

## **A CULTURA JUVENIL E A REVISÃO DOS PAPEIS SOCIAIS: AS NOVELAS DE GILBERTO BRAGA E A NOVA MULHER**

*The Youth Culture and review of social roles: the soap-operas of Gilberto Braga  
and the new woman*

Silva, Elisabeth Murilho; Doutora; UFJF, murilho@gmail.com<sup>1</sup>

### **Resumo**

O artigo visa discutir as transformações nos comportamentos sociais ocorridas na sociedade brasileira durante a década de 1980, e que já vinha sendo gestada nos anos finais da década anterior. Para tal análise utilizam-se aqui três novelas do autor Gilberto Braga, como forma de mostrar correspondências entre o figurino e os novos papéis sociais que despontavam no momento.

Palavras-chave: cultura juvenil, autocontrole social, moda juvenil, anos 1980.

### **Abstract**

*This article aims at discussing the transformations in social behaviors in the Brazilian society during the 1980s, whose roots can be traced back to the last years of the previous decade. Three soap operas written by Gilberto Braga were used in this analysis to show the relationship between the wardrobe and the new social roles that were beginning to gain momentum at that time.*

*Key words: youth culture, social self-control, youth fashion, the 1980s.*

### **Introdução:**

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla, que pretende estudar as relações entre a produção de moda e o comportamento juvenil do período 1978-1990, conhecido pela emergência das subculturas juvenis derivadas do movimento *punk* e, ao mesmo tempo, pela ascensão

---

<sup>1</sup> Doutora em Ciências Sociais – Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professora do Programa de Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pesquisadora dos temas cultura juvenil, moda juvenil, consumo e lazer juvenis.

econômica dos *yuppies*. A juventude do período, muitas vezes etiquetada como *geração X*, foi pouco estudada, talvez por causa de seu desinteresse político em comparação com as gerações que a precederam. De outra parte, é nesse momento que uma massiva entrada de jovens e mulheres em postos importantes do mercado de trabalho contribui para uma reviravolta na moda e no comportamento, introduzindo estilos vestimentares mais relaxados e confortáveis, fruto da penetração da cultura juvenil num universo mais amplo da sociedade como um todo (CRANE, 2006).

Para reconstruir esse panorama, uma série de materiais tem sido utilizada, como as colunas sociais publicadas nos grandes jornais da época<sup>2</sup>, matérias de jornais e revistas acerca da moda do período, anúncios publicitários e, nesse momento, a telenovela.

Presente na programação das emissoras de televisão desde a década de 1960, foi a partir dos anos 1970 que a telenovela passou a ocupar lugar de destaque no cotidiano da população brasileira (ORTIZ, RAMOS e BORELLI, 1988), funcionando não apenas como entretenimento, mas como difusor de práticas, modas e ideias e, se não modifica efetivamente os comportamentos, ao menos provoca debates.

É nesse sentido que se utiliza aqui a obra do autor Gilberto Braga, em cuja produção se pode reconhecer alguns traços característicos, entre os quais, os conflitos de classe entre elite e classe média ou baixa, preocupações com ascensão social e adequação a papéis burgueses cristalizados, choque entre as gerações nas relações entre pais e filhos.

### **O panorama dos anos 1980**

Para as análises a serem desenvolvidas nesse trabalho, três novelas específicas foram escolhidas: *Dancin' Days* (1978), *Água Viva* (1980) e *Vale Tudo* (1988). Dentre a vasta obra de Braga, essas se enquadram no período

---

<sup>2</sup> SILVA, E. M. *As dez mais elegantes: notas sobre a rigidez do comportamento feminino no Brasil dos anos dourados*. Anais do 10º Colóquio de Moda, Caxias – RS, Setembro de 2014. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/10-coloquio-de-moda-Artigo-de-GT-GT06-MODA-CULTURA-E-HISTORICIDADE.php>

abordado na pesquisa e, ao mesmo tempo, apresentam cenas em que os debates sobre a condição da mulher, dos jovens e das diferenças entre as classes sociais aparecem confrontando posições conservadoras e um discurso modernizante. Ao trazer o cenário dos modos de vida ao qual a sociedade brasileira estava, de certa forma, habituada a se adequar, Braga<sup>3</sup> propõe uma revisão dos comportamentos apreendidos e dos modelos morais a serem seguidos, dialogando com uma conformidade burguesa de longa data inspiradas por padrões europeus de comportamento<sup>4</sup>.

De outra parte, durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), todas as formas de expressão artística e os meios de comunicação de massa sofreram com a censura, ao mesmo tempo em que a televisão aumentou seu domínio como forma de entretenimento nos lares brasileiros. Houve um maior número de aparelhos adquiridos durante a década de 1970, além da crescente urbanização do país e o maior acesso a bens de consumo por parte da classe média como fruto do chamado “Milagre Econômico”<sup>5</sup>. As classes populares também se beneficiaram das possibilidades de consumo, seja através do trabalho (ainda que mal remunerado) de mulheres e jovens, seja através das possibilidades das compras a crédito, contribuindo para a transformação do cenário. E, nesse sentido, a Rede Globo de Televisão beneficiou-se com inovação técnica e o investimento em tramas nacionais que ocupavam o horário vespertino e noturno da programação (ORTIZ, RAMOS e BORELLI, 1988), sendo o horário das vinte horas considerado o mais importante em função da audiência que conseguia alcançar.

Além disso, 1978 já trazia mudanças no cenário político brasileiro, com a abertura política iniciada pelo então presidente, o General Ernesto Geisel, autorizando a anistia para os presos políticos exilados na década anterior e eleições diretas para a renovação de uma parte do Congresso Nacional. A

---

<sup>3</sup> Com exceção de *Dancin' Days*, que foi escrita totalmente por Braga, as duas outras tramas foram escritas em parcerias (*Água Viva* com Manoel Carlos e *Vale Tudo* com Leonor Brasséres e Ricardo Linhares), mas serão aqui referenciadas a esse autor, considerando a importância de sua visão nas obras e mesmo as referências à centralidade seu nome por parte da emissora.

<sup>4</sup> A esse respeito, por exemplo, é ilustrativo o trabalho de Rosane Feijão sobre a urbanização da capital no início do século XX. Ver FEIJÃO, R.: *Moda e modernidade na Bela Époque carioca*. Barueri, Estação das Letras e Cores, 2011.

<sup>5</sup> Período de crescimento econômico, durante a ditadura militar, em que o PIB crescia a média de 10% ao ano.

crise econômica, no entanto, aumentava o desgaste com os militares no poder e as primeiras greves operárias no ABC Paulista também ocorreram naquele ano, tendo importantes consequências na redemocratização do país alguns anos mais tarde.

Nesse panorama da época, *Dancin' Days* pode ser considerada uma novela que apresentou consistentes transformações nos níveis técnico, dramático e cultural (WAJNMAN, 2013), alcançando enorme sucesso entre o público brasileiro. Ainda nesse sentido, é importante destacar que a estrutura da telenovela brasileira seguia as matrizes da radionovela, conforme Ortiz et al. (1988), que se baseavam no folhetim clássico, além de outras experiências latino-americanas (basicamente cubanas). Nesse modelo, os antagonismos entre o bem e o mal são bem marcados, com heróis e mocinhas virtuosos que se batem contra toda sorte de adversidades em busca da felicidade no estilo *happy end* hollywoodiano. Já *Dancin' Days*, que se baseava originalmente num argumento de Janete Clair<sup>6</sup>, com quem Gilberto Braga colaborava anteriormente, trabalha com tramas paralelas que dão força a personagens mais secundários, num contexto em que o melodrama é atualizado, mas não eliminado ou abalado.

#### **Carreira ou casamento: os dilemas da nova mulher**

Considerando que as lutas pelos direitos da mulher ainda eram uma novidade no país<sup>7</sup>, a trama foi precursora na discussão dos costumes relativos aos papéis tidos como “normais” na sociedade brasileira, dando destaque para a situação feminina, confrontando os modos de vida e visões de mundo de

---

<sup>6</sup> Janete Clair (1925-1983) foi possivelmente a mais célebre e bem sucedida autora de novelas brasileiras, tendo iniciado sua carreira ainda nas radionovelas, trabalhou para a televisão de 1963 a 1983, sendo a autora principal de 26 novelas e colaboradora ou autora de argumentos em várias outras obras.

<sup>7</sup> Essas lutas vão se tornar mais consistentes nos anos 1980, inclusive com o aparecimento de programas televisivos que abordavam o assunto como “Malu Mulher” e “TV Mulher”, na própria Rede Globo de Televisão, além da significativa transformação das publicações direcionadas ao público feminino que passaram a incluir temas como orgasmo feminino, perspectivas de carreira profissional e separação conjugal em suas pautas. Mas, possivelmente, o caso mais significativo das lutas pelos direitos da mulher no Brasil foi a condenação de Doca Street (Raul Fernandes do Amaral Street) assassino da socialite Angela Diniz. O crime, ocorrido no final do ano de 1976 na cidade de Búzios (RJ) foi inicialmente considerado “legítima defesa da honra”, inocentando o assassino em seu primeiro julgamento, em 1979. As pressões dos movimentos em defesa das mulheres fizeram com que um novo júri fosse constituído e o réu condenado em 1981.

várias personagens segundo a idade, a classe social. A mulher de família da elite, casada e dedicada à família, a alpinista social que obteve sucesso, a trabalhadora que luta com dificuldades, mas valoriza sua independência são alguns dos estereótipos em cena. Dentre esses, possivelmente o mais contundente era a situação vivida por Áurea (interpretada por Iara Amaral), mulher casada e de meia idade, mãe da jovem Inês (Sura Berditchevsky), estudante de desenho industrial e namorada de longa data do médico recém-formado Raulzinho (vivido por Eduardo Tornaghi).

Raul recebe uma proposta para trabalhar como médico em algum lugar da Amazônia durante um ano. O dinheiro ganho lhe proporcionaria a possibilidade de retornar ao Rio de Janeiro e realizar seu sonho de abrir uma clínica psiquiátrica e tornar-se financeiramente independente da mãe. Para suportar sua nova rotina, no entanto, propõe à Inês que se case com ele e ambos possam partir juntos. Inês, de 19 anos e prestes a ingressar na universidade, não aceita a proposta do namorado, alegando que não poderia abrir mão de sua realização e carreira por algo que beneficiaria apenas a ele. Nesse momento de indecisão da jovem diante da possibilidade de sacrifício do amor ou da carreira, é que tem início os conflitos entre Áurea e Inês.

Áurea é a dona de casa alienada em relação ao que se passa à sua volta. Nunca trabalhou, desconfia de que é traída pelo marido, vive frustrada em relação à sua vida conjugal e tentando adequar-se a um papel de esposa de classe média com pretensões de ascensão social. Gasta acima de suas possibilidades e considera que a filha nada mais pode pretender além de se casar com o jovem médico que anuncia um futuro brilhante. Como marca da caracterização do personagem que passa a maior parte do tempo no âmbito doméstico, Áurea apresenta os cabelos sempre por pintar, às vezes bem arranjados, às vezes enrolados em bobes. Vestidos de cores claras e conjuntos de saia e blusa compõem seu figurino comportado.

Ao longo da trama, no entanto, e com a viuvez de Áurea, o companheirismo entre as personagens faz com que os antagonismos e conflitos se atenuem, já que Áurea é obrigada a enfrentar as dificuldades de

sua nova situação, passando a trabalhar, a conviver com pessoas diferentes, sair de casa e exercitar seu gosto por cultura e diversão, até mesmo redescobrir seus desejos e namorar. Em tudo isso, a situação entre mãe e filha aparece invertida: é Inês quem guia Áurea a esse mundo fora do âmbito doméstico. O mundo em que a mãe sobreviveu por seus quarenta e poucos anos e ao qual tentou adequar-se perde totalmente a importância diante dos desafios de sua nova situação. Nesse momento, Áurea torna-se um tipo de “discípula” de Inês, pedindo-lhe conselhos sobre cinema, autores teatrais, roupas e comportamento, tendo a filha como uma referência de mulher que conhece o mundo. Em vez de coleccionar receitas culinárias, Áurea passa a ler os jornais e livros, antes exclusivos da filha.

Inês conhece Cacá ou Carlos Eduardo Souza Prado Cardoso (personagem de Antonio Fagundes), um diplomata de 28 anos filho de tradicional família carioca. Os dois começam a namorar e, apesar da diferença de idade, a maturidade e inteligência de Inês faz com que os dois se entendam perfeitamente. Cacá, no entanto, é frustrado com sua carreira, que considera ter escolhido por influência da mãe Celina (Beatriz Segall), neta de um embaixador e filha de um importante jurista. A convivência com Inês faz com que Cacá se questione sobre sua carreira e se motive a se encontrar. Começa então a fazer terapia e tentar redescobrir seus interesses. As longas cenas que retratam as sessões do rapaz funcionam como uma revisão do comportamento de outros personagens: o irmão mais jovem Beto (Lauro Corona), a cunhada mãe adolescente Marisa (Glória Pires), o pai Franklin (Cláudio Corrêa e Castro), entre outros. Aos poucos Cacá revela-se um “herói” de grande fragilidade na trama, mas forte senso ético e compromisso com sua individualidade, questionando também os papéis masculinos tidos como normais até aquele momento.

O figurino criado por Marília Carneiro para Inês é contrastante em relação à protagonista de *Dancin’ Days*, Júlia Mattos (vivida por Sônia Braga), com quem Inês disputa o amor de Cacá. Enquanto Júlia aparece como a mulher mais experiente e sensual (já que mais velha), com roupas que

evidenciam seu corpo e uma maquiagem carregada nos tons de vermelho, a jovem estudante, por outro lado, mostra pouco seu corpo, caracterizando-se com roupas mais sóbrias, como blazers, camisas e calças compridas. O figurino de Inês está sintonizado com as tendências internacionais para as mulheres, como o de Diane Keaton em *Annie Hall*<sup>8</sup>, com as calças, coletes e gravatas, sobressaindo-se mais como uma mulher que se expressa e conquista pela inteligência e pontos de vista marcantes.

Já em *Água Viva* (1980), o conflito entre as gerações e os papéis femininos são vividos por Janete (Lucélia Santos) e sua mãe Vilma (interpretada por Aracy Cardoso). Há uma atualização da situação anterior, desta vez retratado de modo mais cru, considerando também tratar-se de um período de avanço de conquistas no campo da igualdade de gêneros, mesmo no Brasil. Janete aparece como a jovem estudante que pretende cursar a universidade, mas se vê em dificuldades para prosseguir e fazer um curso pré-vestibular, pois a família de classe média baixa se equilibra num orçamento apertado. Ao mesmo tempo, alimentando o sonho da ascensão social, a família muda-se da zona norte para o bairro do Leblon, na zona sul do Rio de Janeiro. O novo apartamento, recém-construído é menor que a antiga moradia e acomoda mal a família. Retratando o desejo de adequação, no entanto, a família conclui que não é o apartamento que é pequeno, mas seus móveis que são grandes e inapropriados. Tudo se resolveria ao comprarem novos móveis, mais adaptados ao novo espaço, o que passa a ser o novo objetivo da família.

Assim como a Áurea de Dancin' Days, o mundo de Vilma é o doméstico, valoriza o casamento e não entende o desejo da filha em continuar os estudos, já que um pretendente rico está à sua porta (Bruno Simpson, interpretado por Kadu Moliterno) e com o casamento a mulher não deveria trabalhar. Ao contrário de Inês, no entanto, Janete parece não tolerar minimamente a mãe, não revelando empatia nas relações, tratando-a com certa condescendência, questionando constantemente os valores da geração passada. É como se as visões de mundo de Vilma fossem já de outro tempo e não poderiam mais ser

---

<sup>8</sup> Filme de Woody Allen, protagonizado por ele e Keaton em 1977. O figurino era assinado por Ralph Lauren.

admitidas. Como um passo adiante em relação à Dancin' Days, Janete ingressa na universidade para estudar Física Nuclear, uma carreira de domínio mais masculino que o desenho industrial, pretendido por Inês, que ainda ficava entre as profissões artísticas admitidas para a mulher. Como heroínas do melodrama, as “mocinhas” de Braga não se realizam apenas no amor, mas estão comprometidas com a construção de um futuro profissional que exige sacrifícios no presente. Ambas aparecem como pessoas decididas em suas escolhas e dedicadas a seu futuro, valorizando o acesso a bens por meio do trabalho e da carreira bem sucedida, ao contrário da protagonista Lígia (Betty Faria), que tem como principal preocupação a estabilidade material, decidindo se casar com Miguel Fragonard (Raul Cortez), um rico cirurgião plástico de sucesso, mas o irmão de seu verdadeiro amor.

Por caracterizar-se como a mocinha de família modesta, o figurino de Janete era bastante simples, mas amplamente marcado por calças compridas, camisetas e jardineira jeans, correspondendo ao vestuário de qualquer jovem do período, ainda influenciado por resquícios da moda *hippie*. O maior destaque ficava por conta de seus longos cabelos, que eram arrumados em tranças ou coques, ajudando a compor a juventude da personagem.

#### **Novas relações corporais e o feminino**

Ainda compondo o núcleo jovem da novela, havia também Beth (interpretada por Maria Padilha). Beth era a jovem de classe média alta, amiga da rica Sandra Fragonard (Glória Pires), filha de Miguel. Beth decide deixar a casa dos pais para viver com amigos numa república, juntamente com o amigo arquiteto recém-formado Alfredo (Fernando Eiras), a secretária Sueli (Angela Leal) e seu irmão, o mecânico Jader (Jorge Fernando), que vinham da Ilha do Governador, o núcleo mais pobre que compunha a trama. Posteriormente o jovem médico Marcos (Fábio Júnior) também passa a dividir o apartamento, fugindo dos delírios da mãe, Lourdes Mesquita (Beatriz Segall) que pretende casa-lo com Sandra. Nesse ambiente, os diálogos entre Beth e Sueli vão



encarnar as revisões do comportamento feminino e dos papéis tradicionais, além de valores relativos à classe social e preconceito. O episódio mais marcante é possivelmente, quando Beth decide fazer *topless* na praia de Copacabana, estando acompanhada de Sandra e Sueli. Nesse momento, a prática era comum em Ipanema e praias mais afastadas da cidade, mas Copacabana era considerada uma praia familiar. Ao ser repreendida por uma banhista, Beth não se intimida, mas Sueli considera a atitude da amiga ofensiva e lhe pede que se cubra para não chamar a atenção. Nesse e em outros momentos que o ato de tomar sol sem a parte de cima do biquíni foi discutido na novela, Beth advoga em favor da maior liberdade do corpo, contrário ao exibicionismo, afirmando que já era o momento da sociedade brasileira enxergar o corpo feminino de outra forma. Observando-se o figurino da novela como algo que representava, de maneira geral, o modo de se vestir das pessoas daquele momento, percebe-se uma significativa transformação dos costumes, já que as roupas com alguma transparência usadas sem sutiã desapareceram do cotidiano atual, assim como os seios pequenos, antes considerados sensuais, se tornaram mais raros.

O figurino de Beth, como a jovem estudante de classe média é mais marcado por influências da moda *hippie*, com batas indianas e blusas de algodão combinadas a calças jeans. O longo cabelo liso e solto ou combinado com tranças compunha o visual, quase sempre sem maquiagem, assim como os outros jovens da trama. A maquiagem marca, para os personagens jovens, um momento especial, mas não cotidiano. O uso de esmaltes nas unhas aparece também como atributo das mulheres mais velhas.

Para finalizar, a personagem Solange Duprat de *Vale Tudo* (1988) é a que teve um maior apelo em termos de moda e estilo. A atriz Lídia Brondi encarnou a produtora de moda da Revista Tomorrow, a jovem e arrojada Solange, culta e independente. Solange divide um apartamento com o amigo Sardinha, seu assistente na Revista e acolhe Maria de Fátima (Glória Pires), quando essa chega ao Rio de Janeiro. Maria de Fátima, jovem ambiciosa, se espelha no sucesso de Solange, mas não pretende vencer com sacrifícios,

preferindo “roubar” o namorado da amiga, o rico herdeiro Afonso Roitman (Cássio Gabus Mendes).

Tendo alcançado o sucesso profissional e, ao mesmo tempo, sofrido a desilusão amorosa, Solange decide então ter um filho sem, no entanto, ter uma ligação amorosa. A chamada “produção independente”, que algum tempo depois se tornou mais comum como realização da maternidade da mulher solteira, foi ao ar através da personagem. Sua antagonista, Maria de Fátima, ao contrário de Solange, vê na maternidade a tradicional possibilidade de um futuro estável, tentando conceber um herdeiro de seu marido para assegurar um divórcio vantajoso.

O figurino de ambas também é contrastante: enquanto Maria de Fátima exibe um visual que identifica seu desejo de pertencimento a uma elite (roupas e acessórios de grife, tecidos nobres, maquiagem carregada, enfatizando o corpo e a sensualidade), Solange tem no corte de cabelo o principal traço do arrojo da personagem. Pintado de ruivo, na altura dos ombros e com uma franja reta e curta, o cabelo da personagem fez sucesso entre a população feminina, sendo um pouco derivado dos cortes que caracterizavam os jovens das subculturas *darks* no Brasil, poucos anos antes. A isso se combinavam trajes versáteis e alinhados para uma jovem trabalhadora: calças retas, camisas de tricoline, shorts com meias coloridas, coletes e gravatas. Essas roupas permitiam ver pouco do corpo ou das formas físicas da atriz que a interpretava, mas identificavam a personagem como alguém com grande preocupação com a moda e o estilo, dando um ar sofisticado e, ao mesmo tempo, jovem. O visual de Solange permitia, em tudo, a identificação com uma jovem profissional de sucesso, figura já comum no cenário urbano do final da década de 1980.

### **Considerações finais**

Nessas três personagens podemos identificar aquilo que Diana Crane chamou de “modelo alternativo”, que se caracterizava como a adoção, por

algumas mulheres, de peças do guarda roupa masculino, ainda no início do século XX. De acordo com a autora, peças como coletes, gravatas e pequenos paletós, além do chapéu *canotier*, apareciam combinadas às vestimentas femininas mais simples e versáteis e caracterizavam a mulher que pretendia marcar posição, evidenciando algum papel profissional. A adoção de algumas dessas peças no vestuário feminino não aparecia como ofensivo e oferecia certa distinção a mulheres que possuíam algum grau de independência, sendo tolerado. Tal combinação aparece como a alternativa aos modelos vestimentares amplamente adotados e preconizados para as mulheres de origem burguesa (CRANE, 2006: p.226).

No início da década de 1980, no entanto, a aparência da ociosidade burguesa antes associada ao vestuário feminino, assim como a efetiva ociosidade da mulher de maneira mais geral (e da mulher de classe média em particular), tornam-se obsoletas. Esse vestuário, que é a afirmação do novo estatuto feminino, aparece através dos jovens, mas influencia de maneira significativa, ao longo do tempo, todos os outros grupos etários. Todo esse processo possibilitou a revisão dos comportamentos aceitos, propondo novas vivências dos papéis sociais: novas formas de ser pai, ser mãe, ser família, ser mulher e ser adulto. Pode-se dizer que uma transformação mais geral das sensibilidades em relação a tudo isso estava em curso.

Os ideais de conformidade burguesa das décadas anteriores, como por exemplo, uma mulher ser retratada numa coluna social como forma de atestar sua legitimidade enquanto membro admitida num grupo aparecem nessas tramas associadas ao *démodé* ou à *caretice*, para se usar uma expressão da época. O sucesso é a satisfação pessoal, novo imperativo do comportamento mais individualista e hedonista que vai, aos poucos, se impondo e nesse novo contexto os jovens são os modelos a serem seguidos. Nesse momento e contextos específicos, como afirmam Deschavanne e Tavoillot, “o jovem é o futuro do adulto” (2004; p.226), e não o contrário.

**Referências Bibliográficas:**

CRANE, D. *A moda e seu papel social – classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo, Editora Senac, 2006.

DESCHAVANNE, E. & TAVOILLOT, P. H. “La querelle du jeunisme”. In: DUBET, F., GALLAND, O. e DESCHAVANNE, E. (orgs.) *Comprendre les jeunes*. Paris, PUF, 2004, pp. 223-242.

ELIAS, N. *Os Alemães – a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_, *O processo civilizador: Uma história dos Costumes. Vol. 1*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

ORTIZ, R., RAMOS, J. M.O. e BORELLI, S. H. *Telenovela – história e produção*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

WAJNMAN, S. *Modernity and visual appeal in the telenovela Dancyn’ Days (1978)*. Film. *Fashion & Consumption*, Volume 2, N.3, 1 Dezembro 2013, pp.219-229.