

Marcos históricos do *talk show* no Brasil: uma análise dos programas *Globo Gente* e *Jô Soares Onze e Meia*¹

Fernanda Mauricio da Silva

Resumo: O artigo discute a formação do gênero *talk show* no Brasil, com base nas configurações históricas dos programas *Globo Gente* (Globo, 1973) e *Jô Soares Onze e Meia* (SBT, 1988 a 2000), ambos apresentados por Jô Soares. A questão que norteia este artigo é: quais as diferenças contextuais que possibilitaram o fracasso do *Globo Gente* e o sucesso do *Onze e Meia* de modo a fomentar e popularizar o gênero *talk show* no Brasil? A partir da noção de gênero como categoria cultural desenvolvida por Jason Mittell, procura-se na crítica televisiva e acadêmica os discursos sobre o *talk show* no Brasil e as condições que levaram a seu fortalecimento na grade de programação.

Palavras-chave: *Talk show*; gênero televisivo; história cultural

Abstract: *Historical milestones of the talk show in Brazil: an analysis of the Globo Gente and Jô Soares Onze e Meia programs* – This article discusses the formation of the talk show genre in Brazil, based on the historical configurations of the *Globo Gente* (Globo, 1973) and *Jô Soares Onze e Meia* (SBT, 1988 to 2000) talk shows, both hosted by Jô Soares. The question that guides this article is: What are the contextual differences that led the *Globo Gente* program to flop and the *Onze e Meia* program to succeed, thus promoting and popularizing the talk show genre in Brazil? Based on the notion of genre as a cultural category developed by Jason Mittell (2001), television and academic criticism is analyzed to pinpoint the discourse about the talk show in Brazil and the conditions that strengthened it as an important component of television scheduling.

Keywords: Talk show; television genres; cultural history

¹ Artigo produzido com financiamento do CNPq.

Introdução

Abril de 1973. Às dez horas das noites de quinta-feira, a TV Globo levava ao ar um programa que prometia acrescentar informação e humor à programação noturna. Comandado por Jô Soares, o *Globo Gente* aspirava seguir o modelo do *talk show* norte-americano *Tonight!*, unindo entrevistas, humor e diversão. Sete meses depois o programa chegou ao fim, deixando marcas que só iriam se consolidar quase vinte anos mais tarde, quando o apresentador foi para o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e lançou o *Jô Soares Onze e Meia*. No SBT, Jô Soares abandonou sua sólida carreira no humor, passando a dedicar-se ao papel de apresentador de *talk show*, nomenclatura que só passou a ser empregada no Brasil após seu programa.

Segundo reportagem da revista *Veja*, o *Jô Soares Onze e Meia* tornou-se o melhor programa da televisão brasileira, com a liderança de audiência para o horário, chegando a uma média de oito pontos segundo o Ibope (VEJA, 19 ago. 1992, p. 82-88). O motivo de seu grande sucesso, ainda segundo a revista, era a habilidade do apresentador em produzir humor “em sintonia com grandes acontecimentos políticos” (idem, p. 83), característica que marca Jô Soares desde os anos 1970 em seus programas humorísticos, textos jornalísticos e também no *Globo Gente*. As distinções no contexto televisivo, social, político e econômico, portanto, foram decisivas para o fracasso do *Globo Gente* e o sucesso do *Onze e Meia*, que resultou na consolidação e popularização do gênero *talk show* no Brasil.

O presente artigo propõe-se a apresentar algumas dessas diferenças contextuais através de uma história cultural do *talk show* no Brasil, discutindo, primeiramente, o gênero televisivo como categoria cultural que se adapta ao contexto socio-histórico para ser reconhecido tanto pela audiência quanto pela indústria televisiva. Em seguida, o artigo analisa os discursos sobre os programas *Globo Gente* (1973) e *Jô Soares Onze e Meia* (1988-1999) divulgados em jornais e revistas de grande circulação, o contexto socio-histórico brasileiro, as práticas televisivas e os hábitos de audiência que permitiram a construção de um gênero antes relacionado apenas à TV norte-americana. Por fim, busca-se demonstrar o que é reconhecidamente aceito como *talk show* no Brasil e como esse gênero se consolidou historicamente.

Gênero televisivo como categoria cultural

As abordagens acerca dos *talk shows* na literatura de referência apresentam, essencialmente, quatro enfoques. O primeiro procura definir o gênero através de um conjunto de marcas textuais consolidadas e universais das quais se destacam: a presença de um apresentador célebre; a “ilusão do tempo presente”, como se a cena fosse ao vivo; a presença de uma plateia; um espectro variado de convidados que podem ser celebridades, especialistas ou pessoas comuns; uma temática voltada para a vida social, política

ou pessoal (TIMBERG, 2004; LIVINGSTONE e LUNT, 1994). Além de estar presente nas análises acadêmicas como aspectos que permitem o reconhecimento da audiência, essa abordagem também é frequente em manuais de entrevistas², funcionando como um norteador das práticas produtivas.

Um desdobramento dessa perspectiva procura desvendar os mecanismos da conversação encenada nesses programas (MARTINEZ, 2003; TOLSON, 2001) identificando os limites da linguagem televisiva para construir efeitos de sentido de espontaneidade, participação e intimidade. A conversa casual, improvisada e leve da vida cotidiana funciona como parâmetro avaliativo das que são desempenhadas na televisão, que acabam por revelar uma evidente encenação dos interlocutores. Nessa encenação, são flagrantes performances em que os participantes se colocam como terapeuta/paciente, juiz/réu, herói/vítima (LIVINGSTONE e LUNT, 1994; SILVA e ALMEIDA, 2006).

Um terceiro enfoque está voltado para sua construção histórica, efetuando um levantamento dos *talk shows* relevantes e sua origem (no rádio, nos debates, nos programas de auditório), a trajetória de seus apresentadores e seu legado para a construção do gênero. A perspectiva histórica mais recorrente é feita com base em ciclos fechados e independentes, como se cada etapa guardasse características singulares e distintas da anterior (TIMBERG, 2004).

A quarta abordagem sobre os *talk shows* tem como objetivo avaliar os programas a partir de seus aspectos estéticos e sociais. Nessa perspectiva, os cenários – que reproduzem uma sala de visitas, um divã ou um tribunal – são tomados como palco para discussões de assuntos familiares que, muitas vezes, culminam em gritaria, brigas, ofensas. Por conta disso, esses programas, conhecidos como “*trash talk*”, são considerados por alguns autores a materialização do grotesco na TV e o lugar onde imperam o espetáculo e a baixa qualidade. Não obstante, os *talk shows*, por pautarem assuntos que pouco aparecem na mídia tradicional, são tomados, eles mesmos, por uma esfera pública alternativa, que ressignifica questões de sexualidade, corpo e relacionamentos interpessoais, retirando-os do plano exclusivamente privado e colocando-os como forma de incorporar problemas sociais mais amplos (LIVINGSTONE e LUNT, 1994; LUNT e STEANNER, 2005).

Em todas essas abordagens, tanto os aspectos textuais empregados para definir o gênero quanto as valorações resultam de uma construção histórica que se modifica com a cultura, com as práticas de consumo, com as noções de qualidade televisiva, além de fatores sociais, políticos e econômicos. A noção de gênero televisivo, quando tomada sob o ponto de vista cultural, compreende práticas historicamente situadas que se tornam visíveis nas marcas textuais, mas que se articulam com significados culturais que circulam em discursos das instituições midiáticas, da audiência, da produção e da crítica.

Essa noção de gênero televisivo alinha-se com a proposta de Jason Mittell (2001) e Itania Gomes (2011), para quem o gênero é uma categoria cultural, ou seja, uma noção

² Como em MATEU, 1998.

que permite articular a materialidade dos textos televisivos com as questões da ordem da cultura, sociedade e do poder. Tanto Gomes (2011) quanto Mittell (2001) efetuam proposições metodológicas igualmente válidas e complementares para a análise dos gêneros televisivos, porém distintas. Enquanto Gomes (2011) encontra no mapa das mediações proposto por Jesus Martin-Barbero (2004; 2006) um caminho para efetuar uma análise que leve em conta a relação entre matrizes culturais, lógicas de produção, formatos industriais e competências de consumo, Mittell (2001) efetua uma aproximação mais forte com a noção de formação discursiva de Michel Foucault (2010) para propor uma análise dos gêneros com base nas disputas evidenciadas no material que circula sobre os gêneros. Este artigo ancora-se mais fortemente na perspectiva de Jason Mittell para análise histórica do *talk show*, uma vez que pretende explorar em especial a crítica televisiva disponível.

Segundo Mittell (2001), é preciso “olhar para fora dos textos para localizar o conjunto de locais onde os gêneros operam, se modificam, se proliferam e morrem” (MITTELL, 2001, p. 7). Apesar de os textos terem muitos elementos, apenas alguns são usados para definir propriedades genéricas, o que permite pensar que as análises efetuadas sobre os *talk shows* revelam o que é dominante num período histórico determinado. Mittell (2001) propõe, portanto, um olhar culturalista sobre os gêneros televisivos à medida que incorpora as transformações provocadas pelas condições socio-históricas como base para as definições estabelecidas como dominantes. Assim, o gênero não é fixo e universal, mas está em permanente transformação, e os textos que o compõem revelam essas modificações. A ideia de categoria busca a mobilidade e não a fixidez, uma vez que “uma categoria, primeiramente, une diferentes elementos sob um rótulo culturalmente conveniente. [...] A categoria emerge de relações entre os elementos que ela agrupa e o contexto cultural no qual opera” (MITTELL, 2001, p. 5-6).

Para operacionalizar sua proposta sobre o gênero como categoria cultural, Mittell aproxima-se do conceito de formação discursiva de Michel Foucault (2010), segundo o qual a compreensão dos fenômenos contemporâneos resulta de uma série de disputas discursivas históricas que costumam apagar as rupturas em nome das continuidades. Para Mittell (2001), a formação discursiva é um “específico sistema de pensamento culturalmente formado, [são] categorias conceituais que funcionam para definir experiências culturais num sistema de poder mais amplo” (MITTELL, 2001, p. 8). Embora as formações discursivas não sejam dadas por uma estrutura fixa e sejam marcadas por uma série de descontinuidades, há uma regularidade que pode ser encontrada num “regime de verdade”, um contexto cultural mais amplo que revela os tensionamentos provocados por discursos contrários ao dominante.

Para Mittell (2001), três práticas discursivas contribuem com a análise dos gêneros: definição, interpretação e avaliação. Essas práticas são constitutivas do gênero e atravessam os textos. Por isso, o importante não é encontrar a definição, a interpretação e a avaliação corretas ou mais apropriadas, mas “explorar as formas materiais nas quais os gêneros são

culturalmente definidos, interpretados e avaliados” (MITTELL, 2001, p. 9), ou seja, considerar o que um gênero significa para uma comunidade específica e como uma definição estratégica de um gênero se articula a grupos sociais específicos. Na perspectiva de Mittell (2001), essas contradições discursivas constituem o modo pelo qual os programas são produzidos e como a audiência se posiciona em relação a eles.

É, portanto, na perspectiva do gênero como prática cultural dinâmica que Jason Mittell (2001) propõe um olhar mais amplo sobre os produtos televisivos, sem deixar de considerar as construções históricas. A análise de um contexto específico permite chegar à formação do gênero sem cair numa cronologia de programas que surgiram e desapareceram na televisão. Segundo ele, para efetuar uma história dos gêneros deve-se buscar “as microinstâncias de discursos genéricos em momentos históricos específicos” (MITTELL, 2001, p. 10) e, a partir deles, localizar não apenas a continuidade de formas semelhantes, mas os tensionamentos discursivos provocados por diferentes agentes na construção dos gêneros e as condições contextuais que permitiram a sobrevivência de certas práticas em lugar de outras.

As convenções e os sentidos dominantes que assumem os gêneros são resultado de disputas discursivas de grupos que prevalecem no confronto com os demais. No caso dos *talk shows* brasileiros há um tensionamento constante na ordem da definição do gênero: a relação com programas de entrevistas e com programas de auditório. É comum o *talk show* no Brasil ser definido como “um programa de entrevista leve” ou “um bate-papo”, e isso parece configurar as expectativas da audiência ao mesmo tempo em que o diferencia do caráter duro do jornalismo desempenhado em programas de entrevistas como *Canal Livre*, *Roda Viva* e outros³. Os *talk shows* dialogam fortemente com matrizes populares estabelecidas pelos programas de auditório, que permitem que a pessoa comum apareça no estúdio e paute o programa com base em suas experiências privadas. Portanto, no Brasil, o *talk show* oscila entre esses dois discursos, como será mais bem abordado na análise dos programas.

Jason Mittell (2004) defende que a história cultural de um gênero televisivo deve ser escrita utilizando genealogias discursivas através da coleta ampla de discursos que circulam sobre ele, discursos da audiência e da indústria televisiva, relação dos gêneros com conceitos culturais, termos e definições correntes sobre o gênero. A genealogia implica considerar os aspectos textuais na relação com o contexto e apontar suas transformações a partir da rede de discursos sobre o gênero. Para a realização desta pesquisa, foi feito um levantamento inicial de reportagens e críticas televisivas que circularam nos principais jornais e revistas nacionais de 1970 a 2011. Ao todo, foram analisadas seis reportagens do

³ Essa distinção é típica da cultura brasileira. Na bibliografia de língua inglesa, a etiqueta “*talk show*” insere programas de entrevistas (como *See It Now* – apresentado por Edward Morrow nos anos 1950 – *60 Minutes* e *Larry King Show*) ao lado de programas como *The Oprah Winfrey Show*, *Tonight* e *Late Night with David Letterman*. O próprio Jason Mittell (2004) afirma que os *talk shows* possuem inúmeros subgêneros como *talk show* político, entrevistas com celebridades, bate-papo matinal e “*trash talk show*”.

Jornal do Brasil, dezessete reportagens da *Folha de S. Paulo* e 28 da *Veja*, além de críticas divulgadas nos jornais *Última Hora* e *Folha da Tarde* e, mais recentemente, na *Revista Imprensa*, no site *Observatório da Imprensa*, em *blogs* de telespectadores e entrevistas concedidas por Jô Soares na mídia⁴.

Considerações históricas: o *Globo Gente* e o *Onze e Meia*

O programa *Globo Gente* estreou na TV Globo em abril de 1973, ano em que a emissora testava e inovava sua grade de programação com produtos como *Fantástico* e *Globo Repórter*. Transmitido às quintas-feiras após as 22 horas, o programa comandado por Jô Soares exibia entrevistas com diversas personalidades⁵ diante de uma plateia que enchia o teatro do Jardim Botânico. Numa crítica positiva sobre sua estreia, a revista *Veja* (1973) anunciava que seu sucesso iminente tinha três pilares: a sagacidade de Jô Soares como entrevistador, temas e entrevistados variados e “uma forma simples de fazer jornalismo e ao mesmo tempo divertir” (VEJA, 25 abr. 1973, p. 66). Embora a crítica televisiva tenha apontado o potencial de tornar-se o melhor programa de entrevistas da televisão brasileira, e apesar de o *Globo Gente* ter mantido bons níveis de audiência⁶, o programa saiu do ar sete meses após sua estreia.

Segundo *Veja* (26 set. 1973, p. 76), *Globo Gente* foi encerrado porque a Globo, maior emissora de televisão naquele momento, não possuía estúdio, equipamento e pessoal suficientes para dar conta da variedade de programas novos que levou ao ar naquele ano. Em entrevista recente à revista *Rolling Stone* (nov. 2011, p. 74), Jô Soares explicou que a periodicidade semanal e a ditadura militar foram desfavoráveis para a continuidade do programa.

Por conta do fortalecimento da ditadura militar e da cassação das liberdades individuais, houve uma mudança na dinâmica dos meios de comunicação massivos e nos hábitos de consumo. Naquele período, a atividade crítica era distribuída pelas artes, pela música e por produtos alternativos independentes. Destes, destaca-se o *Pasquim*, um jornal alinhado com o movimento de contracultura norte-americano, que subvertia até mesmo as rotinas jornalísticas estabelecidas como dominantes: não havia redator-chefe ou editor, cada um dos membros do *Pasquim* era livre para escrever sobre o que quisesse, as imagens passaram, também, a efetuar críticas ao governo ou à sociedade.

⁴ Apesar de reconhecemos os limites e as inclinações dos textos jornalísticos utilizados nesta análise, eles se mostraram uma profícua ferramenta para evidenciar os elementos considerados dominantes nos períodos históricos pesquisados. A crítica televisiva, portanto, é um ponto de partida para efetuarmos uma relação entre os programas televisivos e o contexto histórico-cultural. Neste artigo, as referências a jornais e revistas serão identificadas ao longo do texto pelo nome do veículo, data e páginas.

⁵ A estreia do programa contou com a atriz Dina Staf, a cantora Maria Creuza, o secretário da Fazenda de Minas Gerais Fernando Roquete Reis, entre outros.

⁶ Segundo *Veja*, 26 set. 1973, p. 76.

Segundo Marcos Alexandre Capellari, “o *Pasquim* representou, para uma parcela da classe média brasileira descontente com a ditadura, um veículo de crítica bem-humorada à repressão política e ao conservadorismo moral, sobretudo no período geralmente caracterizado como ‘anos de chumbo’” (CEPELLARI, 2007, p. 83). O *Pasquim* era uma forma irreverente de criticar a sociedade da época driblando a censura do estado através do humor. Jô Soares, que havia iniciado sua carreira na televisão nos programas de comédia⁷, participou da equipe do *Pasquim*, onde formou uma trajetória voltada para o humor político e a sátira. Cláudio Paiva (2007) sinaliza o potencial subversivo do humor para tratar de questões políticas: “o riso se inscreve na história da cultura pela sua potência transgressiva, com o poder de revelar as dimensões ocultadas pelas tramas sociais e políticas” (PAIVA, 2007, p. 5). O autor considera a trajetória de Jô Soares na televisão um marco para a realização desse humor político que, por vezes, provocou constrangimentos entre os representantes do campo.

Até aquele momento, a hibridização de gêneros e formatos na televisão estava restrita a produtos específicos. Para as lógicas de produção, manter fronteiras entre os gêneros contribuía para a própria construção da linguagem televisiva e consolidava hábitos de recepção. No que diz respeito ao telejornalismo, os anos 1970 foram um marco para a construção de sua credibilidade, uma vez que até aquele momento a notícia televisiva não era prioridade entre as emissoras nem ocupava a preferência de consumo dos telespectadores. O jornal impresso ainda era o lugar central para a obtenção de informações com a seriedade esperada do jornalismo. A crítica televisiva desempenhou um papel significativo para pressionar as emissoras a dedicar mais tempo de programação para o jornalismo, cobrando do ministro das Telecomunicações uma fiscalização mais dura com vistas ao cumprimento do percentual mínimo de notícias: cinco por cento diários (VEJA, 25 jun. 1969, p. 59).

Nesse contexto, o telejornalismo passou a investir numa linguagem própria que absorvesse os valores constitutivos do jornalismo de qualidade naquele momento: a objetividade, a apuração da informação, os interesses gerais. A entrevista televisiva passou a ser incorporada pelo discurso jornalístico como lugar por excelência para exercício da investigação e aprofundamento de informações. Assim, buscava-se um limite entre o que era propriamente jornalístico numa entrevista televisiva e o que se mesclava com outros gêneros. Embora a hibridização do jornalismo com o humor não fosse vista sempre como uma depreciação da informação – como apontava a crítica do *Globo Gente* –, ela incomodava especialmente os jornalistas que buscavam definir os limites da prática profissional, como apontava a coluna de 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, 2 ago. 1978, p. 20).

⁷ *Satiricom*, *Faça Humor não Faça Guerra* e *Família Trapo* são alguns dos sucessos do apresentador nos anos 1970.

Na década de 1970, o humor político era possível no espaço propriamente humorístico, e não na hibridização com o jornalismo que, naquele mesmo período, buscava legitimar-se com a mesma seriedade dos veículos impressos, construindo uma posição social de credibilidade e não de espetáculo, como eram vistos frequentemente os produtos televisivos. A mesclagem entre gêneros funcionaria, por exemplo, no *Fantástico*, pois propunha-se a ser uma revista e, como tal, havia seções bem demarcadas.

Globo Gente não foi o primeiro programa a congregiar as propriedades que caracterizam um *talk show*. *Show da Noite* (Globo), *Fim de Noite* (Record) e, principalmente, *Bate Papo com Silveira Sampaio* (e seu programa posterior, *S. S. Show*, respectivamente na TV Paulista e na TV Record) também traziam entrevistas leves como atração de fim de noite na programação da TV brasileira desde os anos 1950. Ainda que não tenha vingado na grade de programação, *Globo Gente* deixou marcas que seriam recuperadas anos mais tarde na constituição do gênero. A revista *Veja* já apontava a aproximação com “um estilo de programa de grande audiência nos Estados Unidos” (25 abr. 1973, p. 66).

Quando Jô Soares trocou a TV Globo pelo SBT, emissora criada por Sílvio Santos em 1981 com orientação para o popular, o cenário institucional tornou-se mais favorável para que o apresentador levasse ao ar seu programa diário com mais liberdade que teria na Globo. A chegada de Jô ao canal de Sílvio Santos ocorreu num momento crucial para a trajetória do SBT: a emissora sofria uma série de acusações por manter uma programação de baixa qualidade, resgatando a programação “mundo cão” que havia sido interrompida pela Ideologia de Segurança Nacional do período militar (FREIRE FILHO, 2004). Como consequência, o SBT precisou se reestruturar a fim de conquistar uma audiência mais sofisticada e, especialmente, atrair novos anunciantes.

Apesar das críticas, o SBT acirrou a concorrência entre as emissoras e impulsionou uma série de transformações e uma renovação de antigos formatos. As reivindicações por mudanças na grade de programação brasileira já se faziam presentes na crítica televisiva desde o final dos anos 1970, como deixa claro o jornal *Última Hora*: “pois é, gente da televisão, a realidade e o país mudaram de 1951 para cá. Então, antes de lançar algo ruim para o público ver, caberia bem pesquisar algo novo [...]” (ÚLTIMA HORA, 8 ago. 1978, p. 14). Apesar do suposto mau gosto, a programação do SBT parecia motivar uma renovação no rígido padrão de José Bonifácio Sobrinho (VEJA, 19 ago. 1981), o que era apresentado pela emissora de Sílvio Santos como um trunfo para alcançar a audiência: “para crescer assim, o SBT se baseou num marketing inteligente que, ao invés de tentar copiar a Globo, busca justamente fazer o que ela não pode fazer. O SBT fugiu do padrão global e adotou o padrão Brasil” (VEJA, 18 nov. 1987, p. 84).

Além disso, o contexto sociopolítico nacional dos anos 1980 permitiu a retomada de programas de entrevistas e debates para ratificar a liberdade de expressão. Esses programas eram marcados pelo debate de ideias e opiniões sobre diversos assuntos: da política institucional até questões de corpo e sexualidade. Com a democratização e o governo

ainda instáveis, o jornalismo assumiu uma postura de vigilância, fiscalização e denúncia. Sem a opressão do Estado, foi possível fazer humor com praticamente qualquer assunto da vida social. E foi assim que, pouco tempo depois de sua estreia, *Jô Soares Onze e Meia* alcançou o posto de “melhor programa de entrevista da TV brasileira”, como ressaltou reportagem de *Veja* (19 ago. 1992, p. 82). A *Folha de S.Paulo* sinalizava para o brilhantismo do apresentador e o potencial do programa (21 ago. 1988, p. 4) e *Veja* destacava os ganhos da união entre jornalismo e humor:

Como jornalismo, *Onze e Meia* é uma aula de pós-graduação. Com a curiosidade de uma criança e os reflexos de um adulto lido e viajado, Jô recebe seus convidados [...] com a naturalidade de quem conversa numa sala de visitas e é capaz de fazer perguntas incômodas sem agredir o entrevistado [...]. Como humor, o programa exhibe um talento nato, que não dedica a piada pela piada e passa longe de qualquer atitude que lembre a palavra grossura (VEJA, 1992, p. 82-83).

Essa posição não se restringia apenas à crítica televisiva, mas configurava as expectativas da audiência sobre um *talk show* de qualidade. Para Jason Mittell (2004), os usos que a audiência faz dos gêneros televisivos passam pela formação do gosto como algo socialmente partilhado. A avaliação é uma maneira de afirmar a identidade e de se localizar na hierarquia social. Por isso, segundo Mittell, a avaliação

parece ser uma questão crucial para a audiência dos gêneros, uma vez que hierarquias entre programas e entre gêneros são um dos modos primários a partir dos quais telespectadores se situam em relação ao texto mediático e sua própria localização social” (MITTELL, 2004, p. 101).

Apropriando-se das contribuições de Pierre Bourdieu, Mittell afirma que o gosto não é apenas algo partilhado esteticamente (como se estivesse presente na obra), mas é construído socialmente através de forças históricas.

O gosto é visto, não apenas como socialmente localizado (o rico educado possui um gosto melhor do que o pobre não instruído), mas como um localizador social, uma constante prática mutante que reinscreve e constitui as divisões onde parece estar situado e naturalizado (MITTELL, 2004, p. 101).

Por conta disso, formam-se comunidades interpretativas que criam as regras e convenções por meio das quais as obras devem ser avaliadas a fim de legitimar seus próprios prazeres e afetos. No caso dos *talk shows*, a história televisiva revela que quanto mais próximo do jornalismo – que se configura como espaço para a reflexão e racionalidade – melhor a avaliação. No entanto, os formatos que tangenciam os programas de auditório, a temática intimista e as matrizes vinculadas ao feminino aparecem como representantes da baixa qualidade televisiva.

Até o início dos anos 1990, *Jô Soares Onze e Meia* sobreviveu sozinho na grade de programação, estabelecendo-se como referencial do gênero no Brasil. As marcas centrais do programa estabeleceram-se como parâmetros para definição e avaliação da categoria: a centralidade do apresentador, o humor como estratégia para obtenção de informações, a informalidade das entrevistas, a preferência por celebridades, representantes do campo político e pessoas comuns. Usando o humor como estratégia, *Jô* conseguia obter revelações importantes sobre a vida política, o que aproximou seu programa dos marcos do jornalismo, sem que a informalidade sobrepujasse seus valores. A hibridização entre jornalismo e humor, rechaçada nos anos 1970, tornou-se o aspecto definidor dos *talk shows* no Brasil e um parâmetro para sua avaliação. Reportagem da *Folha de S.Paulo* afirma que o bom humor era a característica mais importante para a escolha de um *talk show* segundo vinte por cento dos paulistanos (11 set. 1994).

Os discursos da crítica televisiva apontam que, a partir do *Onze e Meia*, não só a nomenclatura *talk show* tornou-se mais recorrente na cultura nacional (o que também foi impulsionado pela proliferação da TV a cabo), como multiplicaram-se os programas que propunham uma conversa leve e preferencialmente íntima entre os participantes. Segundo reportagem de *Veja*, o tempo total de *talk shows* no Brasil era de 81 horas e trinta minutos, perdendo apenas para o telejornalismo (VEJA, 22 jul. 1992, p. 92-93). Em vez do uso da informalidade para obter informações, os novos programas, a exemplo de *Clodovil Abre o Jogo* (TV Manchete), *Gente de Expressão* (TV Manchete), *Talk Show* (apresentado por Otávio Mesquita), tinham como finalidade a polêmica e a revelação da vida íntima de personalidades públicas.

Não foi apenas o pioneirismo de *Jô Soares* que consolidou o gênero *talk show* e estabeleceu parâmetros de reconhecimento e de qualidade. Foi especialmente a aceitação da crítica televisiva e dos telespectadores⁸ que o posicionou como melhor programa da televisão brasileira, notadamente em função das condições favoráveis a seu desenvolvimento: a democracia e o desejo de renovação da grade de programação televisiva.

Considerações finais

Conquanto haja na história da televisão brasileira registros de programas que se enquadram no que seria reconhecido como *talk show*, são as condições culturais que criam um terreno para o desenvolvimento e a consolidação do gênero. Por isso, a noção de categoria cultural é um importante conceito metodológico, uma vez que não está centrada apenas nas marcas textuais de um gênero, mas no contexto sociocultural e nos discursos formulados em torno dele.

Foi isso que se procurou mostrar com a análise dos programas aqui propostos. De forma geral, a bibliografia da área aponta o *Jô Soares Onze e Meia* como referência para

⁸ A revista *Veja*, que tinha o apresentador como colunista nessa época, afirmava que pessoas com alto prestígio na política ou na cultura assistiam ao programa (VEJA, 19 ago. 1992, p. 82-83).

as reflexões acerca dos *talk shows* no Brasil, efetuando comparações com os programas de estilo semelhante nos Estados Unidos. As características do *Globo Gente* são bem menos discutidas pela curta vida na grade de programação. No entanto, é por isso mesmo que esse programa torna-se um lugar pertinente para a análise, uma vez que permite considerar as condições de existência das práticas que contribuíram para a formação do gênero. Assim, a história do *talk show* põe relevo nos deslocamentos e nas descontinuidades que conformaram os modelos existentes.

Não se pretende, aqui, assumir que apenas *Globo Gente*, *Onze e Meia* e seus similares cabem na etiqueta “*talk show*”. Apesar de sua importância na história televisiva, é preciso considerar que na reprodução do gênero elementos distintos do humor político tornaram-se dominantes em sua definição, como a intimidade e as situações insólitas vividas por pessoas comuns. Essas marcas já estavam presentes no *Onze e Meia* e indicam que formas alternativas se desenvolveram em paralelo, o que provocou transformações na atual versão do programa de Jô Soares exibida diariamente na TV Globo. Este artigo procurou apontar caminhos para uma história cultural dos gêneros televisivos que, como afirma Mittell (2001), deve considerar as descontinuidades que revelam as mudanças na sociedade onde os gêneros são produzidos e consumidos.

Fernanda Mauricio da Silva é doutora em comunicação e cultura contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia; é bolsista PNPd/CNPq no período 2011-2012.

fernandamauricio@gmail.com

Referências

- CAPELLARI, Marcos Alexandre. O discurso *Underground*. In: **O discurso da contracultura no Brasil: o *Underground* segundo Luiz Carlos Maciel (c. 1970)**. Tese (doutorado em história) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 81-154.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FREIRE FILHO, João. ‘Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira’. **Galáxia**, 2004, número 7, p. 85-110.
- _____; CASTELLANO, Mayka; FRAGA, Isabela. “Essa tal de sociedade não existe...”: o privado, o popular e o perito no *talk show Casos de Família*. In: GOMES, Itania. **Televisão e realidade**, 2010, p. 241-266.
- 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.
- _____. O embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília

- Dias (Org.). **Em torno das Mídias**: práticas e ambiências. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 95-112.
- LIVINGSTONE, Sonia M.; LUNT, Peter. **Talk on Television**: audience participation and public debate. London and New York: Routledge, 1994.
- LUNT, Peter; STEANNER, Paul. The Jerry Springer Show as an emotional public sphere. In: **Media Culture & Society**, Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, vol. 27, número 1, p. 59-81.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- _____. Pistas para entre-ver meios e mediações. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 11-21.
- MARTÍNEZ, Esperanza Rama. Accomplishing closings in talk shows interviews: a comparison with news interviews. In: **Discourse Studies**, SAGE publications, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, 2003, vol. 5, p. 283-302.
- MATEU, Manuel. La entrevista en televisión. In: BALSEBRE, Armand; MATEU, Manuel; VIDAL, David. **La entrevista em radio, televisión y prensa**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 149-244.
- MITTEL, Jason. A general approach to television genre theory. **Cinema Journal**, Texas, vol. 40, n. 3, primavera 2001.
- _____. Audiences talk genres – talk shows and the intersections of taste and identity. In: **Genre and Television**. From Cop Shows to Cartoons in American Culture. London: Routledge, 2004, p. 94-120.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAIVA, Cláudio Cardoso. **O riso e o siso**: a televisão como canal de informação e entretenimento. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/paiva-claudio-riso-siso-programa-jo.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2007.
- REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**. Um perfil editorial São Paulo: Summus Editorial, 2000.
- ROSÁRIO, Nízia Martins. Do *talk show* ao televisivo: mais espetáculo, menos informação. In: **Em Questão**, Porto Alegre, vol. 14, n. 2, p. 149-162, jul/dez, 2008.
- SILVA, Juliana Teixeira; ALMEIDA, Roberto Edson. Hora da verdade: representações, personagens, sujeitos. In: FRANÇA, Vera (Org.). **Narrativas televisivas**: programas populares na TV. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 68-85.
- TIMBERG, Bernard M. **Television Talk**: a history of the TV talk show. Texas: University of Texas, 2004.
- TOLSON, Andrew. **Television Talk Shows**. Discourse, performance, Spectacle. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishes, 2001.

Artigo recebido em julho
e aprovado em novembro de 2012.