Temporalidades

Copacabana televisualizada: representações de uma cultura urbana na novela *Dancin'Days* (1978-1979)

Televisualized Copacabana: representations of an urban culture in the telenovela *Dancin'Days* (1978–1979)

Pedro Alexandre de Albuquerque
Mestrando em História
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
pedroalexandre402@gmail.com

Recebido: 06/09/2026
Aprovado: 27/10/2026

Resumo: O presente artigo busca pensar como a telenovela *Dancin'Days* representou o bairro de Copacabana em sua narrativa por valores de uma cultura urbana. A fim de realizar isso, se explica, primeiramente, como essa produção tornou o bairro presente em sua linguagem, observando estratégias de espacialização e narração. Em seguida, me restrinjo aos aspectos de discurso visíveis nos diálogos da trama, entendendo seus limites de enquadramento para valorar a realidade copacabanense em *Dancin'Days*. Por fim, estabeleço como traços consumistas se destacam nesses arranjos para definir uma urbanidade do bairro, o que defendo encontrar esteio dentro da categoria de "cidade-lazer". Contando com reflexões e discussões teóricas, o artigo parte de um estudo dos 174 capítulos da novela e de documentos jornalísticos e biográficos sobre a composição da trama, concentrando as análises em diálogos, construções de cenas urbanas, condições da produção novelística e interações com a conjuntura de Copacabana nos anos 70.

Palavras-chave: Copacabana; *Dancin'Days*; Urbanidade.

Resumen/Abstract: This paper examines how the telenovela Dancin'Days represented the neighborhood of Copacabana through the values of an urban consumer culture. To this end, it first explains how the production incorporated the neighborhood into its language, focusing on strategies of spatialization and narration. It then turns specifically to the discursive aspects evident in the dialogues of the plot, considering the limits of their framing in assessing the reality of Copacabana as portrayed in Dancin'Days. Finally, the article discusses how consumerist features stand out within these arrangements and contribute to defining the neighborhood's urban character, which, I argue, can be understood through the category of the "leisure city." Drawing on theoretical reflections and discussions, the article is based on a study of all 174 episodes of the telenovela, as well as journalistic and biographical documents concerning the development of the plot. The analysis focuses on dialogues, the construction of urban scenes, the conditions surrounding the production of the telenovela, and its interactions with the social and urban context of Copacabana in the 1970s.

Palabras clave/Keywords: Copacabana; *Dancin'Days*; Urbanity.

Introdução: urbanismo, Copacabana e telenovela

Definir o que seria uma "cultura urbana" é uma questão complexa. Entender o que configura uma cidade e tentar explicar o seu funcionamento interno são dois de seus desafios, como esclarecer qual seria a relação de uma cidade com tempo e espaço na tentativa de discernir se em qualquer conjuntura ela seria a mesma coisa. O desafio pode igualmente aumentar se começamos a pensar em questões internas de uma cidade, como, por exemplo, um bairro e sua relação com os outros elementos da espacialidade de que é integrante. Ademais, todo esse exercício se intensifica quando acrescentamos modos de representar e comunicar essa realidade. Dinâmicas de viver uma materialidade urbana para torná-la, por exemplo, mensagem televisiva.

Pensar a cultura urbana de um espaço citadino sempre ganha mais matizes quando consideramos as frações que nele existem e que sobre ele se impõem. Em todo caso, ao tomarmos esses desafios, nos direcionamos com cautela e esforço para as implicações desse emaranhado no caso aqui convocado que é o bairro de Copacabana dos anos 70 televisionado pela novela *Dancin'Days*, exposta nas televisões brasileiras entre 10 de julho de 1978 até 27 de janeiro de 1979 – logo em um momento em que esse bairro do Rio de Janeiro estaria para completar cerca de um século desde sua habitação sistemática.

Em uma breve reminiscência desse fenômeno, seu surgimento, ou "invenção", como posicionaria a antropóloga Julia O'Donnell, ocorreu do final do século XIX ao início do século XX. Tal processo teria sido marcado pela passagem de um território "vazio" e ocupado em sua maioria por uma colônia de pescadores, próximos a uma igreja que se localizava no atual Forte de Copacabana (O'DONNELL, 2013, p.63-69), para a idealização e concretização de uma civilização aristocrática e praiana, com palacetes, linhas de bonde e um calçadão (O'DONNELL, 2013, p.81-120, p.121-151). Esse modo de ocupação se desenrolaria até os anos de 1920, pois a partir da década de 30, Copacabana seria acometida por uma vertiginosa verticalização, passando a ser local de morada não apenas para uma elite, mas para uma classe média ascendente (O'DONNELL, 2013, p.195-210).

Edifícios que massificavam possibilidades habitacionais davam espaço também ao inchaço demográfico do bairro, que crescia exponencialmente pela segunda metade do século XX e chegava

ao seu ápice nos anos 70, um crescimento maior, inclusive, do que a própria cidade do Rio de Janeiro. Sobre isso, Julia O'Donnell afirma que "Entre 1920 (com 17 mil habitantes e 1,5% da população total da cidade) e 1970 (com 250 mil habitantes e 6% da população total da cidade), o crescimento demográfico do bairro foi de espantosos 1.500%, enquanto a cidade, no mesmo período, crescia 240%"(O'DONNELL, 2013, p.14).

Nesse sentido, o que se nota com esses dados é que a partir da verticalização de Copacabana pela década de 30, o inchaço demográfico ocorreu de modo exitoso. A população carioca passava a rumar com mais intensidade para esse bairro, que na década de 70 tem seu auge populacional com uma quantidade de habitantes em torno de 200 mil. A densidade era uma realidade, pois "Em 1969, 98,8% das moradias do bairro eram apartamentos, enquanto em 1933 apenas seis das 214 construções tinham cinco ou mais pavimentos" (O'DONNELL, 2013, p.14).

Nesse breve percurso cronológico de Copacabana, ressaltando os aspectos de ocupação e criação de seu espaço, podemos compreender que o bairro, durante toda sua invenção, sentiu de modo crescente o fenômeno da urbanização, afirmada aqui nos termos estabelecidos por Louis Wirth: "quanto mais densamente habitada, quanto mais heterogênea for a comunidade, tanto mais acentuadas serão as características associadas ao urbanismo" (WIRTH, 1973, p.97). Tal conjuntura urbana cresceu ao longo de todo século XX, mas foi mesmo nos anos 70 que ela se consumou, tendo sido exatamente com ela que os criadores de *Dancin'Days* se defrontaram para produzir sua novela.

Tomada essa constatação, nos entremeamos com a questão central deste trabalho: de que forma então essa novela representou a urbanidade copacabanense dos anos 70? Afinal, nesse período as novelas eram guiadas pela ascensão de um referencial realista, em que passavam a "ser vitrines privilegiadas do que significava ser 'moderno', estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos"(HAMBURGER, 2005, p.86). Além disso, essa característica, vale dizer, tinha uma inclinação para representar amiúde as classes médias e altas localizadas em peso no Rio de Janeiro (HAMBURGER, 2005, p.118). Assim, *Dancin'Days* se situa nesse agrupamento de produções realistas, e em decorrência disso, termina por ser lida por certa bibliografia como laudatória de uma conjuntura de ebulição de consumo, figurando uma urbanidade espetacular e comemorativa. Conforme os pesquisadores Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento, enquanto outras telenovelas "criticavam a modernidade capitalista, *Dancin' Days* comemorava sua consolidação"

(Ribeiro; Sacramento, 2018, p. 132). Nesse sentido, entender o realismo nessa novela é também lidar com esse debate que a qualifica como elogiosa.

Não obstante, é importante também dizer que, embora se assuma esse traço de um gênero realista na produção de teledramaturgia dos anos 70, se entende que esse "fato comunicacional" (ECO, 2015, p.366) enquanto um "sistema de signos não é apenas um sistema de significantes mas também um sistema de significados" (ECO, 2015, p.367). Para além da forma, se entende suas camadas no conteúdo à luz de uma conjuntura social. Por conseguinte, o objetivo é entender como *Dancin'Days* (re)criava Copacabana por imagens, por sons, por cenários de estúdios, por cenários externos, por personagens e por falas, enquanto era guiada por uma dialética com o cenário realista do bairro nesse período e comunicava, por conseguinte, alguma leitura.

Ademais, é essa uma dimensão de ficção pretensamente realista que deve ser entendida como uma extensão da cultura da época – não como mera representação da realidade. Como diria Antônio Candido, "não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício" (CANDIDO, 2023, p.44-45). Assim, na intenção de fomentar essa proposta, este artigo concebe o objeto de matriz fictícia e pretensões realísticas como um emissor de mensagem que interagiu com um momento histórico. Ele é posicionado como interprete, testemunho e agente de uma conjuntura. Não é mero espelho, é componente de uma conjuntura social.

Esclarecidos esses pontos, a análise é organizada da seguinte forma: em primeiro lugar se esquadrinha como a novela "espacializou", em sua linguagem de produto audiovisual, o bairro, pensando suas estratégias de compor em cena sua presença. Em seguida, pensa-se como as narrativas que se desenrolam nos diálogos trazem um sistema de valor no qual ressoou uma cultura copacabanense relativa aos anos 70 – o que é feito com reflexões sobre as possibilidades de criação da indústria teledramatúrgica e de documentação sobre a composição desse produto. A partir disso, termino explicitando como a ideia de "cidade-lazer" é conveniente para entender uma valoração urbano-consumista que se sobressalta na "interioridade" novelesca. A defesa é que ela vem de diálogos com traços do momento histórico, marcado, sobretudo, pelo potencial do bairro como zona de consumo. Com essa categoria, conseguimos, enfim, abrir elucidações não só sobre essa novela, mas sobre um momento de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro e, por vezes, no Brasil.

Por fim, sinaliza-se que o estudo parte de uma análise dos 174 capítulos da novela e de documentos jornalísticos e biográficos sobre a composição da trama. Buscou-se selecionar aspectos significativos nessa documentação parar analisar diálogos, construções de cenas urbanas, condições da produção novelística e interações com a conjuntura de Copacabana nos anos 70 – o que teve certa densidade em decorrência do sinalizado traço para uma produção voltada para "o real", ou ao menos o que se quis encenar como tal. Decerto, esse movimento foi possível e requintado pela atual tecnologia nas plataformas de streaming, como Globoplay, que permite uma manipulação mais controlada do documento audiovisual. Assim, a seleção de cenas, para serem coligadas ao material biográfico e jornalístico, foi impulsionada pelo escopo de compreender as figurações de Copacabana e de sua vida social na trama, buscando entender que traços de cultura urbana foram representados e até que ponto eles interagem com a realidade do bairro.

Atlas novelesco: narrativas e localidades mapeadas

O primeiro cenário de *Dancin'Days* que é exposto ao telespectador não é uma cena externa de Copacabana, ou um cenário de estúdio que faça menção ao bairro: é uma prisão. Esse cenário contrasta em muito com os ares de uma cultura *disco* e com a urbana e praiana Copacabana que é representada pela novela inteira. O contraste é ainda maior porque o presídio foi logo apresentado depois de uma vinheta animada e colorida. A justificativa para tanto foi porque desse presídio sairia a protagonista da trama, Júlia, interpretada por Sonia Braga. Não obstante, passada a cenografia da penitenciária, nesse primeiro capítulo ainda são apresentados os seguintes cenários: duas residências, um escritório de negócios, espaços próprios a uma academia, uma discoteca em construção e uma boate, todos em cenas de estúdio. Além desses, há também a casa de um empresário, gravações na rua e uma lanchonete – já esses em cenas externas.

Dos locais fictícios recenseados, apenas as duas residências, a academia e a discoteca, já construída, serão recorrentes, como também outras residências a surgirem nos próximos capítulos – podendo contabilizar com as duas mencionadas um total de sete –, um restaurante e uma loja de bens decorativos. Seriam esses os principais espaços que constroem a cenografia de *Dancin'Days*, por meio dos quais se emergiria das telas para o telespectador um diálogo com a atualidade de Copacabana nos anos 70.

Destarte, comecemos nos apontado para os cenários de habitação. Como já mencionado, na novela consegue-se notar um total de sete residências recorrentes, sendo seis apartamentos e uma

casa. Pela narrativa, todos estariam localizados no bairro, e no geral, o telespectador tem acesso a uma localização geográfica das residências fictícias pelos diálogos entre os personagens. Por eles, quando são realizados com mais especificidade, conseguimos até mesmo saber a rua em que tais habitações estariam localizadas, o que ocorreu seguindo a mesma lógica hierárquica que surgiu em Copacabana a partir de sua verticalização — com o que vemos mais a atuação dos mecanismos de referencial realista que se implantavam.

Duas dessas residências estariam localizadas na Avenida Atlântida. Já é quase senso comum sobre Copacabana e outros bairros praianos que a região beira-mar seria reservada aos segmentos mais abastados. A famosa avenida mencionada seria a tal seção que deteria uma categoria elevada no bairro. Embora seja possível encontrar nela "vários prédios modestos (...) [que quebram] esta tendência" (VELHO,1982,p.27), tal avenida deteria no bairro a centralidade da riqueza, ostentando diversos edifícios de luxo. É isto que nos coloca Gilberto Velho em seu famoso estudo que envolveu Copacabana no final da década de 60, *A utopia urbana*.

Nele, o estudioso conseguiu sondar as diversas subáreas que caracterizavam "importantes diferenças internas em Copacabana". E dentre elas, estava a Avenida Atlântica, cuja noção é cultivada como um espaço luxuoso – um status que, de certa forma, é contínuo nos dias atuais. Tal mapeamento simbólico encontra certa reprodução na novela, o que conseguimos visualizar em duas das sete residências mencionadas nessa avenida praiana.

A primeira pertenceria à irmã da protagonista Júlia, a personagem Yolanda, interpretada por Joana Fomm e principal antagonista da trama. Sua morada estaria localizada no Posto 6 e na Avenida Atlântica, acarretando, por conseguinte, a sua inserção nessa lógica de prestígio por habitar esse espaço. Constata-se isso quando as duas irmãs estão andando pelo Forte do Leme e realizam o seguinte diálogo:

> [JÚLIA]: Cês moram aonde, hein?
> [YOLANDA]: Lá.
> [JÚLIA]: Cê quer dizer lá, na Atlântica mesmo?
> [YOLANDA]: Uhum.
> [JÚLIA]: De frente para o mar?
> [YOLANDA]: Último andar, uma vista linda.
> [JÚLIA]: Você venceu.
> (*Dancin'Days*, Capítulo 12)

Nota-se nesse diálogo uma ressonância da carga simbólica relativa à Avenida Atlântica como lugar prestigioso, e isto com maior saliência quando Júlia associa a morada da irmã de frente para o mar como uma vitória. O mesmo pode ser visto na segunda residência, que também se localiza na Avenida Atlântica, mas dessa vez no Leme. Agora pertencente à Júlia, que aluga um apartamento nessa região depois de sua ascensão social. Embora haja pretensões de vingança na escolha, e numa tentativa de enfrentar sua irmã com quem disputa a guarda da filha, ainda vemos tal prestígio locacional. Afinal, Júlia apenas escolheu essa área para conseguir se equiparar e, por conseguinte, enfrentar sua irmã mediante esse status de moradora de prédio de luxo na Atlântica. "Avenida Atlântica, acho ótimo" (*Dancin'Days*, Capítulo 61), diz ela com um sorriso ambicioso quando decide onde morar.

Já as outras residências, que também seriam apartamentos, pertencem a um núcleo de classe média na novela. Seriam os apartamentos da personagem Carminha (Pepita Rodrigues) e sua família, o apartamento de Inês (Sura Berditchevsky) com seus pais, o apartamento de Emília (Cleyde Blota) com seu filho e o apartamento dos irmãos Alzira (Gracinda Freire) e Jofre (Milton Moraes). A localização deles não é tão clara a princípio quanto a das duas irmãs protagonistas, mas é possível dizer que todos se localizam na mesma rua ou na proximidade: a Miguel Lemos.

Diz-se isso porque logo nos capítulos inicias há uma conversa sugestiva entre Carminha e Jofre, um par amoroso. Nela, o personagem de Milton Moraes diz assim: "Foi quando eu descurti a Miguel Lemos, sabe? Aí fui para Santa Clara" (*Dancin'Days*, Capítulo 5). Ele diz isso enquanto estão em seu apartamento, dando a entender que se localizam justamente na rua Miguel Lemos. Outro fator é o termo "Viúvas da Miguel Lemos", usado para se referir às personagens Alzira e Emília, sugerindo que ambas moram na rua.

Em conjunto dessas duas explicações, há também outro indício dessa localidade na ficção novelesca, que está relacionado com um elemento biográfico de Gilberto Braga, o criador da trama. Antes de iniciar a carreira como novelista, Braga tinha vivido uma parte de sua vida em Copacabana e nas proximidades dessa rua, o que nos dá excelentes direcionamentos. Contudo, são mesmo seus biógrafos, Artur Xexéo e Mauricio Stycer, que oferecem uma afirmação sobre essa relação com a rua. Segundo eles, para criar a residência de Carminha e sua família, Braga tinha se inspirado "abertamente no apartamento da amiga Ângela Carneiro, que morava na rua Miguel Lemos" (XEXÉO,STYCER, 2024, p.142).

Além dos apartamentos na Atlântica e na Miguel Lemos, a terceira e última habitação em Copacabana é a pertencente à família de Cacá (Antônio Fagundes). O local, diferentemente das outras moradas, é uma casa. Sua localização exata não é elaborada pela narrativa. A única noção que se tem sobre ela é que a casa seria uma das últimas do bairro. Em um diálogo com Carminha, Frankllin (Cláudio Corrêa e Castro), o pai de Cacá, fala o seguinte de sua residência: "É a última casa da rua. Tá cercada de obras por todos os lados" (*Dancin'Days*, Capítulo 46).

Mesmo que não haja uma localização exata, o interessante é notar que a casa expressa no universo novelesco o constante fenômeno de verticalização de Copacabana que se instaurara desde 1940 (VELHO, 1999: p.11). A própria narrativa insere nela mesma essa excessiva folia de edifícios que cercava a paisagem de Copacabana, transformando as casas em algo excepcional no bairro. Para reforçar isso, em um diálogo do final da novela, Carminha em uma conversa emite com surpresa essa fala: "Mas pera aí, uma casa em Copacabana?" (*Dancin'Days*, Capítulo 165). Mais uma vez notamos que a narrativa reitera a noção de um ambiente bastante edificado no bairro, onde casas seriam presenças excepcionais e surpreendentes.

No geral, essas seriam as principais estratégias dialógicas na narrativa para localizar em uma urbanidade copacabanense as residências da novela. Foi pelo explícito referencial a uma geografia da realidade que *Dancin'Days* se incorporou na cartografia. Fazer menção a ruas cotidianas da vida copacabanense e estabelecer juízos que estariam em concordância com o estado do bairro, como a sua verticalização, foi uma estratégia para localizar a novela no espaço realista e na sua organização simbólica.

Contudo, como já supracitado, além dessa estratégia, outra era a gravação de cenas externas, que colocavam em tela locais comuns para os telespectadores. Nessa manobra, a finalidade era uma tentativa de favorecer mais ainda a presença de um realismo nas novelas, sendo a de maior peso para essa finalidade (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2018: 124). Com isso, conseguimos ver gravações em ruas, lanchonetes, cinemas e outras localizações em Copacabana. O interessante diante disso é pontuar o valor dessas gravações para que a novela consiga representar com mais fidelidade a experiência urbana desse território.

Ao filmar as ruas, conseguimos ver um contingente elevado de pessoas e em uma densidade que revela a proximidade delas numa estrutura de cidade, como também a heterogeneidade por revelar uma diversidade de pessoas, destacando o fenômeno das multidões. Todavia, há outro

elemento que merece mais de nossa atenção e que pode ser classificado como o cenário de gravação externa com maior recorrência, sendo essencial na novela de Gilberto Braga para possibilitar um realismo copacabanense. Fala-se aqui de um dos principais símbolos do bairro: sua praia.

Desde o surgimento desse local, a ideia de uma proximidade com o mar era incentivada. O novo espaço na metrópole carioca no início do século XX "nascia sob o signo da salubridade e da balneabilidade, numa época em que esses critérios já tinham espaço consolidado entre os argumentos em prol da civilização" (O'DONNELL, 2013, p.96). Estar próximo ao mar, seria algo proveitoso para o corpo, e por isso deveria haver um comprometimento para valorizar essa potencialidade:

> O Rio passava a reconhecer em artefatos como o maillot, as cabines de praia e os para-sois elementos de distinção, vendo emergir um novo estilo de vida que, associado a um território específico e a determinados segmentos sociais, trazia para o rol de personagens urbanos uma figura até então marginal nas narrativas indenitárias da cidade: o banhista. (O'DONNELL, 2013, p.105)

Essa cultura urbano-praiana em Copacabana, que teria começado de fato a existir a partir de 1910 (O'DONNELL, 2013, p.99), é um fulcro na identidade do bairro, o que de certa forma se difundiria para o "rosto" do Rio de Janeiro tornando-se um símbolo da cidade. Além desses elementos, um dos marcos, talvez sendo o principal, foi a invenção do Calçadão, que surgiria em 1906 (O'DONNELL, 2013, p.54) para se tornar o colar de pérolas carioca. Esse amálgama era o início da união entre urbanidade e praia que se perpetuaria até a década 70, alcançando também *Dancin'Days*.

Na novela, várias das cenas externas foram gravadas na praia de Copacabana. É comum que diversos personagens, assim como figurantes, apareçam em trajes de banho, como maillots e sungas, aproveitando um agradável dia de sol. Ouve-se o barulho do mar e escuta-se o burburinho de banhistas, que aproveitam esse importante espaço de lazer e sociabilidade. No entanto, uma das cenas mais laudatórias se encontra logo no segundo capítulo da novela, quando Yolanda pergunta para irmã, ainda sob um regime penitenciário, aonde ela gostaria de ir, ao que Júlia responde com um imenso sorriso que vai dominando seu rosto: "Copacabana" (*Dancin'Days*, Capítulo 2).

Em seguida, ela chega de carro com a irmã sob a trilha sonora "Copacabana" de Dick Farney (FARNEY, 1946). Enquanto a música é emitida, tecendo elogios à "Princesinha do Mar", a personagem dirige-se aos saltos e com um semblante alegre até o areal, sendo acompanhada da letra e da sonoridade que enriquecem mais ainda a experiência exposta. A praia, assim, é um elemento

essencial para localizar a novela na geografia do bairro, incorporando-se por essa atitude num rol de produções artísticas que exaltam essa paisagem do Rio. Os personagens aproveitam o sol com cadeiras e roupas de banho como também andam pelo Calçadão: é o estilo de vida comum a Copacabana que é mostrado.

Contudo, a composição desse território em *Dancin'Days* não foi isenta de ambiguidades. Embora o elogio seja perceptível, há também certa criticidade que rodeia o enredo e as cenas. Considerando isso, entendamos agora como essa presentificação espacial também se tornava sistema de valor novelesco.

Falar da Princesinha do Mar: construções e limites de um sistema de valor na novela

Além das estratégias de narrativa e cenografia com finalidade de realizar uma "georreferencialidade" entre a novela e o bairro, é possível dizer que houve também a execução de estratégias para *caracterizar* o bairro pelos diálogos. De certa forma, isso já foi mencionado quando se analisou na seção anterior maneiras de se apoderar das organizações simbólicas do local com suas subáreas. Não obstante, é agora o momento de entender mais detidamente como a novela "fala" do bairro de Copacabana. Para tanto, cabe que sigamos as formulações teóricas de Peter Berger e Thomas Luckmann, que assumindo a possibilidade de uma sociologia do conhecimento, sinalizam as interações linguísticas como significadoras e ordenadoras de um meio social. Assim, as narrativas dessa novela são lidas como elaboradoras do mundo empírico vivido pelos personagens nessa localidade, nos permitindo, por conseguinte, agrupar um conjunto de enunciações para serem visualizadas como um sistema de valoração (BERGER; LUCKMANN, 2014, p.54).

Dito assim, um primeiro ponto a ser considerado é ressaltar a relação biográfica de Gilberto Braga com o bairro para construir sua narrativa. Em relação a isso, visualizemos os dois excertos a seguir:

(1) "A novela era muito sobre o bairro de Copacabana. Ela era muito autobiográfica, tinha muito a ver com coisas da minha vida" (GILBERTO, 2021).

(2) "Estou escrevendo, principalmente, sobre gente que eu conheço. Quase todas pessoas medíocres, mas por quem tenho grande ternura. É o painel de um bairro decadente, mas não totalmente desprovido de charme" (XEXÉO,STYCER, 2024, p.141).

Ambos são transcrições de falas de Gilberto Braga sobre a produção de *Dancin'Days*. Neles visualizamos mais uma vez não só o destaque de Copacabana, mas também a importância da própria biografia do autor na criação de sua narrativa. Já foi mencionado neste artigo que Braga passou um tempo de sua vida no bairro. Ele tinha se mudado da Tijuca para lá no ano de 1956 (XEXÉO,STYCER, 2024, p.38), e como já mencionado também, para ir morar nas proximidades da rua Miguel Lemos, mais especificamente "na última quadra da rua Xavier da Silveira, entre as ruas Barata Ribeiro e Pompeu Loureiro, perto do Corpo de Bombeiros" (XEXÉO,STYCER, 2024, p.38).

Porém, o interessante nisso é assinalar uma experiência vivenciada não pelo autor diretamente, mas por sua mãe, que muito provavelmente influenciou seu entendimento sobre o bairro e, de certa forma, sua construção na novela. Acerca disso, seus biógrafos afirmam o seguinte: "como muitos outros tijucanos que percorrem esse trajeto, Yedda [a mãe de Gilberto Braga] sonhava morar em um apartamento no então badalado bairro da Zona Sul da Capital Federal" (XEXÉO,STYCER, 2024, p.37).

A princípio, talvez isso possa soar um tanto evidente, afinal, na cultura carioca que ainda persiste em nossos dias, a Zona Sul teria uma preponderância simbólica sobre as outras, especialmente em relação à Zona Norte. Todavia, o que precisamos acentuar é que a mudança de Braga ocorreu no momento de inchaço de Copacabana, em que diversos segmentos médios e em ascensão iam para o bairro depois de uma verticalização que possibilitava sua vinda. O antropólogo Gilberto Velho chamou esse fenômeno de *utopia urbana* no seu estudo já mencionado aqui.

A partir de uma etnografia envolvendo pessoas de um prédio de classe média e pessoas dos arredores do bairro, o antropólogo verificou que na década de 70 havia uma tendência em perceber em Copacabana uma série de vantagens para se morar, mesmo que sob condições um tanto questionáveis, como residências menores em comparação àquelas em que os imigrantes bairristas viviam anteriormente. Gilberto Velho nota que tal julgamento só era possível por uma "hierarquia de bairros", em que Copacabana saía na frente (VELHO, 1982,p.79). Assim, não era que Copacabana fosse naturalmente melhor, a não ser em comparação com outros locais do Rio.

A exposição dessa análise de Gilberto Velho, junto da raiz biográfica no tocante à mãe de Gilberto Braga, nos ajuda a articular tais elementos para demonstrar que, em *Dancin'Days*, há uma personagem em que esse tipo de utopia como bairro é visível: a protagonista Júlia (Sonia Braga). O que vemos nela é precisamente o descrito pelo antropólogo e vivido pela mãe do novelista. Para

pensar isso, precisamos mencionar uma cena em que há um diálogo entre ela e seu parceiro romântico, Cacá (Antônio Fagundes). A cena ocorre na idílica praia de Copacabana, em meio a uma troca de carinho e declarações. Nela, Júlia fala para Cacá de sua vida e mudança para o bairro:

> [JÚLIA]: Ai, eu adoro isso aqui. Talvez sejam as duas coisas que eu mais goste na vida, é a areia e o mar. Sabe quando eu era criança, eu morava longe da praia. Mas eu tinha loucura por praia.
> [CACÁ]: Morava aonde? No rio?
> [JÚLIA]: Engenho Novo, cê conhece?
> [CACÁ]: Mais ou menos.
> [JÚLIA]: Mas a gente vinha à praia sim. A cidade que era muito diferente, né? Eu tava lembrando disso outro dia, passando ali pelo túnel Rebouças. Que engraçado, rapaz, hoje em dia você atravessa da Zona Sul à Zona Norte em dez minutos, pelo túnel. Sabe, naquele tempo, meu pai não tinha carro porque a gente era uma família muito pobre, mas tinha um vizinho da gente, ele chamava seu Rodolfo, ele tinha uma camionete, aí, quase todo domingo, ele pegava a criançada toda, botava na caminhonete e toca pra praia.
> (...)
> [JÚLIA]: Aí quando eu tinha sete anos de idade, aconteceu a coisa que eu mais queria na minha vida: meu pai resolveu mudar pra Copacabana, foi uma loucura.
> [CACÁ]: Que posto?
> [JÚLIA]: Posto dois, perto do Lido.
> [CACÁ]: Eu nasci e me criei em Copacabana.
> (...)
> [CACÁ]: Copacabana é um bairro incrível, eu acho que não tem outro no mundo igual.
> [JÚLIA]: Talvez seja uma grande ilusão.
> [CACÁ]: Por quê?
> [JÚLIA]: Eu não sei, eu tô achando tudo tão triste, feio, sujo. Eu acho que Copacabana tá cheio de gente assim, feito eu, que mudou pra lá porque achava que era bonito, que era lindo. Aí cresceu, viveu e viu que não era nada daquilo. Que tudo era uma grande mentira.
> (*Dancin'Days*, Capítulo 25)

Primeiramente, é possível perceber no diálogo a figuração de um elogio sobre Copacabana tanto em Júlia quanto em Cacá. Ela enquanto uma mulher que nasceu em um bairro da Zona Norte e que sempre teve um acesso mínimo a Copacabana; e ele enquanto morador atávico que segue reconhecendo um valor nessa região. Desse jeito, é sugestivo que o que vemos é a reprodução da perspectiva utópica sobre Copacabana nos dois personagens conforme analisada por Gilberto Velho, sobretudo em Júlia, que teria vivenciado na trama essa migração idealizada com certa fidelidade.

Contudo, além desse otimismo, podemos também visualizar outra questão elaborada no diálogo: uma frustração. Júlia, já depois de ter realizado a mudança e de ter penetrado na tão sonhada Copacabana, aponta também para uma possível ilusão que teria sentido e que seria comum a outras

pessoas. O percebido, pois, é que além de ressaltar essa perspectiva laudatória, há também na novela um referencial a certo pessimismo sobre Copacabana – o qual não estaria muito distante de alguns traços da época também.

Ao elaborar isso, entramos em outra questão representada por Braga em sua narração. Além de certa ode a Copacabana, também houve a intenção de revelar pela ficção novelesca um bairro em sugestiva decadência. Afinal, como um dos excertos trazidos nos comunicou, o novelista queria escrever em algum tom "o painel de um bairro decadente". Encontramos essa intenção já declarada pelo autor em entrevista publicada no jornal *O Globo* de 10 de julho de 1978, bem no dia de estreia da novela. Nela, a entrevistadora, Lea Penteado, reforça isso por ter informado que "Já era intenção do autor escrever algo sobre o bairro, desmistificando a 'Princesinha do mar' dos anos 40 e 50" (PENTEADO, 1978,p.33). Desse jeito, o que se nota, de fato, é a sinalização de uma ambiguidade intencional na criação de Gilberto Braga, com a qual o autor quis também trazer uma crítica ao bairro.

Contudo, é possível ainda dizer que essa atmosfera é rasteira em certo sentido, embora forte em outro. Afinal, o que aparece mesmo como problema sobre o bairro não está relacionado diretamente com nenhuma gravação externa ou cena de enredo que faça menção a qualquer decadência do local. Essa discussão, na verdade, se limita também a narrações dos personagens, aparecendo, inclusive, de modo sutil. Um exemplo é esse diálogo de Carminha (Pepita Rodrigues) com seu pai, Alberico (Mário Lago):

> [CARMINHA]: Copacabana não tá dando mais pra gente morar. Tem gente estacionando carro em cima de calçada, o que não dá nem pra gente passar direito.
> [ALBERICO]: Olha, eu acho divertidíssimo, sabe? Eu me lembro do meu tempo que jogava basketball e saía driblando os carros, assim...
> [CARMINHA]: Mas aí não tem cabimento isso aí, papai. Tem carro estacionado até dentro do túnel.
> [ALBERICO]: E que que importa a você carro estacionado dentro do túnel? Você anda em túnel, por acaso?
> [CARMINHA]: E mendigo? Não te importa ver dormindo... mendigo dormindo na rua, não?
> [ALBERICO]: Ah, mendigo existe em qualquer parte do mundo.
> [CARMINHA]: Tá bem, e pivete? E pivete? Que a gente precisa andar na rua agora segurando, agarrando a bolsa.
> [ALBERICO]: Muito bem. Se você mudar lá pra Barra da Tijuca, onde comprou o apartamento, você acha que vai evitar os assaltos? Lá é ainda mais perigoso.
> (...)
> [ALBERICO]: ...É sua vontade, você muda quando quiser, eu não quero interferir na vontade de ninguém. Agora, eu nasci e vou morrer em Copacabana, Princesinha

> do Mar, ouviu? Eu beijo essa areia como se fosse coisa santa, daqui eu não sairei nunca.
> (*Dancin'Days*, Capítulo 161)

No diálogo, estão bem evidentes os problemas mencionados de Copacabana: excesso nocivo de automóveis, mendicância e violência. Mas nenhum deles é encenado na novela, sua menção é bastante sutil, sendo logo diluída pelo prosseguir da trama. De qualquer jeito, o que se visualiza no tocante a uma decadência do bairro, é mais um juízo sutil e irônico, em que o objetivo é mais pôr em cena certas faltas e excessos de uma elite copacabanense do que fazer uma denúncia a misérias do bairro.

Outro ponto a ser considerado é que nesse diálogo visualizamos também um personagem bastante importante para a trama e, sobretudo, para a caracterização do bairro: o seu Alberico. Interpretado por Mário Lago, o personagem aparece como uma figura "ancestral" de Copacabana. Tal personagem, quando fala desse território, surge como um arauto que defende sua atmosfera áurea. Tanto é assim que a edição de *O Globo* de 1978 o caracterizou como um "homem requintado que vive das glórias do passado" (PENTEADO, 1978, p.33), da mesma forma que o site *Memória Globo* na seção sobre *Dancin'Days*, que o caracteriza como "um homem sofisticado, típico morador do bairro de Copacabana" e que "sobrevive das lembranças do passado" (PERSONAGENS, 2021). É em seu Alberico que podemos ver um saudosismo relacionado ao que o bairro já foi, remetendo ao tempo "aristocrático" de Copacabana. Em falas, cujo assunto é o bairro, ele emite juízos de honra e grandeza. Por exemplo:

> Desde quando isso não era mais do que um arealzinho povoado e estou vendo agora construírem a terceira geração da cidade. (...) Na rua Toneleros, onde eu morei mais tempo, como em todas as outras ruas, no princípio só havia casas. Lá por 40, 50, essas casas foram sendo destruídas e apareceram os primeiros edifícios de apartamento. Edifícios que estão sendo destruídos também agora para aparecerem edifícios enormes, centros comerciais. É a terceira geração arquitetônica de uma cidade jovem, não é? É incrível isso. (...) Olha, para ser preservado mesmo, eu só concordo com o hotel, Copacabana, seria uma pena se demolissem. Quanto ao resto, sou pelo progresso. (...) Porque Copacabana realmente é isto, É uma cidade dentro de outra. O microcosmos, o paraíso da miscigenação, eu adoro isto, sabe? Eu era capaz de beijar essa areia todas as manhãs.
> (*Dancin'Days*, Capítulo 29)

Ou quando diz "Cê tem de tudo aqui, desde esta casa maravilhosa até os apartamentos conjugados, tudo apertadinho e tal. (...) No mundo inteiro não há lugar mais agradável para se morar

do que Copacabana" (*Dancin'Days*, Capítulo 36). Para seu Alberico, Copacabana é um lugar honrado que deve ser defendido com unhas e dentes, demonstrando que mesmo no passar dos anos com transformações arquitetônicas, esse seria o melhor lugar para se morar. Nega a ida para outro bairro, como a emergente Barra, e ignora os problemas locais, exaltando o que há de beleza própria do local. Seu amor pela suposta aura nobre do local é tão grande na trama que no final, depois de tantas tentativas para criar um negócio bem-sucedido, ele resolve fundar um *nightclub* chamado "Copacabana". Sua festa inaugural foi gravada no interior do Copacabana Palace, local que, inclusive, o personagem nunca gostaria de ver sendo demolido.

O personagem de Mário Lago é o defensor da civilização copacabanense, e mesmo que ele relate constantemente seu gosto por um progresso e um consentimento com as transformações que remodelaram o bairro durante a segunda década do século passado, é ainda possível que notemos nele um assombro, durante a novela, com essa terceira geração arquitetônica de prédios gigantes e centros comerciais (VELHO, 1999, p.11-14).

Todavia, é exatamente esse mundo novo que na trama adquire o posto de principal referencial para justificar o valor do bairro, apesar das sutis críticas. E nas suas narrações, a relação entre um meio urbano – no caso, Copacabana – e um consumismo possível é o esteio.

Cidade grande como matriz do consumismo: o bairro onde tem o que fazer

> Depois de trabalhar toda a semana
> Meu sábado não vou desperdiçar
> Já fiz o meu programa para esta noite
> E já sei por onde começar
>
> Um bom lugar para encontrar: Copacabana
> Prá passear à beira-mar: Copacabana
> Depois num bar à meia-luz: Copacabana
> Eu esperei por esta noite uma semana
>
> Um bom jantar depois de dançar: Copacabana
> Um só lugar para se amar: Copacabana
> A noite passa tão depressa, mas vou voltar se para sempre
> Eu encontrar um novo amor: Copacabana
> (CAYMMI, Dorival; GUINLE, Carlos, 1955)

A transcrição acima pertence à música "Sábado em Copacabana" de Dorival Caymmi. Lançada ao público em 1955 no álbum *Sambas de Caymmi*, o sambista claramente manifesta com ela

uma ode ao bairro de Copacabana. Entretanto, o relevante para se destacar é o que se elogia no bairro pela música: suas opções de consumo e entretenimento. Como o próprio eu lírico diz, ele não iria desperdiçar um sábado à noite depois de uma semana inteira trabalhando. Depois de acumulado o dinheiro, viria o gasto, o momento mais adequado que justificaria, de certa forma, todo esforço executado anteriormente nas horas de trabalho. E não é qualquer tipo de despesa que é almejada, é uma despesa com a dimensão do lazer, da fruição da vida. O melhor local para isso, na narrativa do samba, seria em Copacabana. Neste, o que se encontraria seria um bom lugar para beber, comer, dançar e passear. A imagem que é montada por Dorival Caymmi é de um bairro de opções prazerosas, onde o válido é se gastar o dinheiro ganho em justificativa do que nele há.

A música, conforme já referido, foi lançada nos anos 50, década em que não só a verticalização e ocupação de Copacabana já estavam bem fortes, mas o comércio também, uma vez que era atraído por toda essa concentração de gente. "Mais que o aumento do número de moradores, esse *boom* populacional trouxe mudanças substantivas à paisagem, o que se fez notar, entre outras coisas, na multiplicação e especialização do comércio local" (O'DONNELL, 2013, p. 226), afirma Julia O'Donnell tratando do bairro nos anos 40 e 50. E junto do aumento e especificações de opções comerciais, estaria naturalmente, a exaltação de Caymmi: as opções de lazer. O que se via nesse bairro não era apenas sua intensa urbanização no que tange às pessoas, mas também na forte circularidade de serviços. "Invertia-se o mapa comercial, simbólico e turístico da cidade, e a zona atlântica, passava sem cerimônia, ao centro da cartografia carioca" (O'DONNELL, 2013, p.226). "Sábado em Copacabana" é, assim, um bom testemunho de toda essa revolução que passava a localizar nesse bairro o coração comercial da metrópole carioca.

Sinalizando isso, chegamos a um ponto importante. No início deste artigo destacamos as ideias de Louis Wirth, que nos aponta uma definição de cidade como um ambiente populoso, denso e heterogêneo para defender que, a partir disso, se poderia compreender seu estilo de vida urbanista. Entretanto, ele nos ressalta também o cuidado que deve existir para não se generalizar essa ideia e que diversas cidades, embora tenham traços similares, além daquilo que as caracteriza como uma "cidade", também possuem propriedades que devem ser contempladas (WIRTH, 1973, p.107). É por isso que se sublinha a importância de ver em Copacabana nesse momento, essa "cidade-bairro" (O'DONNELL, 2013, p.226), algo que já deve estar bem sugestivo com a discussão aqui levantada: seu aspecto profundamente comercial.

Nesse sentido, o que se nota no desenrolar do bairro durante os anos 30 até os anos 70, no seu ápice de urbanização, é a transformação de Copacabana naquilo que Gilles Lipovetsky chama de "cidade-lazer"(LIPOVETSKY, 2015, p.316). Por isto, o filósofo entende o momento em que "a cidade industrial do capitalismo de produção tende a ceder a vez à cidade-lazer, à cidade das compras" (LIPOVETSKY, 2015, p.316). Seria o fenômeno no qual "a lógica exponencial do espetáculo, do divertimento e do consumo comercial não para de ganhar terreno" (LIPOVETSKY, 2015, p.316). Enquanto zona do Rio de Janeiro que não foi atravessada por uma industrialização territorial, o bairro evidentemente se enquadrava – e se enquadra – na lógica da cidade-lazer. Assim, essa categoria, decerto, tem valor para entender traços de Copacabana da segunda metade do século XX, tendo em vista que, se nessa época de nossa História "a sociedade brasileira cresce, diferencia-se e complexifica-se em termos ocupacionais de atividades e de estilos de vida", o bairro pode ser lido como espaço significativo para entender isso tudo, uma vez que se tornou "*locus* mais evidente dessas transformações" (VELHO,1999, p.15-16).

Como demonstrado acima, sua ambientação era transformada ao logo do século XX em uma região marcada pela pujança material e comercial. Apenas para reforçar mais ainda essa ideia, no estudo de Gilberto Velho que aqui nos acompanha, ele nota na etapa de entrevistas, que um dos principais motivos para a atração de Copacabana na hierarquia dos bairros era o seu comércio, sendo "a categoria que apareceu mais" (VELHO,1982, p.67). Ademais, outra categoria vista por ele, e que também nos ajuda a entender o cenário, era a de um bairro "moderno", que na pesquisa tinha o sentido de rico em diversão. O adjetivo entendia a modernidade como "associada a 'comércio', 'facilidades', 'recursos', mas também à alegria, animação" (VELHO,1982, p.69). Desse jeito, havia uma interação entre o anseio comercial e modernizante com a expectativa de divertimento. Eram tais ideologias que circulavam por Copacabana e lhe davam certo aspecto.

Assim, a "cidade-bairro", Copacabana, pode ser vista como uma "cidade-lazer" nesse período. E tal concepção para significar o local, já sem nenhuma surpresa, é perfeitamente visível no enredo construído em *Dancin'Days*. Quando a novela representava a Copacabana de 70 em sua narrativa, ela mais uma vez se esforçava, e por um estilismo realista, a incorporar nela uma "Copacabana-lazer" que existia, expondo cenas e diálogos que mesclam urbanidade, comércio e hedonismo. Porém, o importante agora é entender como isso foi feito em sua diegese.

Um primeiro ponto a tratar, sendo na verdade a retomada de algo já levantado aqui, é a constante representação em *Dancin'Days* de localidades comerciais, com as quais a novela não só constrói uma ideia de urbanidade copacabanense, mas também a de um centro comercial localizado no bairro. Os personagens aparecem indo a restaurantes, lanchonetes ou uma sorveteria para comer e conversar. Vão à loja de comércios para pensar em produtos decorativos e agradáveis. Combinam idas aos cinemas para ver um bom filme e se distrair. Mobilizam-se para as boates e discotecas a fim de dançar e se divertir. Ocupam a academia com o desejo de relaxar ou se exercitar.

Na representação de todos esses espaços, o enredo criado realça a ideia de um cenário urbano regado de opções comerciais e de serviços. Aparece na novela a reprodução representativa de uma cidade configurada pelo "tempo do capitalismo" (LIPOVETSKY, 2015, p.316). Figura-se nela um ambiente caracterizado "por uma saturação do mundo pelos locais comerciais e criadora de um universo urbano e arquitetônico sob a influência do mercado" (LIPOVETSKY, 2015, p.316). Todos os cenários comerciais que permeiam e estruturam a construção visual da narrativa estão inseridos nessa lógica de uma cidade comercial. As finalidades de ocupação desses espaços, e considerando-se o enredo melodramático, são consumir e se divertir. Assim, tal como sugerido pela música de Dorival Caymmi, e pela discussão realizada com Julia O'Donnell e Gilberto Velho, *Dancin'Days* também expressa essa relação cidade-consumo-lazer pelos seus cenários de ambientes comerciais.

Junto disso, há também uma importância da narrativa para construir essa percepção. Como já sinalizado aqui, não é apenas pelo cenográfico que a novela se constrói. Além dos cenários comerciais, vemos também os personagens em seus diálogos organizando simbolicamente essa estrutura. As conversas veiculadas pela linguagem novelesca (re)produzem esse ideal de ambientação citadina adequada para consumir e se divertir, e isso tudo relacionando um referencial geográfico que pode ser elaborado na seguinte escala: Rio de Janeiro-Zona Sul-Copacabana. Com ele, um campo de sentido adquire organização ao ser comparada com outras espacialidades – sendo isto para aproximar ou afastar.

Um primeiro diálogo que podemos convocar aqui para entender isso é um realizado entre Raul (Eduardo Tornaghi) e sua mãe Emília (Cleide Blota) comparando Rio de Janeiro e Amazônia. Nele, os dois conversam sobre a ida do filho para o norte do Brasil a fim de trabalhar como médico.

> [EMÍLIA]: E assim, no meio da selva, Raulzinho?
> [RAUL]: No meio da selva.

> [EMÍLIA]: Ai, meu Deus do céu! E, filho, o que você faz quando cê não tá trabalhando, com quem você conversa?
> (...)
> [RAUL]: Agora, quando pinta uma folga assim, meio da... quantidade de coisa que tem para fazer lá, aí é que a barra pesa, viu, mãe, porque não tem nada pra fazer.
> [EMÍLIA]: Mas você não vê televisão, cê não segue as novelas, não?
> [RAUL]: Ô, mãe, que televisão? E lá tem televisão? É selva mesmo, mãe, selva como você não imagina que pode ter selva.
> [EMÍLIA]: Ô, filho, como é que cê tá aguentando mais de um ano num lugar desses?
> [RAUL]: Bom, quando... quando aperta mesmo, né, e dá pra dar uma folguinha, eu vou até Belém, Manaus, esfrio, um pouco a cabeça. E, olha, pra quem tá lá naquele fim de mundo, Belém, Manaus, é festa, viu.
> [EMÍLIA]: Ai, minha Nossa Senhora! Menino criado em Copacabana, como é que pode?
> (*Dancin'Days*, Capítulo 78)

A negação é um elemento importante na equação ontológica. É na negação de algo que também afirmamos aquilo que somos – ou pretendemos ser. Nesse diálogo entre Raul e sua mãe Emília, podemos ver bem a operação dessa dinâmica. Como mencionado, a ida do filho a trabalho para a Amazônia é o que está em discussão, cujo centro de preocupação é o que o filho faria nas horas livres. Além de uma conotação que nos remete a certo exotismo atribuído a locais próximos a áreas florestais, à "selva", é perceptível outra forma com que o juízo nesse diálogo é montado. Seu guia lógico está no "haver algo para fazer", que claramente está relacionado a uma ambientação metropolitana. Nesse sentido, Raul fala que na Amazônia "não tem nada para fazer", e que em um momento de exaustão com o cenário, ele iria até as capitais Manaus e Belém para sanar possíveis anseios relacionados a satisfações em centros urbanos. E mesmo indo a elas, também ressalta uma hierarquia, dizendo que para "um fim de mundo" elas seriam "festa".

Logo em seguida entendemos quem ocupa então essa superioridade: Copacabana, e por consequência, o Rio de Janeiro. Negando-se a Amazônia como região inóspita para "coisas a fazer", exalta-se numa proporção invertida o Rio. Afinal, na lógica de Emília, como seu filho, um "menino criado em Copacabana", iria viver naquele lugar ermo e insosso? Objetivamente, o importante de se constatar nesse diálogo é como se mobiliza uma ideologia que, negando uma região e capitais lá presentes, atribui uma superioridade à metrópole carioca e a esse seu bairro, que estaria relacionado a um cenário rico em questão de mercado de lazer onde "haveria o que fazer".

Na mesma linha, conseguimos em outra dinâmica da novela localizar essa hierarquia que compara regiões do Brasil com o território carioca, e dessa vez, com a capital do país, Brasília. Para

completar, nesse momento da trama em questão, nota-se também uma inclinação para equiparar o Rio com cidades como Londres, Nova York e Paris. Acerca disso, a primeira cena pinçada para se pensar é a realizada por Cacá (Antônio Fagundes) – em torno de quem gira um drama envolvendo a profissão de diplomata – e sua mãe Celina (Beatriz Segall).

> [CACÁ]: Tá bom, eu admito, vai. Eu não gosto da cidade. Agora me diz, dá pra gostar? Se eu quisesse levar você a algum lugar, aonde é que a gente ia?
> [CELINA]: Eu acho que é preciso resolver o problema deixando de lado as dificuldades que qualquer rapaz solteiro teria pra viver em Brasília.
> [CACÁ]: Como assim?
> [CELINA]: Faça um exame de consciência e me responda com pureza d'alma. Você gosta de ser diplomata?
> [CACÁ]: Não sei.
> [CELINA]: Como não sabe? Mas nós fomos visitar você em Londres, eu me lembro como você estava contente...
> [CACÁ]: Mas era diferente, mamãe. A cidade tinha uma efervescência tal que não me sobrava tempo para eu parar e me fazer perguntas se... se eu tava realizado no trabalho ou não tava. Quando você tem bando de amigos ótimos pra visitar de noite, pessoas de todos os meios... se você tem que escolher entre ver o último tango e o Emerson, Lake & Palmer, uma peça teatral do Pinta. A Marlene Dietrich que vai ficar em cartaz só três dias. Se você tem um monte de opções, pra deixar você tonto mesmo, é mais difícil você parar pra... pra se perguntar se teve ou não teve utilidade o relatório que cê fez durante a tarde.
> (...)
> [CACÁ]: Mas eu sei que na minha carreira eu não vou ter postos como Nova York, Londres e Paris a vida inteira, né? Três anos em Londres foi um presente que dificilmente eu recebo de novo.
> (*Dancin'Days*, Capítulo 8)

De início, e de modo bem evidente, o que notamos nesse diálogo é o desgosto de Cacá por morar em Brasília, opondo uma cidade que "não tem nada" – novamente a lógica como a do parágrafo anterior– a uma cidade cuja vida urbana seria pujante, Londres. Naturalmente, é possível entender a atração pela cidade inglesa nos moldes da cidade-lazer de Lipovetsky, onde reina as opções e o divertimento. E é exatamente isso que é recenseado pelo personagem de Antônio Fagundes ao falar de diferentes espetáculos para usufruir na metrópole inglesa. Ele sublinha um excesso de opções que chegam a entorpecê-lo, impedindo-o até mesmo de pensar em seus dilemas com a profissão de diplomata. Além disso, ele elogia na cidade londrina os mencionados aspectos urbanos e primordiais apontados por Wirth, sobretudo a questão da heterogeneidade. É evidente nessas falas de Cacá o valor dado à urbanidade e a locais adequados para consumo que geram satisfação.

Contudo, seguindo mais da trama desse personagem envolvendo sua profissão, conseguimos ver que há também uma ligação desses espaços com o Rio de Janeiro, que surge como solução do drama para sair da triste cidade de Brasília, onde "não tem nada". Em outra cena, sendo convocado por seu superior, Cacá descobre que foi realocado para trabalhar na prefeitura da Guanabara, e fica incrédulo com a oportunidade.

> [HOMEM]: Mas que cara é essa, rapaz? Cê acaba de tirar a sorte grande!
> [CACÁ]: O senhor tem certeza do que o senhor tá dizendo?
> [HOMEM]: Se eu não tivesse certeza então eu ia dizer a você alguma coisa? É oficial, rapaz. Tenho certeza disso. E, olha, quem está falando com você não é o seu amigo, é o seu chefe, Cacá. Você acaba de receber um convite pro cerimonial da prefeitura da Guanabara.
> [CACÁ]: Pois é, mas eu... eu não pedi... não pedi nada pra ninguém no Rio de Janeiro, pra ser transferido, todo mundo tá querendo um cargo no Rio de Janeiro, eu acho que atualmente é mais disputado que Nova York...
> (*Dancin'Days*, Capítulo 8)

Rio de Janeiro aparece em pé de igualdade com Nova York nessa conversa, sendo reconhecido também, se considerarmos a fala anterior a essa de Cacá, como uma cidade grande e fértil para divertimentos de consumo. Embora ao longo da novela essa ideia vá ficando ambígua, surgindo a comum cultura exógena do Brasil que tende a valorizar mais uma ideia do exterior do que o próprio país, ainda é possível assim notar nesse percurso de Cacá um otimismo, e isso pela categorização do Rio nessa lógica de cidade-lazer. A salvação de sua alma abatida estaria justamente no retorno para uma cidade onde "há o que fazer": consumir e se divertir.

Por fim, podemos ver mais uma vez essa lógica elogiosa de grandes metrópoles em uma cena da personagem Júlia (Sonia Braga). E nela, mediante uma conversa com o personagem Arthur (Mauro Mendonça) – um homem rico e dono de revista – vemos não só esse elogio metropolitano, como também um ideal de uma cultura globalizante. Observemos:

> [ARTHUR]: É, cê faz o gênero assim Nova York, aquela fauna do Estúdio 54.
> [JÚLIA]: É, nós somos uma cidade só no mundo inteiro.
> [ARTHUR]: Nós quem?
> [JÚLIA]: Nós, gente que tá numa boa, bem godê, godê guarda-chuva, entende? No Estúdio 54, em Saint-Germain, Farme de Amoedo, é tudo a mesma coisa.
> (*Dancin'Days*, Capítulo 109)

A fala de Júlia é interessante de início para pensarmos também um fenômeno de globalização que marcou o século XX. Período esse que com o avanço dos meios de transporte e o surgimento do avião, facilitou uma conectividade maior de pontos globais. E os pontos tratados por ela pertencem

justamente a essas cidades de destaque no cenário mundial do século passado. Estúdio 54 foi uma discoteca famosa em Nova York, Saint-German é uma região famosa pela elegante área comercial em Paris e, numa tentativa de acoplar o Rio, a rua Farme de Amoedo pertencente ao afamado bairro de Ipanema.

A conversa entre esses personagens revela essa força que é uma tendência do capitalismo de consumo globalizante: a homogeneização. E esta se caracteriza, sobretudo, pelo surgimento no globo de diversas regiões banhadas por espaços comerciais que vão reconfigurando e determinando urbanidades.

> A época hipermoderna vê surgir, com os aeroportos, os shoppings centers, os multiplexes, os parques de lazer e os outros megacomplexos, uma multidão de centralidades onde se cruzam toda sorte de populações que, atraídos pelos equipamentos de consumo e de lazer, vão fazer suas compras, flanar, se divertir. (LIPOVETSKY, 2015, p.316)

Os grandes centros comerciais de regiões pertencentes a marcantes metrópoles entravam em processo de compartilhamento mútuo de símbolos, com estruturas arquitetônicas que as transformavam em centros de lazer e consumo – o que é ainda visível em nossos dias. Tal movimento histórico faria parte do fenômeno de estetização capitalista do mundo, que teria se iniciado desde finais dos anos 80 do século XIX (LIPOVETSKY, 2015, p.316) confeccionando essas cidades-lazer.

Júlia, desde sua ascensão social na novela, teria se inserido nesse circuito comum a essa gente mais abastada, que habitaria essa única cidade mundial caracterizada pelos centros de divertimento e compra. No diálogo trazido, a centralidade da conversa exclui menção a Copacabana, mas se mantém unida à perspectiva que limita Rio de Janeiro à Zona Sul, isso por comparar as regiões de Nova York e Paris a Ipanema. Embora haja certa ambiguidade em sua fala, notamos novamente a lógica aqui exposta: cidade-consumo-lazer.

Ademais, embora nesses diálogos não se falasse diretamente de Copacabana e embora apresente certa tonalidade crítica – sendo o único em comparação aos outros – o valor está em notar que, para construção do enredo, a menção era ou ao Rio de Janeiro no todo ou a um bairro pertencente à Zona Sul, no caso, Ipanema. Como consequência, a colocação terminava por aproximar toda espacialidade narrada ao bairro, visto que a trama se desenvolve quase em absoluto nele.

De modo geral, é esse o tipo de espacialidade invocado recorrentemente pelos diálogos ou pelas cenas. E nessas modalidades, o bairro figurou, sobretudo, por códigos de uma cultura urbana e consumidora que podem encontrar valor nessa categoria de Gilles Lipovetsky das "cidades-lazer". Afinal, grande parte da construção cênica do bairro foi realizada por espaços comerciais e sua valoração encontrou esteio na ideia de ser um lugar onde "tem o que fazer".

Considerações finais: efeitos (possíveis) de uma mensagem sedutora

O que se quis mostrar aqui neste artigo foi essa tendência que surgia, sobretudo, no século XX e em sua segunda metade, de exaltar os cenários urbanizados, fosse isso nos aspectos que o consideram como um modo de vida ou fosse isso na sua possibilidade de ser uma matriz para o consumo exacerbado – que talvez seja um distintivo essencial. A novela de Gilberto Braga estaria inserida e teria ressoado nesse cenário. Aspectos que entendiam as cidades como espaços de lazer e como ambiente de uma "vida para o consumo", como diria Zygmunt Bauman, em que se "promove, encoraja, ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumista, e rejeita todas as opções culturais alternativas" (BAUMAN, 2022, p.71), são visíveis nela, estando relacionados a transformações e ao status do Rio de Janeiro-Zona Sul-Copacabana, sendo este último nível da escala o núcleo organizador.

O ambiente de cidade grande passava a ser associado a um ideal de prazer. "O imperativo do divertimento consumista transformou radicalmente o estatuto e a função desta, tornando-a uma cidade feita para o prazer, o *entertainment*, o *fun*" (LIPOVETSKY, 2015, p.319). É no seu oferecimento de espaços para o comércio, que visam à diversão, que se classifica se nela "tem" ou "não tem coisa para fazer". A presença de estabelecimentos como restaurantes, lanchonetes, casas de festas etc. em *Dancin'Days* representava, dentro do possível para uma linguagem novelesca dos anos 70, o dinamismo sociocultural que influenciava à época as metrópoles a se inserirem na "nova ordem transestética e [incorporarem] a importância crescente dos lazeres comerciais na vida urbana e na cultural contemporâneas" (LIPOVETSKY, 2015,p.320).

As grandes cidades, sejam elas as do mundo exterior ou as do mundo novelesco, viravam os locais de possíveis experiências hedonistas, organizadas por recintos voltados para o consumo e diversão. E pelo que constatamos, Copacabana adquiriu nesses anos uma proeminência para tanto na cidade do Rio de Janeiro, sendo ela o centro de divertimentos e de possibilidades comerciais que passaram a caracterizar a urbanidade carioca. *Dancin'Days* capta e constrói o seu enredo com isso.

Nas suas cenas e falas conseguimos contemplar e refletir sobre esse bairro e sua presença na cidade carioca desses anos 70, entendendo mais de suas feições históricas.

Ademais, é valioso trazer isso à tona quando pensamos em um período em que a indústria de telenovela se firmava, já que a "partir do início da década de 1970", "as novelas transmitidas pela Rede Globo demonstraram alto potencial lucrativo" (HAMBURGER, 2023, p.366). O brasileiro passava a ter esse referencial em seu cotidiano. A novela se tornava um bem de consumo estabelecendo padrões "com os quais os telespectadores não necessariamente concordam mas que servem como referência legítima para que eles se posicionem" (HAMBURGER, 2023, p.365).

Contudo, a intenção aqui não foi pensar os efeitos dessa recepção da realidade televisionada, mas analisar as representações de uma novela em um momento em que certo paradigma realístico ganhava lugar, ao mesmo tempo em que o meio midiático pelo qual era emitida, a televisão, se inseria cada vez mais no cotidiano do brasileiro. Imagens pretensamente reprodutoras de uma sociedade que também as consumiria ganhavam circulação e público. A novela de gênero realista foi um olhar de uma sociedade para ela mesma, mediante um sistema industrial que se aquecia e se sofisticava.

Porém, o que se viu? Como se assimilou? Naturalmente a resposta a essas perguntas exigiriam outras manobras de pesquisa, ultrapassando análises sobre os produtores de uma mensagem para se pensar a recepção desta. Não obstante, podemos finalizar com algumas passagens de observadores que notaram esse universo novelesco se consolidando em nosso país. Nesse sentido, o texto "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna", integrante da obra *História da vida privada brasileira* volume 4 do final do século XX, é um bom caso. Escrito pelo economista João Manuel Cardoso de Mello e pelo historiador Fernando Novais nos anos 90, nele os pesquisadores apresentaram uma passagem em que refletem exatamente sobre a ascensão da televisão, da indústria novelística e desse paradigma realístico:

> As novas novelas, que substituem os dramalhões, narram a realidade da vida cotidiana, falam de forma imediata da vida imediata. Numa sociedade em que as raízes da sociabilidade e da dominação estão encobertas por uma aparência de naturalidade – ou seja, cada um faz, tem ou deseja aquilo que lhe permite a divisão do trabalho e os valores dominantes –, o "realismo" duplica a mistificação que a "realidade" já impõe. E a fantasia, o happy end, funciona como uma promessa de felicidade.
> (...)
> O efeito deste impacto é tanto maior quanto mais a televisão se integra à vida privada dos brasileiros como a principal forma de lazer, de entretenimento e de

> informação, nos estratos "inferiores" quase a única. (CARDOSO DE MELLO; NOVAIS, 2023, p.519-520).

Como diria Umberto Eco (2015), teriam sido eles "apocalípticos" nessas afirmativas? De certa forma, depende. Decerto, há uma tonalidade crítica, mas até onde ela é aversiva a esses produtos de massa? Além disso, as passagens não deixam de suscitar algumas inquietações quando pensamos: qual teria sido a reação do telespectador, sobretudo aquele de baixa renda e morador de outras regiões brasileiras, vendo diante de seu televisor a encenação de Copacabana como um lugar onde "tem o que fazer"? Certo "surrealismo" no consumo (SLATER; TONKISS, 2021, P.246) midiático teria ressoado em residências e vidas brasileiras vendo esse mundo glamoroso e exaltado das telenovelas, que nesses anos 70 eram ainda mais centralizadas na vida de uma elite urbana e carioca?

Se a antropóloga Esther Hamburger, ao estudar o surgimento desse mercado da teledramaturgia, nos disse que 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", não é um chamado para a reflexão sobre a recepção desse mundo que se integrou à vida do brasileiro? Um ressoar que também sentimos nas linhas recentes de Conceição Evaristo, que no seu conto "A gente combinamos de não morrer", tem sua personagem dizendo:

> Na novela das oito, Lidiane era babá do menino Carlos Rodrigues Magnânimo. Ela ensinou a criança a rezar. Tudo era grande na casa dos Rodrigues Magnânimo. A casa, o carro, a mesa, o guarda-roupa, o tapete, tudo. O vestido de noiva da tia de Carlos Rodrigues vestia todo o caminho do altar. Atravessava de ponta a ponta o corredor de uma grande igreja. É tão bom ver novela. Não gosto de ver os crimes, roubos e nem noticiários de guerra. Novela me alivia, é a minha cachaça. (EVARISTO, 2016, p.101-102)

As respostas para as inquietações diante dessas colocações, como já disse, exigiriam pesquisas mais centradas no mundo do telespectador que consumiu essas imagens, mas acredito que isso deva ser feito numa relação não tão mensurada pela existência de uma autoridade coerciva sobre um agrupamento. Ao menos não no sentido rígido do poder, mas numa relação sedutora, persuasiva. Como coloca o antropólogo da comunicação Everardo Rocha: "A palavra atualizada pela Comunicação de Massa não é uma palavra de exercício do poder, mas, tal como o chefe, uma palavra de prática da persuasão" (ROCHA, 2012, p.179).

Por isso, vale terminar dizendo que, de fato, os efeitos dessa mensagem ainda podem ser explorados, mas isso não inibe as conclusões formuladas com a análise empreendida neste trabalho, em que se observou como a telenovela *Dancin'Days* trouxe uma representação urbana de Copacabana relativa às suas oportunidades de consumo. O que se "televisualizava", apesar de tímidas reclamações, era um bairro com oportunidades de lazer e de comércio. Cenas corriqueiras reforçavam isso, com as ruas do bairro e sua praia sendo expostas. Contudo, foram, decerto, os diálogos entre os personagens que delineavam mais precisamente esse aspecto, valorizando e comunicando essa faceta do bairro. As estratégias para tanto eram menções e comparações com outras cidades brasileiras ou estrangeiras, criando hierarquias mediante falas encenadas. Em razão disso, durante sua exibição, *Dancin'Days* comunicava uma realidade copacabanense. O bairro não era um mero fundo dramatúrgico, mas um elemento de mensagem, que por seu turno poderia ressoar em qualquer indivíduo que estivesse diante de uma televisão.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Todavia, 2023.

CARDOSO DE MELLO, João Manuel. NOVAIS, Fernando A.. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia(org.).**História da vida privada no Brasil vol.4**: Contrastes da intimidade contemporânea. 1ªedição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023.

CAYMMI, Dorival; GUINLE, Carlos. Sábado em Copacabana. In: CAYMMI, Dorival. **Sambas de Caymmi**. Rio de Janeiro: Odeon, 1955. 1 faixa musical. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/45587/ >. Acesso em: 16 out. 2026.

DANCIN'DAYS. Direção: Daniel Filho. Produção: TV Globo. Intérpretes: 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/> . Acesso em: 21/02/2026

ECO, Umberto. Para uma investigação semiológica sobre a mensagem televisional. *In*: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FARNEY, Dick. **Copacabana**. Composição de João de Barro e Alberto Ribeiro. São Paulo: Continental, 1946. Disponível em: < https://www.vagalume.com.br/ >. Acesso em: 19 out. 2026.

GILBERTO Braga- Meu Nome é Novela. Direção de Antonia Prado. Produção de Globoplay. Rio de Janeiro: Globoplay, 2021. Streaming Globoplay. Disponível: <https://globoplay.globo.com/gilberto-braga-meu-nome-e-novela/t/cGGnsnHNvq/ >. Acesso em: 21/02/2026.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia (org.) **História da vida privada no Brasil vol.4**: contrastes da intimidade contemporânea. 1ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023.

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

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

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

PENTEADO, Lea. "Uma novela romântica, folhetinesca e engajada". **O Globo**, 10 de julho 1978. Disponível em: < https://oglobo.globo.com/acervo/ >. Acesso em: 21/02/2026.

PERSONAGENS. Dancin'Days. Memória Globo, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/noticia/personagens.ghtml > . Acesso em: 21/02/2026.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2018.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **A sociedade do sonho**: comunicação, cultura e consumo. 5ªedição. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SLATER, Don; TONKISS, Fran. **Sociedade de mercado**: mercados e teoria social moderna. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: Edusp, 2021.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana**. 4º edição. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1982.

VELHO, Gilberto. Os mundos de Copacabana. *In*: _____. (org.). **Antropologia urbana**: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio (org.), **O Fenômeno Urbano**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

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