

Entre a telenovela e a série, a tradição e a experimentação: o horário das 23h da Rede Globo¹

Mariana Marques de LIMA²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP

Lucas Martins NÉIA³

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

Resumo

O presente artigo se propõe a traçar um panorama da faixa “pós-novela das 20h/21h” da Rede Globo, com enfoque nas telenovelas experimentais que ali foram exibidas na década de 1970 e culminando na atual faixa das 23h. Para isso, aborda-se a televisão como dispositivo, a telenovela como “narrativa da nação” e o trânsito de formatos e conteúdos presente no horário. Destaca-se, ainda, o *remake* de *O Astro*, que, ao atualizar a trama de Janete Clair, respeitou a essência da autora ao mesmo tempo em que investiu na construção de uma identidade estética própria – cujos elementos se repetiriam em outras novelas das 23h.

Palavras-chave: telenovela; série; programação; *remakes*; Rede Globo.

Introdução

Em 2011, a Rede Globo lançou, às onze da noite, um *remake* da telenovela *O Astro*, grande sucesso de Janete Clair de 1977/78, em homenagem aos 60 anos de estreia da primeira telenovela no Brasil⁴ – fato alardeado pelas próprias chamadas veiculadas pela emissora. Esta “homenagem à telenovela”, contudo, foi concebida em meio a uma dúvida quanto ao seu próprio formato: trata-se, afinal, de uma novela, uma minissérie ou uma série?

Em sua sinopse original, consta que a nova versão de *O Astro* é uma “minissérie em 60 capítulos” (NOGUEIRA e CARNEIRO, 2011a, p. 1). Na folha de espelho⁵ dos roteiros,

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, email: marit.mlima@gmail.com.

³ Bacharel em Artes Cênicas pela UEL; bolsista CNPq de apoio técnico à pesquisa do CETVN – Centro de Estudos de Telenovela da ECA-USP, email: lucas_martins_neia@hotmail.com.

⁴ Trata-se de *Sua Vida me Pertence*, de autoria de Walter Foster, trama que foi ao ar em 1951 pela TV Tupi de São Paulo (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1988, p. 28).

⁵ Nome que se dá, no jargão televisivo, à capa dos roteiros dos capítulos – nela, constam número do capítulo, autoria, direção e o nome dos personagens presentes naquele capítulo.

no entanto, *O Astro* aparece como uma “série de Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro” (NOGUEIRA e CARNEIRO, 2011b). Nos créditos de abertura, diferentemente de prática adotada na emissora em 2006 e que persiste até os dias de hoje⁶, a questão da autoria é destacada após o crédito de todo o elenco, e os nomes de Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro aparecem somente sob o termo “escrito por” – desta forma, no masculino –, seguidos de “inspirada em uma história de Janete Clair”.

Esta dúvida não se restringe às questões de nomenclatura do formato; reflete-se também em seu conteúdo. *O Astro* de 2011 apresenta uma narrativa ágil, desenvolvida de forma episódica: cada capítulo possui um *plot*⁷, um acontecimento central que, em seu desenvolvimento, afeta, além dos caracteres centrais, personagens dos mais diversos núcleos. Este acontecimento se resolve ainda no último bloco, quando, por consequência, gera outro acontecimento que, suspenso no gancho final do capítulo, será retomado no dia seguinte, repetindo o ciclo aqui descrito.

Lopes e Mungiolli (2012, p. 160-161) consideram que o *remake* de *O Astro*, por conta das características acima pontuadas, “pode ser considerado um trabalho de experimentação dentro das telenovelas brasileiras da atualidade”; desta forma, esta ficção reinaugura “um horário de telenovelas de grande sucesso nos anos 1970, com abordagem mais adulta” – referem-se, aqui, ao horário das 22h.

Compreender o contexto no qual o horário das 22h se desenvolveu é crucial para o desenvolvimento deste artigo; antes, porém, é necessário abarcar algumas questões tangentes à programação da televisão brasileira, principalmente no que concerne aos conteúdos destinados a cada faixa horária.

A TV como dispositivo e a telenovela como “narrativa da nação”

A partir da ascensão da televisão aberta no âmbito brasileiro, a programação, a princípio essencialmente elitista⁸, trouxe, aos poucos, características mais abrangente, abarcando a tendência dos domicílios brasileiros que iam, ao desenvolvimento da economia naquele momento, adquirindo o aparelho televisivo.

⁶ Durante a exibição das novelas *Sinhá Moça*, *Cobras e Lagartos* e *Belíssima*, a Globo passou a creditar os seus autores logo no início das aberturas – sob o termo “uma novela de” –, em detrimento dos nomes dos atores-protagonistas das tramas.

⁷ Aqui, toma-se a definição de Campedelli (1987, p. 45-46) para *plot*; frisa-se que a autora considera a telenovela *multiplot*, visto a grande quantidade de acontecimentos demandada pela duração do formato.

⁸ Reimão (2006, p. 21) discorre acerca do caráter elitista da televisão em seu advento, tendo em vista que os primeiros aparelhos de recepção foram doados por Chateaubriand e, portanto, só estavam presentes nas casas mais abastadas de São Paulo. Naquele momento, a programação televisiva era composta por espetáculos mais eruditos, tais como teatro clássico e de vanguarda; os chamados “shows populares” foram observados em poucos momentos.

O entretenimento e a informação consolidaram o perfil da televisão brasileira. A teledramaturgia nos conduz ao principal meio de entretenimento do veículo: as novelas, nesse sentido, são o que Lopes (2009) denominou de “narrativa da nação”, histórias interpretadas com a finalidade de entreter, mas também informar, narrar casos que, em pouco tempo, serão tratados na mesa do café, do bar, no trabalho, entre outros.⁹ Desta forma, as telenovelas, espelho das principais transformações que ocorrem no cenário nacional, transportam à “telinha” uma gama de comportamentos e discursos do que seria a sociedade brasileira.

No contexto do presente trabalho, pensemos na televisão como dispositivo nos moldes cunhados por Agamben (2014, p. 39), ou seja, “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

O teórico italiano apresenta um olhar que possibilita a análise da televisão, culminando no que Lopes (2009, p. 29) já descreve como sendo a difusão de informações acessíveis a todos, sem distinção de pertencimento social, classe ou região. A televisão, por conseguinte, “ao fazê-lo, torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de instituições socializadoras tradicionais, como a escola, a família, a igreja, o partido político, o aparelho estatal” (LOPES, 2009, p. 23).

Sob as lentes de Agamben, os dispositivos tradicionais – tais como o confessionário, a escola, outras instituições que condicionam intrincadas relações de poder e saber, juntamente com o advento de novos aparatos que, conseqüentemente, tornam-se dispositivos – promovem um aumento do processo de subjetivação. “Hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (AGAMBEN, 2014, p. 41). O autor observa, ainda, que a proliferação do processo de subjetividade difere entre as sociedades; inegável é, porém, a participação das mídias nesse processo – tendo a televisão, neste caso, um papel decisivo.

Agamben contribui ao pensar na função estratégica da televisão ao condicionar os saberes por ela difundidos – o que nos leva a entender como esse dispositivo incide na discussão dos mais variados assuntos, até mesmo em esferas que envolvem instituições como o casamento, família e religião. Sobre este aspecto, França (2009, p. 38) considera que:

⁹ Lima (2015, p. 14) acredita que, “em razão da falta de televisores na maioria dos lares brasileiros, a prática de assistir à televisão na casa de um vizinho ou amigo desencadeou a noção de que o ato de assistir à TV é um comportamento de caráter coletivo. Assistir ao telejornal, seguido da novela, no ambiente comunal da casa se estabelece como uma conduta bastante natural do consumidor brasileiro.”

o cotidiano, este lugar dos hábitos consolidados e também da imprevisibilidade, lugar de vivência, onde somos passíveis de ser atingidos de forma mais direta pelos acontecimentos, ganha prioridade. A televisão fala do mundo – mas até quando fala do mundo, ela parece estar sempre retornando ao cotidiano, ao “aqui de nossos corpos, o agora de nosso presente” (Berger e Luckmann, 1985). No mesmo movimento que nos projeta para fora de casa, ela reduz o estranhamento, organiza o diferente, atribuindo critérios de inteligibilidade. Recebida no âmbito doméstico, ela compõe e estrutura essa domesticidade. A televisão organiza o mundo e a sua complexidade, facilitando e aplainando nossa inserção nos lugares que não são os nossos.

Indubitavelmente, ao mencionarmos a relação da televisão brasileira com os indivíduos tendo como base a teledramaturgia, observamos a primazia da telenovela nesse cenário. Lopes (2009) nos regala com a visão do cenário local ao apresentar um panorama mais específico do que seria a inserção das narrativas no imaginário brasileiro.

A partir das considerações de ambos os autores – a televisão como dispositivo, no sentir de Agamber, e a telenovela como a narrativa da nação, no dizer de Lopes –, tem-se um cenário da TV e sua inserção por meio das suas narrativas no cotidiano brasileiro.

Fechine (2009, p. 143) privilegia a noção de dispositivo como “aquilo que resulta das determinações recíprocas entre práticas sociais de utilização do meio (individuais e coletivas) e o aparato tecnológico (recursos disponíveis, possibilidades expressivas) como parte de uma dada situação comunicativa que ele próprio contribui para configurar”. A ação comunicativa – isto é, a produção de textos, narrativas que envolvem a criação de uma linguagem específica – se configura como um elemento essencial para a compreensão desse dispositivo, que, a partir da mediação, cria uma dialética nacional, o que Lopes (2009, p. 23) elucida como repertório nacional, uma comunidade nacional imaginada.

Para Fechine, ao pensarmos na programação televisiva, faz-se necessário entender seu regime de interação, assim como os dois dispositivos que formam a televisão – sendo eles o dispositivo direto (ao vivo) e o gravado. Ambos, segundo a autora, explicam a forma em que assistimos o veículo: as duas modalidades comportam o modelo de televisão que vemos usualmente. Contudo, “apesar de composta, de modo predominante, por programas gravados, a programação da televisão é direta (ao vivo): consiste numa grade que vai se fazendo no momento mesmo em que é exibida, sujeita inclusive a modificações em função do transcorrer do dia” (FECHINE, 2009, p. 144).

Essa forma de se fazer no momento em que se está a exibir determina o que Fechine (2009) menciona como enunciado em ato: a experiência se faz no momento em que é

exibida. Em síntese, tem-se uma grade de programação que se manifesta no momento de sua realização, um fazer em ato; um texto que se constrói durante sua aparição. Por meio desse entendimento, vemos em Fechine os enunciados englobante e englobado, duas variáveis que permitem a compreensão da recursividade, um modelo de organização desse texto em ato: a programação.

Fechine (2009, p. 145) explica:

Em uma perspectiva semiótica, a programação da televisão deve ser tratada como um enunciado englobante que resulta da articulação de um conjunto de outros enunciados englobados, os programas, que, embora autônomos, mantém uma interdependência entre si dada justamente por esse nível enunciativo mais abrangente que os engloba. A articulação entre esses dois níveis enunciativos – englobante e englobado – é fundamental pra se pensar o dispositivo TV.

Percebe-se, por meio dos enunciados de Fechine, que a grade de programação se configura como um grande texto a se realizar todos os dias por intermédio de uma emissora. O nível englobante – a programação –, resume a pesquisadora, apesar de possuir horários e modelos predeterminados, depende inteiramente da atualização do fluxo televisivo no decorrer da exibição da programação, sendo passível de alguma alteração.

A abordagem dos enunciados permite a visualização dos moldes em como a grade de programação é pensada, tendo em vista os formatos e gêneros abarcados por cada emissora e suas diretrizes.

A partir destas considerações, refletimos acerca do trânsito de conteúdos e formatos no horário “pós-novela das 20h” da Rede Globo; abarcaremos desde o contexto da década de 1970, quando a emissora consolidou sua liderança de audiência em território nacional, até os dias atuais.

As novelas das 22h: apogeu e decadência

A teledramaturgia nacional contou, na década de 1970, com uma intensa discussão sobre a constituição do moderno (SACRAMENTO, 2012, p. 278). Foi a partir desta época que a telenovela brasileira, por meio da imbricação com as mudanças da sociedade (LOPES, 2009, p. 32), se consolidou – tanto como formato quanto na preferência do público.

Na Rede Globo, configuraram-se quatro faixas horárias para a telenovela: às 18h, eram levadas ao ar tramas românticas – em 1975, instituiu-se o horário de fato, primando pelas adaptações de obras literárias; às 19h, histórias cômicas e leves; às 20h, tramas mais

densas e dramáticas; e, às 22h, telenovelas experimentais. “Abria-se o horário de pesquisa, risco, novo, diferente, às 22 horas. Ali, Dias Gomes teve um papel fundamental. Com *Assim na Terra Como no Céu* (1970/71) e imediatamente após *Bandeira Dois* (1971/72), o horário era mais desafiador” (FILHO, 2000, p. 72).

As novelas das dez, assim como as das oito, se especializaram em abordar grandes temas nacionais. Mas, no horário das 22h, em geral, os assuntos eram tratados de forma mais polêmica e ousada. Nessa época, o horário teve seu momento áureo. E, se no horário das 20h reinava Janete Clair, no das 22h quem dava as cartas era Dias Gomes. Depois de *Verão Vermelho* [1970], o autor escreveu sucessos como *Assim na Terra como no Céu* (1970), *Bandeira 2* (1971), *O Bem-Amado* (1973) e *O Espigão* (1974). (SACRAMENTO, 2012, p. 279)

Dias foi responsável, ainda, por *Saramandaia* (1976) e *Sinal de Alerta* (1978/79). Pelo horário das 22h, também figuraram Bráulio Pedroso – *O Cafona* (1971), *O Bofe* (1972/73), *O Rebu* (1974/75), *O Pulo do Gato* (1978) –, Jorge Andrade – *Os Ossos do Barão* (1973/74), *O Grito* (1975/76) – e Walter George Durst – *Gabriela* (1975), *Nina* (1977/78). Em 1976, Durst viu *Despedida de Casado*, trama de sua autoria já com diversos capítulos gravados e prevista para substituir *Saramandaia*, impedida de ir ao ar por veto da Censura Federal – o mesmo ocorrera no ano anterior com *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, no horário das 20h.

Estes quatro autores, ao lado de nomes como Lauro César Muniz e Oduvaldo Vianna Filho, foram absorvidos pela emissora “se identificavam, ou eram identificados, com a cultura política comunista na busca por um ‘padrão de qualidade’, garantindo a produção de trabalhos mais qualificados e a adesão de um público culturalmente mais distinto na tentativa de legitimar a TV como um meio artístico de excelência” (SACRAMENTO, 2012, p. 256). Apesar destes nomes se identificarem – ou serem identificados – com a cultura política comunista, esta não era uma maneira de a Rede Globo encampar as propostas político-culturais de esquerda; tratava-se tão somente de:

[uma] busca de temáticas e enfoques novos para a produção televisiva, mais conectados à realidade brasileira; se configurou mais como uma forma de legitimar a ordem conservadora (na qual um tipo patriotismo, baseado na moral e nos bons costumes, imperava). De fato, emissoras como a TV Globo passaram a incorporar traços da produção cultural de esquerda como parte de uma estratégia de modernização, que era demandada pelo Estado autoritário. (SACRAMENTO, 2012, p. 256)

Oriundos do teatro, estes autores conceberam suas tramas para a televisão como a extensão de sua obra teatral, apresentando no audiovisual as mesmas inquietações que os moviam no palco. “A televisão era apenas o lugar da reafirmação da pesquisa já desenvolvida para o teatro. [...] Na televisão, eles reproduziriam elementos do projeto político-teatral em uma escala muito maior, para uma plateia efetivamente popular” (SACRAMENTO, 2012, p. 276).

Desta forma, o horário se tornou um núcleo experimental, se contrapondo à matriz melodramática, ainda que abordada sob uma ótica realista, vigente nas tramas das 20h da noite – à exceção das telenovelas de Lauro César Muniz, que também se configuravam experimentais.

A partir de 1979, no entanto, com o fracasso de audiência dos últimos títulos do horário – *Nina*, *O Pulo do Gato* e *Sinal de Alerta* –, a emissora deixou de investir em telenovelas às 22h. Sob direção do núcleo Daniel Filho, a faixa horária passou a se dedicar a formatos mais curtos; títulos como *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Polícia* estabeleceram, então, um paradigma para a produção de seriados na Rede Globo, consolidando aquela faixa para a exibição de séries brasileiras. A emissora vinha de experiências pontuais no gênero, tais como *A Grande Família* e a produção de unitários para o programa *Caso Especial*; resolvera encampá-lo de fato ao explorar questões tocantes à atualidade da época – *Ciranda Cirandinha*, série de 1978 com exibição mensal, já se desenvolvera sob este viés ao abordar os dilemas da juventude setentista.

Em 1982, as séries¹⁰ passaram a revezar o horário com as minisséries. Sobre a consolidação deste terceiro formato, fala Daniel Filho:

A agilidade dos seriados mais a experiência das novelas nos deixavam seguros para fazer esse misto-quentíssimo. Walter Avancini, Paulo Afonso Grisolli (diretor de *Grande Família*) e eu formamos um triunvirato para implantar este gênero. *Lampião e Maria Bonita*, *Avenida Paulista* e *Quem Ama Não Mata*, respectivamente, marcaram a estreia das minisséries brasileira. [...] Mais um estilo de dramaturgia estava incorporado à televisão. (FILHO, 2000, p. 74-75)

Neste ínterim, a telenovela se tornou uma experiência pontual no horário: figuraram por ali apenas *Eu Prometo* (1983/84), última incursão de Janete Clair no veículo, e *Araponga* (1990/91), tentativa da Rede Globo de combater o grande sucesso de *Pantanal* na Rede Manchete.

¹⁰ Elementos mais caros à estruturação deste formato serão posteriormente abarcados no decorrer do texto.

***O Astro*, de telenovela-“modelo” a ficção arrojada**

O Astro, a versão de 1977/78, no que tange à sua repercussão, é um dos maiores expoentes da imbricação da telenovela na sociedade – principalmente devido à comoção gerada em torno do famigerado “quem matou Salomão Hayala?”. Um indicativo deste fenômeno é a pergunta feita pelo então presidente Ernesto Geisel ao diretor da trama, Daniel Filho, quando este foi à Brasília devido à assinatura da lei que regulamentava a profissão de ator. “Em meio aos cumprimentos, [Geisel] disparou: ‘Daniel, diga uma coisa: quem matou Salomão Hayala?’ Numa das poucas vezes em que esteve identificado com a população, o presidente tentou conhecer de antemão o segredo que todo o país queria desvendar. Mas o segredo foi mantido” (XEXÉO, 2005, p. 15).

Campedelli (1987) toma *O Astro* como estudo de caso¹¹, utilizando a trama de Janete Clair para exemplificar sua abordagem no que tange à estrutura de uma telenovela “tradicional” e conceitos como “telenovelo”, *plots* e *multiplots*. A análise da autora, porém, soa um tanto depreciativa em alguns momentos, como quando ela passa da descrição dos mais diversos *plots* para a resolução destas histórias: “o constante espichar da história até o fechamento do círculo é, realmente, uma tortura. Para não atormentar mais os leitores deste trabalho, vamos precipitar os acontecimentos no item seguinte” (CAMPEDELLI, 1987, p. 87).

Segundo Xexéo (2005, p. 18),

O Astro era tão romântico quanto qualquer trabalho anterior de Janete Clair. Mas teve o acréscimo de alguns ingredientes que a transformaram na mais típica de suas obras. “Comecei a fazer esta novela a partir de um personagem, Herculano Quintanilha, que surgiu de uma inspiração sobre a vida de López Rega¹²”, disse Janete. [...] A este insólito personagem da política latino-americana, Janete acrescentou umas pitadas de Tartufo, o mau-caráter de Molière que ela conhecera numa montagem teatral parisiense, e o corpo do ator Francisco Cuoco. Estava assim criado o Herculano Quintanilha.

¹¹ Este trabalho é fruto da dissertação de Mestrado de Campedelli, desenvolvida, sob orientação de Décio de Almeida Prado, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e defendida em 1983; quando transposta para livro, passou a integrar a série *Princípios*. O trabalho, ao conceituar e relacionar o fenômeno telenovela com o romance folhetim do século XIX, tenciona identificar o que a autora considera “clichês mais comuns” do gênero televisual.

¹² “José López Rega era, na década de 50, ‘El Brujo’, mágico de um cabaré do Panamá, onde trabalhava a vedete Maria Estela Martinez, também conhecida como Isabelita. Teve a sorte de apresentar a moça ao ex-presidente argentino Juan Perón. Isabelita e López Rega acompanharam Perón em suas andanças no exílio até o general retomar o poder. Isabelita, então, virou primeira-dama, e o ‘brujo’ do cabaré panamenho transformou-se no ministro do Bem-Estar Social da Argentina.” (XEXEO, p. 18)

As tramas de Janete Clair prosseguiram calcadas no melodrama – revestido, porém, do realismo tão caro àqueles tempos; era a partir da mescla entre as características rocambolescas da ficção televisiva latino-americana – que ditaram os primórdios de nossa telenovela – e este realismo que ela construiu o universo que a consagrou às 20h da noite.

A busca pelo “abrasileiramento” da telenovela através da nacionalização das temáticas e da linguagem, tópicos citados por Ribeiro e Sacramento (2010, p. 124) como característicos da teledramaturgia da época, era absolutamente perceptível nas tramas de Janete. O próprio Herculano Quintanilha nada mais é do que “a tradição de *Beto Rockefeller* [a] se legitima[r]” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1988, p. 96): um anti-herói da mesma “linhagem” do protagonista da revolucionária novela da Tupi de 1968 – linhagem pela qual já haviam desfilarado outros tipos de Janete, como o Cristiano Vilhena de *Selva de Pedra* (1972/73) e o Carlão de *Pecado Capital* (1975/76) (todos, assim como Herculano, vividos por Francisco Cuoco).

Xexéo (2005, p. 86-87) traça outras características das obras de Janete que configuram modernidade ao formato telenovela: “[Janete] dizia que a fórmula ideal de uma boa novela incluía amor, aventura, morte e suspense. [...] Ela não escrevia cenas longas demais. Também não gostava de cenas muito curtas. Até onde este impacto pode ser explorado? Ela mesma respondia: ‘Não mais do que em três capítulos’.”

De acordo com estas características, pode-se dizer que Janete já buscava promover certa agilidade em suas tramas – característica-chave para se entender o *remake* de *O Astro* e como esta nova versão, ao mesmo tempo em que soube respeitar a essência da trama original, investiu na criação de uma identidade própria.

Segundo Balogh (2008, p. 9), “é difícil avaliar quando temos realmente uma adaptação parcial, um *remake* de maior amplitude ou um mero decalque”. Ao atualizar as tramas concebidas por Janete Clair em uma narrativa ágil, praticamente episódica, o *remake* de *O Astro* apresentou traços de serialidade que, em 2012, seriam utilizados em *Avenida Brasil* e saudados como algo capaz de proporcionar frescor ao formato telenovela; a tão propalada “novidade” creditada à trama de João Emanuel Carneiro, na verdade, já havia sido explorada no ano anterior.

“O *remake* exige um *updating*, não trata de apresentar o mesmo do mesmo, mas sim de atualizar e tornar mais palatável o produto dentro do gosto da contemporaneidade” (BALOGH e MUNGIOLI, 2009, p. 343). No caso de *O Astro*, esta atualização foi efetiva.

Consolidação do horário das 23h

À exibição de *O Astro*, seguiram-se os também remakes *Gabriela* (2012), *Saramandaia* (2013) e *O Rebu* (2014). Diferentemente da adaptação de Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro, contudo, estas novas versões não primaram pela fidelidade às obras audiovisuais originais.

Gabriela, na verdade, foi uma adaptação realizada diretamente do livro de Jorge Amado, e não da telenovela de Walter George Durst exibida em 1975. A *Saramandaia* de 2013, por sua vez, apesar de conter inúmeras referências à trama de Dias Gomes, preteriu as questões políticas – cerne da trama de 1976 – à história de amor entre Zico Rosado (tipo existente na novela original) e Vitória Vilar (personagem criada pelo adaptador Ricardo Linhares). Da novela de 1974, a nova versão *O Rebu* se utilizou apenas do mote “quem matou?” e da fragmentação temporal, criando outra história e outros personagens.

Interessante perceber que, à exceção de *O Astro*, todas as tramas atualizadas foram versões de títulos do antigo horário das 22h; o *remake* da trama das 20h, contudo, que a equação homenagem à trama inicial atrelada à conquista de uma nova identidade foi muito bem resolvida.

Unindo estes quatro títulos à atual trama em cartaz, *Verdades Secretas*, de Walcyr Carrasco, percebe-se a existência de características bem delimitadas, que, aos poucos, vão sedimentando as narrativas das 23h, tornando o horário um diferencial na emissora.

Dentre estas características, destaca-se o número de reduzido de capítulo em comparação a novelas exibidas em outros horários. Este fator propicia a exploração de *plots* mais ágeis – tópico já abordado na análise de *O Astro* – e núcleos reduzidos, características comuns aos seriados. As particularidades técnicas e de roteiro mesclam os atributos destes dois gêneros televisivos, a série e a novela; a narrativa, menos vagarosa, se dedica à concretização dos dramas vividos pelos personagens, assim como a diálogos mais fortes, permitindo, devido ao horário, a utilização de um linguajar mais pesado, por vezes vulgar.

Diferentemente dos outros horários – em que as narrativas estão obrigadas pela classificação indicativa a obedecerem a regras sobre o tratamento de certos assuntos, retratando as histórias de maneira mais branda no que diz respeito a cenas de violência e sexo –, o horário das 23h, ao contrário, já detém maior liberdade na abordagem de assuntos mais sensíveis, como homossexualidade e prostituição. As falas e contextos tratados na história podem abusar de um palavreado amplo e cenas de nudez.

Citam-se, ainda, duas variáveis observadas não em todos, mas na maioria dos títulos da faixa: como mencionado, a maioria dos folhetins exibidos foram revisitações de histórias contadas anteriormente – à exceção de *Verdades Secretas*, trama inédita; e, a partir da transmissão de *O Rebu*, as tramas, que iam ao de terça a sexta (somente os capítulos de estreia de *Gabriela e O Rebu* foram ao ar em uma segunda-feira, logo após a novela das 21h), passaram a ser exibidas às segundas, terças, quintas e sextas – nas quartas feiras, não há mais a exibição da novela devido ao futebol (antigamente, o capítulo só tinha início após a partida do dia).

Nesses cinco anos de exibição do horário, nota-se que as tramas das 23h, como as demais faixas dedicadas à telenovela na emissora, também parecem dispor de um gênero específico; por meio da observação das cinco obras supracitadas, percebe-se que o gênero predominante é o drama, numa abordagem mais profunda que a trama atualmente intitulada como das 21h.

A Rede Globo, entretanto, ainda se mostra reticente em fazer da faixa uma atração regular, sendo que há apenas uma novela das onze em exibição por ano. As causas para a não normalização da faixa escapam das intenções desse trabalho; Todavia, é importante trazer o questionamento sobre as diretrizes da decisão.

A novela das 21h

Conhecido como horário nobre, o *prime time* é uma faixa horária de maior audiência de uma emissora. É nele que há as maiores receitas de publicidade de um canal, assim como os programas mais rentáveis. Iniciado a partir das 20h e terminado no horário das 23h, o *prime time* segue a linha de ofertar ao público um sanduiche de entretenimento e informação. Dessa forma, tem-se um jornal com notícias nacionais e de considerável duração, seguido de uma novela e posteriormente, a apresentação de uma série humorística.

A colocação de uma novela na faixa das 23h evidencia uma mudança importante na concepção da grade do canal. Sabe-se que, como líder de audiência nacional, a Rede Globo tem no seu *prime time* um modelo de diretrizes no que tange à programação; entretanto, ao trazer uma novela após a exibição de uma série humorística, a emissora mostra que está disposta a experimentar dentro de um formato consagrado como genuinamente brasileiro e numa faixa pela qual já passaram os mais diversos formatos e conteúdos, como já elencado aqui. Além disso, o aumento do *prime time* exacerba a sensação de que a população, devido

a uma série de transformações de cunho social e econômico, já possui hábitos mais notívagos, o que permite esse estiramento da faixa horária.

O *prime time* da Rede Globo, como analisado, se inicia às 19h e, em tese, finaliza às 22h. Nesse período, são exibidas as principais atrações da emissora, que evidenciam a produção de conteúdo nacional: o *Jornal Praça Local*, a novela das 19h, o *Jornal Nacional* e a atualmente chamada novela das 21h.

O estiramento dessa faixa horária, além dos novos hábitos observados, converge na afirmação de Hamburger (2005, p. 77) sobre a duração dos programas exibidos no *prime time*, especialmente as novelas: “o horário de exibição afeta especialmente a proporção de pessoas pertencentes à faixa etária intermediária, de 25 a 39 anos, na qual se situa a maior parte dos indivíduos economicamente ativos que assiste às novelas. Quanto mais cedo a novela é exibida, menor é seu público entre os trabalhadores.”

Dessa forma, por meio da afirmativa acima, é possível conjecturar a estratégia da emissora de levar uma atração a esse público, que busca um entretenimento mais tardio. Com isso, Lima (2015, p. 62) ressalta:

Por muitos anos, as novelas exibidas nesse horário eram transmitidas às 20h, daí ficarem conhecidas como “novela das oito”. Com os anos e com as transformações na grade, a novela passou a ser exibida a partir das 21h; o nome, contudo, permaneceu, e [a faixa] até hoje é comumente chamada dessa forma. A Globo, por conseguinte, desde a novela *Insensato Coração*, de 2011, tratou de mudar a nomenclatura para “Novela das nove”. A estratégia da emissora, que, desde então, sedimenta o nome, baseia-se em fazer chamadas, algumas até mesmo com os personagens principais da novela atual; são chamadas curtas nas quais um determinado personagem, em meio ao cenário da novela, altera um relógio de cabeceira, recolocando os ponteiros no horário exato do início do folhetim. Os sites de notícias que abordam os assuntos sobre telenovelas já utilizam “novela das nove”, assim como as chamadas da Globo para as novas produções.

A nova disposição do *prime time* evidencia uma estratégia de abarcar esse público delimitado por Hamburger. Um público que dorme mais tarde e busca na televisão algo que o entretenha.

Considerações finais

Após *O Astro*, as novelas das 23h continuaram a ser creditadas de forma indefinida até a exibição do segundo capítulo de *Saramandaia*. *Gabriela*, em sua abertura, foi simplesmente taxada como “de Walcyr Carrasco”, dizeres sucedidos por “inspirada na obra de Jorge Amado”. A abertura exibida no primeiro capítulo de *Saramandaia* repetia o

modelo de *O Astro*: o nome de Ricardo Linhares, junto com seus colaboradores, aparecia somente após o crédito a todo o elenco, precedido pelos dizeres “escrita por”.

Cabe ressaltar que *O Astro* foi o responsável pelo segundo prêmio¹³ International Emmy Awards na categoria de melhor telenovela para o Brasil – entregue em 2012. Interessante constatar que um produto nascido em meio à dúvida quanto ao seu formato tenha conquistado tal prêmio ao representar, no exterior, a categoria mais característica de nossa televisão.

A premissa de que a antiga novela das 22h parece ter voltado às 23h encontra consonância na “transformação” da novela das 20h em novela das 21h justamente em 2011, ano de estreia de *O Astro*. E a utilização da telenovela – mesmo com a imbricação de outros formatos – como forma de entretenimento mais tardio a confirma como o produto televisivo mais rentável, e a sua adoção pelo horário configura uma tentativa de segura de manutenção do público.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O amigo & O que é dispositivo**. Chapecó: Ed. Argos, 2014.

BALOGH, Anna Maria. Relendo, revendo e repensado as adaptações a partir do OBITEL. XXXI Congresso Brasileiro de Comunicação. Natal, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-0395-1.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

_____; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Adaptações e *remakes*: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CARNEIRO, Geraldo; NOGUEIRA, Alcides. **O astro**. Sinopse original. Acervo Vitor de Oliveira, 2011a.¹⁴

CARNEIRO, Geraldo; NOGUEIRA, Alcides. **O astro**. Roteiro original: capítulo 31. Acervo Vitor de Oliveira, 2011b.¹⁵

CLAIR, Janete. **O astro**. Sinopse transcrita para arquivo digital. Acervo Vitor de Oliveira, 1977.¹⁶

¹³ O primeiro International Emmy Awards concedido ao Brasil na categoria de melhor telenovela foi devido a *Caminho das Índias*, em 2010.

¹⁴ Agradecemos a Vitor de Oliveira, escritor-colaborador em *O Astro*, pela gentileza em nos ceder este material.

¹⁵ Idem à nota anterior.

¹⁶ Idem à nota 14.

FECHINE, Yvana. **Das interações à interatividade, explorações semióticas**. Palestra realizada no dia 28 ago. 2014, PUC-SP.

_____. A programação da TV no cenário de digitalização dos meios: configurações que emergem dos Reality Shows. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 139-194.

FILHO, Daniel. Cineminha. In: OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de (org.). **50 anos de TV no Brasil**. São Paulo: Globo, 2000.

FRANÇA, Vera V. A televisão porosa: traços e tendências. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 27-52.

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

LIMA, Mariana Marques de. **A permanência da grade de programação na TV aberta**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Comunicação e Semiótica, PUCSP. São Paulo, 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Brasil: a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva. In: LOPES Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (orgs.). **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: anuário OBITEL 2012**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, ano 3, n. 1, p. 21, ago./dez. 2009.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões, RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

REIMÃO, Sandra. **Em instantes**. São Paulo: Metodista, 2006.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; SILVA, Marco Antonio Roxo da. (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

XEXÉO, Arthur. **Janete Clair: a usineira de sonhos**. Rio de Janeiro: Relume, 2005.