços técnicos dos produtos do mercado passa a ser o símbolo do sucesso de uma nação e um furor generalizado nas camadas sociais. Tal cenário é bem visível na sociedade brasileira do século passado, sobretudo na década de 1970, marcada por toda a propaganda realizada pelo plano governamental nesse tempo, o milagre econômico, conforme já discutido.

Assim, o que tramitava pelos países desenvolvidos que queriam seguir uma ladeira reta para o progresso era também almejado e seguido pelos países que seriam vistos como em desenvolvimento, e o Brasil seria um deles. O economista João Manuel Cardoso de Mello e o historiador Fernando A. Novais afirmam que “entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna”, “isto é, de nosso acesso iminente ao ‘Primeiro Mundo’” (Cardoso de Mello; Novais, 2023, p. 452). Os padrões de produção e consumo de países do eixo norte eram ansiados por países do eixo sul como o Brasil: era a corrida de nosso país para entrar na corrida já existente do capitalismo de consumo, que em consequência ia se inserindo e modificando nossa sociedade, cultura, economia e política.

Já discutimos na seção anterior que essa modernidade era excludente e sua representação nas novelas da Globo era restrita às classes médias que viviam um cenário frutífero em questões econômicas e sociais. O poder de consumo desses estratos aumentava à época, chegando, então, aos moldes dos ideais de produção e de consumo similares aos dos países desenvolvidos – a modernização seria a inserção nos benefícios da sociedade do consumo. Assim, não é descabido dizer que os enredos melodramáticos eram montados juntos às instâncias capitalistas que ganhavam extenso espaço, além de que, desse diálogo, surgia justamente a representação das ambiguidades dentro da cultura consumista da época, ou seja, as “tensões da modernidade”, como diria Hamburger (2005, p. 86). Considerar isso é afirmar a possibilidade de entender mais da cultura consumista brasileira que era desenvolvida na segunda metade do século passado e mais especificamente nos anos 1970.

Entretanto, embora os valores defendidos pelo consumo sejam a priori a felicidade e o deleite imediato, há também questões envolvendo frustração que derivam desse sistema cultural, social e econômico. A sociedade consumista não é formada unicamente pelo fetichismo mercadológico e pelas promessas hedonistas que a compra ofereceria, mas também por questões maléficas e prejudiciais que permeiam o sistema e atingem as camadas sociais, seja a nível individual ou coletivo. No entanto, tratando de uma novela inserida em um projeto televisivo que se limitava às classes média e alta, não se espera encontrar dramas sensíveis envolvendo pobreza extrema ou injustiças arrebatadoras da sociedade brasileira, oriundas do capitalismo de consumo mesclado com estruturas herdadas do passado brasileiro. Pelo contrário, isso era negado. Acontecia dessa forma não apenas pelo projeto elitista de televisão, mas muito provavelmente também em decorrência da censura institucionalizada, afinal, havia um plano de governo que prezava a euforia do desenvolvimento acima de tudo, não uma reflexão coletiva de inequidades perpetuadas. O tempo era a exaltação de um Brasil unicamente amado, não odiado ou criticado.

Todavia, mesmo com esse filtro para as classes superiores, ainda conseguimos encontrar temáticas que, de certa forma, se estendem para toda a sociedade e trazem a ambiguidade da cultura materialista exacerbada. Diz-se isso porque é exatamente o que “Dancin’ Days” representa sobre a cultura consumista da época: uma ambiguidade. Apesar disso, o que aparece na narrativa é uma balança desregulada. O peso é maior para o elogio do

---

que para crítica, que ainda existe, mas de maneira singela e omissa em ironias. Talvez seja assim por algo que era próprio a Gilberto Braga: sua admiração pelo universo enriquecido das classes altas. Em relação a isso, seus biógrafos afirmam o seguinte sobre Gilberto e seu marido Edgar Moura: “Ambos tinham fascínio pelo universo da alta sociedade carioca e não tiveram muita dificuldade de serem aceitos nessa espécie de clube fechado” (Xexéo; Strycer, 2024, p. 130).

Conceber isso é bastante conveniente para entendermos mais dos traços de uma cultura consumista que foram representados na novela e por esse autor. Havia, aparentemente, uma atração de Gilberto em relação ao mundo materialista, luxuoso e contraditório, e assumir isso é de natureza profícuca. Com o fim de entender os aspectos levantados, devemos nos deter a uma fração da novela que talvez seja sua espinha dorsal: o enredo do enriquecimento da personagem Júlia Matos. Constatando, conseguiremos visualizar como “Dancin’ Days” organizou e veiculou significados referentes ao universo do consumismo na sociedade capitalista brasileira que conquistava robusto terreno.

#### **4. Júlia e sua ascensão: da prisão à *high society***

Júlia Matos foi a personagem interpretada por Sonia Braga e a protagonista de “Dancin’ Days”. Na trama principal, ela é uma mulher que havia saído recentemente da prisão depois de ter passado doze anos em cela. Após sua liberdade, seu maior desejo era se reconciliar com sua filha Marisa (Gloria Pires), criada por sua irmã Yolanda (Joana Fomm), uma mulher rica e chique. Yolanda demonstra hesitação no reencontro, impondo a Júlia que isso só daria certo caso se tornasse uma mulher estabilizada financeiramente e, preferencialmente, rica. A princípio, Júlia se esforçou na busca de algum emprego, embora não tenha conseguido sucesso algum por ser uma ex-presidiária. Apenas depois, e com muita persistência, a personagem, enfim, consegue um emprego como manicure autônoma. No entanto, acaba presa novamente sob a justificativa de chegar bêbada ao casamento de sua filha. Sua intenção era impedir a cerimônia por considerar uma farsa e um prejuízo arquitetado por Yolanda, movida por sua visão de mulher interesseira.

Solta novamente, Júlia retornou diferente à sociedade e, dessa vez, com duas missões: reconquistar a filha e, sobretudo, se vingar de todos que a humilharam. Para isso, resolveu ceder aos conselhos antigos de sua irmã, agora inimiga declarada, casando-se com um homem rico. Sua escolha foi o tímido e manipulável Ubirajara (Ary Fontoura), um empresário bem-sucedido e dono de uma academia. Após conseguir consumir a união e pedir ao recém-marido uma viagem como presente de casamento, Júlia partiu com Solange (Jacqueline Laurance) para a Europa, voltando um tempo depois como uma mulher rica, moderna e bastante mudada. Antes acanhada e pobre, agora rica e ousada.

A trajetória de Júlia é essencial para se pensar uma cultura consumista na novela. Afinal, o impacto de mudança que ela causa no enredo ocorre justamente porque passa a consumir em maior excesso por ter se tornado uma mulher rica, propagando o gosto por comprar e, sobretudo, por se deleitar com o que adquire pelos gastos. Sua ascensão social é, inclusive, vista como fator decisivo de mudança de fase na novela, que ocorre no marcante capítulo 79. Sobre ele, o jornal “O Globo” publica uma reportagem no dia 29 de setembro de 1978, com um título bem sugestivo, “Uma nova Júlia em ‘Dancin’Days””, e subtítulo ainda mais, “É como se a novela estivesse começando de novo”.

Na trama, e a nível visual, os símbolos para a mudança de Júlia são a casa na Avenida Atlântica; as roupas novas, mais elegantes e ousadas; as maquiagens extravagantes; o cabelo,

---

agora sempre bem-feito; as joias admiradas; e os hábitos que se resumem a comprar e festejar. É, portanto, pelo consumo que Júlia se transforma. Considerar isso tem muito a dizer sobre os ideais do imaginário brasileiro, para quem as mudanças principais são vistas pelos hábitos de consumo e para quem a vitória nacional estaria numa ampliação desses, preferencialmente para uma maior qualidade, sendo, pois, o fim maior alcançar o consumo mistificado do luxo. Contudo, embora tal perspectiva cultural seja bastante evidente no percurso da personagem de Sonia Braga, ainda há uma questão no desenrolar que deve ser destacada.

De fato, a personagem realiza na novela uma ascensão social, algo que é comum ao gênero, porém, devemos considerar que não fez isso necessariamente por um desejo de se inserir nesse tipo de mundo rico e luxuoso, o que é mais explícito e explorado na personagem de sua irmã Yolanda. Suas motivações foram mais um anseio por reconquistar a filha e se vingar de uma sociedade que havia sido ingrata e hostil com ela. Por outro lado, mesmo que Júlia não tenha sido motivada por um arrivismo pulsante, algo é inegável: ela se apoderou de códigos de um desejo consumista para se erguer.

Desse jeito, é possível notar em sua artimanha a conquista do que era visto como uma boa mercadoria ou vida no meio de uma sociedade marcada por uma elevada circulação de bens e serviços. Assim, é na apropriação estratégica de símbolos e códigos pela personagem que podemos entender mais do ambiente de consumo exaltado e, dessa vez, levando a uma reflexão da atmosfera feminina, ponto essencial na cultura consumista. Para entender o itinerário de Júlia na novela, podemos dividi-lo em três partes: a incitação à mudança, a mudança e o posterior à mudança. Começamos em ordem, naturalmente.

#### 4.1. A incitação à mudança

Por incitação à mudança é possível referir aos momentos da trama em que Júlia começa a ser direcionada a uma solução de sua condição mediante o enriquecimento, quando pessoas ao seu redor passam a impeli-la a mudar pela aquisição material. A primeira, já mencionada no início dessa seção, foi sua irmã Yolanda, que na novela encarna o arquétipo da mulher arrivista, disposta a tudo para adquirir sucesso e prazer material, e encontra no casamento a forma mais fácil de conseguir – a sina clássica dessas mulheres nos enredos melodramáticos, mas que chega a ser criticada. Nos capítulos iniciais, diálogos entre as duas, em que Yolanda ressalta a necessidade de Júlia enriquecer para ser aceita, são bastante comuns. Citaremos, então, do capítulo 3, um bem emblemático e esclarecedor das conversações entre as irmãs:

[JÚLIA]: Yolanda, eu não tô te entendendo, por que você bota tanto dinheiro na minha mão?

[YOLANDA]: Pra você investir em você mesma, e depois, sei lá... Criar uma situação firme.

[JÚLIA]: Mas você mesmo não tá dizendo que acha que eu não vou conseguir um bom emprego, que eu não vou conseguir ganhar bem?

[YOLANDA]: Mas eu não tô falando em trabalho. Eu nunca trabalhei e não tô me queixando.

[JÚLIA]: Vem cá, cê tá sugerindo que eu devo sair por aí e caçar um marido, é?

[YOLANDA]: É a primeira ideia sensata que você teve hoje.

[JÚLIA]: Yolanda, você acha mesmo que um marido é a solução pra um problema de vida?

[YOLANDA]: Pra mim, funciona razoavelmente bem.

[JÚLIA]: Acho isso tão...

[YOLANDA]: Olha, sabe, se eu fosse você, o que que eu fazia?

[JÚLIA]: O quê?

[YOLANDA]: Então, primeiro eu cuidava do físico. Eu ia aí pra uma cidade do interior, eu me alimentava bem, fazia ginástica, depois eu transformava esse negócio grudento aí, que você tem na cabeça, em cabelo. Isso é fácil,

---

tem uma porção de profissionais competentes aí nos salões, aí eu procurava um bom dermatologista pra pele, pegava umas revistas estrangeiras e via o que uma mulher de nível tá usando...

[JÚLIA]: Você só tá falando é da aparência.

[YOLANDA]: Peraí, ainda não acabei de falar. Quando você puder se olhar no espelho e sentir aquela satisfação interior que toda mulher precisa sentir, aí você partia em campo e se arrumava.

O diálogo entre as duas irmãs é bastante dramático. Durante a cena, em que uma música melancólica e decisiva toca ao fundo, vemos o olhar impassível e realista de Yolanda oposto ao olhar estarrecido e decepcionado de Júlia, tornando a situação um clássico melodrama. Para nós, o relevante é visualizar o simbolismo que há nessa fala no tocante a um materialismo, e isso é apenas possível mediante uma discussão relacionada a condições de gênero – para Júlia, a única solução de sobreviver em uma predatória sociedade capitalista, onde trabalho e dinheiro são essenciais, seria casando-se, tal qual sua irmã. Ainda que isso seja dado como conselho por Júlia ser uma ex-detenta, a noção de casamento como única solução feminina prevalece, uma vez que essa é uma das principais críticas ambicionadas para se veicular em "Dancin' Days": a questão da liberdade feminina.

Não obstante, é necessário considerar que se fala de uma liberdade feminina branca, em meio a um regime trabalhista em defesa do sucesso profissional dessa classe. Todas as personagens mulheres que aparecem mobilizando esse assunto são atrizes brancas interpretando mulheres brancas de classes altas da sociedade carioca dos anos 1970. O debate não é estendido, por exemplo, para a personagem Marlene (Chica Xavier), uma mulher negra e empregada da família de classe média. Por sua vez, essa personagem sofre da invisibilidade comum atribuída muitas vezes às mulheres negras por um debate feminista branco e elitista.

Desse jeito, tendo feito as devidas ressalvas, no diálogo o que se assevera é o sucesso dentro da sociedade pelo casamento e, para tal, Júlia deveria atrair um homem remodelando sua aparência e entrando nos conformes para se tornar uma mulher de nível elevado. Para isso, a personagem faria por meio de gastos que deveria consumir a fim de acentuar sua aparência, ocupando-se com cuidados com o seu corpo, seu cabelo e sua conduta, aprendendo tudo por revistas estrangeiras – só assim alcançaria sucesso e respeito na sociedade. A mulher branca, caso queira ascender socialmente, deveria ceder ao coquetismo, que é apenas possível pelas despesas; deveria gastar com a aparência, que seria sua melhor estratégia. A noção em Yolanda, da possibilidade em se pagar pela beleza, é o sintoma de um estágio que surgiu no século XX de nossa sociedade capitalista: o desenvolvimento de "uma industrialização em massa dos produtos de beleza que possibilitaram a difusão social das práticas de embelezamento" (Lipovetsky, 2015, p. 348). Alimentação regulada, ginástica, cabelereiro, medicina estética, revistas de beleza – esses são todos elementos que aparecem na fala injuntiva de Yolanda à irmã.

Júlia, de modo a se inserir na sociedade, deveria ceder ao suposto e inescapável destino feminino que seria o casamento, rendendo-se a um coquetismo instigado, permitido por um mercado de embelezamento disponível. Tal noção fica bem mais clara pelas seguintes falas de Solange (Jaqueline Laurance), sua principal aliada na repaginação, no capítulo 29: "Eu conheço o mundo, Júlia, eu tenho certeza que se você tomasse um banho de loja, você ia virar uma mulher incrível". A segunda fala da personagem, já no capítulo 40, segue a mesma linha de sentido, como uma ampliação das ideias da primeira:

[SOLANGE]: Você não precisa ficar o resto da vida fazendo o pé dos outros pra subir na vida. Você é bonita, Júlia. Olha, eu tenho certeza que se você

---

se arrumar um pouco melhor... Olha, da noite para o dia você muda essa paginação e aí então homem não é o que vai faltar na sua vida.

Mais uma vez, a saída de Júlia é o embelezamento de si, precisando se render ao consumo de produtos que possibilitem a guinada em sua condição: ela precisava de um banho de loja. Concebendo isso, entramos na próxima fase da trajetória de Júlia, a mudança. É o momento, na novela, em que a personagem cede aos estímulos externos e aceita se inserir nesse jogo para subir na vida. Casando-se com Ubirajara e pedindo uma viagem como presente, ela irá aonde será sua escola de mudanças de hábitos e de entendimento daquilo que é a *dolce vita*: a Europa.

## 4.2. A mudança

Depois de ter convencido o recém-marido, Júlia e Solange se preparam para irem à Europa, com a missão de transformar a protagonista da novela. “Quando você voltar, as pessoas aqui, todas, vão ficar embasbacadas” (“Dancin’ Days”, capítulo 63): esse é o local ambicionado e escolhido por Júlia, cujo destaque é Paris. Muito provavelmente, a escolha pela famosa cidade francesa e pela evidente francofilia que circunda a novela possui relação com a biografia de Gilberto Braga. O novelista, antes de ingressar na TV Globo, foi professor na Aliança Francesa, tendo um rico contato com a cultura erudita e valorizada da língua, o que naturalmente influenciou sua obra. A título de exemplo, é sabido que “Dancin’ Days” tem como uma de suas inspirações, de maneira indireta, o clássico do teatro francês “A dama das camélias”, sendo a primeira adaptação de Gilberto para a Globo como um caso especial de mesmo nome. Nele, há uma mulher cuja ganancia social é robusta, servindo de inspiração para criar um pouco da dinâmica de Júlia (Xexéo; Strycer, 2024, p. 98).

Ademais, Gilberto era um cinéfilo. Dedicou bastante tempo de sua vida, desde a infância, a assistir a filmes em cinemas da Tijuca e Copacabana, sobretudo estrangeiros e americanos. Há também uma encorpada influência hollywoodiana em sua teledramaturgia. Conforme seus biógrafos, “é possível dizer que fez um curso inicial sobre uma época marcante do cinema americano” (Xexéo; Strycer, 2024, p. 31). Trazer isso à tona é nos oferecer um auxílio para entender mais ainda “Dancin’ Days”, compreendendo como forças culturas que à época estavam influenciando na construção da narrativa de Gilberto Braga, forças centradas em uma cultura nortista e eurocêntrica.

O autor, pode-se dizer, ao mesmo tempo em que criticava de modo irônico a classe alta carioca por tais imperialismos europeu e americano, também nutria certa admiração pelo universo materialista e luxuoso do Primeiro Mundo. Seus biógrafos dizem que antes de enriquecer como novelista bem-sucedido, ele “não podia ter as coisas que via no cinema americano e desejava” (Xexéo; Strycer, 2024, p. 61). O que se sugere com essa perspectiva biográfica é que existiria em Gilberto certo desejo pela beleza e luxo material ostentado pelos filmes estadunidenses e europeus. Assim, o próprio criador teria sido também seduzido de alguma maneira pelas promessas materialistas e encantadoras do primeiro-mundismo consumista. Verificar tal tendência é, de alguma forma, conveniente para compreendermos as ambiguidades que circulam a produção gilbertiana.

Com isso em mente, podemos visualizar com certa atenção os diálogos a serem trazidos, que revelam a sublinhada ideologia exógena, isto é, um apreço por aquilo que o exterior pode prover aos seletos cidadãos brasileiros que conseguem acessar esse mundo superior ao Norte. O primeiro a ser analisado, em que conseguimos visualizar bem as principais expectativas com essa locomoção, ocorre entre Solange, algumas figurantes e Emília (Cleide Blota), que acabara de voltar da Europa, no capítulo 63. Analisemos:

---

[EMÍLIA]: Ai, gente, vocês têm que me ajudar a desembulhar os pacotes. Sabe que eu comprei tanta coisa, tanta coisa linda... Solange, pena que o dinheiro não dava, porque, na Europa, dá vontade de comprar tudo que a gente vê.

Logo após a fala de Emília, a conversa segue com essa personagem tecendo elogios a Lisboa e, sobretudo, à Itália, até a altura em que Solange anuncia sua ida à Europa com Júlia. Explicando para amiga tudo que havia acontecido na vida de sua parceira de viagem até então – a saída do presídio e o casamento com Ubirajara –, a novela corta para uma cena em que aparecem as três na loja de comércio decorativo de Solange e Emília, quando Júlia diz:

[JÚLIA]: Ai, eu aceito os parabéns, mas não recuso os endereços.

[EMÍLIA]: Endereços?

[JÚLIA]: É, de lojas, restaurantes, tudo que você viu de bom lá. Porque eu e a Solange queremos ver tudo o que é interessante.

[EMÍLIA]: Ah! E, olha, eu tenho cada endereço, menina, cada endereço ótimo, viu?

É evidente, nas falas entre Emília, Solange e Júlia, a noção de cidade-lazer, onde conglomerados urbanos são polos de comércio e prazer. Embora não façam menção, as conversas giram em torno de grandes metrópoles da Europa, o que surge aqui como uma ideia abstrata e excludente, afinal, em uma herança cultural eurocêntrica, quando se fala em Europa, a referência são os grandes centros urbanos do lado ocidental do continente. Na cartografia simbólica, o Leste Europeu é ignorado tal qual a Escandinávia. Todavia, esse aspecto fica ainda mais explícito em uma conversa posterior, no capítulo 66, quando Júlia e Solange aparecem organizando o roteiro da viagem e os pontos de turismo são todos em capitais europeias. Seriam elas, em ordem elaborada pelas duas, Lisboa, Madri, Paris, Roma, Viena, Londres e Paris “novamente, pra ficar”.

Portanto, para esses diálogos, as cidades da região ocidental europeia seriam um mundo maravilhoso. Por lá, existiria a terra prometida, onde “dá vontade de comprar tudo que a gente vê”. Nesse raciocínio, o que conseguimos notar com as conversas, assim como constantemente em "Dancin' Days", é a adequação à lógica consumista de uma tendência cultural da sociedade brasileira, a qual é notada por importantes historiadores, sob a perspectiva da longa duração, como algo recorrente em nossa história: “a falta de identificação do brasileiro com sua terra” (Schwarcz; Souza; Novais, 2023, p. 584). Mais do que delegar à Europa uma superioridade comercial, o que vemos nisso é a perpetuação da tendência brasileira de reverenciar a vida além-mar.

A lógica de referencial metropolitano-europeu se preserva em nossa história, reconfigurando a interação intercontinental às tendências dos tempos. No que foi analisado por nós, o que vemos é a novela de Gilberto Braga trazendo à tela a representação de uma elite carioca que aprecia as possibilidades de compra nas grandes cidades europeias. Até mesmo ao abordar o eixo Rio de Janeiro-Zona Sul-Copacabana, fazem-no atribuindo uma prevalência simbólica por alinharem essa geografia à Europa e suas cidades, sendo o equivalente no continente americano apenas a cidade de Nova York. Na novela, portanto, essa parte do mundo surge como principal aliado para transformação de Júlia, exatamente por sua condição de consumo superior. A proeminência da transformação é justificada, nesse plano, por um perpétuo eurocentrismo.

#### 4.3. O posterior à mudança

Como pleiteado anteriormente, a Europa surge em "Dancin' Days" como terra de transformação para Júlia, sendo a sua ida incentivada pelo anseio de se tornar uma mulher rica, não apenas materialmente, mas simbolicamente. Ela queria se vestir, falar e agir como

---

devida socialite, tal qual sua irmã. Antes da ida, ainda no capítulo 66, Solange comumente afirmava a Júlia que a viagem seria, principalmente, educativa para ela:

“Essa viagem tem que te valer por uma educação, ouviu, Júlia? Você tem que voltar outra da Europa. Você tem que... Tem que ser pra você um curso ginasial, colegial, superior, uma formação completa. Mas eu tenho certeza que você vai voltar de lá diplomada.”

Contudo, o acesso do telespectador à viagem de Júlia e Solange para a Europa é unicamente por meio de diálogos. É pelas narrativas das duas personagens que a experiência europeia é exposta, assim como a da personagem Emília. Não há cenas, sejam externas ou de estúdio, que transmitam a excursão, sendo feito apenas por conversas o relembrar desse período da novela – embora seja possível dizer que a vivência europeia também tenha sido encarnada na mudança de Júlia, que agora aparece com outro visual e estilo de vida.

Depois de seu retorno triunfal, ocorrido no mesmo dia da inauguração da nova discoteca, Júlia inicia sua outra fase no folhetim. Deixa, de fato, de ser a pobre ex-presidiária para aparecer à toda a sociedade como uma mulher rica e moderna. Agora, por onde passa, arranca suspiros e grunhidos de reclamação dos personagens. O que se consente é que a nova Júlia não passa despercebida, e tudo por ação da ida à Europa com Solange. Atentemo-nos agora aos relatos dessas personagens sobre a viagem, no capítulo 81:

[JÚLIA]: Meu amor, mas em Londres as roupas são muito mais baratinhas, mas não tem, mas não tem mesmo o mesmo corte, a mesma elegância que as roupas de paris.

[SOLANGE]: Olha, a Júlia só comprou nos melhores lugares, viu? Nada de Grand Magazines (...).

[JÚLIA]: Ô, meu amor, por que que eu não vestiria do melhor?

[SOLANGE]: Claro, vida nova.

A conversa ocorreu entre as duas no meio de um conjunto de pessoas dançando e bebendo no *after* promovido por Júlia em seu apartamento, após a inauguração da discoteca. A nova vida de Júlia é celebrada com todo *glamour*. Percebemos na conversa que o que surge da Europa, das lembranças da viagem, são unicamente relatos sobre compras e prazer, e a comparação das cidades visitadas é feita com base naquilo que tinham a oferecer. Hedonismo e gastos: basicamente, foi o que Júlia aprendeu em sua viagem à Europa. O grau de beneficência das cidades visitadas foi medido não só pelo que ofereceram de mercadoria, mas também pelo prazer na aquisição delas. As próprias cidades tornaram-se mercadorias, sendo equiparadas igualmente a outras para chegarem à conclusão de qual valia a despesa.

A personagem, nessa nova fase, se rende a uma conduta criada pela sociedade do consumo: o furor por consumir. Gilles Lipovetsky declara: “A sociedade do consumo criou em grande escala o desejo crônico pelos bens comercializados, vírus da compra, a paixão pelo novo, um modo de vida regido por valores materialistas” (Lipovetsky, 2017, p. 31). São esses os novos valores de Júlia e é também dessa forma que ela se lembra e fala da Europa, inclusive para compará-la ao Rio, no capítulo 88.

[JÚLIA]: Tem nada pra se fazer nessa porcaria dessa cidade, né?

[UBIRAJARA]: Mas nós temos feito todos os programas que você quer.

[JÚLIA]: Ô, meu amor, não tô falando que a culpa é sua, não. Essa cidade que é uma pobreza mesmo, né? Quando eu penso nas opções que a gente tem em Paris, em Roma, em Londres...

O mesmo reforço de uma nostalgia europeia é visto em Solange, no capítulo 105, que fala: “Ai! As noites de domingo no La Coppoli, eu já estou... Já estou morta de saudades”. A Europa é lembrada e relatada como um paraíso das compras. A viagem – para ela, transformadora – é mantida em memória com falas como as de Júlia e Solange. Ainda nesse

---

sentido, há outra maneira para se recordar da Europa ou do que nela foi consumido e aprendido: o novo *ethos* de Júlia; um *ethos*, agora, fortemente materialista.

Todavia, é necessário reiterar que, dado pela verossimilhança da trama, conseguimos reparar que muitas vezes Júlia está apenas fingindo ou aparentando incorporar os ideais fúteis, cujo fim maior é se defender e atacar todos os seus inimigos, conforme esclarecido aqui. Com isso, entendemos que é a partir desses novos valores que a personagem se recria. Acerca disso, em uma cena dos últimos capítulos de "Dancin' Days", Júlia está sendo obrigada por Franklin (Cláudio Corrêa e Castro) a abdicar de seu relacionamento com seu par romântico Cacá (Antônio Fagundes). Por esse motivo, e em um ato de desespero e amor, a personagem de Sonia Braga acata a imposição, porém, ao ser confrontada pelo personagem de Antônio Fagundes, apela para a manifestação de códigos e desejos de uma mulher fútil. Nessa fala de Júlia, no capítulo 168, conseguimos compreender sinteticamente todos os valores de que a personagem teria se apropriado para construir sua nova personalidade e estilo de vida após seu retorno.

[JÚLIA]: Eu tava me enganando, Cacá. Eu tava me enganando com esse sonho da gente, dessa vida simples, de apartamento pobre, de... eu tava me enganando.

[CACÁ] Não, você tá brincando, você... Quer dizer, você nunca se ligou nessas coisas, Júlia.

[JÚLIA]: Me liguei, sim. Sempre fui muito ligada, muito mais do que eu própria podia imaginar. Podia ser bonito, se tivesse alguma chance de dar certo. Mas eu quero levar outra vida, eu... Eu preciso de conforto material, sabe, Cacá? Eu preciso de joias, roupas, vestidos, viagens, badalação, isso tudo. Eu tava tentando me enganar.

[CACÁ]: Cê tá falando sério, Júlia? Cê tá falando como se o... Cê tá falando como se o que houve ente nós não tivesse valido nada, não...

[JÚLIA]: É, é o que houve entre a gente, mas mudou muita coisa. Do tempo que a gente se conheceu, mudou tudo.

[CACÁ]: Mudou o quê, Júlia? Eu te amo, você me ama.

(...)

[JULIA]: Cê pode me levar agora pra Nova York? Cê pode me hospedar num hotel de primeira? Me levar nos restaurantes mais luxuosos, mais caros? Cê pode me levar nas melhores butikues, comprar os melhores vestidos pra mim? Pode?

Essa é uma das cenas mais melodramáticas da trama, na qual podemos presenciar a desolação de Cacá e o esforço de Júlia para dizer tais coisas. No entanto, deixando isso à parte, também é possível visualizar os supostos valores que a personagem teria – ainda que não sejam factualmente pertencentes à sua índole dentro dessa criação novelesca, conseguimos captar que é uma tendência social da qual Júlia se apropria para agir. O mais importante a ser analisada é exatamente a tendência das sociedades capitalistas consumistas que passa a circular no espectro cultural. Como Lipovetsky nos atenta, é um mundo guiado pelo materialismo, e é ele que mede o valor das pessoas e da vida. Mesmo com as ambiguidades, o importante é assumir que foram esses valores que passaram a reger a vida da protagonista na segunda fase da novela, ainda que estivesse fingindo na verossimilhança da narrativa.

Em sua fala, claramente percebemos mais uma vez a mistura entre hedonismo e consumismo. A enunciação deve ser lida aqui apenas como uma síntese de tudo que a personagem passa a expressar quando está assumindo a máscara da mulher rica. A vida que Júlia passa a levar, apesar de estar em meio a conflitos internos, demonstra a tendência de uma cultura em que a aquisição de mercadorias é uma fonte de prazer e um estilo de vida que age como régua. Comprar, viajar e festejar são os valores que passam a determinar uma vida bem vivida.

---

Em várias cenas, desde seu retorno, o que mais é visto nas telas é a presença constante da personagem em festas e bebedeiras em sua casa, tanto indo à discoteca como a restaurantes. Sua vida passa a ser um infindável divertimento e a manifestação absoluta do sonho capitalista consumista: um inescrupuloso acesso ao paraíso das mercadorias. Torna-se assim ao ponto de, no capítulo 161, uma outra personagem afirmar: “Agora, pra Júlia, não sei o que vou comprar... Roupa não tem graça nenhuma, né? Ela tem de tudo. Tudo que ela tem vontade, ela compra. Quer dizer, ouviu falar que tem numa loja, cinco minutos depois já tá no armário dela”. E Júlia atua na condição de uma mulher casada com um homem rico, o que também deve ser salientado a fim de expressar aquilo que está sendo veiculado. Suas roupas, sua pele e seus dentes foram todos transformados para aparentar o luxo e a beleza de uma mulher sustentada e cercada pela riqueza – ela aparece enquanto um sonho realizado, um sonho consumista.

## 5. Considerações finais

Decerto, o trajeto de Júlia é algo interessante para se pensar uma cultura consumista e no modo como isso é representado em "Dancin' Days". Levá-la em consideração também nos impele a refletir acerca de uma perspectiva mais ampla em relação às próprias novelas que circulam na sociedade brasileira, podendo, ainda, trazer essa reflexão desde sua época de ouro com a TV Globo – o cenário da modernização nos anos 1970 – até os dias atuais. Afinal, o que acontece com Júlia, a ascensão social, é um formato de sonho visível em diversas produções da teledramaturgia brasileira que passou a ser expandido, inclusive, para as classes mais empobrecidas – classes que começaram a ganhar espaço de tela.

Não é incomum visualizar personagens de origem pobre que, por algum milagre, conseguiram acessar um mundo que tinha como condição primária a posse de uma alta fortuna. Os meios para essa ascensão são vários nas novelas, mas o fim é sempre o mesmo: o enriquecimento. Faz-se interessante por levar em consideração o que vem depois de se chegar ao topo da montanha. Compreendemos bastante das tendências culturais da sociedade capitalista com tais sonhos da ascensão, o que pode abrir brecha para novos questionamentos sobre essa recorrência nas telenovelas brasileiras.

Entretanto, o que se quis aqui, antes de tudo, foi visualizar o que esse percurso trouxe para Júlia no enredo, ainda que ela tenha alcançado tudo de modo ambíguo. Como demonstrado, a vida da personagem se tornou uma grande festa, plena de prazeres envolvendo bebedeiras, festejos frenéticos, roupas, restaurantes e viagens. Pensar isso é entender, de certa forma, mais a cultura consumista que permeava o Brasil como um traço da almejada modernidade, submetendo ao pensamento símbolos de felicidade do mundo consumista que se desenvolveu durante o século passado e que continua se desenvolvendo em nossos dias, com forte tendência. Com isso, pode-se pensar mais na sociedade que Lipovetsky chama, como sinalizado anteriormente, “do supermercado e da publicidade, do automóvel e da televisão”, ou o que Davi Kopenawa chamaria sinteticamente como “da mercadoria” – a qual segue marchando, mas aonde e à justificativa de quê?

## REFERÊNCIAS

CARDOSO DE MELLO, João Manuel; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. 1ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023.

---

DANCIN' DAYS. Direção: Daniel Filho. Produção: TV Globo. Interpretes: Sonia Braga, Antônio Fagundes, Glória Pires, Joana Fomm e outros. Roteiro: Gilberto Braga. Rio de Janeiro: TV Globo, 1978-1979. (174 capítulos), son., color. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/dancin-days/t/LsB2MtH9Yg/>>

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. *In*: SCHWARCZ, Lilia (org.)

**História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea.** 1ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023.

\_\_\_\_\_. **O Brasil antenado:** a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LIPOVETSKY. **A estetização do mundo:** viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **A felicidade paradoxal:** ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. Tradução Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70, 2017.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitações e vizinhanças: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. *In*: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio.** 1ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira:** utopia e massificação. 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2020.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana:** culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O "milagre" brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano 4: O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985).** 10ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão brasileira: do início aos dias de hoje.** São Paulo: Contexto, 2018.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI:** no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHWARCZ, Lili Morit; SOUZA, Laura de Mello e; NOVAIS, Fernando A. Brasil: o tempo e o modo. *In*:

SCHWARCZ, Lilia(org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea.** 1ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023.

XEXÉO, Artur; STYCER, Mauricio. **Gilberto Braga: o Balzac da Globo: a vida e obra do autor que revolucionou as novelas brasileiras.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2024.



A **Revista de Comunicação Dialógica** (RCD) é editada pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição- Não Comercial- Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

**Link:** <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

*Recebido em: 29/04/2025*  
*Aprovado em: 14/06/2025*