

De Hebe ao Encontro, o que se disputa? Matrizes do *talk show* nacional¹

From Hebe to Encontro, what's disputed? Matrices of the national talk show

FERNANDA MAURICIO DA SILVA ^a

Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte – MG, Brasil

JULIANA FREIRE GUTMANN ^b

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador – BA, Brasil

RESUMO

Apesar da crescente popularidade do *talk show* no Brasil, ainda é raro o interesse acadêmico por sua história. Ao mesmo tempo, a referência que temos é normalmente associada ao modelo estadunidense consolidado por Jô Soares. Este trabalho privilegia a análise de uma segunda linhagem de programas, inaugurada por Hebe Camargo (1955 – TV Paulista) e cujo exemplo contemporâneo é o *Encontro com Fátima Bernardes* (Rede Globo). Com assento nos Estudos Culturais e aporte do conceito foucaultiano de formação discursiva, este estudo recupera matrizes televisivas e valores em disputa que constituíram, ao longo de quase sete décadas da TV aberta brasileira, essa linhagem de *talk show* nacional com foco no feminino.

Palavras-chave: Historicidades, *talk show*, televisão brasileira, Estudos Culturais

ABSTRACT

Despite the growing popularity of the talk show in Brazil, academic interest in its history is still rare. At the same time, the reference we have is associated with the American model consolidated in Brazil by Jô Soares. This paper focuses on the analysis of a second kind of these programs, less known, inaugurated by Hebe Camargo (1950 – *TV Paulista*) and whose contemporary example is *Encontro com Fátima Bernardes* (Rede Globo). Focusing on Cultural Studies and the contribution of the Foucauldian concept of discursive formation, this study recovers television matrices and values that constituted, over almost seven decades of Brazilian TV, this kind of national talk show focused on feminine aspects.

Keywords: Historicities, talk show, Brazilian television, Cultural Studies

¹ Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no XXVI Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), São Paulo, 2017.

^a Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3661-6475>. E-mail: fernandamauricio@gmail.com

^b Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Docente do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4760-670X>. E-mail: jugutmann@gmail.com

INTRODUÇÃO

EMBORA OS *TALK shows* tenham se constituído como um importante objeto de produção e consumo televisivo no Brasil – ao lado das telenovelas, telejornais e programas de auditório – as inclinações de pesquisa no país ainda não acompanham a bibliografia internacional². Enquanto as referências anglo-saxônicas pouco fazem distinções terminológicas sobre os tipos de programa, se mais jornalísticos ou mais humorísticos, no Brasil, tanto por parte da crítica quanto nas instâncias de produção, há um esforço em diferenciar o que seria programa de debate e entrevista e, portanto, mais relacionado ao jornalismo, e o que seria *talk show*, com convocações mais marcadas no entretenimento³. De modo ambíguo, são justamente essas disputas que marcam regularidades no processo histórico do gênero no país.

Este trabalho é resultado de pesquisa desenvolvida pelas autoras, entre 2011 e 2016, focada numa abordagem histórica e cultural do *talk show* nacional e assentada nos Estudos Culturais. Os resultados da pesquisa apontam para a constituição de instrumental metodológico capaz de auxiliar na identificação de matrizes da TV brasileira, suas convenções e valores em disputa. É esse instrumental que aqui apresentamos e aplicamos no marco de programas apresentados por mulheres, que tinham ou ainda têm a conversação enquanto estratégia central de endereçamento, e que acionam e constituem marcas do que a crítica ora rechaçava, ora reconhecia como *do talk show*. Nesse sentido, é relevante notar o quanto relações, aparentemente ambíguas, entre o ambiente privado, o tom populista e popularesco, o entretenimento, os valores de interesse público, autenticidade e atualidade e outras referências ao jornalismo, respondem por regularidades do *talk show* nacional.

A abordagem apresentada levou em conta o investimento numa análise histórica tendo como referência o campo teórico dos Estudos Culturais a partir da noção de *estrutura de sentimento*, tomada como dimensão de análise pela qual podemos perceber transformações culturais e articulações entre distintas temporalidades operadas num determinado programa. Por esse mesmo acento teórico, o conceito de gênero televisivo aqui tomado supera a dimensão de categorização ou classificação da programação, e assume neste trabalho um caráter metodológico, ou seja, é apropriado como uma dimensão de operacionalização de análise dos programas estudados, de suas convenções, de suas continuidades e descontinuidades (Gomes, 2011a). Na pesquisa empírica, foi preciso construir caminhos alternativos para a análise dos programas, dada a carência de arquivos audiovisuais públicos no país. Assim, a fim de reconstruir a memória televisiva nacional, recorreremos ao que foi possível acessar dos programas (principalmente em redes de compartilhamento de vídeos) e a vozes adjacentes aos produtos

² Alguns exemplos dessa abordagem encontram-se em Clayman e Heritage (2004); Corner (1999); Ekström (2001); Jones (2008); Livingstone e Lunt (1994); Lunt e Stenner (2005); Martínez (2003); Mateu (1998); Örnebring (2003); Timberg; Erler (2004); Tolson (2001).

³ Uma discussão sobre o modo como *talk shows* conjugam informação e entretenimento encontra-se em Silva (2009). Numa perspectiva semelhante, o termo *infotainment* é apropriado como dimensão de ancoragem para a compreensão de programas, como o *talk show*, que têm a articulação entre informação e entretenimento enquanto estratégia principal de comunicabilidade (Gomes, 2008; Gutmann; Gomes; Santos, 2008). O uso do termo se populariza devido a uma ampliação contemporânea do debate acadêmico sobre a aproximação entre jornalismo e entretenimento.

audiovisuais (especialmente a crítica televisiva). A compreensão dos sentidos sobre o *talk show* brasileiro – definições, valorações, comparações – disputados ao longo da história da TV no país foram possíveis de serem rastreados em críticas, entrevistas, anúncios e reportagens sobre programas da TV brasileira. Vale destacar que as matrizes televisivas aqui tratadas não reproduzem qualquer tipo de cronologia, cartografia ou classificação de programas brasileiros, mas acentuam os que apareceram com maior relevância na crítica especializada, no que se refere a essa vertente do *talk show*.

Nosso percurso no artigo se inicia com uma abordagem sobre o lugar da história nos Estudos Culturais, em especial na obra de Raymond Williams (1979; 2011b) através da noção de estrutura de sentimento. Atrelado a isso, demonstramos que a análise histórica da TV ultrapassa a cronologia dos programas e foca, principalmente, nas disputas e enfrentamentos entre as distintas definições, interpretações, comparações e avaliações que marcam o que estamos tomando por *talk show*. Por isso, as contribuições de Jason Mittell (2004) sobre o sentido de gênero televisivo enquanto categoria cultural e sua apropriação da noção de formação discursiva de Michel Foucault (2010) são marcos relevantes para o estudo das historicidades da televisão. Após esse percurso teórico-metodológico, tomamos o *talk show* como objeto de análise. Neste artigo, exploramos uma vertente dos *talk shows* que se firmou na grade televisiva em torno do popular e da figura das apresentadoras. A dificuldade e ambiguidade na definição dos produtos, assim como a recusa na legitimação dos programas são algumas evidências de que as disputas em curso transformam e tensionam o *talk show* nacional.

Pensar historicidades do *talk show* brasileiro é pensar agenciamentos de hegemonia. A noção de formação discursiva desloca o foco da análise historiográfica para as disputas flagradas nos enunciados produzidos sobre os programas. Assim, nessa abordagem histórica e cultural da TV, a crítica televisiva assume o lugar de prática cultural que contribui metodologicamente para a identificação dos diferentes sentidos disputados sobre a televisão e suas produções em distintos tempos históricos. A crítica não se reduz à mera exposição de uma opinião ou ponto de vista pessoais, ela traduz o contexto cultural e históricos nos quais os enunciados estão em disputa (Silva, 2016).

A partir desse referencial, debruçamo-nos sobre um amplo recorte temporal – dos anos 1950 até os anos 2000 – a fim de rastrear tensionamentos na definição do gênero. Quais definições do *talk show* circulam na imprensa brasileira? Quais aspectos são ressaltados pela crítica e pela produção como convenções? Quais aspectos são rechaçados? A fim de responder a esses questionamentos, recorreremos a veículos de grande circulação no país: *O Globo*, *Jornal do Brasil*,

*Folha de S. Paulo, Estado de S. Paulo; às revistas Veja, IstoÉ, IstoÉ Gente, Amiga TV, Manchete, Contigo, Marie Claire, portal Terra, sites no. e Observatório da Imprensa*⁴, além de documentos historiográficos e livros disponíveis em acervos nacionais: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, Museu da Imagem e do Som, Cinemateca Brasileira e o Museu da Televisão, todos situados na cidade de São Paulo.

⁴ Vale considerar, também, o site TV Pesquisa, organizado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, que dispõe de transcrições de reportagens sobre uma ampla variedade de temas televisivos.

PELA ANÁLISE HISTÓRICA NO MARCO DOS ESTUDOS CULTURAIS

As Utilizações da Cultura (Hoggart, 1973), *Cultura e Sociedade* (Williams, 2011a) e *A Formação da Classe Operária Inglesa* (Thompson, 1987) são consideradas obras inaugurais dos *Cultural Studies* e cuja primeira publicação data entre o final dos anos 1950 e início da década de 1960. Com propósitos e percursos distintos, os três autores encontram na história um caminho em comum para pensar a cultura em seu processo de formação e transformação.

Se a história se mostra como um pressuposto axial na formulação do conceito de cultura enquanto processo, hoje ela ainda se projeta enquanto lugar privilegiado nas análises dos mais variados produtos da cultura. Lawrence Grossberg (2010) defende o projeto dos Estudos Culturais enquanto uma análise conjuntural de contextos vividos em termos discursivos e materiais. O autor acredita que o discurso político da contemporaneidade começa pela disputa do caráter do moderno, como modo de reconstruir um *passado* que ainda marca tão fortemente o presente. É nessa perspectiva que entendemos os Estudos Culturais como um campo rico para a constituição de abordagens da historicidade dos processos comunicativos e culturais.

Em *Cultura e Sociedade*, Williams (2011a) efetua uma reformulação do conceito de cultura que permaneceria como noção central para os Estudos Culturais. Tomar a cultura enquanto modo inteiro de vida implica pensar os fortes vínculos entre a vida material e as estruturas. Nota-se, assim, que ao menos dois elementos são relevantes para a concepção de cultura formulada por Williams: 1) a articulação entre a experiência pessoal e a estrutura; 2) a possibilidade de mudanças na ordem da cultura, o que se tornou para o autor um projeto intelectual, mas também político: a possibilidade do surgimento de uma nova classe, de novas relações de poder.

Para dar conta desses elementos – e de tantos outros – Williams buscou, ao longo de sua obra, um conceito analítico articulador dessas dimensões, que permitisse um olhar concomitante para a estrutura (os aspectos mais rígidos da sociedade) e o vivido no cotidiano (o mais flexível, capaz de perceber as mutações). Para isso, formulou a hipótese cultural por ele denominada estrutura de sentimento.

A estrutura de sentimento articula formas de expressão ao contexto social, por isso, na análise proposta pelo autor, é possível apreender as mudanças sociais por meio das obras e vice-versa. Isso porque, segundo Williams, da estrutura de sentimento nascem as convenções, ou seja, os elementos reconhecidos consensualmente (e tacitamente) num determinado tempo histórico.

Conforme explica Gomes, Williams entende que

mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais ou fruto de meras escolhas técnicas, todas as mudanças nos métodos das várias formas de arte estão essencialmente relacionadas com mudanças na estrutura de sentimento de uma dada sociedade. Uma *convenção*, nesse sentido, é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir. (Gomes, 2011b: 40)

Buscando operacionalizar analiticamente a estrutura de sentimento, as categorias de dominante, residual e emergente, propostas por Williams (1979), são empregadas para descrever dimensões de diferentes temporalidades que configuraram um processo cultural. Na compreensão do que se legitima como dominante no contemporâneo, é preciso considerar as formas alternativas e resistentes que se desenvolveram em paralelo e anteriormente a ela. Essas formas são vistas pelo residual, aquilo que foi hegemônico no passado e ainda atua no presente como resíduo, e/ou emergente, dimensão que possibilitaria transformação, ruptura com o dominante em prol de novas convenções. Assim, quando nos apropriamos dos conceitos de Williams para o exame dos modos de constituição histórica do *talk show*, o esforço é na direção de fisgar as transições e deslocamentos de sentidos, valores e práticas de produção e recepção dos programas televisivos, de modo a observar como uma determinada estrutura tem sido ou foi vivida. O que a análise cultural permite ver são os momentos de tensão e dominação, as disputas efetuadas no interior de um gênero e suas convenções.

Nosso acento nos Estudos Culturais também nos permite promover articulações com outros campos, possibilita-nos relacionar conceitos, a partir do que os próprios produtos, processos e fenômenos estudados indicam. Foi a necessidade de perceber as disputas que circulavam sobre o *talk show*, em torno das definições e valorações dos programas, aliado ao fato de termos pouco acesso a fragmentos audiovisuais desses produtos, que nos fez recorrer ao conceito de *formação discursiva*, de Michel Foucault, em associação ao de gênero televisivo, como propõe Jason Mittell (2004)⁵. Em termos empíricos, a formulação mostrou-se produtiva para nosso estudo ao possibilitar o deslocamento do enfoque da análise historiográfica para as disputas de sentidos sobre *talk show* encontradas nos discursos, especialmente da crítica televisiva.

⁵ Sabemos das diferenças de filiação, método e objetivo de pesquisas entre Raymond Williams e Michel Foucault. No entanto, vale ressaltar que, no desenvolvimento histórico dos Estudos Culturais, as noções de discurso, poder e posição de sujeito de Michel Foucault mostraram-se uma importante ferramenta metodológica para a análise das representações sociais. Sendo assim, este estudo se aproxima dos pressupostos de Foucault a partir da abordagem proposta por Jason Mittell, que considera o gênero televisivo, também, como formação discursiva e permite uma aproximação com as disputas visíveis na crítica televisiva.

Com o acesso a esse material, foi possível direcionar o foco para a captura dos deslocamentos que operam em conjunto com o que socialmente reforçamos como *convenção*.

Associando-se a perspectiva dos Estudos Culturais, os gêneros são formas culturais sujeitas às alterações contextuais, o que nos afasta da concepção de tipologia da programação televisiva e sustenta a ideia de processo de produção de sentido, cujas especificidades discursivas, midiáticas e culturais estão em permanente transformação. É de Raymond Williams (1979) a ideia de que, para que haja reconhecimento de um gênero (no caso dele, literário), é preciso levar em conta dois fatos:

primeiro, a existência de relações sociais e históricas claras entre determinadas formas literárias e as sociedades e períodos nos quais foram originadas ou praticadas; segundo, a existência de continuidades indubitáveis nas formas literárias através e além de sociedades e períodos com os quais os produtos têm essas relações. (ibid.: 182)

Williams chama atenção para o caráter móvel, mutante e flexível dos gêneros que se articulam com a cultura e a sociedade. Assim, quando tomamos gênero televisivo como um conceito operacionalizador da análise histórica do *talk show*, e não como categoria de definição desse tipo de programa, recusamos a ideia de estruturas rígidas e acentuamos a centralidade dos deslocamentos, das descontinuidades e disputas. Pressuposto comum a Jason Mittell (2004), que define os gêneros televisivos como categoria cultural: conjunto de convenções culturalmente estabelecidas, sujeitas a constantes transformações. Assim, o conceito atua nesta pesquisa não como modo de identificação de um tipo de programa ou do que é e do que não é *talk show*, mas como lugar de ver disputas, tensões, continuidades e rupturas que atravessam os programas e seus modos de definição e nos faz reconhecê-los enquanto tal.

Entender metodologicamente gênero como uma categoria cultural significa privilegiar tramas de textos e contextos. As dimensões contextuais das convenções se evidenciam nessa trama, ou seja, nos programas, no material que circula e faz referência a eles em jornais, revistas, paródias, redes sociais, cartas de leitores, crítica acadêmica, premiações etc. (ibid.). E se, como nos diz Mittell, os gêneros não são consenso cultural e se constituem numa espiral de elementos textuais e contextuais, de práticas discursivas ativas, apostamos na ideia de formação discursiva enquanto dimensão analítica pela qual seria possível captar os deslocamentos e rupturas que operam juntos com o que socialmente reforçamos como convenções.

Considerada uma obra de transição, *Arqueologia do Saber* (Foucault, 2010) esclarece que a história não pode ser apenas uma cronologia ou uma unidade, mas uma série de deslocamentos e rupturas que constituem um saber específico. Desse modo, as regularidades não se organizam, ao longo do tempo, de modo linear, progressivamente dedutivo e permanentemente estático, mas são construídas por atravessamentos contínuos.

Embora se aproxime dos estudos de linguagem e de alguns de seus conceitos, tais como signo, significado, enunciado, Foucault considera o discurso como um modo de construção do saber através da linguagem e esse discurso se presentifica em práticas que regem saberes e, por conseguinte, comportamentos. O discurso é tanto constituído pela sociedade (é a partir das ações que se chega ao discurso), como seu constituidor (é ele que define como agir). O autor associa a linguagem à prática cotidiana, como um modo de fazer e de dizer. A análise do autor interessa-se, sobretudo, pelas condições de existência desses enunciados, ou seja, pela situação contextual que permite dizer e como dizer, que estabelece limites e silenciamentos.

É especialmente nesse lugar que autores dos Estudos Culturais se aproximam das contribuições de Foucault. Sobre a noção de discurso, Stuart Hall pondera que

assim como um discurso é regulado por modos de dizer sobre um assunto, definindo uma forma aceitável e inteligível de falar, escrever ou comportar-se, ele também, por definição, regula, limita e restringe outros modos de falar e comportar-se em relação ao assunto ou a construção de um saber sobre ele⁶. (Hall, 1997: 44)

Para Foucault, o discurso não aparece num único texto, mas num conjunto de textos e práticas que se mostram articuladas. É relevante apontar não apenas a uniformidade discursiva, mas os silenciamentos e os não ditos que promovem rupturas e disputas em torno do poder dizer. Quando um discurso alcança algum nível de cristalização e apresenta-se como dominante, estamos diante de uma formação discursiva. Esta não existe em um lugar fora das relações sociais, mas está nelas concatenada, instituindo formas de poder distribuídas no tecido social.

Foi nessa direção que, em articulação à noção de estrutura de sentimento, buscamos identificar as disputas, o jogo de reiteração de dispersão que tem respondido pelo reconhecimento do *talk show* no Brasil. Ou seja: buscamos identificar ordem, correlações, posições, funcionamentos e reconfigurações que nos levem a compreender quais aspectos são disputados historicamente pela crítica, pela produção e pela audiência enquanto convenções (Silva; Gutmann, 2015). A estrutura de sentimento nos ajuda a pensar esse processo valorizando o emaranhado de distintas temporalidades. Ajuda-nos a perceber elementos

⁶No original: "Just as a discourse 'rules in' certain ways of talking about a topic, defining an acceptable and intelligible way to talk, write, or conduct oneself, so also, by definition, it 'rules out', limits and restricts other ways of talking, of conducting ourselves in relation to the topic or constructing knowledge about it". Tradução das autoras.

⁷ Por ora, tomamos paratextos, termo originalmente desenvolvido por Gerard Genette (2009) enquanto discursos que circunscrevem um texto (nesse caso, os programas). Ainda que reconhecamos a complexidade conceitual do termo, para os propósitos metodológicos deste artigo, a ideia de paratextos permitiu a constituição do olhar para as definições do programa que aparecem em anúncios e peças publicitárias, vinhetas, grade de programação etc., assim como comentários, avaliações, análises e também definições construídas sobre o programa, que aparecem, por exemplo, em entrevistas, reportagens, críticas televisivas.

⁸ O termo *popular* convoca significados que variam muito pela corrente teórica, abordagem conceitual etc. Não é objetivo deste artigo problematizar e aprofundar a noção de popular, tampouco efetuar uma análise da representação do popular nesses programas (que pode ser vista em França, 2006). O objetivo, aqui, no limite do que nos mostram a crítica e os programas, é recuperar elementos que atravessaram a formação da matriz dos *talk shows*. Foi a crítica e a instância da produção que chamaram atenção para marcas de programas populares presentes nessa variação da programação e, por isso, não puderam ficar ausentes de nossa análise.

dominantes em transformação, formas alternativas se constituindo e disputando hegemonia com formas novas. Já a formação discursiva é empregada enquanto recurso para lermos tais elementos nos paratextos⁷ e flagrar disputas. Ela funciona como conceito analítico para entendermos a estabilidade de certos enunciados, os silenciamentos, os tensionamentos. Os conceitos mostram-se articulados na análise, como veremos à frente, mas buscam dar conta de propriedades distintas e complementares na historicidade do *talk show* brasileiro.

TALK SHOW EM TRANSIÇÃO

A televisão brasileira dos anos 1990 viveu um momento de ambiguidade: enquanto a TV Manchete trouxe inovações para a teledramaturgia nacional, principalmente com a novela *Pantanal*, o SBT reforçava o caráter mais *popular* de sua programação por meio da importação de telenovelas mexicanas e do contínuo investimento nos programas de auditório. Na época, a TV Globo também volta a investir, como forma de manter sua liderança, em programas de auditório, lançando o *Domingão do Faustão*, e aposta num novo filão com o *Linha Direta*, programa policial que misturava narrativa jornalística e teledramaturgia (Ribeiro; Sacramento; Roxo, 2010: 217). Sendo assim, a TV manteve a estratégia iniciada na década anterior: a popularização da programação em diversos formatos. O *talk show* não escapou a essa tendência: embora uma de suas matrizes, consolidada por Jô Soares, tenha se estabelecido em torno do humor político, boa parte dos programas que reproduziam suas marcas e começam a ser valorados com referência ao gênero nessa época tinham nas variações do *popular* (populista, popularesco) uma estratégia de legitimação⁸.

Partindo desse contexto e a partir das apostas teóricas e metodológicas discutidas acima, rastreamos matrizes televisivas que forjaram as principais marcas, na relação com o *talk show*, de programas como *Hebe*, *Hebe por Elas*, *Silvia Poppovic*, *Casos de Família* e *Encontro com Fátima Bernardes*. Essa análise não tem como objetivo uma cronologia da programação e nem o mapeamento de programas. Busca-se, sim, desvendar os lugares de tensionamento, as continuidades e rupturas que constituíram formas de *talk show*.

Presente no *marco zero* da televisão, a paulistana Hebe Camargo responde por diversas matrizes televisivas: da apresentação feminina, do programa de auditório, do *talk show*. Nos anos de 1950, Hebe participou de musicais e telenovelas ganhando simpatia e identificação da audiência. Foi em sua sala de visitas televisionada que a apresentadora se consolidou na televisão e estabeleceu um estilo que duraria décadas nas telas de TV. *O Mundo é das Mulheres* exibido pela TV Paulista (hoje, Globo) em 1955 tinha como proposta unir cinco

apresentadoras em torno da entrevista de um representante masculino do campo político. Como cantora reconhecida pela trajetória nas rádios paulistas, Hebe apresentava números musicais e se firmava como entrevistadora.

Segundo a revista *Veja*, *O Mundo é das Mulheres* realizava “entrevistas simplórias”, lançamento de livros, espetáculos, coleções de moda, promoções sociais (Os Ditadores..., 1969: 64). O *bate-papo* marcava o espaço criado pela apresentadora e o clima de sala de visitas era criticado, especialmente quando comparado a programas de entrevistas comandados por mulheres, com teor mais jornalístico, como o *Dia D*, de Cidinha Campos, exibido na mesma época pela TV Record. Nesse momento, já é claro o desejo de distinção por parte da crítica televisiva entre a entrevista jornalística e formas de entrevista *de entretenimento*.

Para Hebe, configurava-se um estilo de entrevista que marcou sua trajetória e se consolidou com o programa dominical *Hebe Camargo*, em 1966, na TV Record. Mantendo basicamente a mesma proposta – “entrevistas, cantores, algum debate, tudo calcado na simpatia da moça” que recebia seus convidados em um sofá (Sanches, 1984, on-line) – Hebe e seus convidados forjavam uma típica conversa de *sala de estar*. A estratégia era construir uma cena de intimidade protagonizada pela anfitriã (a entrevistadora) e seus amigos (os entrevistados), ali colocados enquanto sujeitos íntimos. O programa passou pela extinta TV Tupi, pela TV Bandeirantes e se firmou no SBT, onde permaneceu de 1986 até 2010 e teve seu nome abreviado: *Hebe*.

Por meio de seu programa, Hebe Camargo consolida na televisão uma performance marcada pelo protagonismo do feminino. Um feminino glamourizado que evoca o lugar da celebridade e, ao mesmo tempo, o de *mulher de família*, dona de casa, defensora da moral e dos bons costumes. Seu corpo representa uma espécie de objeto de desejo do feminino pela ostentação de figurinos e acessórios caros e sofisticados, o cabelo louro sempre penteado, vestidos que acentuavam as formas do corpo. Ao mesmo tempo, afirma-se, em suas falas, como *pessoa do povo*, como mulher brasileira que se identifica com os sentimentos da *pessoa comum*.

A relação de intimidade e informalidade tinha como estratégia a performance marcada pela simbiose *público-privado*, pela qual a apresentadora se colocava no discurso, opinando sobre temas da atualidade, e por afagos explícitos com as celebridades. Hebe foi autora de bordões (como “que gracinha”, “fofura”), e tinha o hábito de dar beijos na boca de seus convidados, os disputados *selinhos da Hebe*, que funcionavam como selos de legitimação.

No programa, explorava debates com temáticas consideradas populares, como erotismo, fofoca, desquite e macumba, geralmente num discurso de defesa da moralidade pública associada à política paternalista das massas. O auditório

era peça fundamental do *show*, operando como uma representação do espectador que exercia fascínio sobre Hebe. Nesse sentido, o processo de popularização desse modelo de *talk show* no Brasil, que tem o programa *Hebe* como matriz, passa, a princípio, por uma dimensão carismática da apresentadora fundada em explícitas estratégias de distinção. Hebe falava para as massas e pelas massas, mas se impunha como celebridade. Seu discurso, postura corporal, figurino forjavam a prática populista de sedução do grande público via ostentação da hegemonia conservadora do capitalismo.

As convenções institucionalizadas pelo programa *Hebe* colocaram a apresentadora como referência televisiva – foi campeã de audiência em todas as emissoras por onde passou – e convocou diferentes nomenclaturas. Apesar das marcas textuais indicarem uma proximidade com o modelo de *talk show* dominante (uma notória apresentadora, uma plateia, entrevistas informais, música, celebridades), por vezes, os críticos o rejeitavam e o inseriam em categorias incertas: programa de variedades, programa feminino, programa de auditório. A centralidade das questões íntimas e do ambiente doméstico davam visibilidade a essa (outra) matriz de *talk shows*, nesse momento com menos ênfase em práticas jornalísticas e mais peso nas tradições populares da TV brasileira. A partir de Hebe, e juntamente com ela, é possível pensar em como essa matriz, distinta do modelo hegemônico estabelecido por Jô Soares, assumiu formas próprias, colocando-se no cenário televisivo nacional como um modelo alternativo de *talk show*.

Esse cenário cultural de disputa em torno da definição do gênero televisivo reforça a prerrogativa dos autores aqui abordados: de que o gênero não se forma apenas no âmbito dos recursos textuais, mas dos lugares discursivos e dos valores atribuídos a eles nas tramas da conjuntura. Assim, modelos dominante e alternativo conviveram juntamente na grade de programação da TV brasileira, tensionando os limites um do outro. Ao mesmo tempo, compreender os sentidos sobre o *talk show*, pela concepção de Foucault de formação discursiva, nos auxilia a captar dispersões, disputas configuradoras dos sentidos partilhados sobre os programas e suas relações, as quais serão apresentadas a seguir. Como também veremos nesta análise, ao tomar Hebe como matriz midiática, cujos elementos de dominância vão sendo, ao longo do tempo, disputados, ratificados e também reconfigurados, corroboramos a hipótese cultural de estrutura de sentimento, de Raymond Williams, pois compreendemos convenções como estruturas vivas, que se alteram e alternam, constituindo, num só tempo, distintas temporalidades. Por essa concepção buscamos aqui compreender transformações concebidas num processo contínuo que articula elementos dominantes, arcaicos, residuais, emergentes e novos.

As nomenclaturas *programa de variedades* ou *programa de auditório* tinham a função de distinguir o tipo de conversação em relação à *entrevista jornalística*. Desde o final dos anos 1960 passando por toda a década de 1970, os jornalistas buscaram a consolidação do espaço noticioso na TV, processo de fortalecimento da classe que tinha a entrevista enquanto lugar de autoridade e reconhecimento jornalísticos, como se pode ver no trecho abaixo:

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. (Netto, 1978: 20)

Assim, para a crítica televisiva, parecia necessária outra definição que configurasse *outro modo* de conceber e consumir a entrevista na televisão. Quando Jô Soares inaugurou a nomenclatura *talk show* no Brasil, nos anos 1980, aproveitando-se do momento de internacionalização da cultura televisiva, o termo pareceu apropriado para dar expressão a essa variação (programas de entrevistas permeado por atrações), mas, ainda assim, não foi utilizado pela imprensa e pelas emissoras, num primeiro momento, para definir o programa *Hebe*, o que só aconteceu nos anos 1990.

Apesar da forte disputa com o jornalismo, outros programas comandados por mulheres apareciam na grade de programação para discutir problemas sociais que não eram contemplados pelos reconhecidos *programas de entrevistas*, que preferiam temas políticos. Vida Alves afirmava estar na vanguarda televisiva ao levar ao ar o programa *A Hora e a Vez da Mulher* (TV Excelsior, década de 1970), que discutia temas polêmicos da sociedade do período, como divórcio e *terceiro sexo* (Silva, 2012). Seus convidados eram pessoas que viviam a situação em discussão e especialistas no tema em questão⁹.

O contexto para a multiplicação desse modelo, nos anos de 1980 e 1990, está muito relacionado ao novo lugar social da mulher, que ganha certo espaço no mercado de trabalho, mas ainda tem como referência de conversação televisiva a temática cotidiana. O momento de abertura política permitia tratar de temas mais polêmicos, que antes eram censurados por atacar diretamente padrões de comportamento do patriarcado brasileiro e noções de moralidade. Nesse novo cenário, o programa de Hebe Camargo também se reconfigurou para acompanhar as novas expectativas que se tinha sobre a televisão e sobre a figura feminina. Com dois programas semanais nos anos 1990 no SBT, o programa *Hebe* (lançado em 1986) e o *Hebe por Elas* (com estreia na emissora em 1991), a apresentadora

⁹ Depoimento ao projeto Memória da TV Brasileira, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1980.

discutia os problemas políticos e sociais do país num tom menos cordial que antes, fazendo críticas, muitas vezes com tons severos, às formas de governo e corrupção dos primeiros anos de democracia (ibid.). Com essa nova postura, a Associação Paulista de Críticos de Arte considerou o programa *Hebe por Elas* “uma alternativa para quem busca informação e entretenimento” (Reis, 1993, on-line), assemelhando-se em qualidade ao *Jô Soares Onze e Meia*.

Segundo reportagem do *Jornal do Brasil*, a origem do *Hebe por Elas* encontra-se no *Canal Livre*, programa com trajetória diversa na televisão. O *Canal Livre* surgiu em 1980, exibido pela Bandeirantes. Era um programa de entrevistas com forte marcação jornalística, mas a partir dos anos 1990, ganhou uma versão vespertina com tons de debate. Liderado por Silvia Poppovic, nos seus primeiros anos, *Canal Livre* levava ao ar uma reportagem, entrevista (ou enquete) e, em seguida, um debate para provocar assuntos polêmicos e introduzir uma discussão acalorada (Tavares, 1988, on-line).

Também nos anos de 1980, o *TV Mulher* (exibido pela Rede Globo entre 1980 e 1986¹⁰) investiu na conversação e em temáticas associadas ao público feminino projetado pela TV brasileira naquele tempo histórico. Locado no horário matutino da grade de programação, tinha, em sua primeira versão, os jornalistas Marília Gabriela e Ney Gonçalves Dias como âncoras. Trazia nomes reconhecidos do campo jornalístico como estratégia de legitimação, ao lado de outra marca do campo: a figura do especialista. A então sexóloga Marta Suplicy causou polêmica na época por pautar o tema do *orgasmo feminino* e fazer uso dos termos *vagina* e *pênis* em suas falas. A entrevista conduzida por Marília Gabriela trazia, num só tempo, marcas do jornalismo e do entretenimento, o que nos faz reconhecer o *TV Mulher* como referência para a inserção de marcas emergentes nos programas que o sucederam. Ney Gonçalves Dias declarou em entrevista ao site UOL:

No encerramento do programa a Gabi entrevistava uma pessoa por até quase vinte minutos. Todo mundo queria ser entrevistado pela Gabi. Ela era capaz de levar [para o programa] juiz, desembargador, Elis Regina... atraía muita gente de várias áreas. (Pimenta, 2016, on-line)

Desse modo, como elemento dominante, a reprodução de um ambiente doméstico e de temas cotidianos constituíam estratégias de aproximação com supostos interesses femininos, e as formas do programa de debate, fundadas em parâmetros jornalísticos, começavam a ser absorvidas e disputadas como convenção. Embora a política fosse um tema recorrente nesses programas, a temática central voltava-se para a vida íntima, como definiu Clodovil, apresentador do

¹⁰Em 2016, o Canal Viva apresenta uma nova versão do *TV Mulher*, com apresentação de Marília Gabriela.

programa *Abre o Jogo* (1992, TV Manchete): “Estou buscando a coisa que é de dentro da casa, do afeto, da família, o único lugar onde você não será apunhalado pelas costas” (Souza, 1992, on-line).

Essa variação de *talk shows* 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) direcionada para temas políticos, para a sensibilidade da vida doméstica, das relações interpessoais e da dureza do cotidiano nos aspectos vividos e sentidos. (Silva, 2012: 13)

Se, por um lado, a crítica televisiva demonstra uma imagem preconceituosa da dona de casa (alienada, sem interesses para além do fogão), a multiplicação desses programas no fluxo televisivo permitiu um novo posicionamento da mulher, mais sintonizada no que acontece de relevante no mundo, como atesta reportagem do *Jornal do Brasil*:

As emissoras que optaram por este tipo de programação [...] têm como princípio a tese de que o público vespertino não é mais aquela dona de casa que outrora só se interessava por culinária, beleza e corte e costura. A frivolidade das mulheres antigas foi substituída, ao que parece, por um tipo de espectador sintonizado nas coisas mais relevantes do mundo moderno. (Reis, 1992, on-line)

Foi esse repertório que deu as condições para que, no início dos anos 1990, a jornalista Silvia Poppovic institucionalizasse o debate no fim da tarde na programação televisiva, reconfigurando convenções do *talk show*. Como ela mesma afirma: “esse é um horário que eu consagrei. Quando comecei nele, ninguém dava bola para o final da tarde. Eu mostrei que era possível fazer coisas sérias nesse horário” (Apolinário, 1992, on-line). Conforme discutido por Silva (2012), a nomenclatura *programa vespertino* acabou também designando um tipo específico de programa que, através do debate de assuntos da vida cotidiana, trazia a pessoa comum como personagem principal.

Com uma trajetória televisiva bastante distinta da de Hebe, Poppovic levou sua experiência no telejornalismo, especialmente como apresentadora do programa *Canal Livre*, para o *Programa Silvia Poppovic*. Ao integrar o horário vespertino, a apresentadora importou o estilo de fazer entrevistas para provocar seus convidados em torno de um debate. A polêmica se dava mais pela temática e divergência de opiniões.

O programa passou por reformulações que afirmavam, mas também reconfiguravam, marcas trazidas por Hebe, Vida Alves e Clodovil. Em 1993, assumiu

a conversa de fim de tarde sobre a vida cotidiana como marca central, como resume a reportagem de *O Globo*:

Sai o debate, entra o testemunho. Sai a imparcialidade, entra a emoção. O novo formato do programa “Silvia Poppovic”, no ar há três semanas, pela Rede Bandeirantes, tem por objetivo emocionar o público com depoimentos de pessoas que viveram a questão que serve de tema do dia. Sem sensacionalismos, segundo a apresentadora. (Apolinário, 1993, on-line)

Assim, os modos de reprodução dos programas nos deixam ver distintas temporalidades de modo articulado e com diferentes gradações. Se a autoridade passou a ser disputada não mais pela figura da apresentadora-celebridade, elemento agora residual nos termos de Williams, mas pela persona jornalista, os temas de interesse popular permanecem enquanto elemento dominante. No *Programa Silvia Poppovic*, especialistas e pessoas comuns dividiam o palco na discussão, buscando elucidar assuntos do cotidiano, como *gêmeos*, *eu venci o câncer*, *casamento aberto e amor no consultório* (ibid.). Poppovic também herda de Hebe a forte presença do auditório, mas atribui-lhe outro valor, permitindo à plateia interagir com os participantes. O ambiente de sala de estar se constitui como elemento de disputa. Ainda é presente no *Hebe por Elas*, mas em Silvia Poppovic é identificado como elemento arcaico; ganha relevo uma nova caracterização cenográfica com foco na plateia como pano de fundo e na constituição da cena como uma espécie de arena.

Com *Hebe por Elas* e *Silvia Poppovic*, o *talk show* brasileiro começa a dialogar com outra tendência internacional. Em certos momentos, a crítica televisiva caracteriza Poppovic como uma mistura de Hebe Camargo – de quem herdou a “simpatia, simplicidade e empatia com o telespectador” – e Oprah Winfrey, apresentadora de um *talk show* longevo e bem-sucedido nos Estados Unidos, por saber conduzir o debate e dar “opiniões pertinentes sobre os temas em discussão” (Silva, 1990: 4). Poppovic explica a origem da aposta nesse modelo:

Há uns dois anos, passei uma temporada nos Estados Unidos e assisti a vários programas de depoimentos. Mas lá eles são mais curtos e, muitas vezes, os temas caem no desvio de comportamento. [...] Tenho duas horas, posso ir fundo e fazer uma coisa muito mais relaxada. Minha postura é de não ter preconceitos, tratar as questões com naturalidade. Quem está em casa vai se sentir envolvido, não discriminado. Já disseram que era um divã eletrônico. (Scalzo, 1995, on-line)

Se nos anos 1980 as disputas se davam entre jornalismo e entretenimento na busca pela distinção do *talk show*, agora o tensionamento era em torno do popular e do sensacionalismo, dos quais a apresentadora buscava constantemente escapar. Em muitas entrevistas concedidas na época da reformulação do programa, em 1993, Poppovic insistiu que não estava fazendo sensacionalismo, mas buscando debater temas de interesse público. Assim, outro tipo de distinção se faz notável: os programas de debate popularescos *de baixo nível* – como julgavam os críticos – e os *sérios*. Isso significava um trabalho de produção cuja ênfase estava na exposição da vida privada sem apelar para o grotesco. Significava também a competência para conduzir a conversação em cena. Para escapar do sensacionalismo, a equipe de Silvia Poppovic reforça em seu discurso os critérios jornalísticos para a seleção dos temas, e a apresentadora defendia: “eu não banalizo uma história, nem faço uso perverso de dramas pessoais” (Na Pauta..., 1995, on-line). Assim, a ideia partilhada culturalmente sobre o *talk show* no Brasil se valida, desde Hebe, não por um conjunto de características consensuais, mas por disputas e dispersões, nos termos de Foucault. O reconhecimento aqui se deu por contraste e por tensionamento, o que reforça a compreensão concebida neste trabalho do sentido de historicidade.

O programa *Silvia Poppovic*, transmitido ao vivo, era constituído por cinco convidados, uma testemunha, dois especialistas, quatro repórteres que entravam ao vivo comentando os assuntos e a plateia participativa. A apresentadora efetuou outro deslocamento em relação a Hebe: a celebridade possui papel reduzido em seu programa. Como outro elemento de descontinuidade a plateia não é apenas elemento cênico, o povo representa a si mesmo e se constrói como protagonista. Pela concepção do programa, partilhar a vida íntima na TV seria uma forma de ajudar outras pessoas, como afirmou um dos participantes: “mostrar isso [sua história] na televisão deve ajudar as pessoas a verem que alguém tem uma história parecida” (Scalzo, 1995, on-line). A exposição de detalhes da vida íntima de pessoas comuns à procura de solução torna-se uma espécie de *função social* do gênero para manter-se e reproduzir-se na grade televisiva, constituindo-se enquanto nova convenção.

Os programas davam especial ênfase à transmissão direta como forma de autenticar os relatos. Tanto Hebe quanto Poppovic mostravam-se mais confortáveis com o *ao vivo*: e acreditam que mesmo os erros devem compor a cena televisiva, e não ser evitados, como relata Silvia: “O apresentador tem que saber incorporar as variantes que ocorrem e virar isso a seu favor. [...] Sempre deixo a coisa acontecer” (Silvia..., 10 abr. 1993). Assim, o *ao vivo* daria também status de legitimidade, atualidade e imprevisibilidade à cena, reforçando valores jornalísticos e se constituindo como elemento dominante dessa linhagem de

talk show. Poppovic recorda que uma participante revelou durante o programa ser portadora do vírus HIV (Reis, 1995, on-line).

Embora o programa *Silvia Poppovic* tenha contado com grande prestígio e boa avaliação dos críticos durante alguns anos, no final dos anos 1990, identifica-se outro processo de deslocamento. Se o debate de temas do cotidiano tinha como propósito a partilha de experiências, “a polêmica tornou-se o fim último das discussões” (Silva, 2012: 13). Poppovic adotou a linha da autoajuda, criando em seu programa um ambiente para *lavagem de roupa suja* e uma espécie de terapia em grupo televisionada (Scalzo, 1995, on-line). O ideal de oferecer um debate de qualidade em torno do interesse público passa a ceder espaço para as polêmicas em torno das brigas de família.

Nessa configuração, surgem novos vespertinos, entre o final dos anos de 1990 e o início dos anos 2000. *Márcia* (SBT e Band), *Encontro Marcado* (Rede TV!), *Jogo da Vida* (Band) e *Casos de Família* (SBT), dentre outros, demonstram o novo momento dos debates voltados ainda mais para a esfera privada, doméstica, com temas como *Ele só quer economizar*, *Meu marido é gay*, *Minha mãe não me entende*, além de problemas conjugais. Na crítica televisiva, são programas qualificados por expressões como *telebarraco* ou *teleajuda*, como forma de caracterizar o debate convertido em brigas e o espaço para aconselhamento ao vivo. O ambiente de sala de visitas proposto por Hebe reaparece, mas agora convocado como espaço doméstico ideal para receber *gente do povo* como convidado. Ao mesmo tempo, o espaço cênico da conversação também reproduz formas do cenário da Silvia Poppovic: se a plateia não é mais pano de fundo do cenário, os enquadramentos de câmera privilegiam o auditório e a inserção da apresentadora nesse espaço. Temos um processo de continuidade e descontinuidade que ativa, enquanto forma dominante, convenções de distintas temporalidades. O protagonismo do mundo ordinário, instituído por Poppovic, é reforçado enquanto convenção. Mas no lugar dos especialistas, a apresentadora assume a função de conselheira, mediadora, juíza, amiga, estratégia que reconfigura o sentido de intimidade tão presente na atuação de Hebe Camargo como entrevistadora.

A ênfase no conflito da vida doméstica em busca de uma solução positiva, a figura da apresentadora mediadora que atua como conselheira e que ratifica sua autoridade pela sua trajetória jornalística e a conversação focada no drama da *pessoa comum* marcaram o endereçamento do programa *Casos de Família*, quando apresentado por Regina Volpato (SBT, 2004-2009). A apresentadora se definia como aquela que sabe “ouvir os dois lados do conflito e fazer com que as pessoas busquem uma saída. Evitamos dar soluções, porque cada um sabe da sua vida. [...] Fico feliz de fazer algo positivo” (Moreira, 2005, on-line).

Credibilidade e seriedade, numa alusão a valores jornalísticos, são termos comumente empregados por ela para qualificar o programa e, ao mesmo tempo, distinguir-se de seus concorrentes. Na época, o polêmico programa *Tarde Quente* (Rede TV!) foi indiciado pelo Ministério Público por contratar pessoas para interpretar os testemunhos e exibi-los como se fossem reais¹¹. Assim, um valor essencial para a autenticidade do *Casos de Família* era a veracidade dos casos relatados pelos participantes. Como forma de distinção, Regina Volpato recorre ao discurso da *verdade* como critério de credibilidade e convoca sua trajetória como jornalista da BandNews. A plateia assumia um caráter mais ativo, dialogando com a apresentadora e seus entrevistados, constituindo uma espécie de figurativização da *esfera pública* em cena, o que se apresenta como forte elemento de continuidade dessa linhagem de *talk show*.

Mais recentemente, esse tipo de debate volta a ganhar espaço no horário matutino quando, em 2012, a célebre apresentadora do *Jornal Nacional* da Rede Globo abandona a bancada do telejornal mais antigo da TV brasileira para assumir um novo programa diário da emissora: o *Encontro com Fátima Bernardes*. Assim como o *TV Mulher*, *Silvia Poppovic* e *Casos de Família* eram ancorados por jornalistas com trajetória no telejornalismo, no *Encontro*, Fátima não abriu mão de sua condição profissional, mas buscou constituir uma atuação mais leve descontraída para sua nova atração. Já construída enquanto celebridade pelas revistas nacionais ou, no interior do próprio *Jornal Nacional*, como *musa da Copa*, durante a cobertura da Copa do Mundo de 2002, a imagem de Fátima Bernardes convoca tanto a seriedade do jornalismo, quanto o papel de mãe e esposa (agora divorciada), retomando o lugar do doméstico para a programação matutina.

Seu programa, no entanto, tem se desenvolvido em meio a uma série de mudanças e recusas. Inicialmente, a emissora buscou adotar a nomenclatura *programa de auditório* para definir a atração e, ao mesmo tempo, rejeitar qualquer proximidade com um *talk show*. A esse respeito, Fátima Bernardes foi decisiva:

A Oprah [Winfrey] é um nome respeitável. Agora, eu não preciso ser uma nova Oprah. Eu quero ser a Fátima mesmo. O programa dela é muito voltado para o *talk show*, muito engajado em causas. Não é isso que eu quero fazer. (Marthe, 2012: 15)

A equipe de produção do programa ressaltava, na época da estreia, a preocupação com os temas de interesse público num modelo assentado no binômio *informação e entretenimento*. Para estabelecer-se nesse lugar, contou com comediantes na produção do roteiro e na cena de apresentação, com Marcos Veras, mas também com o jornalista Lair Rennó da Globonews. Na definição inicial

¹¹O mesmo programa foi levado pelo Ministério Público a sair do ar, em 2005, por mostrar flagrantes de traição e exibi-las ao vivo, no quadro “Teste de Fidelidade”.

do programa, evitou-se o termo *debate* e a nomenclatura *talk show*. Contudo, até que se alcançasse uma estabilidade nos índices de audiência e uma posição mais confortável para a apresentadora, tornaram-se cada vez mais explícitas marcas textuais dos *talk shows* brasileiros: celebridades dividindo espaço com pessoas comuns, exploração de testemunhos, auditório, atrações musicais.

Na primeira fase do programa, o cenário construído em 360 graus reforçava a inserção da plateia em cena, o que nos permite identificar uma matriz midiática presente nos programas vespertinos *Silvia Poppovic* e também recuperada como forma do *Casos de Família*. Como os seus antecessores, o lugar do debate de agendas midiáticas com a participação da *pessoa comum* caracterizava o endereçamento da nova atração. A conversa, no entanto, buscava o consenso e a conciliação, e não a polêmica e a disputa.

Em 2013, o ambiente doméstico da *sala de estar*, onde a apresentadora recebe seus célebres convidados para um bate-papo informal, forma dominante dos programas da Hebe, é incorporado no cenário do *Encontro*. É nessa simulação de *espaço privado* que Fátima Bernardes repercute, num debate descontraído com celebridades e especialistas, temas de interesse público sob um ponto de vista mais íntimo. Falar sobre trânsito implica não apenas a presença de especialistas para analisar a mobilidade urbana, mas também o testemunho de celebridades sobre como sofrem com os longos engarrafamentos, ausência de transporte público etc. A plateia vai perdendo voz ao longo das reformulações do programa, deslocando-se para a função de elemento cênico, outra remissão aos programas da Hebe, recuperando uma dimensão residual. As atrações musicais são permanentes no programa e um incentivo para que a apresentadora assumisse uma postura informal. Fátima Bernardes, por diversas vezes, apareceu dançando ao som de seus convidados, agachando até o chão, o que a tornou alvo de piadas e memes nas redes sociais. Num programa exibido em 2016, ela tombou no palco após tentar fazer um passo de capoeira.

Diante de tantas transformações, a própria Fátima Bernardes começou a sugerir aproximações com modelos norte-americanos de *talk shows*, o que era rechaçado por ela na estreia do programa. Em entrevista concedida à revista *Veja*, Fátima assumiu ser fã de duas grandes referências dos *talk shows* diurnos dos Estados Unidos, Barbra Walters, com o programa *The View*, e Oprah Winfrey (Cerqueira, 2014, on-line), admitindo guardar marcas que a aproximam dos *talk shows*, em especial o bate-papo entre celebridades e pessoas comuns.

Assim, ao mesmo tempo em que reforça o lugar da jornalista crível, provida de informações sobre os temas debatidos e repercutidos, ao vivo, pela voz do especialista, marca dominante da atuação de Silvia Poppovic, mas que também atua como elemento de distinção para Regina Volpato, em *Casos de Família*, Fátima Bernardes

recupera e ressignifica a tônica do *Mundo é das Mulheres*, posteriormente institucionalizada por Hebe Camargo em seus programas solo. No programa *Encontro*, a apresentadora reforça as questões domésticas relativas aos cuidados com a casa, com a família, os prazeres culturais e também aqueles relativos à capacitação das mulheres para o mercado de trabalho. A abordagem do tema da adoção nas edições da semana de estreia, por exemplo, traduziu a força da sobreposição dos papéis de mãe e mulher, numa arquitetura que coloca a mulher como um significante a ser preenchido por sentidos culturais atribuídos à mãe, como renúncia pessoal, doçura, bondade e amor incondicional (Maia, Sacramento, Vilas Bôas, 2017).

Nessa direção, apesar de trazer uma versão mais asséptica dos vespertinos, *Encontro* retoma marcas de suas matrizes populares: é uma apresentadora celebridade, que canta e dança em cena, é defensora da família e dos *bons costumes*, é íntima das celebridades. Representa a figura da *dona de casa*, mulher multitarefa, divorciada, que concilia a vida doméstica com a rotina de trabalho. Constitui seus debates a partir dos testemunhos de celebridades e pessoas comuns. Convoca o jornalismo enquanto estratégia de distinção, dando espaço para temas e enquadramentos de *relevância pública*. Autentica o debate com a presença da figura do especialista e pela transmissão ao vivo do programa. A partir de Fátima, e dos modos de convocação de matrizes do *talk show*, é possível atestar, no presente, a trama das distintas temporalidades e dos aspectos residuais que nos dizem sobre a história cultural do *talk show* no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa empírica que deu origem a este artigo debruçou-se sobre rastros dessa linhagem do *talk show* nacional apresentado por mulheres que pudessem mostrar não apenas sua origem, mas, sobretudo, suas transformações e continuidades. Importante destacar que o termo *talk show* não foi previamente definido pelas pesquisadoras a partir de um conjunto de características dadas a priori, mas apareceu nas disputas valorativas, na trama de definições e nas marcas formais relacionados aos programas aqui analisados, evidenciados, principalmente, pela crítica televisiva, pelos depoimentos das apresentadoras em entrevistas e reportagens, fotografias dos programas e, também, por trechos dessas atrações recuperados a partir do YouTube.

Foi possível observar os significados sociais acerca do *talk show* no Brasil, significados estes que se transformaram devido a variados contextos: o *talk show* ora mostrava-se como um espaço de distinção e recusa do jornalismo, ora como espaço alternativo ao jornalismo tradicional para aprofundar temas relevantes da sociedade brasileira, ora não passava de *mero entretenimento*, voltado para o

cotidiano das celebridades e pessoas comuns. Compreendemos que essas transformações do *talk show* apontam não apenas para marcas de internacionalização, embora elas também estejam presentes, mas para constituição de convenções e novas convenções em âmbito nacional, especialmente em sua matriz popular.

O que se sucedeu nos programas aqui tomados como referência – e que podem ser verificados em outros que não foram citados neste trabalho – sinaliza para a potência da noção de estrutura de sentimento, criada por Williams enquanto hipótese cultural e aqui apropriada como lugar de constituição de uma análise histórica e cultural de fenômenos comunicacionais. A hipótese funciona nesta pesquisa como dimensão de enquadramento do nosso olhar sobre a história. Daí o esforço de pensar em historicidades do *talk show* e não numa cronologia episódica de programas. Importante salientar também que, nesse caso, não são os programas que validam uma hipótese teórica, mas o modo de abordagem desses programas, que procuramos ver aqui num movimento diacrônico.

Assim, buscamos demonstrar que as convenções (estruturas) vividas, nesse processo histórico, foram constituídas, num só tempo, por distintas temporalidades. Por isso a análise proposta neste artigo busca identificar os elementos configuradores das matrizes que constituem o *talk show* (a presença da plateia, a música, a apresentadora célebre etc.) em seus confrontos com o jornalismo (e os valores de autenticidade, atualidade, interesse público, além da transmissão ao vivo) e com programas populares. É possível notar que uma marca estabelecida enquanto dominante é a temática voltada à esfera íntima que se multiplicou ao longo da história nos *talk show* dessa matriz e também da vertente mais próxima do jornalismo. No entanto, esse ambiente íntimo se apresenta ao telespectador numa oposição entre *a exploração da vida privada*, apropriada pelos programas vespertinos, ou como testemunhos que ilustram problemas da vida cotidiana, numa abordagem mais próxima ao interesse público.

Não falamos de *etapas* ou simplesmente de *substituição* de convenções, mas de disputas por hegemonia, de um contínuo processo de idas e vindas, de uma trama de continuidades e descontinuidades, de elementos dominantes, que se tornam residuais e são recuperados como dominantes, de elementos novos que constituem convenções, ou seja: falamos de *processo*, nos termos de Williams.

O que este artigo buscou demonstrar foi como as convenções atravessaram a história, se consolidaram e se transformaram, inaugurando tendências que convocam velhas e novas convenções. As disputas flagradas na crítica ratificam que as noções de estrutura de sentimento, formação discursiva e gênero televisivo nos permitem ver quão fluidos são os processos sociais que envolvem a formação e reprodução dos *talk shows* que, por ora, se expressam, também, como lugar para compreensão da história da TV brasileira. ■

REFERÊNCIAS

- APOLINÁRIO, S. As armas da Bandeirantes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1992. Disponível em: <<https://goo.gl/gY8YW6>>. Acesso em: 7 ago. 2014.
- _____. A emoção em debate. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1993. Disponível em: <<https://goo.gl/v7kMcx>>. Acesso em: 13 fev. 2012.
- CERQUEIRA, S. A ascensão de Fátima. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 30 abr. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/e2kjWe>>. Acesso em: 18 jun. 2018.
- CLAYMAN, S.; HERITAGE, J. *The news interview: journalists and public figures on the air*. London: Cambridge University, 2005.
- CORNER, J. Talk. In: _____. *Critical ideas in television studies*. Oxford: Oxford University, 1999.
- EKSTRÖM, M. Politicians interviewed on television news. *Discourse and Society*. Londres, Thousand Oaks e Nova Delhi, v. 12, n. 5, p. 563-584, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1177/0957926501012005001>
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FRANÇA, V. (Org.). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009.
- GOMES, I. M. M. O embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. (Orgs.). *Em torno das mídias: práticas e ambiências*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 95-112.
- _____. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Famecos*, Porto Alegre, v. 18, n. 1 p. 111-130, 2011a. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2011.1.8801>
- _____. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, I.; JANOTTI, J. (Orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, 2011b. p. 29-48.
- GROSSBERG, L. *Cultural Studies in the future tense*. Durham; London: Duke University, 2010.
- GUTMANN, J.; GOMES, I.; SANTOS, T. E. F. Eles estão à solta, mas nós estamos correndo atrás: jornalismo e entretenimento no Custe o que Custar. *E-Compós*, Brasília, v. 11, n. 2, p. 1-16, 2008.
- HALL, S. Representation, meaning and language. In: _____. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage, 1997. p. 15-74.
- HOGGART, R. *As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Presença, 1973.

- JONES, J. P. Beyond Genre: cable's impact on the talk show. In: EDGERTON, G. R.; ROSE, B. G. (Eds.) *Thinking outside the box: a contemporary television genre reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2008. p. 156-175.
- LIVINGSTONE, S.; LUNT, P. *Talk on television: audience participation and public debate*. London; New York: Routledge, 1994.
- LUNT, P.; STENNER, P. The Jerry Springer Show as an emotional public sphere. *Media Culture & Society*, Londres, Thousand Oaks e Nova Delhi, v. 27, n. 1, p. 59-81, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1177/0163443705049058>
- MAIA, J. P.; SACRAMENTO, I.; VILAS BÔAS, V. O controle do corpo feminino no programa Encontro com Fátima Bernardes: subjetividade, texto e contexto. *Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, set./dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2017.3.27064>
- MARTHE, M. Ansiosa por um bate-papo. *Veja*, São Paulo, v. 45, n. 24, p. 15, 13 jun. 2012.
- MARTÍNEZ, E. R. Accomplishing closings in talk shows interviews: a comparison with news interviews. *Discourse Studies*, Londres, Thousand Oaks, e Nova Delhi, v. 5, n. 3, p. 283-302, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1177/14614456030053001>
- MATEU, M. La entrevista en televisión. In: BALSEBRE, A.; MATEU, M.; VIDAL, D. *La entrevista em radio, televisión y prensa*. Madrid: Cátedra, 1998. p. 149-244.
- MITTELL, J. *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. London: Routledge, 2004.
- MOREIRA, P. R. É pejorativo chamar de “tele-barraco”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 jun. 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/Aws3ss>>. Acesso em: 30 jan. 2012.
- NA PAUTA, o casório gay. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1995. Disponível em: <<https://goo.gl/vPknVo>>. Acesso em: 7 ago. 2014.
- NETTO, F. Estranho. *Folha da Tarde*, São Paulo, p. 20, 2 ago. 1978.
- ÖRNEBRING, H. Televising the public sphere: forty years of current affairs debate programmes on Swedish television. *European Journal of Communication*, Darmstadt, v. 18, n. 4, p. 501-527, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1177/0267323103184004>
- OS DITADORES da moda e da moral. *Veja*, São Paulo, v. 2, n. 39, p. 64, 4 jun. 1969.
- PIMENTA, F. Ney Gonçalves Dias lembra TV Mulher: “Gabi e Clodovil eram inimigos”. *UOL*, São Paulo, 27 maio 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/NojCqY>>. Acesso em: 8 fev. 2017.
- REIS, A. S. De conversa em conversa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 maio 1992. Disponível em <<https://goo.gl/yEiZsu>>. Acesso em: 7 ago. 2014.
- _____. Há algo de novo no ar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1993. Disponível em: <<https://goo.gl/YcWijk>>. Acesso em: 13 fev. 2012.
- REIS, R. A rainha do blabláblá. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1995. Disponível em: <<https://goo.gl/8T24sF>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

- RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- SANCHES, L. Hebe, 40 anos no ar sem temer cafonália. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 maio 1984. Disponível em: <<https://goo.gl/bW5nF5>>. Acesso em: 13 fev. 2012.
- SCALZO, M. Silvia Poppovic ganha novo horário para alavancar novela. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 maio 1995. Disponível em: <<https://goo.gl/sjwSkZ>>. Acesso em: 13 fev. 2012.
- SILVA, C. E. Poppovic concilia breguice e conservadorismo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1990, Ilustrada, p. 4.
- SILVA, F. M. Talk show: um gênero televisivo entre o jornalismo e o entretenimento. *E-compós*, Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-16, jan./abr., 2009.
- _____. Gênero televisivo e história cultural: pressupostos para uma análise do talk show. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 11., 2012, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Compós, 2012.
- _____. Quando a crítica encontra a TV: uma abordagem cultural para a análise da crítica televisiva. *Famecos*, Porto Alegre, v. 23, n. 2, maio/ago. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2016.2.22177>
- SILVA, F. M.; GUTMANN, J. F. Sobre textos e paratextos: construções metodológicas para análise da história cultural do talk show no Brasil. In: CHAMBAT-HOUILLOIN, M.-F.; COHEN, E.; GOMES, I. M. M. (Orgs.). *Estudos de televisão Brasil-França*. Salvador: Edufba, 2015. p. 72-88.
- SILVIA POPPOVIC. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1993. Disponível em: <<https://goo.gl/Vnhnfd>>. Acesso em: 13 fev. 2012.
- SOUZA, A. C. Com açúcar, afeto e audiência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 out. 1992. Disponível em: <<https://goo.gl/XbXwtk>>. Acesso em: 13 fev. 2012
- TAVARES, B. No ar, o debate-boca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1988. Disponível em: <<https://goo.gl/k9iXyQ>>. Acesso em: 13 fev. 2012.
- THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- TIMBERG, B.; ERLER, B. *Television talk: a history of the TV talk show*. Austin: University of Texas, 2004.
- TOLSON, A. *Television talk shows: discourse, performance, spectacle*. London: Lawrence Erlbaum, 2001.
- WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011a.
- _____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011b.

Artigo recebido em 13 de setembro de 2017 e aprovado em 4 de dezembro de 2017.