

CONVENÇÕES HISTÓRICAS DO *TALK SHOW* BRASILEIRO: De 1950 a 1990

HISTORICAL CONVENTIONS OF BRAZILIAN TALK SHOW: From 1950 to 1990

*Fernanda Mauricio da Silva*¹

Resumo

Considerando-se os crescentes estudos sobre a história da televisão brasileira, este artigo tem como objetivo contribuir com essas pesquisas por meio de uma análise histórica do gênero *talk show*, tal como foi formado e consolidado no Brasil. A análise busca demonstrar que o humor político se configurou como aspecto dominante do gênero na relação com o contexto sociocultural e midiático, deixando em segundo plano uma vertente voltada para a vida íntima, associada pela crítica televisiva ao universo feminino. O artigo adota uma perspectiva cultural para a análise do gênero televisivo embasada especialmente nos pressupostos de Jason Mittell e Raymond Williams.

Palavras-chave

Talk show; história cultural; gênero televisivo.

Abstract

Considering the growing number of studies on the history of Brazilian television, this article aims to contribute to this research through a historical analysis of the talk show genre, as it was formed and consolidated in Brazil. The analysis seeks to demonstrate that political humor is configured as a dominant aspect of gender in relation to the socio-cultural and media, leaving a tradition in the background facing the inner life, the critically linked to the feminine television. This paper adopts a cultural perspective for the analysis of television genre especially those grounded assumptions Jason Mittell and Raymond Williams.

Keywords

Talk show; cultural history; television genre.

Submetido em 21/05/2013

Aceito em 30/09/2013

1. Conceitos para uma história cultural de gêneros televisivos

¹ Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista PNPd/CNPq no período 2011-2012, com pesquisa intitulada "História Cultural dos Talk Shows Brasileiros". É docente de Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista. E-mail: fernandamauricio@gmail.com.

O gênero hoje reconhecido como *talk show*, no Brasil, se define como um programa de entrevistas que tem como objetivo informar o telespectador sobre assuntos do cotidiano de forma descontraída, semelhante a um bate-papo. Informação e entretenimento são valores que caminham juntos na definição do gênero, acompanhados por marcas como plateia, apresentador célebre, música, temática diversificada e conversa leve. Jornalistas e críticos da televisão também atribuem julgamentos de valor que sinalizam, com raras exceções, uma forma barata de encher a grade de programação com uma conversa sem propósito, mas capaz de segurar os índices de audiência. Olhando para trás, percebemos que até chegar a essa configuração, o *talk show* passou por diversos processos, materializou-se em programas com formatos e propósitos diferenciados, se reproduziu, se renovou, se estabilizou.

O *talk show* existe desde as primeiras transmissões televisivas, mas parece ter sido esquecido pelos historiadores da televisão brasileira. Na bibliografia nacional, a formação dos *talk shows* se explica majoritariamente pelo seguimento de uma tendência internacional, em especial pela cópia da programação norte-americana, associando programas locais a similares estrangeiros. Essa abordagem não apenas provoca uma naturalização das convenções genéricas adotadas, como obscurece a formação da cultura televisiva nacional, uma vez que marcas do que hoje denominamos *talk show* se fizeram presentes e se tornaram convenções para o reconhecimento do gênero a partir de vinculações próprias da cultura nacional.

Neste artigo, propomos uma abordagem histórica dos *talk shows* brasileiros a fim de suprir parte das lacunas deixadas na história da televisão nacional. Nossa análise resgata a trajetória do gênero desde os anos 1950 até os anos 1990, período em que os programas passaram a receber maior atenção dos críticos da televisão e dos telespectadores. A noção de gênero televisivo aqui adotada acompanha as recentes perspectivas que o definem como uma categoria cultural (Mittell, 2001, 2004; Gomes, 2011; Feuer, 2003), o que implica considerá-lo uma construção histórica marcada por aspectos que se configuraram como hegemônicos. Como afirma Jason Mittell (2001), é a cultura, e não os textos televisivos, que seleciona os elementos que irão se reproduzir e se firmar como definidores do gênero. Por isso, o autor, em vez de interpretar os gêneros como um conjunto de marcas textuais, prefere a ideia de categoria cultural, permitindo a articulação dos programas com a dimensão sócio-histórica que os sustentam.

Na concepção de Mittell (2001), a análise dos gêneros implica, sempre, um resgate das formações no passado, que para ele se voltam para “as micro instâncias de discursos genéricos em momentos históricos específicos” (Mittell, 2001, p. 10). Sendo assim, Mittell recusa uma

historiografia dirigida a uma cronologia dos programas e recorre a uma genealogia que permita a identificação de modelos dominantes e suas transformações ao longo dos anos. O autor ancora sua proposta histórica na formação dos *quiz shows* (2004), um gênero definido como um jogo de perguntas e respostas no qual um candidato, de forma legítima, concorre a um prêmio.

Como essa definição enquadra alguns programas, mas não os esgota, o autor recorre ao conceito de “dominante” para explicar que certas práticas se estabelecem como as mais comuns na definição, avaliação e interpretação de um gênero, mas que não devem excluir outras. Com o conceito de “dominante”, Mittell pretende entender como diversos programas podem fazer parte de um rótulo e, no entanto, um tipo específico se sobressai, como se fosse a “encarnação prevalecente de um gênero num período específico” (Mittell, 2004, p. 36). Por isso, para Mittell, o objeto da análise histórica não deve centrar-se apenas nos programas, mas nas coberturas da grande imprensa e da imprensa alternativa, nas críticas, nos materiais promocionais, nas paródias, nos documentos pessoais e corporativos, na crítica da audiência e histórias orais, entre outros. Em todos eles é possível apreender as convenções do gênero e o modo como são apropriadas socialmente.

A fim de complementarmos a metodologia de Mittell para uma história cultural de gêneros televisivos, recorreremos à proposta de Raymond Williams (1979; 2011a; 2011b) para uma análise cultural da comunicação e sociedade. Para o autor, a análise da cultura é a análise daquilo que se configurou historicamente como hegemônico e seus processos de imposição sobre outras forças desenvolvidas em paralelo. Como Mittell, Williams concebe o dominante como “um sistema central de práticas, significados e valores” (2011a, p. 53) que participam ativamente do processo cultural. Em sua perspectiva, no entanto, a cultura hegemônica encontra permanentemente mecanismos de renovação, assim como está sujeita a pressões por parte de práticas alternativas (aquelas que se distinguem das dominantes, mas que pretendem coexistir isoladamente) e opositoras (aquelas que querem inverter a ordem dominante). Segundo o autor, é por meio do reconhecimento das marcas dominantes dos textos que é possível relacioná-los ao gênero e, por conseguinte, “reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio específico e efetivo” (Williams, 1979, p. 124).

Raymond Williams (1979) sustenta sua teoria cultural numa dimensão flexível e mutável dos processos sociais, entre os quais incluímos os gêneros televisivos. Desde a redefinição do conceito de cultura, como modo integral de vida, Williams já pensava nas

formações culturais como um espaço de tensão no qual as relações de dominação são construídas a partir de disputas entre grupos sociais distintos. Sob esse ponto de vista, Williams não poderia conceber uma teoria cultural que se baseasse em modelos fixos e explícitos, mas formula seu pensamento calcado nas mobilidades do social que podem ser verificadas nas estruturas de sentimento², ou seja, nos processos que ainda não estão cristalizados socialmente e que, portanto, estão em solução. Com a noção de estrutura de sentimento Williams pretende verificar o que se convencionou, mas que permanece em transformação por conta da criatividade das práticas humanas. Para operacionalizar analiticamente o conceito de estrutura de sentimento, o próprio Williams articula a ideia de dominante com as noções de “emergente” e “residual”, que permitem reconhecer os movimentos e tendências dos fenômenos culturais e suas diversas temporalidades.

O residual diz respeito aos aspectos forjados no passado que permanecem em uso no processo cultural por meio de uma reconfiguração no presente, podendo apresentar-se como alternativo ou opositor. A relação entre o dominante e o residual convoca uma tradição seletiva, ou seja, “a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos” (Williams, 2011a, p. 54). Portanto, falar sobre uma tradição televisiva brasileira, ou mais especificamente de *talk shows*, implica reconhecer em sua história os aspectos absorvidos e os que foram deixados ao longo do caminho, os que provocaram avanços e os que se apresentaram como formas alternativas.

Williams postulou o conceito de emergente referindo-se àquilo que está presente na sociedade de forma ainda virtual. São os “novos valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação [que] estão sendo continuamente criados” (1979, p. 126) e que resistem à cultura dominante. O conceito de emergente não pode se confundir com o de “inovação” que, segundo o autor, representa a reprodução da ordem dominante a fim de ratificá-la e dar-lhe força. A inovação acontece dentro da cultura dominante, enquanto o emergente teria o papel de negá-la, atuando como uma forma cultural de oposição. Desse modo, para Williams (1979), em um mesmo momento e em uma mesma prática estão incorporadas diversas temporalidades, que, postas em relação, possibilitam olhar as articulações entre presente, passado e futuro. Na análise do que se legitima como dominante em qualquer período histórico, é preciso

² Uma aproximação entre a noção de gênero televisivo e o conceito de estrutura de sentimento é feita por Itania Gomes (2007) para dar conta da análise do telejornalismo. Embora não esteja voltada exclusivamente para a análise histórica dos gêneros televisivos, a autora considera fundamental tomar o jornalismo televisivo como objeto historicamente situado e, portanto, resultado de um processo em permanente transformação.

considerar as formas alternativas e resistentes que se desenvolveram em paralelo, como pretendemos demonstrar com a análise dos *talk shows* brasileiros.

Como o gênero se reconfigura a partir das transformações contextuais, direcionamos a análise do *talk show* em duas dimensões do contexto: midiático e sociocultural. O primeiro envolve a organização das empresas televisivas e seus modos de produção, as disputas de concorrência marcadas pelo surgimento de novas emissoras, a profissionalização do jornalismo. O segundo compreende as transformações sociais, como formação de uma nova identidade; internacionalização da economia e da cultura; reposicionamento da cidadania; papel dos meios de comunicação na legitimação da esfera pública (Canclini, 2010).

A análise que aqui apresentamos se afasta de uma descrição detalhada dos produtos e concentra-se nos aspectos que aparecem na crítica televisiva e nos discursos de produtores, apresentadores e da audiência como relevantes para a configuração do gênero³. As principais fontes de pesquisa utilizadas nesta pesquisa foram os jornais *Folha de S. Paulo*, *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*, além das revistas *Amiga TV* e *Veja*, num período que se estende do final dos anos 1960 até os anos 1990. Apresentamos, primeiramente, como se estabeleceu a forma dominante dos *talk shows* no Brasil. Em seguida, as rupturas provocadas por programas que foram deslegitimados da categoria por representarem uma deformação dos valores dominantes.

2. Configurações do *talk show* no Brasil

2.1. Formação e tensionamentos dos aspectos dominantes

Por volta das onze da noite, um apresentador entra em cena para iniciar uma bem-humorada e irônica crítica aos principais fatos econômicos e políticos do país. Após esse momento, um de seus entrevistados – figuras do mundo artístico, político e econômico – senta-se num sofá a seu lado para responder às perguntas de tom pessoal, com intimidade, ironia e humor. Estava no ar o programa *Bate-Papo com Silveira Sampaio*, exibido pela TV Paulista em 1958 e depois pela Record até 1964 com o nome *SS Show*.

O programa se destacava na grade de programação por transformar o modelo roteirizado das entrevistas num bate-papo casual, em que era possível se divertir enquanto se

³ A análise dos produtos encontra uma dificuldade inicial que é a ausência de acervo desses programas, especialmente nos anos 1950 e 1960. As raras edições acessadas foram encontradas no acervo do Centro Cultural São Paulo, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, na Cinemateca Brasileira e de modo bastante fragmentado no Youtube.

aprendia com as críticas políticas feitas por seu apresentador. Assim, dois valores culturais estavam em diálogo: a informação – que vinha pelas perguntas previamente formuladas de seu apresentador – e o entretenimento, traduzido por expressões como “descontração”, “informalidade”, “diversão”. Se até então as entrevistas na televisão eram um espaço oficial para declarações, pronunciamentos e instrução da audiência, a entrevista associada ao entretenimento apresentava-se como forma emergente naquele período televisivo.

As entrevistas de Silveira Sampaio alinhavam-se com a identidade da TV Record, emissora que pouco investia em programas jornalísticos, tendo como carro-chefe programas de auditório e musicais para concorrer com duas das principais emissoras da época: a Tupi, com forte tradição no jornalismo e na teledramaturgia, e a Excelsior, responsável por boa parte da produção de telenovelas do momento. Foi nesse entre lugar que a Record encontrou espaço para um programa que, inserido na rubrica “programa de entrevista”, conciliava as expectativas acerca da entrevista jornalística informativa⁴ com outro sentido: o de um encontro casual para tratar de qualquer assunto⁵.

As convenções introduzidas por Sampaio se reproduziram, anos mais tarde, com Ferreira Netto, que “em nenhum momento (e é bom que fique bem claro) substitui a informação pela “gracinha” ou pela polêmica gratuita” (Última Hora, 1978, p. 16). Jô Soares também se inspirou em seu antigo colega⁶ quando criou o *Globo Gente* (Globo, 1973), mas foi no SBT que o formato se consolidou com a nomenclatura “*talk show*”, quando estreou o *Jô Soares Onze e Meia*. Na emissora criada em 1981 por Sílvio Santos, Jô encontrou um espaço livre para fazer um tipo de humor isento dos padrões de qualidade de sua antiga casa. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, Jô Soares explicou que vinha tentando fazer esse programa há muitos anos, mas sempre esbarrava no padrão da emissora que efetuava uma autocensura: “só faria [*o programa*] com esse nível de liberdade. Porque senão, não tem um programa”. (Roda Viva, 1990).

⁴ Sampaio recupera práticas da entrevista diversional da imprensa do início do século XX. O jornal de comédia “o Careta” fazia entrevistas bem-humoradas com representantes políticos.

⁵ O termo “entrevista” deriva do verbo “entrever”, empregado pela primeira vez em francês, no século XI expressando “ver-se mutuamente”. Como consequência, “entrevista” passou a ser empregado como encontro entre duas ou mais pessoas para tratar de qualquer assunto. No século XV, “entrevista” passou a ser usado como “ver imperfeitamente, sem distinção”. Quando foi apropriada pelo jornalismo, no período de profissionalização dos repórteres e sua busca por autonomia no século XIX, “entrevista”, já adaptada para o inglês, passou a ser o encontro marcado para esclarecer os pronunciamentos de alguém. Por conta disso, os primeiros entrevistados eram personalidades públicas. Informações obtidas em <http://etimologias.dechile.net/?entrevista> e http://www.lesensdesmots.com/docs/000027866.html?qid=sdx_q0, acesso em 13 jan. 2012.

⁶ Jô Soares trabalhou na produção do programa de Silveira Sampaio na Record fazendo entrevistas.

Jô chegou ao SBT num momento em que a emissora buscava atender às demandas por renovação da grade e por um aumento da qualidade televisiva, já que seu perfil a identificava com programas popularescos. No final dos anos 1980, o SBT fez apostas para elevar a programação, equilibrando a identidade popular com programas de maior qualidade: comprou enlatados premiados (como a série ganhadora do *Grammy*, *Miami Vice*), contratou Boris Casoy para introduzir uma nova forma de transmitir notícias no *TJ Brasil*, e anunciou a contratação de Jô Soares como um reforço de sua equipe.

Jô Soares encontrou no programa de entrevistas uma maneira de continuar fazendo comédia, mas com nova roupagem: “Mesmo no programa de entrevistas eu continuo fazendo humor [...]. O que mais estimula você é o novo, é o diferente, é a ideia nova” (Roda Viva, 1990). Foi então que Jô Soares consolidou marcas de reconhecimento do gênero *talk show*, misturando sua trajetória como humorista com a de jornalista. O imbricamento era tão forte que o *talk show* se constituiu num novo gênero por não estabelecer fronteiras claras entre o jornalismo e o entretenimento, que, assim como em Sampaio, se expressava pelo humor.

Além da graça e da condução das entrevistas, Jô Soares atuava como representante da audiência. No contexto político nacional, o final da década de 1980 e início dos anos 1990 representam uma contradição na cultura política brasileira: de um lado havia a dissolução das práticas repressoras do governo militar, de outro um resíduo de autoritarismo subsistia nas formas de governo. Por conta disso, era notório o desencantamento do brasileiro pelas instituições tradicionais (Mello; Novais, 1998). Segundo Nestor García Canclini (2010), esse foi um fenômeno visível na América-Latina, que resultou numa nova maneira de exercer a cidadania, deslocando-a das antigas práticas calcadas nos mecanismos do Estado, para “as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e que fazem que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades” (Canclini, 2010, p. 35).

Essa mudança na forma de ver a política, o Estado e as instituições é o que marca a aproximação do humor com a política, que foi tão bem recebida pelos telespectadores nos anos 1990 por meio de programas humorísticos como o *Casseta & Planeta*, das reportagens de Ernesto Varela (o personagem mais famoso de Marcelo Tas), e das entrevistas de Jô Soares. A audiência não esperava apenas versões oficiais sobre os fatos políticos (uma vez que a própria imprensa era desacreditada), mas possuía uma atitude sarcástica com relação às instituições, de modo que outros personagens foram escolhidos para falar em seu nome. Quando lembrado pela crítica televisiva, *Onze e Meia* representava esse momento histórico de transição. Pela sua

atitude irreverente e jocosa em relação aos representantes políticos, rompendo com a excessiva cortesia, Jô Soares tornou-se um porta-voz do público para expressar seu cinismo com relação à política, seja nas classes A e B, seja entre os membros das classes populares que assistiam ao SBT⁷. Foi desse modo que o humor passou a ser considerado pela audiência como uma prática dos *talk shows*⁸ e, naquele momento, se misturou com a própria definição do gênero em sua forma dominante.

Apesar das inúmeras avaliações positivas, parte da crítica televisiva e da audiência considerava *Jô Soares Onze e Meia* repetitivo. O gênero era atacado em suas duas principais matrizes: a informação era mal elaborada e o entretenimento, vazio. A ênfase da imprensa no caráter político contrasta, porém, com algumas práticas do programa comandado por Jô Soares que se fizeram presentes na reprodução do gênero. Desde o programa de Silveira Sampaio, a vida íntima era um diferencial marcante: “Sampaio procurava sempre ressaltar aspectos pouco conhecidos da personalidade dos entrevistados. Assim, quando levava [Carlos] Lacerda, por exemplo, perguntava mais sobre suas plantações de rosas do que sobre política” (Veja, 24 nov. 1971, p. 96). Assim, ao lado da temática voltada para a política, havia uma forte vinculação dos *talk shows* com a intimidade, aspecto pouco ressaltado na crítica televisiva do período, mas que se fez notável nos programas que vieram no rastro do *Onze e Meia* e que se espalharam na grade de programação, ocupando mais de oitenta horas da programação televisiva⁹.

Tomemos como exemplo o programa *Clodovil Abre o Jogo* (TV Manchete), apresentado pelo estilista Clodovil, já conhecido da audiência pela sua presença no matutino *TV Mulher* (Globo). O programa partilhava as mesmas marcas de reconhecimento dos *talk shows*: entrevistas com personalidades célebres, música, plateia. Entretanto, a avaliação do programa estava distante do sucesso do *Onze e Meia*. Segundo reportagem da *Folha de S. Paulo* (21 ago. 1994), *Abre o Jogo* foi considerado o pior programa de entrevistas da televisão em 1994. Parte da crítica negativa se deve à postura polêmica de seu apresentador. No entanto, havia um objetivo, declarado por seu apresentador, que negava o legado construído por Jô Soares e

⁷ 43% da audiência do Jô Soares em 1992 era composta por representantes das classes A e B, enquanto 27% eram das classes C e D (Veja, 19 ago. 1992, p. 82).

⁸ O humor aparecia como característica mais importante de um bom programa de entrevistas: 20% dos paulistanos elegeram essa como sua marca mais relevante. Dos que escolheram o humor, 27% tinham segundo grau completo e 28% possuíam idade até 25 anos (Folha de S. Paulo 02 out. 1994; 09 set. 1994).

⁹ Veja, 22 jul. 1992, p. 93.

afirmado pelos críticos da televisão: a rejeição à temática política¹⁰: “Estou a par dessa coisa de PC Farias. Mas eu não vou falar disso porque não me interessa. E acho que tem PC Farias em tudo que é departamento. Prefiro falar de espiritualidade” (Folha, 23, ago. 1992, p. 5).

O mesmo propósito tinha o *Gente de Expressão* (TV Manchete), apresentado pela atriz Bruna Lombardi, que contava com entrevistas com celebridades nacionais e internacionais e tinha como objetivo desvendar um lado pouco conhecido das figuras públicas, como a apresentadora deixa claro na abertura da entrevista com o cineasta Oliver Stone (“é conhecido também por jamais se permitir falar sobre sua vida pessoal. Vocês vão ver que surpresa”), com o músico Lobão (“mas hoje, na nossa entrevista, nós vamos conhecer um outro Lobão. Um homem mais tranquilo, mais sensível. Um homem procurando a sua paz”), com o ator José Wilker (“tem fama de violento, de arrogante, mas que disse na nossa entrevista que tudo isso é para esconder a insegurança”)¹¹. O programa pretendia legitimar-se como uma espécie de confessional, um local no qual a celebridade se revela para a entrevistadora, e o telespectador pode desconstruir imagens previamente estabelecidas. Para ratificar essa posição, o cenário da entrevista é o escritório ou a casa do entrevistado, provocando um efeito de intimidade, como afirma a apresentadora na entrevista com a atriz Regina Duarte: “nós estamos aqui na casa da Regina para revelar o melhor desses personagens: ela mesma”. Independentemente da autenticidade das entrevistas e das revelações, a promessa do programa reproduzia um aspecto significativo do gênero que aparecia descentralizado da definição produzida pela crítica televisiva: a intimidade e a vida privada.

A dimensão do entretenimento se deslocou do humor político (legitimado socialmente) para a vida de celebridades. Expressões como “falatório” e “blá blá blá” foram alçadas como qualificativas do gênero, enfraquecendo o sentido de intelectualidade construído anteriormente. Sendo assim, é notório o trabalho da crítica televisiva em selecionar o humor político como aspecto definidor do gênero e lugar central para medir sua qualidade, o que estava diretamente vinculado ao momento histórico de renovação da democracia. A vida privada das celebridades e os casos curiosos das pessoas comuns eram deslocados da representação dominante do gênero e associados a uma matriz alternativa que se desenvolveu em paralelo, trazendo pelo menos dois fatores que provocaram rupturas significativas: as

¹⁰ O músico Supla, ao falar sobre sua participação no *Clodovil Abre o Jogo*, afirmou: “Eu queria falar disso tudo que está acontecendo no Brasil, e ele queria saber se eu enchia mais minha avó ou minha mãe [...] Esses ‘talk shows’ têm que tomar uma posição sobre o que acontece no Brasil” (Folha, 23, ago. 1992, p. 5).

¹¹ Todos os exemplos citados nesta análise referem-se a edições do ano de 1992 arquivadas na Cinemateca Brasileira. As edições disponíveis contam apenas com as aberturas do programa e não estão identificadas com data completa.

matrizes populares originadas em programas de auditório e a distinção com relação ao jornalismo.

2.2. A construção da matriz alternativa

“Programas de auditório”, “programas de variedades” ou “programas femininos” também tinham a entrevista como elemento central de sua estrutura, também possuíam um estilo leve e descontraído para o tratamento dos assuntos, mas o objetivo final não era o esclarecimento da política por meio da crítica bem humorada. A temática desses programas girava em torno de problemas familiares, novas formações sociais, superação de doenças, assuntos normalmente concernentes ao espaço doméstico, daí a aproximação com o feminino. *Esta é a sua Vida e Vida Convida* (TV Tupi), *Dercy Espetacular* (Globo) são alguns representantes de programas de entrevistas leves que ofereciam uma alternativa aos padrões estabelecidos em torno da política.

Hebe Camargo é quem melhor representa essa variação. Na TV Paulista, nos anos 1950, Hebe apresentava *O Mundo é das Mulheres*, um programa em que, na companhia de mais cinco mulheres, entrevistava um homem, personagem geralmente do campo político, sobre assuntos domésticos. Com forte identificação com a dona de casa da classe média paulistana, Hebe promovia um “bate-papo entre vizinhas”, que marcava o espaço criado pela apresentadora. O clima de sala de visitas era sempre criticado, especialmente quando comparado com programas de entrevistas com teor mais jornalístico, como o *Dia D* (Record). A partir dos anos 1960, uma distinção importante e rigorosa começou a se desenhar na cultura televisiva entre a entrevista jornalística com objetivo informativo e outras formas de entrevista que influenciaram as definições, interpretações e avaliações dos *talk shows*.

Segundo a crítica, o programa de Hebe era classificado como jornalismo para que a emissora cumprisse os cinco por cento que deveriam ser destinados à informação de acordo com a legislação. A nomenclatura como “programa de variedades” ou “programa de auditório” visava deslocar o foco da entrevista, para não confundir-se com parâmetros do jornalismo. Desde o final dos anos 1960 passando por toda a década de 1970, os jornalistas profissionais buscaram a consolidação do espaço noticioso numa mídia voltada majoritariamente para o entretenimento. Artur da Távola argumentava que a televisão era a vocação natural do jornalismo: “a TV é o único dentre todos os meios de comunicação que pode levar a realidade,

os fatos enquanto eles ocorrem [em sua] realidade plena, composta de imagem e som” (Amiga da TV, 1971, p. 23).

Esse processo de fortalecimento da categoria profissional passava pela apropriação da entrevista como formato essencialmente jornalístico, como afirmava Ferreira Netto:

Estranho o que se passa na tevê brasileira. Enquanto uns lutam pela regulamentação do jornalista, outros profissionais do ramo continuam burlando a mesma. Isso aconteceu, pasmem, durante o ‘Moacir Franco Show’, onde o humorista-apresentador-cantor, fazendo as vezes de jornalista, entrevistou com a maior naturalidade o ex-presidente do Sindicato dos Jornalistas, Audálio Dantas. (Folha da Tarde, 02 ago. 1978, p.20).

Por outro lado, “programas femininos” surgiram na grade de programação para discutir problemas sociais que não eram contemplados pelos programas de entrevistas jornalísticos. Vida Alves orgulha-se de estar na vanguarda televisiva ao levar ao ar o programa *A Hora e a Vez da Mulher* (TV Excelsior, década de 1970), que, segundo a apresentadora, discutia temas polêmicos da sociedade do período, como divórcio e terceiro sexo. Seus convidados eram pessoas comuns que viviam a situação em discussão e especialistas para oferecer uma explicação sobre o assunto em questão¹².

O modelo de Vida Alves foi reproduzido na televisão brasileira nos anos 1980 ainda associado ao feminino. Nesse novo cenário, o programa de Hebe Camargo também se reconfigurou para acompanhar as novas expectativas sobre a televisão. No SBT, Hebe manteve a mesma linha que a colocou como “madrinha” da televisão: programas com entrevistas, apresentações musicais, auditório. No entanto, sua performance e os convidados que recebia no sofá se modificaram. Segundo a imprensa do período, Hebe discutia os problemas políticos e sociais do país num tom menos cordial que antes, fazendo críticas às formas de governo e corrupção dos primeiros anos de democracia. Também levava celebridades e pessoas comuns para falar sobre Aids, problemas médicos, dificuldades da perda de peso, abusos sexuais.

Essa configuração de gênero é comumente associada à prestação de serviço público, uma vez que o telespectador poderia se identificar e encontrar respostas para suas próprias angústias. *Hebe*, que era um dos piores programas da TV brasileira, foi considerado o melhor de 1987, segundo a Associação Paulista de Críticos de Arte. Com isso, o programa atingiu prestígio semelhante ao de Jô Soares, sendo considerado “uma alternativa para quem busca informação e entretenimento” (Jornal do Brasil, 13 fev. 1993).

¹² Depoimento ao projeto Memória da TV Brasileira, do Museu da Imagem e do Som/SP, em 1980.

No horário vespertino essa linha de *talk shows* se desenvolveu e se estabeleceu. Tanto que a nomenclatura “programa vespertino” designa esse modelo específico de programa que, por meio do debate de assuntos da vida cotidiana, trazia a pessoa comum como personagem principal¹³. Embora a política fosse um tema recorrente, a tônica dos programas voltava-se para a vida íntima, como definiu Clodovil: “estou buscando a coisa que é de dentro da casa, do afeto, da família, o único lugar onde você não será apunhalado pelas costas” (Jornal do Brasil, 31 out. 1992). Essa variação de *talk shows* – ainda que não possuísse essa nomenclatura – oferecia uma alternativa ao modelo dominante consolidado por Jô Soares: ele ampliava a noção de esfera pública tradicional, voltada para a intelectualidade (característica de Jô sempre ressaltada pela crítica e pela audiência), para a sensibilidade da vida doméstica, das relações interpessoais e da dureza do cotidiano.

O *Programa Sílvia Poppovic* (Bandeirantes) encarnava a mesma proposta. Como apresentadora do *Canal Livre* (Bandeirantes), um programa de entrevistas na linha do jornalismo tradicional, Sílvia Poppovic ganhou reconhecimento pelo rigor de suas entrevistas. Ao integrar o horário vespertino, a apresentadora levou seu estilo de entrevistar para provocar os convidados em torno de um debate. A polêmica se dava mais pela temática e divergência de opiniões, do que pelo ataque e confronto. Até 1993, as entrevistas aconteciam em locais simbólicos da temática abordada. Numa fase posterior, o programa foi reformulado, fixando-se no estúdio e preferindo assuntos que convocam as emoções de pessoas comuns. Segundo a apresentadora, “os espectadores querem ouvir como as pessoas resolvem seus problemas, as contradições de comportamento. É uma tendência da televisão de todo o mundo focar a discussão através de depoimentos” (Jornal do Brasil, 10 abr. 1993).

Com o tempo, a polêmica tornou-se o fim último das discussões. Hebe passou a recorrer mais frequentemente a assuntos de sexualidade sem objetivo informativo, mas apenas pela exposição da vida e do corpo¹⁴, enquanto Sílvia Poppovic adotou a linha da autoajuda, criando em seu programa um ambiente para resolução de conflitos. No final dos anos 1990, as pessoas comuns frequentavam os programas na expectativa de verem seus problemas expostos, mas sem o objetivo de partilhar soluções, como marcavam as versões anteriores. Nessa nova configuração, outros programas começaram a surgir, também no horário vespertino, no início dos anos 2000, especialmente após o surgimento, em 1999, da Rede TV!, emissora da canal

¹³ Vale ressaltar que pessoas comuns também faziam parte do espectro de entrevistados do *Jô Soares Onze e Meia*, cujo objetivo era mostrar situações curiosas vivenciadas. O próprio apresentador afirmava que qualquer pessoa que tivesse uma história interessante poderia ser convidada a seu programa.

¹⁴ Numa das edições do programa, os convidados praticaram nudismo no palco do programa.

aberto inclinada para o entretenimento. *Encontro Marcado* (Rede TV!) e *Jogo da Vida* (Band) demonstram bem o novo momento dos debates que a cada momento se voltavam mais para a esfera privada doméstica.

O ambiente de sala de visitas continuou como espaço preferencial para receber os convidados, mas o teor da conversa se modificou. Se nos anos 1950 eram celebridades e representantes políticos que falavam sobre seu ambiente doméstico, nos anos 1970 houve uma transição, colocando problemas sociais como pauta para as discussões que davam o tom da conversa, destacando a pessoa comum, que partilhava seus dilemas com a audiência. Essa foi a tônica dos *talk shows* que seguiram a linha do debate, apropriando-se das convenções do gênero – entrevista informativa com entretenimento – para oferecer uma alternativa ao humor político consolidado como dominante.

Considerações finais

As considerações levantadas por este artigo acerca do desenvolvimento histórico dos *talk shows* no Brasil permitem compreendermos que, embora o humor político tenha se definido como prática prevalecte do gênero e configuradora de uma tradição seletiva durante um período histórico, ele disputou com outras práticas, em especial com a temática voltada para a vida íntima. Apesar dos esforços dos jornalistas e de parte da academia em definir o *talk show* como um programa de humor que se qualifica pelo político, o elemento que se reproduziu no gênero foi a vida privada. Se a política se configurou como aspecto relevante para o momento de redemocratização, a vida privada tensionou e transformou o gênero por conta de uma relação entre os produtos, as emissoras e as expectativas da audiência.

Numa pesquisa com membros das plateias de *talk shows* ingleses e norte-americanos, Sonia Livingstone e Peter Lunt (1994) afirmam que os receptores encontravam nos casos discutidos uma forma de aprendizado sobre seu próprio mundo, sendo interpelados por um sentimento de partilha dos dramas abordados. Por isso é que nos *talk shows* a abordagem da vida privada foi-se deslocando de temas como “eu venci o câncer” e “casamento aberto” para a resolução de conflitos interpessoais, como “meu filho é gay” e “meu marido me abandonou”¹⁵, não apenas por uma aposta mercadológica da indústria televisiva, mas pelo engajamento dos

¹⁵ Todos temas do Programa *Sílvia Poppovic*, entre 1993 e 1995, segundo <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=29224&PageNo=2>, acesso 13 fev. 2012

telespectadores nessa narrativa. Sendo assim, os testemunhos das pessoas comuns são compreendidos como relatos autênticos, emocionais, relevantes, reais (Livingstone; Lunt, 1994, p. 102), que independem da confirmação de uma voz especialista. Não é nosso objetivo efetuar uma avaliação sobre a qualidade dos testemunhos e sua inserção nos programas. Observamos, porém, que a reprodução desse elemento na história do gênero sinaliza para uma sensibilidade e um desejo do telespectador dos anos 1990 de consumir produtos televisivos interpelado pela emoção, pela narrativa dramática e pela temática corriqueira da vida cotidiana.

Referências bibliográficas

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2010.

FEUER, Jane. Genre study and television. In: ALLEN, Robert C. (Ed.) *Channels of discourse, reassembled, 2nd*. London, Routledge, 2003, p. 138-160;

GOMES, Itania. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesus Martín-Barbero. *Revista Famecos*. Porto Alegre, vol. 18, n. 1, pp. 111-130, jan/abril, 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8801/6165>, acesso em: set. 2011.

_____. Questão de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. In: *E-compós*, 2, pp. 1-31. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/126/126>, acesso 5 mai. 2007.

LIVINGSTONE, Sonia; LUNT, Peter. *Talk on television*. Audience participation and public debate. London: Routledge, 1994.

MELLO, J. C.; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia M. (orgs). *História da vida vivada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 4, pp.559-658.

MITTEL, Jason. A general approach to television genre theory. In: *Cinema Journal*. Texas, vol. 40, nº 3, primavera 2001.

_____. *Genre and Television*. From Cop Shows to Cartoons in American Culture. London: Routledge, 2004, pp. 29-55.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a, pp. 43-67.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011b.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.