Telenovela como mediação cultural: hegemonia e fissuras

Telenovela as cultural mediation: hegemony and fissures

Shallana Victoria Barbosa Araújo

Mestranda em História do Brasil pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí - PPGHB UFPI (2026-2028). Bolsista CAPES. Graduada em História pela Universidade Federal do Piauí (2024). Membro do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM UFPI).

Paula Guerra

Professora Associada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (PPGHB-UFPI). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e Griffith Centre for Social and Cultural Research. Email: paula.kismif@gmail.com

Resumo: O presente artigo analisa a telenovela brasileira na década de 1970 enquanto um dispositivo de mediação cultural, operando entre o projeto de modernização do regime civil-militar (1964–1985) e as apropriações cotidianas da audiência. Apoiando-se no referencial de Jesús Martín-Barbero (2003), Esther Hamburger (2005), Renato Ortiz (1985) e Marcos Napolitano (2001), o estudo compreende a teledramaturgia para além do entretenimento, tratando-a como um produto da indústria cultural capaz de articular padrões simbólicos entre diferentes instâncias — Estado, mercado e público — produzindo tanto mecanismos de hegemonia quanto possibilidades de fissura e reinterpretação. Metodologicamente, a pesquisa examina fontes hemerográficas das revistas *Manchete* e *Sétimo Céu*, investigando a recepção, circulação e discursos produzidos em torno das novelas no período. Demonstra-se que a imprensa atuou como extensão da narrativa televisiva, diminuindo as fronteiras entre ficção e realidade e revelando a telenovela como um fórum cultural complexo sobre a sociedade brasileira em um contexto de intensas transformações políticas, culturais e comunicacionais.

Palavras-chave: Telenovela; Mediação cultural; Recepção.

Abstract: This article analyzes Brazilian telenovelas in the 1970s as a device of cultural mediation, operating between the modernization project of the civil-military regime (1964–1985) and the everyday appropriations of the audience. Drawing on theoretical frameworks by Jesús Martín-Barbero (2003), Esther Hamburger (2005), Renato Ortiz (1985), and Marcos Napolitano (2001), the study understands teledramaturgy beyond mere entertainment. It treats it as a product of the cultural industry capable of articulating symbolic patterns across different spheres — State, market, and public — producing both mechanisms of hegemony and possibilities for fissures and reinterpretation. Methodologically, the research analyzes hemerographic sources from Manchete and Sétimo Céu magazines, investigating the reception, circulation, and discourses produced around telenovelas during this period. It demonstrates that the press acted as an extension of the television narrative, blurring the boundaries between fiction and reality and revealing the telenovela as a complex cultural forum on Brazilian society within a context of intense political, cultural, and communicational transformations.

Keywords: Telenovela; Cultural mediation; Reception.

Introdução

A década de 1970 no Brasil caracterizou-se por um cenário histórico marcado por profundas contradições políticas, econômicas e culturais. Enquanto o regime civil-militar (1964–1985) consolidava seus mecanismos de repressão política e difundia a propaganda ufanista do chamado "milagre econômico", o país experimentava profundas transformações decorrentes da urbanização acelerada e da expansão dos meios de comunicação (Napolitano, 2001). Inserida nesse contexto, a televisão ultrapassou sua dimensão técnica para se tornar um dispositivo de comunicação de massa do país, capaz de conectar um território continental sob uma mesma grade de programas, fazendo com que camadas populares e elites, antes percebidos como esferas opostas e hierarquizadas na cultura nacional, passassem a se emaranhar, impulsionados por expansão da cultura de massa (Borelli, 2005, p. 54).

No centro desse quadro, a telenovela emergiu como o produto mais popular e emblemático da indústria cultural brasileira. A teledramaturgia trouxe em sua gênese uma aproximação entre o entretenimento televisionado e o cotidiano social da população, transformando profundamente as formas de narrar a experiência social brasileira, ao passo que ocupava uma posição liminar: ao mesmo tempo em que atendia às diretrizes de integração nacional do regime e às demandas comerciais das emissoras, operava por meio de narrativas abertas, melodramáticas e suscetíveis às dinâmicas de recepção do público.

Para compreender esse cenário, investiga as bases teóricas e históricas que transformaram a teledramaturgia em um dos principais meios culturais do país. Amparando-se em conceitos de hegemonia e mediação cultural do antropólogo colombiano Martín-Barbero (2003), compreende a telenovela como um espaço de mediação cultural, isto é, como um processo no qual discursos, valores e projetos sociais são continuamente apropriados, negociados e ressignificados pelos sujeitos. Nessa perspectiva, hegemonia e resistência deixam de constituir pólos opostos para revelar-se processos permanentemente atravessados por ambiguidades, disputas e acomodações.

Além disso, entendendo que a experiência da telenovela não se encerrava na transmissão televisiva, mas prolongava-se por um conjunto de práticas culturais da imprensa especializada, o foco desloca-se para o circuito de circulação e recepção impresso, analisando como revistas dedicadas à televisão atuavam como extensões da narrativa exibida diariamente, ampliando sua circulação social e oferecendo novos espaços para a produção de sentidos acerca dos personagens, dos autores e das próprias transformações vividas pela sociedade brasileira.

Diante desse panorama, o presente artigo tem como objetivo analisar a telenovela brasileira na década de 1970 enquanto um dispositivo de mediação cultural, investigando como ela atuou na negociação de sentidos entre projetos de integração nacional e as experiências ordinárias da audiência. Busca-se compreender de que maneira um produto da indústria cultural, produzido sob um regime autoritário e submetido aos limites da censura, pôde operar simultaneamente como mecanismo de construção de consensos e como espaço de negociação, ambiguidades e fissuras.

Para tanto, a pesquisa fundamenta-se no referencial dos Estudos Culturais e da teoria das mediações, articulando autores como Jesús Martín-Barbero, Antonio Gramsci, Stuart Hall, Esther Hamburger e Renato Ortiz. Metodologicamente, adotou-se a análise documental de fontes hemerográficas, privilegiando matérias, entrevistas e discursos publicados nas revistas

Manchete e Sétimo Céu. A discussão organiza-se em dois momentos. No primeiro, examinam-se os fundamentos históricos e teóricos que permitem compreender a telenovela como mediação cultural entre Estado, mercado e sociedade. No segundo, investigam-se as revistas como espaços privilegiados de circulação, recepção e negociação dos sentidos produzidos pela ficção televisiva, evidenciando como esses impressos ampliavam a experiência melodramática para além da tela e participavam da construção das representações sobre o Brasil. A seleção das edições analisadas concentrou-se no período de 1977-1978, correspondente à exibição de *O Astro* e à cobertura da chamada "crise da telenovela" nas duas revistas, tendo como critério de inclusão matérias que tratassem diretamente da produção, receção ou controlo político da teledramaturgia.

Importa notar que o próprio conceito de indústria cultural, que será também mobilizado neste artigo (Guerra, 2026), carrega uma genealogia que merece esclarecimento. Para autores clássicos da sociologia como Theodor Adorno e Max Horkheimer, a indústria cultural produzia padronização e passividade, anulando a capacidade crítica do público perante um produto estandardizado e concebido para o consumo em massa. A leitura aqui adotada afasta-se dessa tradição e ao seguirmos autores como Martín-Barbero (2003) e Stuart Hall (1981), este artigo assume que a telenovela, mesmo enquanto produto industrial, não determina unívocamente a sua receção. Nesse sentido, aproxima-se antes da noção de culturas híbridas de Néstor García Canclini (2005), para quem os produtos da cultura de massa latino-americana resultam de constantes cruzamentos entre tradição popular, projeto modernizador de Estado e lógica comercial, sendo que este cruzamento é por nós identificável na telenovela brasileira dos anos 1970.

A Telenovela como mediação cultural

Quando a televisão se consolidou como principal meio de comunicação de massa no Brasil, especialmente ao longo da década de 1970, ela passou a ocupar um lugar que ultrapassava a mera condição de um tecnologia de transmissão. Instalado no centro da sala e integrado à rotina doméstica, o aparelho televisivo tornou-se parte constitutiva da experiência cotidiana de milhões de brasileiros. Mais do que informar ou entreter, a TV atuou como um espaço de circulação de valores culturais, referências de comportamento e para a construção de sentido (Hamburger, 2005, p. 31). Como observa Raymond Williams (2016, pp. 27-28), a televisão não deve ser compreendida apenas como uma inovação técnica, mas como uma forma cultural produzida para responder às necessidades específicas de uma sociedade em transformação, marcada pela ampliação dos sistemas de comunicação, pela urbanização acelerada e pela crescente centralização dos processos de produção simbólica.

No Brasil essa expansão ocorreu em um contexto particularmente singular. Enquanto o país experimentava os efeitos contraditórios do chamado "milagre econômico", o regime civil-militar investia na construção de uma infraestrutura de telecomunicações capaz de integrar um território continental sob uma mesma rede de circulação de informações (Ortiz, 1985, p. 88). A criação da Embratel, a ampliação dos sistemas de transmissão e a formação das redes nacionais de televisão permitiram que imagens, discursos e narrativas passassem a alcançar simultaneamente regiões antes desconectadas dos grandes centros urbanos. A integração territorial promovida pelas telecomunicações articulava-se, assim, a um projeto mais amplo de

integração simbólica da nação. Se a mediação cultural explica como os sentidos da telenovela circulavam e eram reapropriados, ela não dispensa uma atenção à estrutura material que tornava essa circulação possível. A concentração da produção televisiva num pequeno número de emissoras permitiu que a telenovela alcançasse a escala de fórum cultural nacional aqui descrita. As indústrias da comunicação estruturam de forma desigual o acesso aos meios de produção e circulação simbólica; desigualdade que, no caso brasileiro, tornou a Globo praticamente sinónima da própria televisão nacional durante o período estudado.

É nesse cenário que a telenovela emerge como um dos principais produtos culturais do país. Diferentemente do telejornal, cuja função estava mais diretamente associada à informação e, consequentemente, mais sujeita ao controle estatal, a telenovela ocupava uma posição ambígua (Hamburger, 2005, p. 27). Como destaca a historiadora Esther Hamburger (2011, p. 65), produzida no interior da indústria cultural e submetida simultaneamente às exigências do mercado e aos limites da censura, às novelas operavam em uma zona intermediária entre o controle institucional e a criatividade narrativa. Tal característica faz dela um objeto relevante para compreender aquilo que Antonio Gramsci denominou "hegemonia" (Martín-Barbero, 2003, p. 104).

Por meio da análise do pensamento de Gramsci, Martín-Barbero esclarece que o processo de dominação social não se sustenta exclusivamente pela coerção:

> [...] o processo de dominação social já não como imposição a partir de um exterior e sem sujeitos, mas como um processo no qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas. E "na medida" significa aqui que não há hegemonia, mas sim que ela se faz e desfaz, se refaz permanentemente num "processo vivido", feito não só de força mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade. (Martín-Barbero, 2003, p. 105)

A hegemonia, nesse sentido, consiste justamente da capacidade de determinados setores sociais transformarem seus interesses particulares em interesses aparentemente universais. Nenhum grupo social governa apenas pela força. A estabilidade de uma ordem política depende também da construção de consensos, da produção de visões de mundo capazes de serem reconhecidas como legítimas pelos grupos subordinados. Mais do que impor ideias, trata-se de construir formas de adesão, identificação e pertencimento.

Nesse contexto, inserida em um projeto de modernização conservadora, a telenovela torna-se agente dessa hegemonia ao passo que constrói consensos coletivos. Porém, esses mesmos consensos nunca são absolutos, uma vez que são negociados, apropriados e até ressignificados pelos diferentes grupos sociais que à assistiam. As novelas apresentavam um Brasil urbano, moderno e em constante transformação, contribuindo para consolidar imaginários compatíveis com a narrativa desenvolvimentista defendida pelo regime. Entretanto, compreender a telenovela apenas como instrumento de manipulação ideológica seria reduzir a complexidade do fenômeno.

Nesse processo de construção simbólica, a teledramaturgia exercia o que Lucas Martins Néia (2021, p. 23) define como uma dupla função: a de emoldurar (enquadrar os fatos sob a ótica televisiva) e a de modelar (construir padrões de comportamento e tipos ideais do 'ser brasileiro'). Contudo, essa moldagem não era uma imposição passiva; envolvia uma retroali-

mentação constante com o ideário popular, ao apresentar, a exemplo, personagens que viviam dilemas de ascensão social, conflitos de classe e dramas de reconhecimento, fornecendo o repertório a partir do qual os próprios sujeitos passavam a narrar a si mesmos.

É precisamente nesse ponto que os Estudos Culturais oferecem contribuições fundamentais. Stuart Hall (2016, p. 60-61), a exemplo, observa que os produtos culturais não carregam significados fixos. Segundo o autor, toda mensagem é produzida a partir de determinadas intenções, mas seus sentidos permanecem abertos a diversos processos de interpretação. Entre a emissão e a recepção existe um espaço de negociação, apropriação e disputa. A audiência não recebe passivamente os discursos produzidos pelos meios de comunicação; ela os interpreta a partir de suas experiências sociais, valores culturais e condições concretas de existência.

A pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009, p. 160-161) enfatiza que os sentidos atribuídos às narrativas televisivas são continuamente produzidos na interação entre texto, contexto e público. A recepção deixa de representar o momento passivo de encerramento do processo comunicativo para constituir uma instância ativa de interpretação, negociação e ressignificação. O telespectador passa a ser reconhecido como sujeito histórico capaz de produzir leituras múltiplas, estabelecer negociações simbólicas e, inclusive, atribuir significados distintos àqueles inicialmente previstos pelos produtores. A televisão continua sendo compreendida como espaço de poder; entretanto, esse poder deixa de ser concebido como absoluto ou unilateral, passando a ser entendido como relacional, permanentemente atravessado por disputas, apropriações e resistências.

Esse processo de recepção ativa e de negociação de sentidos fica evidente nas reações dos próprios telespectadores ao acompanharem tramas de grande impacto popular, como a telenovela *O Astro*. Longe de absorverem passivamente os discursos e os desfechos propostos pela autoria, os sujeitos decodificam as narrativas a partir de seus repertórios individuais, valores morais e expectativas de classe. Essa diversidade de leituras e apropriações pode ser observada nas manifestações do público registradas em matérias da época:

> "O personagem que mais impressionou foi o Alan, pela sua ingenuidade. Para mim ele foi um santo e não deveria estar na novela e sim no céu." (Dalce Maria, jornalista)
> "Adorei a construção da família da Lili, que foi perfeita. As situações de classe média chegaram a detalhes e fico pensando como é que a Janete Clair, sendo rica, conseguiu fazê-los tão perfeitos assim." (Paula Mattos, dona-de-casa)
> "Não gostei do Natalício, que foi um bobo. Ele deveria ter se mancado logo, vendo que a Lili gostava do Márcio."(Maria do Carmo, faxineira)
> [...] "A Consolação foi uma personagem muito humana, muito igual a gente. Aquele tipo de mãe mesmo, que sofre, reclama, mas está aí pro que der e vier." (Alcidéia de Oliveira, universitária) (Sétimo Céu, 1978, p. 46)

Como demonstram os depoimentos, a audiência estabelece diferentes níveis de engajamento com a obra: enquanto a dona de casa analisa a representação de classe e verossimilhança da escrita, a faxineira e a jornalista negociam com a conduta moral e o destino dos personagens, e o teatrólogo atenta para os aspectos técnicos da atuação e da construção do tipo dramático. Cada recepção reconfigura o texto midiático, evidenciando que a mensagem televisiva só se realiza plenamente no momento de sua apropriação pelo público. A telenovela, portanto, funcionava como uma "obra aberta" e protointerativa, profundamente permeável

às demandas da audiência (Hamburger, 2005, 2011). Longe de ser um discurso fechado, ela se constituía como um verdadeiro fórum cultural, onde diferentes estratos sociais negociavam sentidos sobre classe, família e moralidade. Os próprios excertos revelam que a receção da telenovela era também um processo de mediação e de negociação dos papéis de género. Na Senda de Escosteguy (2001), os estudos culturais aplicados à ficção seriada latino-americana mostram que a telenovela funcionou historicamente como um dos raros espaços da esfera pública mediática em que mulheres de diferentes classes podiam ver dramatizados temas como trabalho feminino, autonomia conjugal e maternidade, etc. Trata-se de um indício de uma disputa de sentido sobre o lugar da mulher na modernização conservadora do regime, pois enquanto o discurso oficial do «milagre económico» mantinha a mulher fundamentalmente associada ao lar, a ficção televisiva já ensaiava, de forma ainda ambígua e comercialmente calculada, personagens femininas participantes da vida pública e profissional.

Tal perspectiva aproxima-se das reflexões de Jesús Martín-Barbero (1997, p. 82-83), para quem o verdadeiro poder dos meios de comunicação não reside apenas nos conteúdos transmitidos, mas nos processos de mediação através dos quais esses conteúdos são incorporados à vida social. Ao deslocar o olhar dos meios para as mediações, o autor chama atenção para as formas pelas quais os sujeitos articulam os produtos culturais às suas próprias experiências. Nesse sentido, a relevância da telenovela não está apenas no que ela mostra, mas na maneira como se inscreve no cotidiano, oferecendo linguagens para interpretar a realidade. Em entrevistas a revista Manchete, Janete Clair debate sobre as formas como o "real" se apresenta em suas novelas:

> MANCHETE — Enquanto o Dias é visto como um autor polêmico, você sempre foi encarada como uma escritora um pouco alienada. Essa crítica tem fundamento?
> JANETE CLAIR — O problema básico é o da liberdade, para nós dois. O Dias, por exemplo, gostaria de ter mais liberdade para ser polêmico. Eu exijo que me dêem liberdade para escrever o que quiser. Gosto de me dedicar, às vezes, a um tema social. Mas não me sinto obrigada a tratar sempre desse tipo de assunto. O meu público não é, obrigatoriamente, o mesmo que assiste às novelas do Dias. Então, eu também quero ter o direito de escrever sem maiores preocupações. Em Selva de Pedra e Irmãos Coragem, eu me preocupei; porque quis. Fogo Sobre Terra teria sido, possivelmente, minha novela mais engajada nos problemas sociais. Infelizmente, cerca de 50% de sua força desapareceu, devido a certo tipo de problemas com a censura. Apesar disso, acho que o que ficou deu para atingir o meu objetivo. Recebi muitas cartas, principalmente do interior, demonstrando que a novela alcançou plenamente o que eu pretendia. Mas o importante é que fique bastante claro que eu não tenho nenhuma intenção de conscientizar quem quer que seja, quando escrevo. Meu apelo é exclusivamente popular, e eu não quero ter compromisso com coisa alguma. Faço questão de ser livre. As pessoas precisam entender que, por ser mulher do Dias, eu não tenho nenhuma obrigação de ter as mesmas preocupações que ele. Pelo contrário, faço questão de ser diferente. (Manchete, 1978)

A força cultural da telenovela decorre, portanto, dessa capacidade de estabelecer pontes entre grandes projetos institucionais e experiências ordinárias. Enquanto o regime militar buscava construir uma imagem de nação moderna, integrada e desenvolvida (Napolitano, 2001), as novelas traduziam essas transformações em histórias individuais, dramas familiares e con-

flitos emocionais facilmente reconhecíveis pelo público. O progresso deixava de ser apenas uma política econômica para adquirir rostos, desejos, medos e expectativas. A modernização tornava-se narrável.

Contudo, as mesmas estruturas que permitiam a difusão de valores hegemônicos também abriam espaço para ambiguidades e tensões. O melodrama, linguagem fundamental da telenovela latino-americana, possui uma lógica própria que frequentemente escapa aos projetos de controle político. Como observa Martín-Barbero (2003, p. 157-159), o melodrama historicamente funcionou como uma forma de expressão das sensibilidades populares, organizando conflitos sociais através das emoções. Como dito por Janete Clair:

> Mas a verdade é que o público gosta de ter emoções, de chorar, de rir. Se você assiste a uma partida de futebol, você tem emoções. E a novela é isso, cada situação reflete as mesmas emoções de um gol. O público espera cada acontecimento e torce, chora e ri. Porque novela é novelo é a surpresa do dia e o que conta, mesmo, é a surpresa. O gol. (Sétimo Céu, 1978, p. 15)

Ao dramatizar injustiças, sofrimentos e disputas morais, o drama presente nas novelas frequentemente operava aquilo que Peter Brooks (1995, p. vii) conceitua como um "modo imaginativo", essencial para a legibilidade moral do mundo contemporâneo. Ao traduzir estruturas sociais abstratas e conflitos de classe em dramas morais, afeto e dilemas domésticos, a novela conectava as grandes narrativas nacionais às experiências ordinárias do público, oferecendo formas de reconhecer e interpretar as transformações do país. É nesse território que se forjam as representações negociadas, onde a televisão fornece o palco para o "drama do reconhecimento", permitindo que o público localize significados morais em meio às transformações sociais.

Esta dimensão participativa da receção não é exclusiva do caso brasileiro. Ien Ang (2006), em estudo já clássico sobre a receção da soap opera norte-americana Dallas junto de públicos holandeses, demonstrou que as espectadoras mobilizavam categorias de realismo emocional para avaliar e legitimar o prazer que retiravam da ficção seriada. De modo semelhante, Mazziotti e Frey-Vor (1996) situam a telenovela como um género regional latino-americano, cuja força cultural decorre precisamente dessa capacidade de amalgamar melodrama popular e projetos nacionais de modernização, o que permite ler o caso brasileiro dos anos 1970 não como um fenómeno isolado, mas como uma variante de um processo mais amplo de constituição da telenovela como forma cultural latino-americana.

Essas fissuras tornavam-se ainda mais evidentes quando determinadas obras abordavam questões sociais sensíveis ou representavam personagens que confrontavam estruturas de poder estabelecidas. Os inúmeros conflitos entre autores, emissoras e órgãos censórios demonstram que o Estado reconhecia o potencial político dessas narrativas. O veto integral de Roque Santeiro, em 1975, e as sucessivas intervenções sofridas por diferentes produções revelam que o campo da teledramaturgia constituía um espaço permanente de disputa simbólica. Não se tratava apenas de controlar conteúdos, mas de controlar representações da realidade social (Hamburger, 2011).

Dessa forma, a hegemonia construída pela televisão brasileira durante a década de 1970 não deve ser entendida como um processo linear ou absoluto. Ela foi produzida através de negociações constantes entre Estado, mercado, produtores culturais e público. As telenovelas

participavam da difusão de determinados projetos de nação, mas também incorporavam demandas, desejos, ansiedades e contradições presentes na sociedade brasileira. Longe de constituir apenas um aparelho ideológico ou um simples produto de entretenimento, ela tornou-se um dos principais lugares de produção de sentidos sobre o Brasil, atuando como espaço privilegiado de mediação entre estruturas de poder e experiências vividas, entre projetos hegemônicos e apropriações cotidianas, entre aquilo que se pretendia dizer sobre a nação e aquilo que seus habitantes efetivamente reconheciam como parte de suas vidas.

O Olhar das Revistas: A Telenovela para Além da Tela

Compreender a telenovela brasileira da década de 1970 exige deslocar o olhar para além da narrativa exibida diariamente na televisão. Embora a teledramaturgia ocupasse o centro da experiência audiovisual, sua circulação social não se encerrava no momento da transmissão. Ao contrário, ela se prolongava por uma ampla rede de discursos, reportagens, entrevistas e debates que ampliavam continuamente seus significados. Nesse contexto, a imprensa especializada assume papel fundamental para a compreensão da recepção e da circulação das telenovelas, pois funcionavam como espaços privilegiados de mediação entre a ficção televisiva e a vida cotidiana dos espectadores ao socializar informações às quais o público não tinha acesso. Conforme Dilma Juliano:

> Aos poucos, a necessidade de "saber" a TV-máquina alimenta o desejo de incorporar-se a ela, "ter" seus produtos e "ser" também como sua mercadoria, assim como tudo o que nela aparece. Este deslocamento de fora (saber sobre a máquina) para dentro (ser a própria máquina), que reduz o distanciamento crítico sobre ela, é proporcional à sofisticação tecnológica que, em paralelo, fetichiza toda mercadoria veiculada. É a transformação da matéria impressa da revista "especializada em televisão" aos periódicos generalistas que tanto vendem o ator, em sua pseudo-intimidade, quanto as modas de consumo que ela anuncia. O que caracteriza, em última instância, o processo de passagem do cidadão ao consumidor; daquele que chorava com a telenovela àquele que passa a desejar a moda com a qual desfila o protagonista. (Juliano, 2003, p. 41)

Diante disso, a importância dessas publicações reside no fato de que elas não atuavam apenas como observadoras da televisão, mas sim um meio que participavam ativamente da construção do fenômeno televisivo. Ao publicar entrevistas com autores, reportagens sobre bastidores, resumos de capítulos, pesquisas de opinião e matérias especiais sobre autores e personagens, as revistas prolongavam a experiência narrativa para além do horário de exibição, para ocupar espaço nas conversas familiares, nas bancas de jornal e práticas de leitura cotidianas. Nesse sentido, as revistas constituíam uma extensão simbólica da própria narrativa televisiva, contribuindo para aquilo que Jesús Martín-Barbero (2003) identifica como o processo de mediação cultural: a produção de sentidos que ocorre no encontro entre os meios de comunicação e as experiências concretas dos sujeitos.

Mais do que informar sobre a novela, essas publicações ajudavam a ensinar como ela deveria ser interpretada. Seus textos organizavam leituras possíveis, selecionavam acontecimentos considerados relevantes, destacavam determinados personagens e enquadravam conflitos narrativos segundo valores morais específicos. O discurso jornalístico, frequentemen-

te marcado por estratégias sensacionalistas e por uma linguagem emocional, transformava a novela em um acontecimento social permanente. Não se tratava apenas de acompanhar uma ficção, mas de participar de um universo compartilhado de referências culturais.

Essa dinâmica torna-se evidente na cobertura realizada pela revista *Sétimo Céu* sobre *O Astro* (1977). Em uma matéria intitulada "Agora, cada um diz o que pensa da novela (e tome elogios)", os atores são convidados a comentar suas experiências durante a produção:

> Aqui os astros opinam: todos, sem exceção, acharam o trabalho gratificante. Alguns atores, inclusive, qualificam O Astro como um marco na história das telenovelas. Toda a equipe também é unânime, quanto à força criativa da autora — Janete Clair. Durante os oito meses em que a novela foi ao ar, milhares e milhares de espectadores prenderam suas respirações, suspiraram emocionados com a atuação comovente de Lílian e Márcio. Ou vibraram com os encontros arrebatados de Amanda e Herculano. Os participantes de O Astro — pessoal da técnica e elenco — só lamentam a saudade que irão sentir dos colegas: sua solidariedade e companheirismo inesquecíveis! (Sétimo Céu, 1978, p. 38)

No decorrer da matéria, chama atenção o fato de que os depoimentos raramente enfatizam aspectos técnicos da atuação. Em vez disso, os entrevistados falam sobre os personagens como se fossem sujeitos reais, dotados de personalidade, trajetórias e valores próprios. Francisco Cuoco descreve Herculano Quintanilha como um personagem "curioso, interessante, versátil, habilidoso, negativo e positivo nos limites permitidos aos seres excepcionalmente dotados" (Sétimo Céu, 1978, p. 38). Dina Sfat refere-se a Amanda como uma mulher forte e determinada antes de se apaixonar; Eloísa Mafalda destaca sua identificação emocional com Consolação, enquanto Dionísio Azevedo aborda o simbolismo de seu personagem, Salomão Hayalla, para si mesmo (Sétimo Céu, 1978, p. 38).

Essa forma de abordagem revela um aspecto central da cultura melodramática. Ao borrar as fronteiras entre ficção e realidade, as revistas estimulavam aquilo que Roger Odin (2012) denomina "leitura documentarizante"[1] sobre a ficção, na qual os personagens ultrapassam os limites da narrativa e passam a circular socialmente como figuras reconhecíveis do mundo vivido. É nesse contexto que se compreende a constatação de que "o platonismo faz parte das expectativas do público de telenovelas" (Studart, 1977, p. 16), onde a audiência projeta nos personagens uma busca por virtude, pureza moral e tipos ideais. Assim, ao acompanhar os desdobramentos nas páginas impressas, o espectador era convidado não apenas a assistir às histórias, mas a julgar moralmente os atos dos personagens, admirá-los ou confrontá-los com sua própria realidade cotidiana. (TEBET, 1977, p. 16).

Entretanto, o próprio discurso jornalístico ampliava o potencial de identificação produzido pela novela, debatendo sua capacidade de atuar sobre sensibilidades e imaginários coletivos:

1. Na semio-pragmática de Roger Odin (2012), a "leitura documentarizante" consiste em uma operação pragmática operada pelo leitor/espectador, que passa a tomar o texto ou a imagem como documento e reflexo da realidade, pressupondo a existência de um Enunciador real. Como aponta o autor, esse modo de leitura pode ser ativado inclusive sobre produções de ficção, a partir de enquadramentos, discursos institucionais ou dinâmicas de recepção que convidam o público a interagir com a narrativa sob a ótica do mundo social vivido.

> Finalmente, surge algo de novo no horário das oito na Rede Globo. Pelo que, foi possível observar na semana de estréia, Dancin' Days, entre outras virtudes, tem mérito de trazer de volta personagens e conflitos situações identificáveis em nosso cotidiano Pois, ao contrário de Janete Clair, que despreza a lógica elementar em troca de artifícios mirabolantes, o autor de Dancin' Days, Gilberto Braga, está sintonizado com a realidade e possui sensibilidade e talento suficientes para humanizar tipos familiares ao universo vivencial do espectador. (Andrade, 1978)

A própria construção de Janete Clair nas páginas dessas revistas difere em diferentes contextos. Por vezes, a autora aparece não apenas como escritora, mas como uma espécie de autoridade cultural capaz de garantir o sucesso da televisão brasileira. Em uma matéria publicada durante o período de produção de *O Astro*, afirma-se que "Janete Clair foi convocada às pressas para salvar a lavoura da novela" (Cony, 1977, p. 12). Em outra, a autora é apresentada como a responsável por sustentar os índices de audiência da programação nacional (Tebet, 1977, p. 14), ou uma "fabulosa tecedeira de intrigas" (Júnior, 1977, p. 104). Tais representações extrapolam a dimensão profissional e transformam Janete Clair em personagem pública, associando sua figura à própria estabilidade do sistema televisivo.

Essa construção midiática revela a centralidade adquirida pela telenovela na cultura brasileira dos anos 1970. Ao transformar autores, atores e personagens em figuras de interesse nacional, as revistas ajudavam a consolidar a teledramaturgia como espaço privilegiado de produção de sentidos sobre o país. A novela não era apenas entretenimento; tornava-se assunto de relevância pública, capaz de mobilizar afetos, debates e formas de pertencimento coletivo.

Essa dinâmica aproxima-se das reflexões de Stuart Hall sobre codificação e decodificação (Sparks, 1996, p. 86-88). Embora as novelas fossem produzidas dentro de determinadas estruturas ideológicas e mercadológicas, seus significados não permaneciam fixos. Ao contrário, eram continuamente reinterpretados pelos públicos. As revistas atuavam, ainda que mediadas pelo filtro editorial, como um espaço intermediário, registrando, organizando e amplificando interpretações que circulavam socialmente. Questões relacionadas à família, ao casamento, à mobilidade social e à independência individual das mulheres aparecem constantemente articuladas às discussões sobre os personagens. A novela funcionava como uma linguagem através da qual os sujeitos elaboravam questões presentes em suas próprias vidas.

Em entrevista para Leda Nagle (2009), a Janete Clair associa sua produção ficcional às transformações experimentadas pela sociedade brasileira ao declarar ser "a primeira novelista a colocar a mulher numa atividade participante dentro da sociedade. Você pode analisar todas as minhas novelas, desde a minha primeira novela televisão, a mulher é participante, ela é atuante, como mulher do trabalho". Dias Gomes, por sua vez, constrói uma narrativa semelhante ao defender aquilo que denomina de "novela-denúncia". Embora reconheça que "uma novela não pode consertar o mundo", insiste que sua função consiste em revelar injustiças, provocar reflexão e despertar no espectador a consciência da necessidade de transformar a realidade:

> DIAS - Tenho uma posição muito clara a esse respeito. Acho que uma novela não pode consertar o mundo. E o mesmo se pode dizer de uma peça de teatro, de um romance ou uma fita de cinema. Mas tanto através do teatro, do cinema, da literatura ou mesmo da televisão se pode levar ao espectador a consciência da necessidade de mudar as coisas. Então, quando você simplesmente mostra o problema, denuncia a injustiça, aponta o erro, você está levando o espectador a pensar sobre o assunto, im-

> pelindo-o a agir. Este, no meu entender, o nosso papel. Claro que com *Sinal de Alerta* eu não pretendo resolver o problema da violência, ou mesmo da poluição em parte alguma. Mas se a novela servir para alertar as pessoas para o tipo de vida que estão vivendo, para o tipo de cidade que estão construindo, para o tipo de sociedade violenta e desumana de que estão participando, mesmo que não aponte soluções, acho que terá valido a pena. (Manchete, 1978)

A telenovela, nesse sentido, deixa de ser compreendida apenas como veículo de entretenimento para assumir uma dimensão ética, educativa e política. Como demonstra Martín-Barbero, o que é produzido na televisão não responde unicamente aos requisitos do sistema industrial ou a estratagemas comerciais, mas também às exigências que provêm do tecido cultural e dos modos de ver (Martín-Barbero, 2003, p. 18). É justamente nesse ponto que a análise das revistas permite compreender a relação entre a experiência cotidiana e os projetos mais amplos de construção nacional promovidos durante a ditadura civil-militar. Enquanto o regime investia na produção de uma imagem de país moderno, integrado e economicamente próspero, a cultura melodramática oferecia formas concretas de experimentar e interpretar essas transformações. As revistas, nesse contexto, contribuíam para essa operação ao traduzirem grandes processos históricos em histórias individuais, dramas familiares e trajetórias emocionais facilmente reconhecíveis pelos leitores.

Essa negociação de sentidos operada pela imprensa não se restringia apenas aos afetos e à conduta moral dos personagens; ela alcançava também os limites da política. Afinal, enquanto autores como Janete Clair e Dias Gomes buscavam dialogar com os anseios do público, o próprio ato de narrar a sociedade sob a ditadura colocava a teledramaturgia no centro das atenções do Estado. É nesse ponto que as revistas passam a registrar também os conflitos em torno do controle da informação, como se observa nas na coluna escrita por Magalhães Júnior ao afirmar que "escrever novelas em TV, sob o acicate da Censura, não deve ser brincadeira. Talvez, por isso, elas estão se tornando cada vez mais banais, diluídas, repetitivas, inconsequentes e desinteressantes" (1977, p. 104); ou na escrita de jornalista e escritor Carlos Heitor Cony, sobre a "Crise na TV", na qual aborda que as novelas se tornaram "mais brilhantes, tecnicamente perfeitas, culturalmente avançadas (até o ponto permitido pela Censura e pelo padrão médio do homo brasiliensis)" (1977, p. 12). Sobre a mesma edição, Suzana Tebet também deixa sua opinião acerca da "crise", abordando como "as emissoras não querem ofender a Censura nem o próprio público. Fica repisando as coisas" (Tebet, 1977, p. 14). Por fim, Arthur da Távola declara que:

> A Censura é diretamente responsável por muitas outras mutilações, incidindo no conteúdo das novelas. Cenas e mais cenas são semanalmente cortadas, obrigando os autores a um esforço extraordinário para manter a história em níveis de interesse e atração. Igualmente a produção é obrigada a regravar cenas cortadas, o que a faz funcionar a toque de caixa e sem tempo para burilar. (Távola, 1977, p. 16)

Diante disso, em meio à cobertura de temas relacionados ao entretenimento e à televisão, surgem discussões sobre liberdade de expressão, intervenção estatal e limites da atuação dos órgãos censórios. O fato de tais debates coexistirem com reportagens sobre novelas de-

monstra que cultura e política não ocupavam esferas separadas. Ambas circulavam dentro do mesmo espaço editorial e eram consumidas pelos mesmos leitores.

Essa coexistência revela uma contradição característica da década de 1970. Enquanto o governo buscava consolidar um projeto de integração nacional apoiado nos meios de comunicação, os próprios espaços culturais criados por esse processo permitiam a circulação de debates que frequentemente tensionavam a ordem estabelecida (Napolitano, 2001). Como exposto, as revistas de entretenimento não constituíam veículos de oposição direta ao regime, mas também não se limitavam a reproduzir passivamente seus discursos. Ao abrir espaço para opiniões diversas, registrar conflitos morais presentes nas novelas e discutir temas relacionados à censura, elas contribuíam para a produção de uma esfera pública marcada por ambiguidades e negociações constantes.

Sob essa perspectiva, as revistas podem ser compreendidas como mediadoras fundamentais entre o projeto oficial de nação e as experiências concretas dos brasileiros. Elas não apenas refletiam aquilo que acontecia na televisão; participavam ativamente da construção dos significados atribuídos às narrativas, aos personagens e às transformações sociais em curso. Seu papel consistia justamente em transformar a novela em um acontecimento social contínuo, conectando o universo ficcional aos afetos, expectativas e inquietações da vida cotidiana. Assim, as revistas aqui trabalhadas mostram-se como espaços de negociação de sentidos, onde a ficção televisiva encontrava as experiências vividas dos espectadores e onde diferentes interpretações sobre o Brasil podiam ser construídas, disputadas e compartilhadas. Mais do que simples fontes complementares, elas constituem documentos privilegiados para compreender como a telenovela se transformou em uma das principais narrativas da nação brasileira durante a década de 1970.

Considerações finais

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permite compreender que a telenovela brasileira da década de 1970 ultrapassou sua condição de produto da indústria cultural para consolidar-se como um dos principais espaços de mediação cultural da sociedade brasileira. Inserida em um contexto de modernização acelerada, expansão das telecomunicações e endurecimento do regime civil-militar, a teledramaturgia articulou Estado, mercado, produtores culturais e público em um processo contínuo de produção, circulação e negociação de sentidos.

Entretanto, compreender esse processo apenas como uma estratégia de difusão ideológica significaria reduzir a complexidade das relações estabelecidas entre os meios de comunicação e seus públicos. Nesse sentido, como se procurou demonstrar neste estudo, a telenovela operava como um processo de mediação cultural, no qual a hegemonia era continuamente construída, negociada e, por vezes, tensionada. Seus sentidos não eram definidos exclusivamente pela produção ou pelos mecanismos de censura, mas também pelas múltiplas formas de apropriação realizadas pelos espectadores, que interpretavam personagens, conflitos e representações a partir de suas próprias experiências sociais.

Essa dinâmica torna-se ainda mais evidente quando se desloca o olhar para além da tela. A análise das revistas *Manchete* e *Sétimo Céu* revelou que a experiência da telenovela não se encerrava no momento da exibição televisiva, mas se prolongava em entrevistas, reportagens, críticas, cartas de leitores e debates que ampliavam continuamente sua circulação social. Esses

periódicos atuavam como espaços privilegiados de mediação, aproximando ficção e realidade, organizando leituras sobre as narrativas e registrando as múltiplas formas pelas quais autores, jornalistas e espectadores atribuíam significado às transformações políticas, culturais e morais vividas pelo país. Assim, mais do que simples registros do universo televisivo, as revistas constituem fontes fundamentais para compreender a circulação dos sentidos produzidos pela teledramaturgia.

Do mesmo modo, é imperativo reafirmar que a televisão, nesse contexto, não foi um mero braço ideológico do Estado. Embora inserida nos limites impostos pelo regime autoritário, a produção melodramática permaneceu atravessada por ambiguidades, negociações e fissuras que frequentemente escapavam às pretensões de controle (Guerra, 2026; Guerra & Oliveira, 2026). A telenovela, portanto, participava da difusão de determinados projetos de nação e de modernização, mas fazia isso por meio de narrativas abertas às apropriações da audiência, permitindo que diferentes grupos sociais reinterpretassem personagens, conflitos e valores a partir de suas próprias experiências.

O teledramaturgia, elevado ao status de matriz cultural, ao enquadrar a realidade sob a óptica televisiva e construir tipos ideais com os quais o público podia se identificar, funcionou como a via de representação dos afetos domésticos, conectando o espaço-tempo das narrativas aos processos sociais vividos pela população. Mais do que refletir a realidade, essas narrativas ofereceram repertórios simbólicos para pensar conflitos sociais, relações familiares, projetos de modernidade e identidades nacionais. Nesse processo, a telenovela tornou-se um dos principais fóruns culturais do país, espaço em que diferentes visões de Brasil se encontravam, eram negociadas e, frequentemente, disputadas. Ao deslocar o olhar para os processos de circulação e recepção, este estudo procura contribuir para uma compreensão mais ampla da televisão como objeto da História, evidenciando que seus significados foram produzidos precisamente nas mediações estabelecidas entre narrativas, sujeitos e experiências vividas.

Por fim, a investigação através das fontes hemerográficas revelou que o sentido da novela era produzido na circulação e na recepção, e não apenas na tela. Essas publicações permitiram a ritualização da audiência, integrando a ficção à experiência cotidiana e transformando a telenovela em uma "obra aberta", onde identidades e cidadanias eram permanentemente processadas.

REFERÊNCIAS

ANG, Ien. **Living room wars:** rethinking media audiences. London: Routledge, 2006.

BORELLI, Silvia H. Simões. Cultura Brasileira: Exclusões e Simbioses. In: RISÉRIO, Antonio. Anos 70: trajetórias, Ed. Iluminuras, 2005.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination:** Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London: Yale University Press, 1995, p. ix.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Os estudos culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da comunicação:** conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 151-170.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Hybrid cultures:** strategies for entering and leaving modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

GUERRA, Paula. **From the night and the light, all festivals are golden: the festivalisation of culture in Portugal**. In: SILVA, A. S.; SANTOS, H.; GUERRA, P. (Ed.). Cultural change in contemporary Portugal. Porto: IS-Instituto de Sociologia U.Porto: U. Porto Press, 2026. p. 159-173.

GUERRA, Paula; OLIVEIRA, **A. A sonic paradise in the countryside: pop-rock festivals as drivers of creative tourism development in small cities** and rural areas in the post-pandemic era. In: SILVA, A. S.; SANTOS, H.; GUERRA, P. (Ed.). Cultural change in contemporary Portugal. Porto: IS-Instituto de Sociologia U.Porto: U. Porto Press, 2026. p. 145-156.

GOMES, Dias; CLAIR, Janete. **Leda Nagle entrevista Dias Gomes e Janete Clair no Jornal Hoje**. [Entrevista cedida a] Leda Nagle. YouTube: Canal Baú da Leda Nagle, 2009. Disponível em: https://youtu.be/3erXR4itlyU?si=YgSZLCakbu2RPB5M. Acesso em: 06 jul. 2026.

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

HAMBURGER, Esther Império. **Telenovelas e interpretações do Brasil.** Lua Nova, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico. **Sociedad y comunicación de masas**, v. 1, p. 357-392, 1981.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. **Telenovelas Brasileira**s: narrativas alegóricas da indústria cultural. 2003. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Ficção televisiva no Brasil:** temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009. (Coleção Teledramaturgia).

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MAZZIOTTI, Nora; FREY-VOR, Gerlinde. Telenovela e soap opera. **Comunicação & Educação**, n. 6, p. 47-57, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950 - 1980). 4. São Paulo: Contexto, 2001.

NEIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país:** uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020). 2021. 316 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Escola de

ORTIZ, Renato **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense. 1985

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, José Mário. **Telenovela:** história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SPARKS, Colin. Stuart Hall, cultural studies and marxism. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (org.). **Stuart Hall:** Critical Dialogues in Cultural Studies. London: Routledge, 1996. p. 71-102

MATÉRIAS DE REVISTAS

AGORA, cada um diz o que pensa da novela (e tome elogios). **Sétimo Céu,** Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 68 (Especial O Astro), p. 38-41 [aprox.], 1978.

ANDRADE, Valério. Televisão: Dancin' Days. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1371, 1978

CONY, Carlos Heitor. Carlos Heitor Cony escreve: Crise na TV: Cuoco veste o turbante para salvar as novelas. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1336, 1977, p. 12.

TÁVOLA, Artur da. Autobiografia em excesso é um perigo. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1336, 1977, p. 16.

TEBET, Suzana et al. Crise na TV: Para os entendidos em matéria de novela, está havendo maior oferta do que procura. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1336, 1977, p. 14-16.

MANCHETE. Janete Clair entrevista Dias Gomes. **Manchete** - Bloch Editores. ed. 1374, 1978.
JÚNIOR, Magalhães. Duas Vezes Dois, Quatro. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1302, p. 104, 1977.