UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIAS DO TEXTO E DO DISCURSO

O EFEITO ESPETÁCULO DE ENTRETENIMENTO NO *TALK SHOW* DE JÔ SOARES

VALÉRIA SANCHES FONSECA

Orientadora: Profª. Drª. Maria da Graça Krieger

Porto Alegre,
2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIAS DO TEXTO E DO DISCURSO

O EFEITO ESPETÁCULO DE ENTRETENIMENTO NO *TALK SHOW* DE JÔ SOARES

VALÉRIA SANCHES FONSECA

Orientadora: Profª. Drª. Maria da Graça Krieger

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

Porto Alegre,
2002

"Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares - informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos - , o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente."

GUY DEBORD

DEDICO ESTA TESE

A minha mãe Leonor, grande confidente e incentivadora.

Ao meu amado pai Jonas (*in memorian*), meu admirador secreto.

A Rosana, **André**, **Jack** e **Frank**, irmãos queridos.

Ao Andrezinho, sobrinho amado.

AGRADECIMENTOS

À doutora **Maria da Graça Krieger** que acreditou no projeto e orientou-o com competência e generosidade.

Às minhas **amigas do coração** por todo o amor que me têm demonstrado.

Ao amigo e companheiro **Carlinhos** pela generosidade e sensibilidade demonstradas com vários gestos: assumir minhas aulas e relevar minhas ausências.

Aos **amigos de Porto Alegre – RS** agradeço o calor humano, o grande apoio e toda a alegria que me proporcionaram.

À **Blanca**, um presente que Porto Alegre me deu, agradeço o companheirismo, as contribuições ao trabalho e, sobretudo, os momentos agradabilíssimos que me proporcionou com seu ótimo humor.

À **UNESPAR/FECILCAM**, Universidade Estadual do Paraná – PR, *campus* de Campo Mourão, cujo programa de capacitação docente permitiu a realização desse sonho.

À **UFRGS – RS** por sua acolhida especialíssima.

Ao **CNPq** pela bolsa de estudos concedida, indispensável para levar adiante o projeto.

SUMÁRIO

RESUMO 08

RÉSUMÉ 09

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO 1 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS 16

1.1 - Semiótica do texto 16

1.2 - O percurso gerativo de sentido 20

1.2.1 - Nível fundamental 20

1.2.2 - Nível narrativo 22

1.2.3 - Nível discursivo 34

1.3 - Humor e ironia 43

CAPÍITULO 2 - CONTEXTUALIZANDO O *TALK SHOW*: MÍDIA E GÊNERO.. 48

2.1 - O funcionamento da indústria televisiva 48

2.2 - O gênero *talk show* 59

CAPÍTULO 3 - O *CORPUS* 65

CAPÍTULO 4 - A ESTRUTURA NARRATIVA DO ESPETÁCULO 70

4.1 - Do contrato à sanção 70

4.1.1 - Os sujeitos e programas 70

4.1.2 - O contrato e os valores 74

4.1.3 - Instâncias da sanção 81

4.2 - Componentes e regência do espetáculo 85

4.2.1 - Da seqüência: a abertura e os blocos 86

4.2.2 - A entrevista 93

4.2.3 - A banda 103

4.2.4 - A platéia 107

4.2.5 - Outros elementos 111

CAPÍTULO 5 - O ESPETÁCULO DE ENTRETENIMENTO 115

5.1 - A *performance* espetacular 115

5.2 - As estratégias de construção da distensão 131

CONSIDERAÇÕES FINAIS 176

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 180

ANEXO 196

RESUMO

Esta tese analisa o *talk show* de Jô Soares, tendo como suporte teórico-metodológico a teoria semiótica narrativa e discursiva desenvolvida por Greimas e seus colaboradores.

A análise objetiva apreender a construção do *talk show*, evidenciando os componentes que o engendram como uma unidade textual singular e mostrar o funcionamento do programa, a partir do reconhecimento dos mecanismos discursivos de manipulação que são utilizados como estratégias persuasivas para produzir o efeito espetáculo de entretenimento distenso, com o intuido de seduzir seus destinatários.

A tese está dividida em cinco capítulos. Destacamos os capítulos 4 e 5 destinados à análise.

No capítulo 4, a análise examina a organização narrativa do espetáculo do Jô, mostrando o conjunto de elementos que o constituem e destacando as *perfomances* actanciais do sujeito do fazer, como herói da narrativa. Esse capítulo procura mostrar *o que é o show*, *o que ele diz*. No capítulo 5, a análise mostra a estrutura da comunicação, da intersubjetividade, própria do nível discursivo, identificando a dimensão argumentativo-persuasiva que revela o esquema da manipulação, as estratégias discursivo-persuasivas utilizadas pelo manipulador, para construir um espetáculo em conformidade com os efeitos pretendidos. Nesse nível de análise, procura-se mostrar *como o show faz* para produzir os efeitos almejados.

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse le *talk show* de Jô Soares, ayant comme support théorique-métodologique la théorie sémiotique narrative et discursive de Greimas et ses collaborateurs.

L'analyse objective à apprendre la construction de *talk show*, en evidencié les composantes qui l'organisent comme une unité textuel singulier et à montrer le fonctionnement du programme, à partir de reconnaissance des mécanismes discursives de manipulation qui sont utilisés comme des stratégies persuasives, à produire l'effet spetacle d'entretien distendu, avec l'intention de séduire ses destinataires.

La thèse est divisée en cinq chapitre. Nous détachons les chapitres quatre et cinq destinés pour l'analyse.

Au chapitre quatre, l'analyse examine l'organisation narrative du spetacle de Jô, en montrant l'ensemble des éléments qui le constituit et en train détacher les performances actanciels du sujet de faire, comme un héros de la narrative. Ce chapitre cherche à montrer qu'est-ce que c'est le *show*, qu'est-ce qu'il dit. Au chapitre cinq, l'analyse montre la structure de la communication, de la intersubjetivité, propre du niveau discursif, en identifiant la dimension argumentative-persuasive qui révéle le schéma de la manipulation, les stratégies discursive-persuasives utilisées par le manipulateur pour construire un spetacle en conformité avec les effets prétendus. Dans ce niveau d'analyse, on cherche à montrer comment le *show* fait pour produire les effets désirés.

INTRODUÇÃO

"O que há de mais terrível na comunicação
é o inconsciente da comunicação."

PIERRE BOURDIEU

No momento em que há uma ebulição criadora em torno dos meios que trabalham toda sorte de efeitos sobre a imagem em movimento: cinema digital, Internet, TV interativa..., a TV ainda ocupa um lugar de excelência na vida dos brasileiros como fonte de entretenimento, de informação, de cultura, de hábitos sociais, de crenças. Bucci (2000) afirma, que a TV, no Brasil, é que fornece o código pelo qual os brasileiros se reconhecem como brasileiros. Ela domina o espaço público de tal forma que sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, a comunicação torna-se impraticável. É veículo ao alcance de todos, e que produz o texto de que a grande população dispõe para ler. Além do que, a TV tem sido capaz de manter vivo e estreito o seu vínculo com o público, porque consegue em seu discurso, através dos mecanismos persuasivos que utiliza, integrar expectativas diversas, responder aos desejos, às insatisfações, trazer novidades, aproximar realidades diversas, universalizar tensões.

Para Ramonet (2001), a TV não produz informação, nem nos faz compreender uma situação, mas nos faz assistir a acontecimentos que se apresentam como uma aventura ou desventura, ela apresenta espetáculos.

Consideramos que os posicionamentos de Bucci e Ramonet tocam diferentes aspectos, mas que estes se somam. Bucci discute a questão do ponto de vista social,

destacando a pobreza intelectual e a falta de criticidade que examinamos em países de terceiro mundo, onde o acesso à diversidade de meios técnicos e de difusão da informação e do conhecimento é restrito a uma minoria.

Ramonet, por seu lado, discute a ideologia e a política que subjazem ao funcionamento da mídia televisiva, mostrando que, como fruto do capitalismo, a TV é uma indústria e, como tal, objetiva vender produtos. A TV tem se mostrado bem adaptada e produtora de uma receita de sucesso que tomou o mundo nos últimos tempos – transformar tudo em espetáculo, em grande encenação.

Por essas razões, é importante "ler" os textos televisivos, apreendendo sua sintaxe e sua semântica próprias. Nessa leitura, revelam-se os efeitos de sentido que o texto produz.

Ainda se constata a necessidade de muitas pesquisas, na área da linguagem, voltadas para o texto de televisão, cuja abordagem é difícil, quando se pensa em referencial teórico capaz de dar conta de texto dessa natureza: complexo, pois é sincrético, dinâmico, cuja temporalidade "(i)mediata" produz o efeito de enunciação e cuja estrutura revela vários tipos de relações intersubjetivas; que sincrética códigos: a imagem, o som e a palavra; que trabalha a proxêmica do espaço; que revela as intencionalidades subordinadas aos valores sócio, políticos e ideológicos que regem seu funcionamento, e tantos outros aspectos.

Isso tudo motivou nossa pesquisa. E dentre os gêneros produzidos pela televisão, o que despertou o nosso interesse pela investigação foi o *talk show* de Jô Soares. Um programa que se insere no gênero *talk show*, definido, conforme o próprio termo já diz, como um espetáculo em que a palavra dialogada, mostrada, é que está em destaque. E que também se revela menos regional, menos brasileiro, mais globalizado na forma

americanizada como se estrutura e funciona, mostrando-se, portanto, diferente dos outros *talk shows* e programas de entrevistas brasileiros.

O gênero, originário do *music hall* norte-americano, reúne vários elementos e desenvolve muitas *performances* para cumprir um grande objetivo: entreter seus destinatários, apresentando um *show* bem humorado, marcado pela distensão. Não se trata, portanto, de um programa cujo objetivo é informar, debater, comentar, prestar serviço social, criticar... O *talk show* não objetiva polemizar, mas sim entreter. Todas essas outras funções passam como que revestidas, encobertas pelas brincadeiras, pela piadas, pelos comentários irônicos, enfim, pelo conjunto de ações que levam à descontração e ao riso.

O *talk show* é comandado por um apresentador-vedete, uma estrela versátil, porque demonstra ser capaz de representar muitos papéis, empenhando-se para ser o centro do programa. Jô Soares é assim: apresenta e atua como escritor, músico, jornalista, diretor, pintor, poliglota... e, sobretudo, humorista. Além do que, Jô toca pistom, bongô, piano e demonstra conhecimentos específicos: jazz, cinema, história, literatura, gastronomia, enfim, mostra-se um *showman*, transforma a si próprio em espetáculo. Para suas *performances* conta com uma platéia, uma banda e outros elementos constitutivos do programa, além de um público assíduo que interage com ele, enviando *e-mails*, *faxes*, cartas.

Outros *shows* exibidos pelas TVs brasileiras, embora denominados *talk shows*, caracterizam-se, na verdade, como programas exclusivamente de entrevistas, conforme explicitamos melhor no segundo capítulo. O aparato sofisticado que caracteriza o espetáculo de Jô Soares não se confirma nos demais programas de entrevistas brasileiros. É senso comum que o *talk show* de Jô reúne qualidades que o tornam singular. Além disso, nenhum outro apresentador da TV brasileira tem demonstrado exibir a versatilidade de Jô.

Assim, feitas essas considerações prévias, o trabalho analisa o *talk show* de Jô Soares, tomando como referencial teórico-metodológico a semiótica narrativa e discursiva desenvolvida por Greimas e seus colaboradores. A semiótica parece adequada ao que se pretende, porque é uma teoria geral da significação que se propõe descrever qualquer tipo de manifestação textual.

A análise tem dois objetivos: apreender a construção do *talk show*, evidenciando os componentes que o engendram como uma unidade textual singular, e mostrar o seu funcionamento, a partir do reconhecimento dos mecanismos discursivos de manipulação que são utilizados como estratégias persuasivas para produzir o efeito espetáculo de entretenimento distenso, com ou intuito de atrair seus destinatários. Em síntese, a análise objetiva revelar o que faz com que esse *talk show* produza o efeito de espetáculo de entretenimento distenso e bem sucedido, demonstrando se afinar com os valores ideológicos, sobretudo, mercadológicos que regem a sociedade e, por conseguinte, determinam o "produto" produzido pelos *mass medias.*

Vale dizer que questões como valores sociais, políticos e ideológicos, que subjazem ao texto e ao meio, não serão tratadas nesta pesquisa, embora essas questões passem diluídas no texto.

O *talk show* permitiria muitas abordagens, mas estabelecemos um recorte que privilegia tão somente os pontos destacados. Caberá em outro momento investigar os aspectos não contemplados.

A pesquisa está estruturada em cinco capítulos:

O capítulo 1, constituído de três tópicos, apresenta primeiramente, em linhas gerais, os pontos principais da semiótica greimasiana, destacando o esquema narrativo canônico

que se constitui como um modelo de análise. Depois, a título de embasar alguns pontos da análise, apresenta uma perspectiva simples de humor e ironia, através das definições construídas por alguns estudiosos da linguagem: Bergson, Propp, Brait, Jankelevich, Perrone, Voese, Peixoto, Alberti.

O capítulo 2 está constituído de dois tópicos. No primeiro, procuramos contextualizar o objeto de análise, apresentando pontos de vistas de alguns estudiosos de mídia sobre o funcionamento da indústria televisiva. No segundo, mostramos que o programa analisado se enquadra nas características do gênero *talk show*.

O capítulo 3 descreve a constituição do *corpus*, explicitando os passos que possibilitaram o levantamento dos dados, e a metodologia de análise adotada de modo a orientar o leitor sobre a forma como são apresentados e examinados os recortes nos capítulos dedicados à análise do *talk show*, capítulos 4 e 5.

O capítulo 4 analisa o objeto do ponto de vista da sua estrutura narrativa. Esse capítulo está dividido em dois tópicos constituídos de seus subtópicos. No primeiro, a análise mostra o percurso do contrato e da sanção, destacando, portanto, as instâncias da manipulação, do fazer e do julgamento. No segundo, a análise mostra os componentes que integram o *show* e a regência de cena, representada pela *performance* do apresentador Jô Soares.

O capítulo 5 analisa o objeto do ponto de vista do eixo da comunicação, mostrando as relações intersubjetivas e os mecanismos manipulatórios utilizados para construir um espetáculo de entretenimento distenso e bem sucedido. Dividido em dois tópicos, o primeiro mostra as estratégias performáticas de Jô no todo do *talk show*, e, o segundo, priorizando as entrevistas, mostra as estratégias de construção da distensão.

Em suma, o objetivo geral da análise é identificar as estruturas de manipulação persuasiva, construídas por textos complexos (*talk show* na TV), descrevendo a organização das cenas em que vários códigos se articulam para a produção de efeitos de sentido.

CAPÍTULO 1 – FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Este capítulo está constituído de três tópicos. Os tópicos 1.1 e 1.2 traçam, em linhas gerais, respectivamente, a teoria semiótica narrativa e discursiva e o modelo teórico-metodológico de análise capaz de dar conta de textos sincréticos, quais sejam, os que reúnem no seu plano de expressão os códigos: verbal, imagético e sonoro, como é o caso do *talk show* de Jô Soares.

No tópico 1.3 do capítulo, apresentamos uma perspectiva simples de humor e ironia, através de definições propostas por alguns estudiosos, posto que fazer humor, recorrendo sobretudo à ironia, constitui uma das estratégias persuasivas mais utilizada no *talk show* de Jô, com vistas a produzir o efeito espetacular.

1.1 - Semiótica do texto

A. J. Greimas e o Grupo de Investigações Sêmio-lingüísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais na França desenvolveram uma teoria geral da significação. Com base na tradição do pensamento de Saussure e Hjelmslev, a semiótica considera a linguagem como um sistema de significações resultantes das diferenças, das relações de oposição entre elementos. Dessa forma, sentido é resultado de relações e de diferenças.

Essa teoria francesa, diferente de outras teorias semióticas como a de Charles Peirce ou a da Escola de Tartu, não tem por objeto estudar o signo, nem a frase, mas sim o texto, tomado como unidade de sentido, como um todo de significação que encerra em si mesmo os princípios de sua organização.

Os estudos semióticos têm evoluído desde a sua concepção, de modo que o sentido não é mais tratado como uma noção descarnada, que dizer, concebido como uma pura realidade "de papel" que se teria de objetivar mediante processos analíticos de desconstrução dos textos-objeto. Isso acontecia na década de 60 e 70, com os "greimasianos" mais "puros", conforme salienta Landowski (1999:8). Atualmente a semiótica reconhece problemas ou aspectos diferentes que alteraram as perspectivas teóricas e os estilos de fazer semiótico. Um dos fatores que explica esta evolução é a tomada de consciência dos estudiosos de que se a semiótica proporciona instrumentos úteis para a descrição dos objetos significantes, também pode ser concebida como uma prática reflexiva e crítica de indagações dos próprios sujeitos teóricos comprometidos com as atividades de construção do sentido.

Resulta que, junto do sentido já realizado, base da tradicional semiótica do discurso enunciado, está o sentido em ação, aquele que emerge dos vínculos que cada sujeito tem com o mundo que o rodeia. Assim, o sentido já não é defendido exclusivamente como um efeito textual calculável a partir de determinado tipo de organização sígnica. O sentido passa a ser concebido como um efeito, mais incerto, porém analisável, do modo como nós nos relacionamos com a própria presença dos "objetos".

A teoria semiótica postula métodos e técnicas adequadas de análise interna, procurando chegar ao sujeito por meio do texto. Propõe, também, uma análise imanente, ao reconhecer o objeto textual como uma máscara, sob a qual é preciso procurar as leis que regem o discurso.

Vale lembrar que, de acordo com a perspectiva teórica que se adote, o texto pode ser concebido de maneiras diversas. Em semiótica, conforme Barros, (1990: 7) o texto é

definido tanto como um objeto de significação quanto como um objeto de comunicação. Como objeto de significação, a análise é interna ou estrutural, posto que se examinam os procedimentos e mecanismos que o estruturam. Como objeto de comunicação, a análise é externa na medida em que examina o texto em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve, bem como as relações entre enunciador/enunciatário onde ocorre a persuasão. Contudo, a construção do sentido exige conciliar tanto o exame dos procedimentos de organização textual quanto dos mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto, com o mesmo aparato teórico. Assim, internamente, procura-se descrever e explicar *o que o texto diz*, e *como ele diz*, e, externamente, *por que esse texto diz o que diz*.

Tratando-se de uma teoria geral da significação, a semiótica se interessa por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação. Portanto, textos em geral, verbais e não-verbais como uma pintura, uma música, um filme e outros são totalidades de sentido que podem ser explicitadas pela semiótica. Interessa a essa teoria explicitar, através de construções conceptuais, as condições de produção e de apreensão do sentido subjacente a qualquer forma de expressão através da qual um conteúdo é manifesto.

A semiótica trabalha com outro postulado básico que expressa a economia geral da teoria. Este princípio considera que o sentido se equaciona gradativamente sob a forma de um percurso gerativo. A análise semiótica consiste, primeiramente, na abstração da manifestação, examinando o plano do conteúdo e, depois disso, estudando as especificidades da expressão e sua relação com o significado. Assim, o texto é visto como um conjunto de níveis que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico. Parafraseando Barros (1990: 7), a análise caminha da imanência do texto à sua aparência, qual seja, do percurso interno, aquele que

se volta para o texto - o enunciado -, ao percurso externo, aquele que se dirige ao discurso - à enunciação. Dessa forma, o percurso é capaz de representar a geração semiótica de qualquer discurso, constituindo-se, portanto, num modelo que descreve a produção/apreensão do sentido.

Fiorin (1995: 165) explica que o percurso gerativo de sentido constitui um simulacro metodológico com o intuito de mostrar o processo de entendimento do texto. O leitor precisa fazer abstrações a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo. O percurso gerativo é constituído de três níveis ou patamares que se sobrepõem: o nível fundamental ou das estruturas fundamentais (camada mais profunda), o nível narrativo ou das estruturas narrativas (camada sintático-semântica intermediária) e o nível discursivo ou das estruturas discursivas (camada mais superficial ou próxima da manifestação). São lugares diferentes de articulação do sentido que necessitam de três gramáticas autônomas, apresentando cada uma dois componentes: uma sintaxe e uma semântica próprias, permitindo o exame independente de cada patamar. Assim, tem-se uma gramática fundamental, uma gramática narrativa e uma gramática discursiva. Contudo, o sentido do texto depende da relação entre os três níveis, que se sobrepõem como revestimentos. Na passagem de um nível a outro, não há uma ruptura, mas sim o enriquecimento do plano de conteúdo do texto.

Passemos agora à descrição do modelo semiótico de análise, focando, separadamente, cada nível do percurso gerativo de sentido.

1.2 - O percurso gerativo de sentido

1.2.1 - Nível fundamental

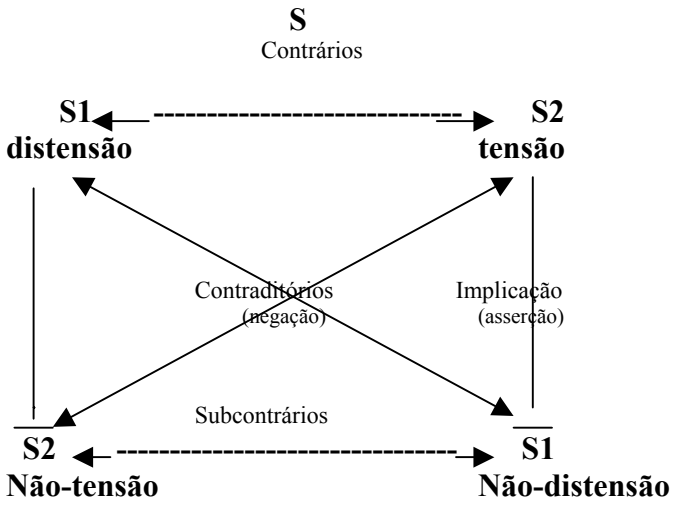
No nível fundamental estão determinadas as estruturas elementares da significação. A significação é vista como uma oposição semântica mínima básica entre termos objetos de uma mesma categoria semântica. A estrutura elementar projeta o modo de existência da significação, pois um só termo não significa.

A sintaxe fundamental explica as primeiras articulações da substância semântica e das operações efetuadas sobre elas. A semântica fundamental surge como um inventário de categorias semânticas com representação sintagmática assegurada pela sintaxe.

Tomando, por exemplo, um texto televisivo, pode-se verificar o par opositivo *distensão x tensão* dentro do mesmo universo semântico. Quer dizer, um programa televisivo persegue a distensão e luta contra a tensão. Distensão é uma categoria eufórica (positiva) e, tensão, disfórica (negativa). De acordo com a teoria semiótica, essas oposições são denominadas tímicas e são passíveis de narrativização, conforme veremos mais a frente. Além disso, pode-se estabelecer um percurso entre os termos: do positivo ao negativo ou vice-versa. Vejamos o esquema:

Uma vez identificadas as oposições semânticas básicas mínimas (semântica fundamental) e as relações e articulações que essas oposições semânticas estabelecem entre si (a sintaxe fundamental), podemos examinar como essas categorias de oposição estão representadas. Para isso, a teoria traduz as relações e articulações lógicas dos termos da estrutura elementar através de uma forma funcional visualizada em um quadrado semiótico. Esse quadrado permite que se vejam projetadas a negação e a afirmação, as duas operações mínimas da sintaxe fundamental. Vejamos o quadrado (Courtés, 1979:71):

Quadrado semiótico
(Representação lógica da estrutura elementar)



Relações:

◄------► : relação entre contrários

◄——► : relação entre contraditórios (negação)

——— : relação de implicação (asserção)

S1 – S2 : eixo dos contrários

$\overline{S2} - \overline{S1}$: eixo dos subcontrários

De acordo com o quadrado, S1 e S2 estabelecem entre si relação de oposição por contraste, ou contrário, no mesmo eixo semântico, e projetam, cada um deles, pela operação de negação, um novo termo que é o seu contrário: $\overline{S2}$ e $\overline{S1}$ (subcontrários). A afirmação de um conteúdo (a categoria tímica de euforia) e a negação de outro (a categoria tímica de disforia) engendram a significação, permitindo a sua narrativização. As relações semânticas do quadrado semiótico são determinadas pela categoria tímica, cujos termos – euforia e disforia – serão trabalhados pelo sujeito da enunciação.

Tratado de forma sucinta o nível fundamental, passemos a explanar o nível narrativo.

1.2.2 - Nível narrativo

O segundo nível, o das estruturas narrativas, retoma e enriquece os elementos do nível anterior. Nesse nível, os elementos das oposições semânticas fundamentais são narrativizados, quer dizer, são assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos, graças também à ação de sujeitos. É o momento que a semiótica chama de antropomorfização, porque a narrativa simula a história do homem em busca de valores, dos contratos e conflitos que marcam os relacionamentos humanos.

Uma narrativa mínima define-se como um enunciado elementar. O enunciado elementar caracteriza-se pela relação transitiva entre dois actantes: sujeito e objeto. Essa função transitiva entre sujeito e objeto define duas formas de enunciado elementar: o enunciado de estado e o enunciado de transformação ou de fazer. Os estados são

compreendidos como relações de junção por conjunção ou disjunção de um sujeito com um objeto-valor. Denomina-se objeto-valor porque é visado pelo sujeito, conforme trataremos na semântica narrativa. E as transformações são definidas como as alterações de estados, operadas pelo sujeito. Sujeito de estado e objeto-valor definem-se, reciprocamente, como actantes semióticos pela relação que contraem.

As transformações de estado, que vão estabelecer novas junções (conjunções ou disjunções), definem em parte o que a semiótica chama de narratividade. E o sentido é o efeito provocado pela sucessão de transformações de estado, isto é, pela narratividade.

Em suma, os enunciados de estado e de transformação, que constituem os enunciados elementares, determinam as estruturas sintáticas mais simples do nível narrativo. Esses enunciados e os actantes narrativos: sujeito do fazer, o que opera transformações, sujeito de estado, o que se encontra em relação de junção com o objeto-valor, e o objeto-valor são os constituintes da sintaxe narrativa, cuja primeira unidade estrutural é um sintagma elementar denominado programa narrativo – o PN. O PN é constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. Trata-se de uma unidade operatória elementar da sintaxe narrativa.

Os programas narrativos, PNs, apresentam uma tipologia variada, de acordo com determinados critérios: a natureza da junção (conjunção ou disjunção) entre o sujeito e o objeto-valor, que pode definir, por exemplo, um programa de aquisição ou de privação de objeto-valor. Outro critério diz respeito ao valor investido no objeto: valor modal ou descritivo. Os valores modais são o dever, o querer, o poder e o saber, que modalizam ou modificam a relação do sujeito com os objetos-valor e com os fazeres, determinando

enunciados modais. Por exemplo, o sujeito que deseja o sucesso está modalizado pelo querer, embora esse querer possa coexistir com o dever.

Já os valores descritivos designam tanto os objetos consumíveis ou entesouráveis (valores objetivos) quanto os estados, tais como os prazeres ou "estados da alma" (valores subjetivos), determinando os enunciados descritivos. O enunciado modal sobredetermina o enunciado descritivo (Greimas e Courtés,1979: 282), no sentido de que determina programas de transformação de competência e de alterações de estados passionais. Já o enunciado descritivo determina programas de *performance.*

A narrativa também pode revelar PNs complexos, hierarquizados, quando constituídos por mais de um programa. Por exemplo, um sujeito precisa executar uma tarefa complexa que exige, além da realização do PN de base, a realização prévia de um certo número de programas pressupostos, denominados programas de uso. Esses programas de uso podem ser desenvolvidos pelo mesmo sujeito que realiza o PN de base ou podem ser delegados a outros sujeitos.

Outro critério que determina o tipo de PN é o da relação entre os sujeitos: os actantes narrativos e os atores discursivos. Os dois sujeitos, o de estado e de fazer, podem ser assumidos por um mesmo ator ou por atores diferentes. Quando os sujeitos do estado e do fazer são realizados por atores diferentes, os programas são definidos como transitivos, quando os sujeitos do estado e do fazer são realizados pelo mesmo ator, os programas são reflexivos.

Combinados os critérios examinados, ocorrem os PNs: programa de aquisição transitiva ou por doação, programa de aquisição reflexiva ou por apropriação, programa de privação transitiva ou por espoliação e programa de privação reflexiva ou por renúncia.

Esses programas são correlatos, posto que um sujeito, quando adquire um objeto-valor, é porque outro sujeito foi privado desse objeto ou dele se privou. Portanto, os objetos circulam entre os sujeitos e as transformações colocam os sujeitos em relação (Barros, 1988: 33).

Do exposto, é possível estabelecer dois tipos fundamentais de PNs: a competência e a *performance.* O PN de *performance,* entendido como o programa de agir do sujeito, pressupõe o da competência, quer dizer, o sujeito do *fazer-ser* deve ser, primeiramente, modalizado, por exemplo, como sujeito do *querer-fazer* ou do *dever-fazer* (Greimas e Courtés, 1979: 354). A *performance* do sujeito define-se como programa de aquisição de valores descritivos, e, nesse programa, o sujeito do fazer e o sujeito do estado devem estar sincretizados em um único ator. A competência é definida como o programa de aquisição de valores modais em que o sujeito do fazer e o sujeito do estado são realizados por atores diferentes (Barros, 1988:34). Em síntese, a competência é condição necessária à *performance*. Os PNs, conforme vimos, podem ser complexos, constituídos de um programa de base que exige a realização prévia de outros programas – os programas de uso. Desse modo, a competência é entendida como um programa de uso em relação à *performance*, programa de base. É que a *performance* se caracteriza como uma organização hierárquica de valores modais: o *querer-fazer* e/ou o *dever-fazer* regendo o *poder-fazer* e/ou o *saber-fazer*.

O conjunto de programas narrativos compõe os *percursos* narrativos, considerados como uma seqüência hipotáxica de programas narrativos. No interior dos percursos narrativos, os actantes sintáticos - sujeito do estado, sujeito do fazer e objeto-valor são redefinidos como papéis actanciais. Os papéis actanciais não são fixos, variando conforme

a posição que os actantes sintáticos ocupam no percurso e conforme a natureza dos objetos-valor com que se relacionam. Assim, o actante pode assumir o papel do sujeito competente para o *fazer*, do sujeito do *querer*, do sujeito do *não-saber-fazer*, do sujeito do *querer-ser*, do sujeito do *poder-fazer* e outros.

A semiótica propõe, então, como maior unidade da sintaxe narrativa, *o esquema narrativo canônico*, composto pelos percursos narrativos. O esquema se apresenta como um modelo hipotético da estruturação geral da narrativa. Cumpre o papel de ser a organização de referência, a partir da qual são examinadas as expansões, os desvios e são estabelecidas as comparações entre narrativas. Temos, assim, um modelo de análise e de previsibilidade para todo e qualquer discurso.

Como unidade do esquema narrativo, surge o actante funcional ou actante simplesmente, que é resultado do conjunto de papéis actanciais. São três os papéis actanciais: o de *sujeito do fazer*, o de *destinador-manipulador* e o de *destinador-julgador*. Esses actantes definem os percursos denominados: *percurso do sujeito*, *percurso do destinador-manipulador* e *percurso do destinador-julgador*. Esses três percursos, componentes do esquema narrativo, podem ser cotejados com as provas proppianas pelas quais passa o herói da narrativa: qualificantes, principal e glorificante, posto que o esquema narrativo canônico retoma as contribuições de Propp. Diz Barros (1990:36) que, para Greimas, *o esquema representa, formalmente, o sentido da vida, enquanto projeto, realização do destino.* A primeira prova torna o sujeito competente para a ação, a segunda define a própria realização da ação e a terceira corresponde ao reconhecimento pela ação heróica. Contudo, embora se preserve o ponto de vista de Propp, a semiótica reformula o

estudo da narrativa, substituindo a noção de função pela de enunciados (estado e fazer), permitindo a descrição do algoritmo narrativo

Apresentamos o quadro de Barros (1990:36), com a hierarquização das unidades sintáticas da narrativa, que vai do programa ao esquema narrativo.

Unidades sintáticas	**Caracterização**	**Actantes**
Esquema narrativo	Encadeamento lógico de percursos narrativos	Actantes funcionais: sujeito, objeto, destinador, destinatário
Percurso narrativo	Encadeamento lógico de programas narrativos	Papéis actanciais: sujeito competente, sujeito operador, sujeito do querer, sujeito do saber
Programa narrativo (e enunciado elementar)	Encadeamento lógico de enunciados	Actantes sintáticos: sujeito do estado, sujeito do fazer, objeto

O percurso do sujeito do fazer é o núcleo do esquema narrativo, sendo enquadrado pelos outros dois percursos, o do destinador inicial, que o antecede, e o do destinador final, último segmento do esquema.

O sujeito necessita ter competência para determinada *performance*. Portanto, o percurso do sujeito consiste no encadeamento lógico do programa da competência e do programa da *performance*. Adquirindo competência modal e semântica, o sujeito torna-se competente para a *performance*, e, uma vez realizando-a, torna-se sujeito realizador. Retomando Greimas e Courtés (1979: 63), a competência modal pode ser descrita como uma organização hierárquica de modalidades: virtualizantes: *querer-fazer* e/ou *dever-saber*; atualizantes: *poder-fazer* e *saber-fazer*; realizantes: o *fazer* e o *ser*.

Com relação à modalidade virtualizante, o sujeito é um operador virtual, na atualizante, vê-se a capacidade e o modo de ação do sujeito operador, e, na realizante, vê-se a realização propriamente dita. As modalidades: *querer-fazer* ou *dever-fazer* regem o *poder-fazer* ou o *saber-fazer*. Por outro lado, a competência semântica é tomada no sentido mais lato da palavra semântica, o que se dá, por exemplo, quando dizemos que a estrutura profunda de uma língua é de natureza lógico-semântica. Assim, a competência do sujeito é constituída das duas formas de competência.

O percurso do sujeito é o da ação heróica, inscrevendo-se na dimensão pragmática que caracteriza essa ação. No programa de *performance,* a busca que o sujeito empreende em direção ao objeto-valor corresponde a uma tentativa de reparar um dano, de liquidar uma falta.

O percurso do sujeito do fazer, para a aquisição de competência, coloca em jogo o destinador-manipulador, definido como aquele que vai dotar o sujeito do fazer de valores modais. Dessa forma, o destinador-manipulador é a fonte dos valores modais, é quem garante ao sujeito competência para uma boa *performance.*

Diferentemente do sujeito, cuja ação consiste em transformar estados, o destinador exerce um fazer manipulador sobre o sujeito, transformando-o. A ação do sujeito é *fazer-ser* e a do destinador é *fazer-fazer,* portanto, a ação do destinador representa a ação do homem sobre o homem.

O destinador dota o sujeito de competência modal e semântica. A competência modal pressupõe a competência semântica que se define como um contrato fiduciário – uma relação estreita entre confiança e crença. Quer dizer, o sujeito precisa acreditar como verdadeiros os valores apresentados pelo destinador para que este possa manipular o

sujeito, possa fazê-lo fazer. Na doação de competência modal, ocorre a manipulação propriamente dita. No momento da manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo. Assim, de um lado há o fazer-persuasivo ou fazer-crer do destinador e, de outro, o fazer-interpretativo ou o crer do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato (Barros, 1990: 28).

A relação entre sujeito e destinador-manipulador, configurando a etapa da comunicação, é contratual e assimétrica, posto que o destinador-manipulador é o detentor das regras do jogo, é quem determina as obrigações a serem cumpridas pelo sujeito performante. O contrato rege a execução dos programas de fazer. Dessa forma, o percurso do destinador-manipulador demarca a instância que firma contratos, os compromissos a serem cumpridos.

O papel actancial de destinador-manipulador pode ser manifestado por vários tipos de actantes: indivíduos, Estado, igreja, família, sociedades ou grupos sociais, assumindo, implícita ou explicitamente, o papel de reger o fazer de outrem.

A teoria semiótica estabelece quatro grandes figuras de manipulação, tendo em vista a competência modal do manipulador para persuadir o sujeito e a transformação modal operada na competência do sujeito. As figuras são: a provocação, a sedução, a tentação e a intimidação.

Para persuadir o sujeito, o manipulador provoca ou seduz pelo saber ou, então, tenta ou intimida pelo poder. No primeiro caso, provocando ou seduzindo, o manipulador diz saber da competência do sujeito, colocando-o em posição de escolha forçada. Na provocação, ou o sujeito aceita a imagem desfavorável que dele foi construída pelo manipulador, ou aceita ser manipulado. Na sedução, ao contrário, ou o sujeito recusa o

elogio feito ou se deixa manipular. A sedução caracteriza o querer-fazer e a provocação o dever-fazer.

Na tentação e intimidação, o manipulador propõe ao destinatário objetos-valor positivos (dinheiro, vantagens) e negativos (ameaças). No primeiro caso, o manipulador oferece condições para que o sujeito entre em conjunção com determinado objeto-valor. No segundo, o manipulador intimida o sujeito pela ameaça. A tentação e a intimidação operam alterações no sujeito que passa a querer ou a dever-fazer. Ressaltemos que a manipulação pressupõe que manipulador e destinatário devam compartilhar os mesmos sistemas de valores. Caso contrário, o que é sedutor para o manipulador pode não ser para o destinatário, impedindo que as partes firmem um contrato.

Por fim, tem-se o percurso do destinador-julgador, complementando o esquema narrativo. Esse destinador é dotado de uma competência modal absoluta, definida como um *saber-fazer*. O julgador desenvolve um fazer interpretativo, para avaliar o resultado da *performance* do destinatário, verificando se os compromissos foram cumpridos. A interpretação passa, primeiramente, pelas modalidades veridictórias, qual seja, o destinador examina os estados resultantes do fazer do sujeito e neles acredita ou não. Esses estados são definidos como verdadeiros (que parecem e são), falsos (que não parecem e não são), mentirosos (que parecem, mas não são) ou secretos (que não parecem, mas são). Uma vez modalizado veridictoriamente, o sujeito passa a ser determinado pelas modalidades epistêmicas da certeza ou da dúvida: afirmado ou recusado, admitido ou posto em dúvida.

O percurso do destinador-julgador compreende programas narrativos de dois tipos: a sanção cognitiva, que leva ao reconhecimento do herói ou desmascaramento do vilão, e sanção pragmática, que pressupõe a cognitiva e se define como uma retribuição ao sujeito

na forma de uma recompensa ou punição. Ambas constituem programas de doação de valores que modificam o ser do sujeito.

Em suma, a sanção é a última fase do algoritmo narrativo, e, da mesma forma que a manipulação, delimita o percurso do sujeito. Com a sanção, instala-se na narrativa o ponto de vista da relação da interpretação entre o sujeito e o destinador-julgador. Cabe ainda destacar que toda interpretação reflete uma ideologia na qual se inscreve o sentido do percurso narrativo realizado.

Estudamos, com o esquema narrativo canônico, a narratividade – o espetáculo narrativo oferecido pelo fazer do sujeito que transforma o "mundo". A teoria semiótica apresenta duas definições para narratividade: primeiramente, como sucessão de estados e de transformações que adota a perspectiva do sujeito e de seu fazer, e, em segundo lugar, como a sucessão de estabelecimentos e de rupturas de obrigações contratuais, focando as relações entre destinador e destinatário-sujeito, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor.

Conforme explicitamos anteriormente, cada nível apresenta uma gramática que compreende um componente sintático e outro semântico. Examinamos, até então, o componente sintático da organização narrativa, de forma que passamos, nesse momento, ao estudo do componente semântico.

A semântica narrativa é definida como a instância de atualização dos valores. Ela seleciona e converte em valores reais (ideológicos) os termos que no nível fundamental foram axiologizados como valores virtuais, resultantes da articulação em categorias semânticas e pela projeção da categoria tímico-fórica – euforia/disforia,. A semântica narrativa é o lugar das restrições impostas à combinatória, em que se decide, em parte, o

tipo de discurso a ser produzido (Greimas e Courtés, 1979: 400). Portanto, na conversão da semântica fundamental para a semântica narrativa há dois momentos essenciais: a seleção dos valores articulados nos quadrados semióticos e a relação com os sujeitos.

Vejamos o esquema proposto por Barros (1988: 46) que representa as conversões do nível fundamental ao narrativo.

Semântica fundamental	categoria semântica (taxionomia)	+ categoria tímico/fórica	= valor axiológico virtual (axiologia)
Semântica narrativa	traços semânticos inscritos nos objetos, no interior de enunciados de estado	traços modais que modificam as relações entre sujeito e objeto	valor ideológico (ideologia) ou valor assumido por um sujeito

O esquema mostra dois aspectos da conversão: 1) a inscrição de elementos semânticos no objeto; 2) a conversão da categoria tímico-fórica em categoria modal. A categoria tímico-fórica corresponde, no nível fundamental, às relações de tensão e relaxamento: disforia/tensão, euforia/relaxamento. No nível narrativo, a categoria tímico-fórica converte-se em categorias modais: *querer-ser*, *poder-ser*, *querer-fazer, poder-fazer*, alterando, na instância narrativa, as relações do sujeito com os valores.

Os valores inscritos no objeto são de natureza descritiva ou modal. Os valores descritivos podem ser objetivos (consumíveis e armazenáveis) ou subjetivos (prazeres, estados de alma). Os valores modais, concernentes ao sujeito, são: o querer, o dever, o poder e o saber.

A modalização diz respeito às relações constitutivas dos enunciados: enunciados de estado e enunciados do fazer. Assim, fala-se em modalização de enunciados de estado ou

modalização do ser, que atribui existência modal ao sujeito, e modalização de enunciados do fazer ou modalização do fazer, que responde pela competência modal do sujeito de fazer, por sua qualificação para a ação.

A modalização do fazer é de dois tipos: o *fazer-fazer* e o *ser-fazer*. Na modalidade do *fazer-fazer*, tem-se o fazer modalizador que corresponde ao fazer do destinador-manipulador e o fazer modalizado que corresponde ao fazer do sujeito. Para o fazer-fazer, o modalizador altera a competência do sujeito, criando a predisposição para o fazer, para a *performance* do sujeito.

O segundo tipo de modalização do fazer, o *ser-fazer*, caracteriza a organização modal da competência do sujeito. Aqui há a combinação de dois tipos de modalidades: virtualizantes (*dever-fazer*, *querer-fazer*) e atualizantes (*saber-fazer* e *poder-fazer*).

A modalização do ser caracteriza o que a teoria semiótica denomina como *paixões*. Trata-se de modalidades concernentes aos sujeitos, como, por exemplo, a curiosidade é a lexicalização de um *querer-saber*.

Para o exame da modalização do ser é necessário percorrer dois caminhos: examinar a modalização veridictória, que determina a relação do sujeito com o objeto como verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta, e examinar a modalização pelo querer, dever, poder e saber, que incide especificamente sobre os valores investidos nos objetos.

A modalização veridictória substitui a verdade pela veridicção ou "dizer verdadeiro". Ela se relaciona ao fazer interpretativo. A modalização pelo querer, dever, poder e saber altera a existência modal do sujeito. Conforme Barros (1990: 46), a modalização do ser produz efeitos "afetivos" ou "passionais". As paixões são efeitos de sentido de qualidades modais que modificam o sujeito de estado. A paixão da ambição, por

exemplo, leva o sujeito, em dada narrativa, a ocupar diferentes posições passionais, alterando estados, ora de tensão e disforia ora de relaxamento e euforia. Dependendo do número de arranjos modais são configurados dois tipos de paixões: paixões simples ou paixões complexas. Nas simples, ocorre um único arranjo modal modificando a relação entre o sujeito e o objeto-valor; nas complexas, ocorre um conjunto de modalidades desenvolvidas em vários percursos passionais.

As paixões explicam a organização semântica da narrativa: os "estados de alma" dos sujeitos.

A passionalidade, tratada por Greimas e Fontanille (1993), apresenta inúmeros desdobramentos em sua teorização que não examinaremos aqui, tendo em vista que nosso trabalho não faz uma análise semiótica das paixões. Sendo assim, concluímos essa abordagem teórica do patamar narrativo e passamos a referir, também em linhas gerais, o último nível do percurso gerativo de sentido – o nível discursivo.

1.2.3 - Nível discursivo

O nível discursivo, posterior ao narrativo, é o mais próximo da manifestação textual, e as estruturas discursivas, embora mais específicas, são mais complexas e enriquecidas semanticamente que as dos níveis anteriores. A análise discursiva, operando sobre os mesmos elementos analisados no nível narrativo, destaca aqueles elementos antes não abordados, como as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário, a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos. Assim, no nível discursivo, tem-se a intervenção da

instância enunciativa – a enunciação - , concebida como uma instância de mediação que realiza a discursivização da língua, permitindo a passagem da competência à *performance,* transformando as estruturas sêmio-narrativas virtuais em estruturas discursivas (Greimas e Courtés, 1979:127).

A semiótica vai buscar em Benveniste a noção de que a enunciação produz o discurso e de que o discurso é portador de marcas enunciativas. Do ponto de vista de Benveniste, a enunciação *é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização* (1989:82). Landowski diz que *a enunciação não será, pois, nada mais, porém nada menos tampouco, que o ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser; correlativamente, o 'enunciado' realizado é manifestado, aparecerá, na mesma perspectiva, como o objeto cujo sentido faz o sujeito ser* (1992: 167). Portanto, enunciação é tomada como um ato de linguagem, da ordem do acontecimento. Enunciação e enunciado são um *fazer-ser*, logo, uma *performance.*

A existência do enunciado pressupõe a da enunciação (Fiorin, 1996:31). O enunciado, por oposição à enunciação, deve ser concebido como o estado dela resultante, independentemente de suas dimensões sintagmáticas. Definido dessa forma, o enunciado comporta freqüentemente elementos que remetem à instância da enunciação: pronomes pessoais, os dêiticos espaciais e temporais, verbos performativos e outros elementos (Greimas e Courtés, 1979: 148).

A análise discursiva examina as relações instauradas entre a instância da enunciação, responsável pela produção e comunicação do discurso, e o texto-enunciado. Tem-se o efeito de subjetividade na projeção das vozes dos sujeitos que desenvolvem as

seqüências narrativas (ações), projeta-se o espaço e o tempo, produzindo o efeito de sentido de *aqui* e *agora*. Tudo isso produz o efeito de realidade.

O sujeito da enunciação, para a semiótica, não existe *a priori,* mas deixa marcas no enunciado que permitem reconstruí-lo e reconhecê-lo. Por isso, a enunciação está pressuposta pelo discurso enunciado.

A sintaxe discursiva vai descrever dois tipos de mecanismos sintáticos: as projeções da enunciação no discurso-enunciado e as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário. O discurso define-se tanto como objeto produzido pelo sujeito da enunciação, quanto como objeto de comunicação entre um destinador e um enunciatário.

As projeções da enunciação são descritas através de um conjunto de procedimentos que compõem a discursivização. Os procedimentos dividem-se em duas operações: a desembreagem e a embreagem (Greimas e Courtés, 1979: 432).

A operação de desembreagem se define como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e expulsa para fora de si o *eu/aqui/agora* que passam à enunciação-enunciada, o simulacro da enunciação, como referencializações da enunciação: um *não-eu*, um *não-agora* e um *não-aqui*, isto é, representações, determinando, no discurso-enunciado, a representação actancial (sujeito), espacial e temporal. É o que a semiótica define como desembreagem actancial, desembreagem espacial e desembreagem temporal. A discursivização é, pois, o mecanismo criador da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação e, ao mesmo tempo, da representação actancial, espacial e temporal.

A categoria de pessoa articula-se em pessoa (eu/tu) e não-pessoa (ele), conforme Benveniste (1988), possibilitando enunciados resultantes da projeção do eu/tu e enunciados

decorrentes da projeção do ele. O *eu* e o *ele* projetados são actantes e atores do enunciado, distintos dos da enunciação.

Fala-se em dois tipos de desembreagem actancial: a desembreagem enunciativa, quando se tem enunciados resultantes da projeção do eu/tu, e desembreagem enunciva, quando se tem enunciados resultantes da projeção do ele. Esses dois tipos de desembreagens fazem surgir, respectivamente, a enunciação-enunciada e o enunciado-enunciado e, com eles, dois grandes efeitos de sentido: o de subjetividade e o de objetividade, respectivamente.

A embreagem se define como o efeito de retorno à enunciação, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado. Denega porque o enunciado é afirmado a partir de uma desembreagem prévia, isto é, a embreagem pressupõe uma desembreagem que lhe é anterior (Greimas e Courtés, 1979: 140). Trata-se de uma relação de implicação. Com a embreagem ocorre um efeito de identificação entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, tempo do enunciado e tempo da enunciação, espaço do enunciado e espaço da enunciação (Fiorin, 1996: 48). Da mesma forma que na desembreagem, fala-se em embreagem actancial, espacial e temporal.

Fiorin (1996: 52) sublinha que *os mecanismos de desembreagem e de embreagem não pertencem a esta ou àquela língua, a esta ou àquela linguagem (a verbal, por exemplo), mas à linguagem pura e simplesmente.*

Até o momento, estudamos o primeiro mecanismo sintático da sintaxe discursiva: as projeções da enunciação no discurso-enunciado. Passamos, agora, a descrever o segundo

mecanismo sintático da sintaxe narrativa: as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário.

Conforme expressam Greimas e Courtés (1979: 150), a estrutura da enunciação, pressuposta pela existência do enunciado, comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário, desdobramentos do sujeito da enunciação. Temos uma estrutura intersubjetiva do processo de comunicação, no sentido semiótico de projeções das relações dos actantes comunicativos, o que permite resgatar o modo como se estabelece a comunicação. Enunciador e enunciatário cumprem, respectivamente, os papéis actanciais de destinador e destinatário do objeto-discurso.

O enunciador é definido como o destinador-manipulador, aquele que responde pelos valores do discurso e que leva o enunciatário a crer e a fazer. Desse modo, cabe ao manipulador realizar um fazer persuasivo, cabendo ao enunciatário, o fazer interpretativo e a ação subseqüente, realizando-se a persuasão e a interpretação no e pelo discurso (Barros, 1990:62).

A manipulação, de acordo com a semiótica, caracteriza-se como uma ação do homem sobre outro homem, objetivando fazê-lo executar um programa dado: primeiramente, a um *fazer-ser* e, depois, a um *fazer-fazer*. A primeira dessas formas se inscreve na dimensão pragmática e a outra na dimensão cognitiva, correspondendo ambas às estruturas modais factitivas, quais sejam, às estruturas que recobrem a comunicação contratual. Dessa maneira, é preciso examinar dois aspectos da manipulação: o contrato que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário e os meios empregados na persuasão e na interpretação.

Do ponto de vista da semiótica, persuasão e verdade são interdependentes. O enunciador precisa construir no discurso o que se define como dispositivo veridictório: *aquilo que num discurso convence, ou o que faz com que um discurso alcance credibilidade, garantindo a comunicação*, Krieger (1990:38). Quer dizer, o enunciador transmite informações e também intenta persuadir seu destinatário a acreditar no que lhe foi dito. O sucesso ou eficácia da comunicação só pode ser assegurado pelo enunciatário - o sujeito do fazer interpretativo -, que confere ao enunciado o estatuto de verdadeiro. Logo, *fazer-crer* na verdade de um discurso define-se como um fazer persuasivo do manipulador.

A verdade, em semiótica, é um efeito construído pelo discurso. *O enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas constrói discursos que criam esses efeitos de verdade ou falsidade, que parecem verdadeiros. O parecer verdadeiro é interpretado como um ser verdadeiro, a partir do contrato de veridicção assumido*, (Barros, 1988:94). A verdade ou a falsidade do discurso depende do tipo de discurso, da cultura e da sociedade. A semiótica utiliza o termo veridicção ou "dizer verdadeiro" para se referir aos efeitos produzidos pelo discurso. O postulado da veridicção exclui qualquer relação com um referente externo. O dizer verdadeiro está situado no interior do discurso, resultante das operações de veridicção. Essas operações permitem que qualquer discurso elabore a sua verdade, seja ele uma fábula, uma ficção, um discurso político, outros.

O fazer parecer verdadeiro do enunciador consiste em utilizar recursos para dotar o discurso das marcas de veridicção, que possibilitam levar o enunciatário a reconhecê-las como verdade.

O enunciador constrói um jogo de imagens de si e do enunciatário, levando-o à sedução, tentação, provocação ou intimidação. Ele também procura seduzir o enunciatário

através de um fazer pragmático (p.ex.: texto publicitário) ou fazer cognitivo (p.ex.: texto científico, literário).

A semiótica greimasiana cita muitas teorias da linguagem que explicam o fazer persuasivo do enunciador: a semântica da enunciação de Ducrot, a pragmática conversacional de Grice, os atos de linguagem de Searle, o homem na língua de Benveniste, os *embrayeurs* (embreantes) de Jakobson. Esses estudos são aproximados para compor uma teoria da argumentação, posto que tratam da interação entre enunciador e enunciatário, ocupando-se dos diversos aspectos do discurso relacionados à intenção do enunciador, aos efeitos a que este visa, ao produzir seu discurso, e à manipulação que pretende exercer sobre seu enunciatário (Barros, 1988:98). Portanto, essas teorias são envolvidas no quadro de análise semiótica da sintaxe do discurso.

Em síntese, a sintaxe discursiva explica as relações entre enunciação e enunciado e as relações entre enunciador e enunciatário: a implicitação de conteúdos, a realização de atos de linguagem, os procedimentos argumentativos, tudo isso como estratégias discursivas utilizadas para comunicar valores e convencer e ou persuadir o enunciatário.

Nesse momento, passamos a examinar o componente semântico do patamar discursivo – a semântica discursiva.

A semântica discursiva vai tratar dos procedimentos de tematização e figurativização do discurso, o que em semiótica significa descrever e explicar a passagem dos valores assumidos pelo sujeito, sob a forma de percursos narrativos, em percursos temáticos que, mais tarde, ao receberem investimentos, são figurativizados. Esses procedimentos asseguram a coerência semântica do discurso e criam efeitos de realidade,

aproximando mundo e discurso. A disseminação de temas e sua figurativização são tarefas do sujeito da enunciação.

A relação entre linguagem e mundo é explicada como uma rede que correlaciona duas semióticas, a semiótica das línguas naturais e a semiótica do mundo natural. O mundo natural aparece nas línguas naturais por meio da dimensão figurativa, quer dizer, a forma do conteúdo das línguas naturais é constituída das unidades elementares da forma da expressão do mundo natural. Já a dimensão abstrata da língua responde pela organização abstrata da realidade significante, de acordo com Barros (1988:113).

A semântica discursiva recupera a oposição entre as duas dimensões da linguagem sob a forma de percursos.

A tematização consiste em formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos, constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente. Os princípios da análise semântica permitem examinar os percursos, determinando os traços ou semas que se repetem no discurso e o tornam coerente. É a tematização que assegura a conversão da semântica narrativa em semântica discursiva.

Não há discursos puramente temáticos e sim discursos de figuração esparsa, como os discursos científicos. A diferença entre o discurso temático e o figurativo reside no grau de figurativização. Assim, o discurso literário é dito figurativo pelo alto grau de figurativização, quando o comparamos com o discurso científico.

Os discursos temáticos, realizando um ou mais percursos temáticos de uma configuração, não produzem o efeito de representação do mundo, mas objetivam classificar e organizar a realidade significante, estabelecendo relações de dependências temáticas.

Sendo assim, os discursos temáticos, em relação aos figurativos, apresentam uma segunda dimensão – metalingüística.

Os actantes necessitam receber investimentos semânticos mínimos nos discursos temáticos para se tornarem atores. Temos, então, um sujeito (um *ele*) que busca determinado saber na instância narrativa e que se converte em ator, quando assume um ou mais papéis temáticos: um antropólogo, um escritor, um apresentador, etc.

A figurativização é o procedimento que utiliza figuras do conteúdo para recobrir os percursos temáticos, atribuindo-lhes traços de revestimento sensorial. Graças ao revestimento figurativo do objeto-valor, todo o percurso do sujeito é figurativizado: as transformações narrativas tornam-se ações: explorar, estudar, apresentar, e os sujeitos são representados por atores: arqueólogo, pesquisador, apresentador. O tempo e o espaço especificam-se sob a forma de figuras espaciais e temporais: na fazenda do tio Paulo, em algum lugar do passado, naquele ano de grande seca, após as festas juninas.

A figurativização apresenta etapas diferentes: a figuração e a iconização. A figuração ocorre no momento inicial, na passagem do tema à figura, e a iconização ocorre na etapa final, como investimento figurativo exaustivo final, com o objetivo de produzir a ilusão referencial, o efeito de sentido de realidade, "imagens do mundo".

A iconização é uma estratégia utilizada pelo enunciador para levar o enunciatário a reconhecer "imagens do mundo" e, com isso, fazê-lo crer na verdade do discurso.

Não há uma relação analógica entre realidade e discurso, qual seja, não deve haver confusão entre imagens do mundo e figuras discursivas, posto que a figurativização do discurso é resultado de procedimentos de construção do sentido efetuados pelo sujeito da enunciação. O discurso não reproduz o real, mas cria efeitos de realidade, graças à

mediação da enunciação que se instala entre mundo e discurso. A enunciação, portanto, é a instância de produção do discurso.

Concluímos, assim, esta síntese, cujo objetivo foi situar o contexto teórico em que se inscreve este trabalho. Procuramos destacar os principais aspectos representativos do pensamento semiótico, mas a teoria comporta muitos outros desdobramentos. No decorrer da análise serão ainda explicitados outros elementos da teoria, considerando sua pertinência ao quadro analítico.

Em seguida, passamos a apresentar uma perspectiva simples de humor e ironia, posto que a bordagem não aprofunda conceitos e tampouco empreende uma discussão teórica sobre os temas. O objetivo é mostrar que sobre o humor e a ironia há dissensos, colocando-nos em território movediço.

Essa rápida abordagem teórica é justificada posto que humor e ironia são estratégias utilizadas largamente no programa do Jô e sobre isso teremos de nos posicionar de alguma forma nas análises. Vejamos, então, como o assunto é tratado sob o ponto de vista de alguns estudiosos.

1. 3 - Humor e ironia

De todos os seres vivos somente o homem é dado a rir.

ARISTÓTELES

O humor é um tema difícil, complexo, compreendendo vários pontos de vista. Seus estudos vêm de séculos, dos antigos gregos aos pesquisadores contemporâneos. E, embora

a questão esteja sob foco há tanto tempo, somente nas últimas décadas é que a pesquisa assumiu maior sistematicidade nos Estados Unidos, Europa e em diversas áreas do conhecimento: Psicologia, Sociologia, Antropologia, Medicina, Lingüística.

A questão do humor remete à ironia. A maioria dos significados atribuídos à ironia está relacionada à idéia do humor, zombaria, sarcasmo, os quais são mecanismos, que combinados, ajudam no processo irônico. Segundo Voese (1991), a ironia funciona ao nível de qualquer discurso humorístico, explorando o que, dentro dos limites convencionais, seria insuportável, interdito.

Jankelevich (1986: 150) estabelece uma distinção entre humor e ironia, dizendo que no humor se identifica um matiz de gentileza e de afetuosa bondade, nem sempre atribuída ao ironista. *A ironia pode exagerar e se tornar depreciativa, hostil, enquanto que no humor sempre reside certa simpatia. Enquanto que a ironia misantropa conserva uma atitude polêmica a respeito dos homens, o humor sente certa compaixão pelo objeto de sua burla; é o cúmplice secreto do ridículo, sente-se em conivência com ele.*

Jankelevich ainda distingue ironia de ironia humorística, definindo esta como uma ironia de certa forma humilde, sem acridez, que sabe pacificar as cruéis antíteses do sarcasmo. A ironia humorística desenvolve o conteúdo positivo da ironia, e, ao fazê-lo, trata de evitar a armadilha da seriedade. A relação que existe entre ironia e humor é a mesma que existe entre a posição estável e a situação instável. De acordo com Jankelevich, *humorizar é ironizar olhando ao longe e mais além; é reorientar a consciência, por um caminho complexo, até sua inacessível verdade; é dissolver as antinomias irônicas no 'éter azul' da falsa frivolidade. A ironia humorística tem um caráter pneumático e sempre ambíguo.*

Bergson (1980: 68), assim define humor e ironia:

> *(...) humor e ironia se definem como uma oposição. A oposição seria entre o real e o ideal, do que é com o que deveria ser. A ironia consiste em se enunciar o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Já o humor consiste em descrever cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo mais científico.*

Perrone (1997: 8), visitando Kant, diz que *o humor implica na capacidade de arbitrariamente transportar-se a uma certa disposição ânimo, em que todas as coisas são ajuizadas de modo inteiramente diverso do habitual (até inversamente).*

Para Propp (1992: 125), a ironia constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade. O autor diz que *na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele ou daquilo de que se fala.*

A noção tradicional de ironia, citada por Brait (1996: 21), que remete a Aristóteles, é que *se trata de espécie determinada de disposição e atitudes intelectuais próprias de um tipo de homem. É uma atitude, um jogo, onde é muito importante a compreensão do próprio fenômeno, pois fatores como a ambigüidade e a intencionalidade estão presentes sempre.*

Brait explicita que a ironia deve ser entendida por meio dos seus efeitos, na medida em que é um fenômeno empregado de forma consciente e principalmente intencional e que tem como meta, além de descrever comicamente uma realidade, estabelecer diálogo. O objetivo principal do enunciador ao utilizar a ironia é fazer uma crítica que, por sua vez,

pode ter a finalidade de corrigir, de demonstrar a insatisfação diante de determinado fato ou apenas zombar. Muitas vezes faz-se um comentário irônico com o intuito de satirizar determinada realidade, sobretudo aspectos da política e da sociedade. O enunciado irônico deverá ser entendido com um sentido diferente do literal, propiciando uma outra opinião, que é a opinião do enunciador. Um enunciado irônico pode levar a uma cena cômica, deflagrando o riso, o que pode ser definido como cena de humor.

É curioso e, segundo Peixoto absurdo (1936: 13), que se quisesse atribuir pátria exclusiva ao riso, como efeito do humor e da ironia. É que para alguns estudiosos o meio em que o homem vive, a sua composição moral e material, o ambiente social, intelectual e estético que o cercam são condições de produção desses gêneros. Assim considerando, a ironia seria francesa e o humor próprio dos ingleses, da mesma forma que saudade é portuguesa. Contudo, sabe-se que o humor é cosmopolita existindo em Shakespeare, Rabelais, Molière, Cervantes entre outros. Naturalmente cada terra, cada povo, cada homem, tem seu humor. Inteligência e sensibilidade são as condições necessárias para o humor.

Alberti (1999: 11), analisando humor e ironia pelos seus efeitos, fala da importância do riso, afirmando que *o riso partilha com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente, o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse mais se estabelecer fora dele.*

Em suma, humor e ironia são as duas feições, os dois gêneros intelectuais puros do riso (Peixoto, 1936: 13). A razão de um e de outra vem de condições muito diversas, que se

resumem em duas resultantes fisiológicas. Peixoto explicita que *a ironia vem aos imaginativos, pela inteligência desenganada na realidade trivial. O humor vem aos sensitivos pela mesma inteligência, desenganada da realidade.* Sobre o humor o autor ainda afirma que *é uma disposição ética ou moral, que desarma a energúmenos, fanáticos, e dá conformação justa e divertida represália, às vítimas e aos coatos.*

O humor, por vezes irônico, está fortemente presente no *talk show* de Jô Soares, desempenhando um papel importante como marca diferenciadora desse espetáculo de entretenimento. Assim, na análise, examinamos o papel do humor na construção do espetáculo de entretenimento, considerando-o como uma das estratégias do programa, utilizada para promover a distensão e atrair a atenção do público.

Do exposto, a noção desenvolvida por Brait é a que mais se aproxima da intrepretação que fazemos do humor e da ironia utilizados por Jô como estratégias para a sua *performance* competente. O humor e a ironia parecem constitutivas do ator Jô Soares, são elementos ou atitudes que participam do jogo do programa, caracterizando-se como fatores fundamentais para dar cumprimento às intenções do *show*. Entretanto, vale dizer que mais do que escolher uma ou outra definição, o que nos parece importante na análise é mostrar a presença dessas estratégias e seus efeitos de sentido na construção de um espetáculo de entretenimento que pretende ser bem sucedido.

Fechamos aqui esse primeiro capítulo do trabalho onde traçamos, de forma geral e sucinta, os subsídios teóricos que orientarão a análise do *talk show* de Jô Soares, apresentada no quarto e quinto capítulos.

CAPÍTULO 2 - CONTEXTUALIZANDO O *TALK SHOW:* MÍDIA E GÊNERO

Este capítulo está organizado em dois tópicos que têm como propósito contextualizar o objeto da pesquisa – o *talk show* de Jô Soares.

No primeiro tópico enfocamos, de forma sucinta e generalizada, a visão que alguns estudiosos apresentam sobre o funcionamento da TV, sobre a ideologia que determina sua programação.

No segundo tópico, descrevemos o gênero *talk show,* definindo-o a partir dos principais elementos que o estruturam e da função que cumpre, tendo em vista a mídia que o produz.

2.1 - O funcionamento da indústria televisiva

A TV é um marco de invenção do século XX e sua função é tão múltipla e complexa quanto aquilo que produz, na forma como produz e nos efeitos de sentido que produz. Ela está na vida de cada pessoa, é uma realidade incontestável. Quase todos os cidadãos são, de alguma forma, envolvidos pela programação diária das emissoras televisivas.

A televisão é um meio visual que funciona com uma gramática própria, apresentando textos complexos em razão das linguagens que utiliza (verbal e não-verbal), dos elementos selecionados que determinam a composição dos textos, da ideologia que subjaz à sua programação, enfim, da sua sintaxe que determina a sua semântica. Para Donis A. Dondis (1997:1) da mesma forma que temos sido orientados por um *alfabetismo* verbal

universal, a invenção da câmera e de todas as suas formas paralelas (...) criou, por sua vez, o imperativo do *alfabetismo* visual universal. Assim sendo, é necessário a *alfabetismo do meio* para compreender o seu funcionamento.

O alfabetismo se dá através do contato constante com o meio e sua programação, do estudo da estruturação e do funcionamento de seus textos, do exame das linguagens sincretizadas utilizadas e dos sujeitos envolvidos na situação de comunicação, do desvelamento das *intencionalidades* (Greimas e Courtés, 1979: 238) que os textos produzidos carreiam.

O fenômeno *mass media*, sobretudo a TV, o cinema e a Internet, aproximou os povos, operando uma "destribalização" no velho conceito, ou sob outra ótica, está criando uma imensa tribo, totalmente diversa do conceito de tribo que se tinha. A velha tribalização conferia aos grupos caracterizações muito próprias, determinadas pelos topos, pela etnia, pela raça, nacionalidade, e, sobretudo, pela cultura. Hoje, a questão dos topos foi eliminada pelos *mass medias*, e os outros fatores não se sobrepõem ao poder do capital e da tecnologia. Apresenta-se uma outra tipologia de tribo não mais nascida do legado de memórias, do desejo de perpetuar a herança recebida, mas nascida da própria natureza e dinâmica do novo ambiente, mais sedutor, e do que esse ambiente veicula: o que está em moda no 1º mundo, o que é estético e nem sempre ético, o modo de vida dos bilionários hollywoodianos do cinema, a tribo dos *Clubers*, dos *Grungers*, a música, a dança e muito mais, de cunho universal.

Do ponto de vista de cultura universal, não importa quão diferentes os membros de uma sociedade possam ser em termos de classe, gênero ou raça. A cultura universal busca a unificação numa identidade cultural. No Brasil somos todos pagodeiros, *axés music*,

sertanejos, *rappers* e tal. Nas TVs pagas, é possível entreter-se com ficções da TV norte-americana sem a menor dificuldade, com as comédias de costumes (*sitcom)* como Will and Grace, Friends, com séries como Buffy a Caça Vampiros, Dark Angel, com *talk shows*, como o *Late Show* com David Letterman. Por meio da TV, consumimos filmes estrangeiros, consumimos produtos alimentícios, moda, música, costumes e outros tantos. É a globalização da cultura, sobretudo da cultura norte-americana.

O espaço da comunicação televisiva no Brasil envolve poder econômico e político. A questão do poder faz lembrar Foucault (2000: XIV), quando diz que *o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação.*

Hoje, a questão do poder está subordinada mais à comunicação do que à ação. Ramonet (2001) explica que o poder sofreu uma transformação, não é mais vertical, hierárquico, autoritário, conforme a visão clássica. Não se sabe mais onde ele se encontra, está disperso, horizontal, reticular, consensual por meio de manipulações midiáticas. A economia é hoje o primeiro poder, seguida da mídia, estabelecida como o segundo poder, e da política, o terceiro poder. Esses três poderes se interdependem, sobretudo a economia e a mídia.

A mídia é instrumento de influência, de ação e de decisão incontestável. Regendo a mídia estão os grupos industriais e financeiros, que se movem por um pensamento de mercado, de que tudo é mercadoria. A mídia está a serviço desses donos do mundo, embora, para se vender, deva dar de si uma boa imagem e deva, pelo menos, fazer acreditar

em sua integridade e em sua imparcialidade. É o que em semiótica se define como efeito de veridicção (o fazer crer).

A TV exerce uma forma de poder, conforme expressa o sociólogo e jornalista Muniz Sodré (1984), decorrente de sua absoluta abstração com respeito à situação concreta e real da comunicação humana. E é nesta abstração que se baseia o controle social do diálogo. Para o autor, a TV comercial tem estimulado e explorado uma visão do mundo cada vez mais despolitizada, asséptica, incolor, envolvendo cada vez mais os jornais nessa escorregada para a demagogia e para a submissão aos constrangimentos comerciais. Ela estimula uma ação conservadora, de desmobilização dos movimentos críticos, explorando, sobretudo, as paixões populares mais fáceis: o futebol, as novelas, *shows* de variedade, os *reality shows* e tantos outros. Uma TV cuja finalidade é vender e cujo único indicador de qualidade é seu sucesso em fomentar o consumo.

O jornalista Ignacio Ramonet (2001) afirma que a TV assumiu o poder, impondo sua ordem e obrigando os outros meios, em particular a imprensa escrita, a segui-la. A TV assumiu o lugar de monopólio da informação. Ela, hoje, praticamente monologa sem que outros meios lhe façam contraponto. Várias são as razões para isso, dentre elas a de que a TV se tornou o meio de informação mais rápido, desde os anos 80, graças aos sinais dos satélites; outra razão é a de que a TV retomou o *pathos* em detrimento dos fatos, dos dados, apresentando espetáculos, qual seja, aquilo que emociona, que causa impacto, conseguindo produzir um efeito no espírito do telespectador que os outros meios de circulação da informação não produzem. Por exemplo, tomemos o programa do Ratinho, ou o do Leão Livre, *reality shows* que exploram as mazelas do ser humano, transformando-as em espetáculo de entretenimento. Até mesmo os telejornais apresentam as notícias de forma

espetacular. E os jornalistas, os âncoras dos telejornais, tornaram-se artistas com direito a fãs, a darem autógrafos, a terem sua privacidade explorada, a serem entrevistados por outros veículos e outras emissoras de TV. O *talk show* de Jô Soares, único na sua formatação e funcionamento na TV brasileira, apresenta entrevistas com pessoas ilustres e pessoas que se destacam por feitos de importância, contudo, a informação parece perder sua força, parece se diluir no jogo televisivo, dando lugar ao fazer espetacular, ao puro entretenimento, com vistas a ter audiência, a manter seu público cativo, conforme examinaremos adiante, nos capítulos 4 e 5.

A TV funciona sob a ideologia do capitalismo, da visão mercadológica de mundo. Sodré (1984:18) diz que *a televisão funciona como um sistema homólogo aos códigos da economia de mercado e acionado pelo desenvolvimento tecnológico.* O autor afirma que, no sistema televisivo, a única política "moderna" é aquela que serve de apoio doutrinário à ideologia do consumo.

Do ponto de vista da publicidade, a TV cumpre o papel importante, para o modo de produção capitalista, que é o de fabricar necessidades de toda ordem e extensão. Vejamos, por exemplo, as propagandas de desodorantes. Antes da invenção do desodorante, podíamos dizer que não havia axila; antes da invenção do rímel, ninguém atentava muito para a existência estética dos cílios, sobretudo longos, flexíveis e de cores variadas. Agora, a TV exibe um produto que faz crescer os cílios, mais um produto que deverá ser indispensável de toda mulher carregar na bolsa. Esse então é o princípio que rege os tempos atuais: criar necessidades que criam demanda e, em conseqüência, levam ao consumo que, por sua vez, leva à produção, e isso é um círculo. Não criar necessidades ou abandoná-las, por alguma razão, é romper o círculo capitalista e ficar à deriva. Assim, não se pode deixar

a instância consumidora abrir mão dos hábitos adquiridos e nem deixar de levá-la a novos hábitos. É o poder econômico e o poder simbólico que subjazem à propaganda, à informação e ao entretenimento.

De acordo com Bourdieu (2001:8-9),

> *O poder simbólico é o poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem; o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências.*

A programação televisiva visa a bons índices de audiência. O escritor Sílvio de Abreu, autor de várias novelas de sucesso da rede Globo, em entrevista exibida na Folha Online - Ilustrada, do dia 20 de janeiro de 2002, disse que a novela Filhas da Mãe foi encurtada, porque não estava dando os índices de audiência esperados. Segundo o autor, não há outra maneira de se fazer TV a não ser em função da audiência. Os compromissos com os anunciantes são grandes. *Tenho a impressão de que quando alguém vai veicular um anúncio, paga de acordo com o Ibope do programa. Temos os trilhos de audiência, que são determinados e estão de acordo com a expectativa do cliente que vai veicular anúncios naquele horário. O trilho das 19h é de 35 pontos. Mas apesar da veiculação ser nacional, o que determina esse trilho é a audiência de São Paulo.* Daí o questionamento sobre a baixa qualidade de certos programas em detrimento de uma programação mais seletiva e direcionada. O importante é o alto índice de assistência, é atrair os anunciantes, o telespectador/consumidor das propagandas e dos programas.

Diante dessas regras de funcionamento, um apresentador de um programa de auditório, por exemplo, vai adquirindo um controle mais elástico sobre o programa de sua responsabilidade, à medida que tem boa audiência, que está nas graças do público, pois aí estará no jogo midiático. O programa não é do apresentador, e sim faz parte de um esquema de produção da emissora. Podemos citar, como exemplos, os programas que só ficaram no piloto, as séries que não fizeram sucesso e foram tiradas do ar, as novelas concluídas mais cedo devido à baixa audiência, os programas de entrevistas e de auditórios que esgotaram seu carisma e foram eliminados da programação. Na TV, tudo é contratado e produzido com vistas ao sucesso comercial, medido pelo índice de audiência, pelo prestígio, pelos contratos com anunciantes e outros. Estar abaixo de um determinado percentual de audiência significa ter o programa retirado do ar.

Sílvio de Abreu ainda argumentou que *hoje não se diz que a programação é boa ou ruim. Isso, para nós que fazemos TV com responsabilidade, é desesperador, porque o truque barato é que garante o sucesso. O país não permite que o nível intelectual melhore, mas proporciona melhor nível econômico a uma imensidão de gente que se tornou interessante para a TV porque consome sandalinha, biscoito, cerveja e móveis pagos em 538 prestações.*

Bourdieu (1997:37) diz que *o índice de audiência está atualmente em todas as cabeças. Há, hoje, uma 'mentalidade-índice-de-audiência' nas salas de redação, nas editoras etc. Por toda parte, pensa-se em termos de sucesso comercial.*

Segundo Ramonet (2001), os jornalistas de hoje tendem a simplificar a informação para manter a audiência. Tendem a dar prioridade ao combate em lugar do debate, à polêmica em lugar da dialética, e a empregar todos os meios para privilegiar o

enfrentamento entre as pessoas (sobretudo os políticos) em detrimento do confronto entre seus argumentos, isto é, do que constitui o próprio móvel do debate: o *déficit* orçamentário, a baixa dos impostos ou a dívida externa. Os jornalistas tendem a levar a abordagem do assunto para um terreno em que são peritos, interessando-se mais pelo jogo e pelos jogadores do que por aquilo que está em jogo, mais pelas questões de pura tática política do que pela substância dos debates, mais pelo efeito político dos discursos na lógica do campo político do que por seu conteúdo.

Em um universo dominado pelo temor de ser entediante e pela preocupação de divertir a qualquer preço, observa-se a tendência, por toda parte, de sacrificar cada vez mais o repórter-investigativo, o editorialista em favor do animador-comediante, a informação, a análise aprofundada, a discussão de conhecedores ou a reportagem em favor do puro divertimento.

Bucci (2000:49) diz que o telejornalismo brasileiro trabalha na linha do drama, *é mais dramático do que factual*. *Organiza-se como ficção, e uma ficção primária: tem suspense, tem lição de moral, tem mocinhos e bandidos, os 'do bem' e os 'do mal', como desenho animado de super-heróis.*

A questão da audiência acaba por desviar a atenção para um espetáculo (ou escândalo) todas as vezes que a vida política, p.e., faz surgir uma questão importante, mas de aparência tediosa, ou, mais sutilmente, a reduzir o que se chama de "atualidade" a algo divertido, situado entre as notícias de variedades e o *show*, a uma sucessão sem pé nem cabeça de acontecimentos sem proporção, justapostos pelo acaso da coincidência cronológica (um terremoto na Itália, uma vitória esportiva na Austrália, um novo plano econômico no Brasil, o nascimento do bebê de uma estrela de cinema americana, entre

outros), sem estabelecer relações com o antecedente e com as conseqüências, apenas mostra-se o que se dá no instante atual.

Bourdieu, em *Contrafogos* (1998), expressa seu sentimento dizendo que a televisão, ao invés de mobilizar e de politizar, insinua uma filosofia pessimista da história que encoraja a desistência e a resignação em lugar de estimular a revolta e a indignação. As pressões de concorrência levam a televisão a produzir imagens espetaculares de um mundo cheio de violências e de crimes, de guerras étnicas e ódios racistas, e a propor à contemplação cotidiana um ambiente de ameaças incompreensível e inquietante, do qual é preciso se manter distante e se proteger. A sensação é de que nada se pode fazer.

A televisão tem transformado em espetáculo a miséria social, como forma de minimizar as inquietações coletivas. Em suma, há, de certa forma, um consenso entre os críticos aqui arrolados cujas reflexões convergem para o que explicita Guy Debord, (1997:17) na seguinte passagem: *como indispensável adorno dos objetos produzidos agora, como demonstração geral da racionalidade do sistema, e como setor econômico avançado que molda diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos, o espetáculo é a principal produção da sociedade atual*.

Os *reality shows,* p.e., têm um valor catártico, substituindo, de forma eufórica, os pesadelos das crises econômicas e das aflições. A programação atual fica em torno de telefilmes, telenovelas, esportes, *talk shows*, programas humorísticos, programas de variedades, alguns marcados pelo gosto duvidoso, pela vulgaridade como uma estratégia necessária para estabelecer os vínculos de comunicação com o público.

A TV, sacrificando-se à ideologia do direto, do instantâneo, do *ao vivo*, reduz o tempo da análise e da reflexão. Por isso, a TV é a mídia dominante em matéria de

informação e distração. E não interessa se a informação é verdadeira, o importante é que o cenário e a encenação funcionem. Na verdade, o que interessa para a TV é que ela seja o centro de interesse principal. Ramonet (2001: 79) diz que *a televisão, centrando-se assim sobre si mesma, responde às expectativas do maior número de telespectadores, cuja única cultura, na maioria das vezes, vem da tevê*.

A TV domina, sobretudo, com seu fascínio pela imagem. Ela informa aquilo que é visível. Ramonet (2001:27) afirma que *só o visível merece informação, o que não é visível e não tem imagem não é televisável, portanto não existe midiaticamente.* Daí o interesse da TV por eventos produtores de imagens fortes – "o espetacular": guerras, violências, catástrofes, sofrimentos, mortes, etc. A TV atua no emocional não no racional. O choque emocional que a imagem televisiva é capaz de causar, os jornais, as revistas não conseguem produzir o mesmo efeito. Mesmo que a imprensa e o rádio estejam procurando recriar a mesma emoção do texto televisivo, o escrito e o oral não suplantam a imagem. Mas é curioso observar que imprensa, rádio e televisão têm funcionado em cadeia, uns repetindo os outros, uns imitando os outros. É o que se define como *a circulação circular da informação*, conforme afirma Bourdieu (1997:30)

A TV produz imagens do real, mas não reproduz o real. O que está na ordem do dia é a imagem que nos foi apresentada no dia anterior pelos telejornais da televisão. *A realidade é o que as imagens dizem que ela é. As imagens revestem o mundo, com sua nova linguagem global,* diz Bucci (2000:8). Hoje vivemos num imaginário globalizante e globalizado. A face brasileira é televisiva, por certo. Mas a face televisiva não é apenas brasileira, é um reflexo e agente de uma cultura em escala planetária.

Hoje se fala em uma retórica do visual e leis de encenação. É que a televisão, pela sua natureza e proposta, exige que o real do mundo a ser filmado necessita ser "telegênico": prestar-se a encenação, apresentar uma estética adequada ao veículo (Ramonet: 2001). O mundo se presta a ser filmado, mas não se pode filmá-lo de qualquer maneira. Assim, tudo deve se revestir de concreticidade. O abstrato não possui imagem e não pode ser filmado. A realidade não é filmável e sim o real, portanto, personaliza-se a política através do partido, dos homens; o país é representado por um homem, a pobreza por um rosto. O que é julgado em um programa é a sua *performance* com vistas a cumprir a sua proposta – a sua verdade, seja ela uma verdade de fato ou uma mentira. As leis da encenação criam a ilusão da verdade.

Para fechar essa discussão, Joel Birman (2001), numa reflexão mais sociológica e psicanalítica, explica que atualmente a mídia se destaca como instrumento fundamental para que se forje o polimento exaltado de si-mesmo pelo indivíduo, que se esmera então sempre presente nos meios de comunicação de massa, em jornais ou televisão. Para o psicanalista, vivemos a cultura da imagem, da estetização do eu. Instituiu-se a hegemonia da aparência. O sujeito vale pelo que parece ser, mediante as imagens produzidas para se apresentar na cena social, lambuzado pela brilhantina eletrônica. É a cultura do espetáculo, conforme define Guy Debord (1997). Vive-se para a exibição, para a *mise-en-scène* sempre recomeçada no espaço social, para a exaltação do eu. Nessa cultura do espetáculo, exige-se e destaca-se a *performance* infinita do eu. O sujeito aparece de modo ruidoso, levando todos e ele próprio a acreditar no seu poder e fascínio.

O exame do *talk show* de Jô Soares permite mostrar algumas dessas questões levantadas pelos críticos apresentados: a questão do *ser espetacular*, a questão da

performance infinita do eu, do jogo pelo jogo, do não aprofundamento de temas, do não ser entediante, do cenário a serviço da encenação, do efeito de verdade construído pelo discurso,entre outros. Essas questões são examinadas no capítulo 5, considerando-as como estratégias manipulatórias persuasivas utilizadas para a manutenção de um programa de entretenimento leve, distenso e bem sucedido,

2.2 - O gênero *talk show*

Enquanto criação, o gênero *talk show* remete historicamente aos *shows* de auditório com quadros variados nascidos da tradição circense ou parques de diversão. No Brasil, podemos lembrar do programa de calouros do Chacrinha, exibido na década de oitenta. Atualmente, temos os programas de variedades como o Domingo Legal, o Domingão do Faustão, entre outros.

A experiência, o gosto do público bem como receitas importadas de outros países deram lugar ao *talk show*, em meio a uma variedade de espetáculos exibidos na TV. Contudo, esse gênero não segue uma regra fixa na sua formatação, pois há os que contam com auditório e os que não, os que recorrem a outros elementos como cenário sofisticado, músicos, computadores, e os que não têm esses recursos.

Leme (in ALMEIDA e ARAÚJO, 1995) chama a atenção para o fato de que, no Brasil, temos o costume de designar como *talk show* qualquer programa de entrevista. Para ela, há uma diferença muito grande entre o chamado *talk show* da televisão norte-americana, a precursora, e os nossos programas de entrevista. O *talk show* é um programa que traz uma proposta temática e se compõe de um auditório que comumente é chamado a

participar da conversa. Como revela o nome, "é um *show* de conversa". Geralmente são convidadas várias pessoas que vão dar individualmente seus depoimentos, apresentando abordagens diversas daquele tema central.

O programa do Jô é o que se mantém mais próximo ao modelo norte-americano, compondo-se de platéia, que, por vezes, tem direito a alguma participação direta, banda, entrevistados, *barman*, recursos técnicos e tecnológicos. É semelhante, por exemplo, ao programa do David Laterman – *Late Show*, ao programa do Jay Leno – *The Tonight Show*, todos programas noturnos, exibidos em horário nobre na TV norte-americana, e apresentados por figuras de grande carisma e sucesso de público.

Os apresentadores de *talk shows* de TV, em razão de seu papel, necessitam de atributos como simpatia, inteligência, boa comunicação e, sobretudo, carisma.

O papel do apresentador é o que sempre impressiona o telespectador. É preciso estar inteirado sobre diversos assuntos, sobre todos os acontecimentos políticos, econômicos, sociais, culturais, para poder dar agilidade ao programa sob sua responsabilidade. O apresentador é que faz as intervenções restritivas, é ele quem impõe o assunto, quem impõe a problemática e impõe o respeito pela regra do jogo do programa. O apresentador distribui a palavra, distribui os sinais de importância, explora o silêncio, o implícito não-verbal da comunicação verbal: dizemos tanto pelos olhares, pelos silêncios, pelos gestos, pelas mímicas, pelos movimentos dos olhos, etc. quanto pela própria palavra. O apresentador intervém na entrevista de diversas maneiras: por sua maneira de fazer as perguntas, por seu tom de voz (suave, cortante). Ele distribui os tempos de palavra, o tom da palavra (respeitoso, desdenhoso, atencioso, impaciente), manipula a urgência; utiliza-se do tempo, da urgência do relógio para cortar a palavra, para apressar ou interromper a conversa. O

apresentador envia os sinais de aquiescência, de interesse, caso contrário desencoraja o entrevistado e a palavra morre. Na maioria das vezes, esses sinais são manipulados de maneira inconsciente.

A proposta do *talk show* e dos programas de entrevista é construir uma estrutura de entretenimento. De acordo com o que dispõem as emissoras e com os avanços da tecnologia no campo da comunicação, novos elementos são adicionados aos programas, seguindo uma exigência mercadológica e de expectativa do telespectador, que vai sendo exposto cada vez mais a uma complexidade de recursos midiáticos e à sofisticação da imagem que esses meios circulam.

Diferentemente do *talk show* de Jô Soares, podemos citar o programa *Marília Gabriela entrevista* (GNT) ou o *De frente com Gabi* (SBT), que não tem platéia e estrutura-se somente na entrevista: apresentadora e convidado(s). O programa não tem espaço para outros fazeres; a cenografia é simples e direta, composta de mesa, um *laptop* e um telão. O programa da Leda Nagle, o *Sem Censura* (TVE), também não tem platéia, caracterizando-se como uma mesa redonda. A apresentadora situa-se no centro do círculo e entrevista em média seis convidados, contando, para isso, com o apoio de mais dois convidados debatedores, em geral jornalistas. O *Roda Viva* (BAND) se caracteriza como uma mesa redonda, sem platéia, mas, ao contrário do *Sem Censura*, um convidado de honra fica no centro do círculo e a ele são dirigidas as perguntas do apresentador do programa e dos demais debatedores convidados, que compõem o círculo. Em geral, discute-se um tema de destaque: últimos acontecimentos políticos, terrorismo, avanços científicos, entre outros, mas também se fala sobre a carreira do convidado ilustre.

Poderíamos citar outros tantos programas cuja proposta é a entrevista. O ponto em comum entre esses programas é a participação dos telespectadores através de *faxes* e *e-mails* e de que são comandados por jornalistas.

Há ainda os programas que conservam mais fortemente o caráter do parque de diversões como os programas voltados aos adolescentes ou jovens como o *Altas Horas* (Globo), comandado por Serginho Groissman e o *Programa Livre* (SBT) comandado pela apresentadora Babi. Esses programas apresentam uma cenografia mais complexa: trazem uma platéia de jovens que participa diretamente das entrevistas com perguntas aos convidados. Além disso, o programa traz outras atrações: músicos, artistas, etc.

No *talk show*, a síncrese das linguagens e os demais elementos utilizados compõem uma estrutura sintática e semântica complexa, posto que ajusta intimamente sujeitos, palavra, gesto, música, dança, recursos técnicos/tecnológicos: telefone, *laptop*, telão, iluminação, sonoplastia, ilha de edição, câmera. Todos esses elementos trabalham como fios, são significantes múltiplos que entretecem a organização complexa da peça, tomada como uma *encenação*, conforme Landowski (1992), já que definem sujeitos e espaços de atuação. Essa encenação é determinante na construção do *show* espetacular.

A formatação, então, é o resultado da tecitura, da gramática dessa peça textual que ordena sintática e semanticamente os elementos, produzindo a unidade espetacular de entretenimento. Essa unidade espetacular, do ponto de vista de sua formatação, permite imaginar duas camadas ou ordens textuais: uma ordem mais interna, processual, de funcionamento do texto, e uma ordem mais externa, de revestimento, de caracterização formal do gênero. As balizas dessas duas ordens não têm limites precisos, pois ambas se imbricam, compondo um todo, como uma estrutura coesa; a estrutura é ordenadora, na

medida em que amarra todos os elementos, de modo a oferecer uma unidade material passível de um exame significativo - a encenação do *show* de Jô.

Do ponto de vista da ordem externa, pensamos na configuração que a peça assume como gênero de entretenimento, qual seja, como espetáculo cenografado e encenado para entreter.

Quanto à ordem interna, pensamos nos elementos que determinam o funcionamento complexo do *talk show,* destacando, sobretudo, as relações intersubjetivas - entrevistador e entrevistado – estabelecidas na cena espetacular. O *talk show* é espaço que envolve atores em cena, exploração das linguagens permitidas pelo veículo, recursos técnicos e tecnológicos e outros, com o objetivo de fazer/ser um programa de entretenimento bem sucedido.

Em suma, a formatação do *talk show* permite constatar elementos sempre permanentes na cenografia. Podemos dizer que o espetáculo mantém um conjunto de elementos estáveis, configurando a sua regularidade. Esses elementos permanentes são sempre acionados para funcionar em uma dinâmica interativa, porque os elementos se tramam para produzir uma relação discursivo-dialógica, ora dando voz a um ou outro componente de toda sua complexa trama.

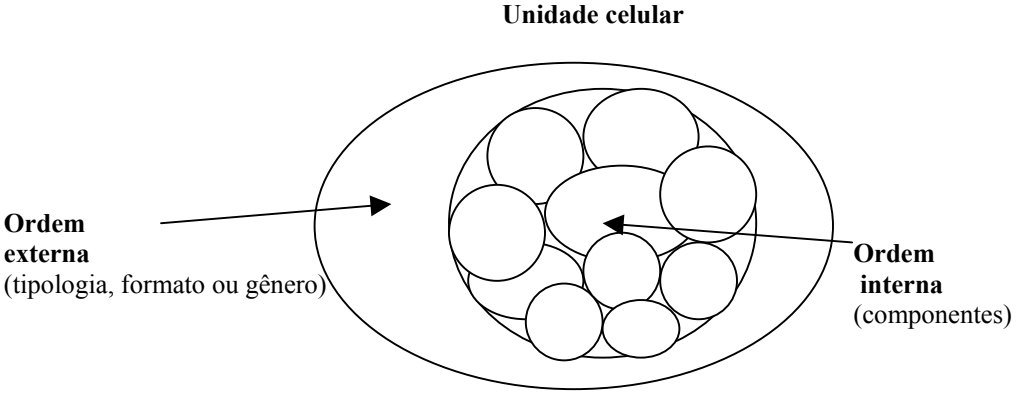
No *talk show* há uma ordenação de apresentação das cenas que determinam a movimentação ou encenação do *show*. Essa movimentação é verificada pelo modo de encenação do espetáculo, da seqüência de ações que organiza o *show*.

Para sintetizar o formato do *talk show*, apresentamos um esquema, procurando visualizá-lo como uma unidade celular: a) em sua ordem interna estão os elementos que integram a cena: os sujeitos, seus espaços de atuação e recursos (linguagens, objetos,

tecnologia, etc.), e b) na sua ordem externa está o resultado que o conjunto de elementos produz, constituindo um formato textual - o gênero *talk show*.

Vejamos o esquema:

Talk show (acontecimento espetacular)



Concluindo, é possível ver o *talk show* como uma unidade celular, compacta e complexa, marcada pela tensividadade de relação de seus elementos, porque esses elementos seguem certa movimentação, funcionando de uma maneira determinada para se fazer constituir e significar. O *talk show* revela-se como uma boa fórmula para garantir o seu sucesso.

CAPÍTULO 3 - O *CORPUS*

O *corpus* deste trabalho está constituído de 11 programas de Jô Soares com um total de 30 entrevistas. Esses programas foram selecionados a partir do conjunto de fitas gravadas e transcritas.

Para a constituição do *corpus,* utilizamos alguns critérios. O primeiro passo foi acompanhar e gravar em fita cassete os programas de Jô Soares, de forma assistemática, com o objetivo de perceber o funcionamento e as regularidades constitutivas do *show*. Assim, gravamos de outubro a novembro de 1998 (SBT), de junho a julho de 1999 (SBT) e abril de 2000 (Globo). Em seguida, o conjunto de fitas gravadas foi examinado, cuidadosamente, e, de acordo com a qualidade da imagem e som, foram selecionados os programas e entrevistas a serem transcritos.

Para a transcrição dos programas, procuramos seguir, embora sem rigor, o modelo de normas de transcrição utilizado pelo Projeto NURC (Norma Urbana Culta) de pesquisa da linguagem sobre a Gramática do Português Falado. Portanto, as transcrições seguiram as determinações que apresentamos abaixo:

(( )) Os parênteses duplos indicam os comentários do transcritor acerca de quaiquer manifestações não verbais.

“ ” As aspas indicam os momentos em que o falante representa a fala de outro ou destaca títulos de obras, etc.

: : Os dois pontos duplos indicam o alongamento de vogais

..... A linha pontilhada foi utilizada para indicar o corte de uma seqüência de texto, entre turnos.

Usava**-** O hífen justaposto à palavra indica corte e roubo do turno pelo interlocutor.

... As reticências indicam pausa para completar o pensamento, abandono do enunciado ou espera para que o interlocutor o complete.

Ah e **hã** Essas formas indicam as pausas preenchidas.

( ) Os parênteses simples indicam palavra ou trecho incompreensível.

[ ] Os colchetes simples indicam uma palavra ou trecho deduzido

(...) Os parênteses com reticências indicam que houve o corte de um trecho intraturno.

Recorremos ao negrito para destacar os trechos comprobatórios da nossa análise. Também utilizamos o itálico para destacar um texto lido: um *e-mail*, uma carta, um trecho de livro, etc.

A título de exemplo, apresentamos um trecho do programa gravado em 29/06/1999, exibido no SBT, que mostra os procedimentos normativos de transcrição.

> J: É, tem a história das duas bichinhas que foram assistir a um concerto do Johann Sebastian Bach, aí leram o programa assim, tava escrito assim: *"Jesus, alegria dos homens."* Aí um virou pro outro e disse: *"Eu não disse!::"*((risadas)). Às vezes há exageros. Eu estou perguntando isso pro Luís, porque o Luís, ele tá lançando aqui: *"Homossexuais da Bahia"* ((Jô folheia o livro)). Com algumas revelações que vão causar polêmica. Ele é antropólogo e professor da Universidade Federal da Bahia. Luís Mote, por favor, aqui! ((A banda entra com uma música. A câmera acompanha Luís, enquanto ele se levanta e vai até Jô. A platéia aplaude. Jô, em pé, cumprimenta Luís com um aperto de mão e, em seguida, Luís senta no sofá. A câmera passeia pela banda e volta para Jô e Luís que estão sentados em seus respectivos lugares. Jô faz o gesto característico com a mão, acompanhado do seu "Uôu!", a música pára. Imediatamente começa a entrevista.))
> **J: Luís, você tem uma capacidade de... de trabalho impressionante, né?**
> L: É, de fato eu, como professor da Universidade, eu so- tenho dedicação exclusiva. Então, eu pesquiso muito... eu, por isso eu fui escolhido pesquisador do ano pela Universidade.
> J: Ah, é?
> L: Teve o ( ) de pesquisador do ânus.

J: ((faz um gesto como que de espanto)) [Como é que ( ) uma coisa dessas!]
L: [Pois bem, não é- pois bem.] Eu na verdade, eu sou um pesquisador [Full-time]. E o motivo que me levou a pesquisar sobre a homossexualidade foi, exatamente, que eu era homossexual e eu não sabia nem sequer escrever se homossexual era com um esse ou com dois esses. A ignorância sobre esse assunto era tão grande que eu falei, é preciso pesquisar pra mostrar que de repente Abraham Lincon, não é? Ou muitos personagens histórico, praticaram o amor que não ousava-
.....
L: Ah, pois bem, eu vim aqui a [outra vez-]
J: [Tem que] ter uma pesquisa...
L: Intensa.
J: Intensa e detalhada, cuidadosa.
L: Eu gosto muito de dar os nomes aos bois, e mostrar o pau quando eu mato a cobra, na verdade. ((Jô ri)) Porque, porque é, porque com esse livro não foi lançado na Bahia, já todo mundo falando: *"Ah, tá dizendo que o deputado tal, que o padre tal contemporâneo..."* eu falei: *"Não, eu apeei no século XIX, no século passado."*
J: Foi?
L: [como se fosse-]
J:[Tanto é] que o Bira pode ficar tranqüilo?
L: Pode ser. É baiano é? ((A câmera dá um *close* no Bira, num primeiro momento ele fica sério, mas logo ri))
J: O Bira é baiano de Salvador! ((risadas))
L: Não tá no livro, o avô dele pode tá.
J: É verdade! ((gargalhadas, Bira continua rindo)) É:: ((a câmera volta para Jô e Luís)) Que era conhecida como tia Amélia, não é? ((a câmera dá um close no Bira, que ri e, em seguida volta para Jô e Luís)) O avô do Bira. Hã, ((Jô lê no livro)) Homossexuais da Bahia, Dicionário Biográfico de Luís Mote, é, editora Grupo Gays da Bahia. ((Jô mostra o livro par a câmera que dá um close nele)) Você também é lider do grupo gay da Bahia? É fundador?
L: Sim, sou fundador e presidente, quase que vitalício, não porque- por ditadura, igual ao, não sou o Fidel Castro do movimento, mas é porque, enfim. Tem pessoas que não querem compartilhar, querem assumir. Dez mil gays, ontem, na passeata aqui em São Paulo, né? Eu estava no domingo. Uma coisa maravilhosa. Mas uma cidade, com quantos milhões, com vinte milhões de habitantes, devia ter no mínimo 2 milhões, porque 10% da população é homossexual.
.....

Justificamos que, em se tratando de um texto televisivo, portanto, para ser visto, lido pela imagem que apresenta, a transcrição procurou ser coerente com a natureza "teatral" do texto midiático, acompanhando o funcionamento da linguagem sincrética que o compõem. Dessa forma, transcrevemos os programas com o recurso de rubricas, técnica utilizada nos

roteiros de peças teatrais para marcar as ações não-verbais e traços supra-segmentais da linguagem verbal. Assim, as cenas que compõem o *talk show* e as linguagens utilizadas, verbal e não-verbal: as ações como gestos, expressões faciais, risadas, palmas, deslocamentos pelo espaço, etc, tiveram seu registro por meio de rubricas destacadas pelos parênteses duplos. Logo, as rubricas também compõem o texto e, por vezes, apoiam a análise do verbal.

A transcrição das entrevistas também preserva as regras gramaticais: maiúscula no início de cada turno, pontuação para marcar as pausas. Contudo, não são feitas correções de falta de concordância, problemas de regência. Dessa forma, assinalamos que a transcrição seguiu um modelo mais frouxo. E essa tomada de posição se justifica, pois entendemos que, por mais que se tente resguardar a autenticidade do texto gravado, esse texto passa pelo aparelho de TV e seu sinal, pelo vídeo-cassete e pela leitura do analista, em suma, são vários os filtros. Além disso, de acordo com essa proposta de trabalho, outros registros deveriam merecer maior atenção do que as questões normativas, pertinentes a um trabalho de análise fonético-fonológico, por exemplo.

O conjunto de 30 entrevistas pôde ser categorizado da seguinte forma:

Artistas – 9 entrevistas:
- Cantores - 4 entrevistas
- Atores - 6 entrevistas
- Músicos - 3 entrevistas

Escritor – 1 entrevista

Juiz – 1 entrevista

Político - 5 entrevistas

Empresário – 1 entrevista

Jornalista - 2 entrevistas

Jogador de futebol – 1 entrevista

Meteorologista – 1 entrevista

Presidente (ANATEL) – 1 entrevista

Historiador – 1 entrevista

Religioso– 1 entrevista

Publicitário – 1 entrevista

Pesquisador – 1 entrevista

A título de exemplo, anexamos, no final do corpo desta tese, a íntegra de um programa. As demais transcrições, que constituem o corpus de análise, estarão disponíveis para consulta em um caderno independente, dado ao volume que acrescentariam à tese.

CAPÍTULO 4 - A ESTRUTURA NARRATIVA DO ESPETÁCULO

Procedemos, neste capítulo, à análise semiótica do *talk show* de Jô, demonstrando como se dá a construção do efeito espetáculo de entretenimento, distenso e bem sucedido.

O termo *espetáculo*, de acordo com Rabaça e Barbosa (Dicionário de Comunicação, 1998: 244), designa *qualquer apresentação pública de números artísticos (música, dança, etc.), exibição de cinema, show de televisão, etc.*. Para Cunha (1996: 323) espetáculo designa *tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar.*

Este capítulo está organizado em dois tópicos, constituídos de seus sub-tópicos.

No tópico 4.1, estudamos o percurso narrativo das instâncias do contrato e da sanção. Assim, dentro dessa perspectiva, examinamos o percurso narrativo que mostra a relação contratual entre as instâncias da manipulação e do fazer, bem como o percurso narrativo da instância que avalia o cumprimento do contrato. De acordo com a teoria semiótica, os percursos narrativos subsumem o conjunto de programas narrativos que cada sujeito desenvolve no intuito de alcançar seu objetivo, conforme demonstraremos.

No tópico 4.2, estudamos a constituição do espetáculo, mostrando os componentes que integram o *show* e a regência da cena, a cargo do apresentador Jô Soares.

Esses dois tópicos têm em vista responder ao questionamento: o que é o texto *talk show*, quais são seus componentes constitutivos.

4.1 - Do contrato à sanção

4.1.1 - Os sujeitos e programas

A organização narrativa do *talk show* de Jô Soares permite identificar, num primeiro plano, três actantes que desempenham papéis funcionais fundamentais: Jô Soares como sujeito do fazer, Rede Globo como destinador-manipulador e o público como destinador-julgador. Esses três actantes desenvolvem programas narrativos de base distintos, posto que cada um desses sujeitos visa a determinado objetivo, conforme demonstraremos. Contudo, para atingir os objetivos, cada sujeito desenvolverá um conjunto de ações que dependem da sua competência. Temos, então, os programas narrativos de uso. O programa de base diz respeito à *performance* e o programa de uso à competência, conforme Greimas e Courtés (1979:354)..

Jô Soares, o sujeito do fazer, tem como programa narrativo de base fazer o espetáculo e manter seu estado conjuntivo com o objeto-valor sucesso, quer dizer, todo o fazer desse actante, sua *performance*, tem por objetivo a construção de um espetáculo de entretenimento bem sucedido. Para tanto, esse sujeito realizará um conjunto de programas narrativos de uso, como será adiante descrito.

A Rede Globo opera como destinador-manipulador, em relação ao sujeito do fazer, dando-lhe competência, de forma que este seja capaz de uma *performance* bem sucedida. O objeto-valor do destinador-manipulador, a Globo, também é o sucesso do programa, uma vez que é uma empresa de televisão que se mantém no ar, graças à aceitação de seus programas.

Nessa relação, o público confirma-se como destinatário e como destinador-julgador. Desenvolve um fazer interpretativo para avaliar o *show* em sua proposta de entretenimento.

Tendo em vista o dinamismo e a complexidade do espetáculo, há uma circularidade quanto aos actantes funcionais Jô, Globo e público, em relação aos papéis actanciais que

assumem. Em primeiro plano, o público aparece como julgador do actante Globo, pois tem o poder da sanção negativa, na medida em que pode ameaçar o *status* da emissora com sua avaliação. O reconhecimento desse poder do público estabelece uma relação tensa entre mídia e destinatário.

Num segundo plano, a Globo é o manipulador e julgador do actante Jô. É manipulador porque que a emissora estabelece um contrato com o artista, comprometendo-se a oferecer todos os recursos de que dispõe para o apresentador ser bem sucedido. Por outro lado, é julgador posto que, como contratante, a Globo avalia a *performance* do sujeito. Nesse outro plano, está em jogo a relação tensa entre o contratante e o contratado.

Num terceiro plano, dentro do *talk show*, Jô é o manipulador do sujeito convidado e de outros participantes. Jô, como entrevistador, orienta o ritmo da entrevista, controla a *performance* do convidado. Nesse caso, a platéia (público constitutivo do programa) desempenha o papel de destinador-julgador interno, e o público telespectador o de destinador-julgador externo. Essas articulações serão exploradas ao longo da análise.

A hierarquia sintática da narrativa, conforme vimos, orienta-se do programa narrativo, passando pelo percurso narrativo até chegar ao esquema narrativo. Essa sintaxe narrativa determina o modo de existência da narrativa, sua progressão sintagmática é equacionada pelas transformações operadas pelos actantes.

Apesar de a análise se centrar nos programas narrativos desenvolvidos pelos três actantes funcionais destacados, o *talk show* também conta com outros actantes que participam da encenação, como fios que encorpam a textura. Esses actantes são os

adjuvantes[1], aqueles que desempenham o papel de colaborador para o fazer bem sucedido do sujeito do fazer principal. Assim, metodologicamente, cada sujeito, com seus programas narrativos, será tratado, à sua vez, estabelecendo-se as relações necessárias.

É preciso repisar, do ponto de vista semiótico, que cada programa narrativo se define como uma ação transformadora. A passagem de uma situação de estado para uma outra implica uma transformação, decorrente de um *fazer* ou *performance*. O actante Jô se apresenta, inicialmente, em um estado conjuntivo com o objeto-valor sucesso – é o programa narrativo de base. Diante disso, a *performance* do actante Jô consistirá em desenvolver programas narrativos de manutenção desse estado inicial.

Para desenvolver um fazer bem sucedido, o actante Jô necessita ser competente, qualificado para o *poder-fazer* e o *saber-fazer*.

A aquisição de competência coloca em relação o destinador Rede Globo e o destinatário Jô Soares. Jô Soares tem o saber-fazer decorrente de sua larga experiência com a mídia televisiva, com o cinema, com o teatro. Além disso, Jô também demonstra possuir outros conhecimentos que o qualificam para o papel de apresentador: fala línguas, é humorista, é um intelectual versado em diversos assuntos. A Globo, como destinador, dá ao actante Jô o poder-fazer. Portanto, Jô e Globo estabelecem um contrato.

Passemos, então, a tratar do contrato estabelecido entre o manipulador e o sujeito do fazer.

[1] **Adjuvante** é termo utilizado por Greimas e Courtés (1979:133) que subsume os papéis de auxiliar e de objeto mágico colocados à disposição do herói.

4.1.2 – O contrato e os valores

Metodologicamente, examinamos, inicialmente, a relação estabelecida entre o sujeito destinador-manipulador - emissora de TV- e o actante-sujeito de fazer – Jô Soares, relação de caráter contratual e que garante a realização do *talk show*. Nesse contrato intersubjetivo, estão *as condições mínimas nas quais se efetua a 'tomada de contato' de um sujeito para com o outro, condições que poderão ser consideradas como pressupostos do estabelecimento da estrutura de comunicação semiótica.* (Greimas e Courtés, 1979:84)

A aproximação das partes para a realização do contrato tem como pressuposto um objeto-valor. Esse objeto-valor desencadeia um querer, que mobiliza as partes e justifica a relação contratual. Retomando, do ponto de vista teórico, o objeto-valor pode ser o mesmo para as duas instâncias ou não. No caso, emissora de TV, por ser uma mídia, e Jô, um artista, o objeto-valor é o sucesso, que se reveste de investimentos tais como audiência, poder econômico, prestígio e outros.

Abrindo um parêntesis, é preciso explicar que nosso *corpus* de análise apresenta recortes de programas do Jô exibidos no SBT e na Globo. Portanto, estão em jogo dois momentos de contrato e, por conseguinte, dois sujeitos desempenhando o mesmo papel actancial de destinador-manipulador. Jô esteve no SBT durante 12 anos até 1999, passando a integrar o quadro de contratados da Rede Globo de 2000 para cá. Contudo, para mostrarmos a importância e o funcionamento do papel actancial do destinador-manipulador, tomaremos a relação contratual mais recente.

A Globo contrata Jô Soares que pertencia ao SBT (que outrora pertenceu à Globo). Nesse sentido, a emissora é a instância da manipulação ou destinador-manipulador. Jô

Soares encontra-se em estado conjuntivo com o sucesso, e seu contrato com a Globo colabora para a manutenção dessa situação.

A Rede Globo se constitui como uma força capaz de manipular os artistas pelo poder que detém. Pragmaticamente, de acordo com Greimas e Courtés (1979: 271), a manipulação compreende um fazer persuasivo e, nessa perspectiva, a emissora *persuade* a todos pela *tentação*, na medida em que possui um conjunto de *objetos e valores culturais positivos*: é uma emissora rica, indiscutivelmente a maior emissora de TV aberta brasileira. Possui um enorme capital: prestígio, estrutura com sua equipe técnica competente, tecnologia de ponta e o maior e mais bem conceituado quadro de artistas.

Ao se estabelecer uma comparação, vemos que o poder de projetar da Globo é muito maior do que o das demais emissoras brasileiras, o que pode explicar a saída de Jô Soares da emissora SBT e seu retorno à Globo. A Globo, graças ao seu *status* de maior emissora de televisão aberta, torna seus artistas *imagéticos* (Ramos, in: *A encenação dos sentidos*,1995:264), no sentido de que a imagem na mídia confere poder, é roupagem que dá passagem, abre portas.

Além disso, há também a questão do bem material por excelência - o dinheiro (valor pragmático). A maior emissora de TV do Brasil, conhecida por seus artistas, deve pagar melhor aos seus artistas, sem contar que, por fazer parte da Globo, os artistas podem cobrar mais para fazerem os *jabá*"[2], para aparecerem em eventos promocionais, em propagandas e

[2] **Jabá**, em Rabaça e Barbosa (1998: 344), é definido como uma expressão de gíria originária dos meios radiofônicos que significa "por baixo do pano". Atualmente, entre os jovens, significa "bicos": festas, bailes, etc., uma forma de ganhar dinheiro por fora.

tantos mais. Dessa forma, a Globo se representa como um objeto do desejo. Ela faz crer em suas potencialidades, em produzir melhores programas, porque possui poder econômico, maior tecnologia, recursos técnicos e humanos qualificados. Portanto, manipula por suas qualidades que lhe conferem poder, podendo beneficiar aos que dela fazem parte. A emissora apresenta-se como aquela que pode tornar possível ao sujeito Jô Soares manter sua relação conjuntiva com o objeto-valor de seu interesse – o sucesso, oferecendo ao sujeito ainda melhores condições para realizar um fazer bem sucedido. O sucesso traz dinheiro e notoriedade que são, respectivamente, valores de natureza pragmática e cognitiva.

O contrato é uma relação de crédito e débito, pois, ao estabelecer o contrato, determinam-se os compromissos e, com isso, as regras para as ações das duas instâncias: Rede Globo e Jô Soares, sendo estabelecido o que cabe a cada uma fazer para cumprir o contrato. De um lado, a emissora deve oferecer condições para o sujeito realizar a sua tarefa com competência; de outro, Jô Soares deve realizar a sua tarefa com sucesso.

O compromisso de realizar a *performance* bem sucedida faz surgir as categorias que modalizam a competência completa do sujeito: o *saber-fazer* e o *poder-fazer*. Essas categorias modalizadoras permitem o fazer bem sucedido. São as categorias qualificantes que fazem surgir o herói, ou que constroem o herói do fazer bem sucedido. O poder-fazer é a categoria qualificante que tem origem no destinador-manipulador e o saber-fazer é a categoria qualificante pertencente ao sujeito Jô Soares. Portanto, a qualificação, que possibilita ao sujeito uma *performance* bem sucedida, define-se como a soma dessas categorias modalizadoras.

O manipulador, cumprindo sua parte no contrato, modaliza o sujeito, qualificativamente, para um poder-fazer pragmático: oferece um espaço de ação para o sujeito - o *talk show* - com todo o aparato necessário: recursos humanos, técnicos e tecnológicos, tudo isso para qualificar o sujeito de condições para uma boa *performance*.

Vale lembrar que o actante-sujeito Jô Soares, a instância contratada, já traz consigo um saber-fazer, uma competência pressuposta, um capital de competência resultante de outros investimentos, fruto de sua longa experiência midiática: televisão, cinema, imprensa, literatura e outras.

Assim, Jô é modalizado tanto pelo destinador-manipulador - emissora Globo, quanto por si mesmo. O artista já pressupõe uma competência de "herói", graças a seu currículo: é humorista, escritor, diretor, ator, jornalista, pintor, apresentador. Além disso, Jô Soares é tido como um homem inteligente, culto, fala várias línguas. Dessa forma, justifica-se o interesse da emissora Globo pelo artista. Jô traz uma competência prévia que é enriquecida com o que a emissora lhe é capaz de oferecer. A soma de todos esses elementos representa a qualificação modal, que confere ao artista a competência completa de saber-fazer e poder-fazer, garantindo-lhe condições para a realização de um bom espetáculo de entretenimento.

Como destinatário do destinador-manipulador, Jô deve cumprir sua parte no contrato com êxito, atuando como um *showman*, elevando o índice de audiência de seu *talk show*, garantindo o sucesso do programa, de si mesmo e da emissora Globo.

Consideramos, então, que as expectativas das duas instâncias em relação ao cumprimento desse contrato bilateral são idênticas, embora os percursos narrativos desenvolvidos pelas instâncias sejam distintos. A emissora representa para qualquer artista

um lugar de grande projeção. Jô, com sua experiência e competência traz as qualidades que na mídia representam uma força de impacto, no sentido de ser capaz de gerar notícia, de despertar interesse do público telespectador. O sucesso do programa também é o da emissora. A emissora amplia seu poder com programas bem sucedidos, atrai anunciantes, etc.

Essa relação contratual é, assim, o ponto de partida para a encenação da cena espetacular, onde ocorre a construção do herói e de um fazer de sucesso. Em suma, o que se coloca nas bases do contrato é um fazer competente do actante-sujeito, com vistas ao efeito espetáculo de entretenimento bem sucedido.

Apresentamos, a seguir, dois trechos de programas que ilustram a relação contratual entre o destinador-manipulador Rede Globo e o sujeito de fazer Jô Soares, bem como as qualidades conferidas a ambas as intâncias. Os segmentos foram extraídos da estréia do *Programa do Jô,* exibido no dia 03 de abril de 2000, na Globo, como a nova versão do programa *Jô Soares Onze e Meia*, apresentado outrora no SBT.

Os recortes permitem ver, nas passagens negritadas, a competência completa de Jô: o saber-fazer que o artista já traz pressuposto, e o poder-fazer delegado pelo manipulador Globo.

> .....
> **J: Boa Noite!** ((a platéia aplaude e a câmera dá um *close* nela; Jô espera alguns segundos e começa a falar.)) **É realmente uma emoção. Tô de volta à rede Globo depois de tanto agito. E muita gente tem me perguntado porque motivo eu voltei à Globo. Claro que no SBT, onde eu deixei muitos amigos, foram também doze anos de grandes alegrias. Mas aqui na Globo gente, além do reencontro carinhoso, do aspecto afetivo, a rede Globo me oferece condições de trabalho excepcionais, realmente, um equipamento de tecnologia de ponta que deixa qualquer profissional extremamente feliz** ((neste momento o som do microfone de Jô é desligado e ele continua falando, só que não se pode escutá-lo)) **E isso é uma coisa que se encontra em qualquer programa** ((risos)) ((Jô continua falando, mas não se ouve. Enquanto

isso, o contra-regra, um ator da Globo, entra e começa a mexer no microfone para concertá-lo. Jô continua falando)) **e isso a gente sabe que é um equipamento que não nos deixa nunca na mão**. ((risos)) **Isso gente, é Rede Globo! Isso é o apoio tecnológico.** O que me lembra até uma anedota muito engraçada, a respeito de dois engenheiros eletrônicos que tavam conversando ((nesse momento, novamente, o contra-regra "rouba" o microfone de Jô para concertá-lo; Jô continua contando a anedota sem que não se pode escutar uma só palavra; enquanto isso o contra-regra resolve testar o microfone, dizendo: "um, dois, três, testando, testando." Risos. "Um, dois, experiência." Risos. "Tá quebrado." Risos. O contra-regra substitui por outro microfone, então escuta-se Jô contar a parte final da anedota)) **e o segundo falou: É, e se apagaram as luzes.** ((Jô ri, a platéia também.)) **E claro,** ((aplausos)) **hã: e não é só isso. Não é só isso. Não é só o nível perfeito, técnico, hã::, sabe, o capricho** ((nesse momento surge um zumbido no som e Jô continua mesmo assim)) **do equipamento, não é só isso. Nós temos além desse aspecto,** ((o contra-regra tenta pegar o microfone de Jô, mas ele não deixa)) **o aspecto, que é o aspecto que satisfaz qualquer profissional, o aspecto humano**. Que me lembra uma outra anedota ainda mais engraçada que a primeira. Imaginem que o português ((o contra-regra tira o microfone de Jô, que continua, de novo, a falar sem que se escute; risos; o contra-regra volta a incomodá-lo e coloca um microfone de lapela preso na gravata de Jô)) o segundo falou: Ai, é? pois então acho que comi um besouro. ((ri, a platéia também)) **O que me deixa muito feliz é ver que** ((o microfone escapa da gravata de Jô que fica sem som; o contra-regra coloca novamente o microfone preso à gravata de Jô; risadas)) **com uma equipe de primeira. Uma equipe que sabe tudo aquilo que é necessário pra que um programa corra bem, mesmo quando acontecem, sei lá,** ((O microfone escapa novamente da gravata e o contra-regra alcança para Jô, que já irritado, resolve ficar segurando-o na mão.)) **a gente sabe que pode contar com o atendimento imediato, porque o apoio vem não só da alta direção, mas até do funcionário** ((Jô fala alto e bate no contra-regra, que está embaixo da mesa; risadas)) **Além de estar em contato com o mundo inteiro num piscar de olhos. Se eu aponto pra um telão, eu tenho link com o mundo inteiro. Basta eu dizer: Entra Nova Iorque!** ((Jô olha para a esquerda onde está um dos telões e aparece a imagem de um grupo de índios do Xingu. Jô olha para o contra-regra e conversa baixinho, ele diz: "Vai entrar depois, vai entrar depois!)) **E não é só com Nova Iorque não, a Europa está ao nosso dispor. Paris, a cidade luz. Basta eu dizer: Entra Paris!** ((Jô se volta para trás, onde está outro telão; Jô diz para o contra-regra)) **Isso é a torre da Globo, não a Torre Eifel. Avenida Paulista.** ((Jô diz para o público)) **Claro, claro que antes de mostrar Paris, iríamos mostrar São Paulo, de onde este programa é feito com tanto carinho, daqui do Estúdio 3. Daqui pra todo o Brasil,** ((risos)) **desse estúdio mais famoso do mundo**. E é claro que esses pequenos detalhes ((a câmera abre o ângulo que estava fechado em Jô)) **não interferem no padrão Globo de qualidade!** ((Jô termina de falar e bate com a mão na mesa, enfatizando sua fala; com a batida despenca uma luminária na frente de sua mesa; a platéia ri e aplaude; imediatamente apagam-se as luzes do estúdio; Jô grita em meio a escuridão:)) (Liga) **por favor Roberto!**

.....

.....
R: **E eu estou encantado, porque você é um depoimento extraordinário, pela sua popularidade, pela sua credibilidade e:: eu estou satisfeitíssimo de ter você aqui. E:: alguns amigos e:: testemunharão que nós trabalhamos juntos.**
J: **Muito obrigado!**
.....

No primeiro recorte apresentado, está negritada a fala do sujeito Jô Soares, justificando sua volta à Globo. O trecho mostra uma das qualidades do sujeito - saber-fazer humor. Na cena também se verifica, além da competência pessoal do humorista, o papel da Globo como destinador-manipulador que acena com recursos técnicos e tecnológicos mais sofisticados, justificando a saída de Jô do SBT. O trecho também mostra o apoio dos adjuvantes colocados ao dispor de Jô pela Globo, para a boa *performance* da encenação: sonoplastia, iluminação, ajudantes de palco, atores e outros.

No segundo trecho, temos o elogio que o "doutor" Roberto Marinho faz a Jô Soares, enfatizando a competência do apresentador e seu *status* como uma figura de sucesso, notória. Mais que isso, o empresário sonda a realização do contrato, quando diz que se sente "satisfeitíssimo*"* de ter o humorista de volta à emissora. Isso evidencia que se trata de um sujeito diferenciado. Roberto Marinho estabelece com Jô uma relação de igualdade, de objetivos comuns, diferentemente do que ocorre, na maioria dos casos, entre empresário e contratado. Nesse sentido, Jô surge como uma estrela, um herói, conforme estabelece a teoria semiótica.

Para verificar o cumprimento ou não do contrato, a Globo conta com a avaliação do público. É este que assume o papel de destinador-julgador, desenvolvendo o percurso da sanção. É o que passamos a analisar em seguida.

4.1.3 – Instâncias da sanção

Citando Barros (1988: 39):

> *A sanção é a última fase do algoritmo narrativo e apresenta-se como um fim necessário, tanto pelo desenvolvimento dos programas narrativos do percurso do sujeito, percurso que lhe cabe encerrar, quanto pelas correlações que se estabelecem entre manipulação e sanção. A sanção faz eco à manipulação e ambas delimitam o percurso do sujeito, encaixando-o entre dois momentos do sistema do destinador. Instala-se como sanção, um outro ponto de vista na narrativa, o da relação de interpretação entre o sujeito e o destinador-julgador.*

No percurso da sanção, ocorre um desdobramento no papel de destinador-julgador do *talk show* de Jô Soares. É necessário entender que a mídia, em especial a televisiva, é um lugar de atuações mais complexas. Nesse sentido, o destinador-julgador se configura em três actantes distintos: a própria emissora de TV, quando avalia a audiência do *show*, a platéia presente no *show* e, o telespectador ausente do *show*. Esses sujeitos atuam em espaços e tempos distintos e fazem, qualitativamente, avaliações distintas. A emissora de TV situa-se como que nos bastidores do programa, sua avaliação é posterior a das outras instâncias e objetiva julgar a audiência do programa. A platéia situa-se no espaço da cena, no tempo de sua encenação, reagindo imediatamente a todos os fazeres que ocorrem no palco. Conforme vimos, comparada ao telespectador, a platéia funciona como um recorte real do telespectador virtual, uma espécie de representação viva do telespectador. Porém, a platéia integra o *talk show*, é parte do espetáculo. A platéia se mostra comprometida com o *show* como um ator adjuvante, porque comumente reage positivamente expressando-se através de palmas, gritos, risadas, etc, auxiliando o desenvolvimento do programa de fazer

do actante Jô. E a reação positiva da platéia representa a sanção positiva, contribuindo para o efeito de sentido de que o programa é bom.

Diferentemente da platéia, o telespectador não está presente na peça *talk show,* situando-se em outro espaço e tempo. O espaço é o da frente do aparelho de TV, o tempo é o do dia e horário de exibição do programa pela emissora de TV.

O telespectador não está comprometido com o *show*, estando mais livre para apreciar e realizar seu julgamento sobre a qualidade do espetáculo. Com isso, o telespectador é o destinador-julgador por excelência. Contudo, por sua condição de virtualidade, o telespectador manifesta-se, geralmente, como um índice de audiência divulgado e comentado por revistas, jornais e outras emissoras de TV. As reações do telespectador, positivas ou não, são examinadas pelas agências que medem o percentual de audiência do programa (Ibope, Data-Folha, etc). Essas agências desenvolvem pesquisas, colhendo a opinião do público telespectador e repassando o resultado estatístico dessa consulta às emissoras, na forma de índices de audiência.

A emissora de TV, no caso a Globo, como contratante atual do programa, mediante o julgamento positivo ou negativo do público telespectador, formula a sanção. Logo, os programas narrativos de avaliação e sanção não são realizados pelo mesmo actante-sujeito. Temos, então, três actante-sujeitos que realizam fazeres avaliativos distintos: a platéia, como elemento constitutivo presencial do *show*; o telespectador, virtual e livre, fora do espaço e tempo da encenação e que necessita de um por-voz para ver sua avaliação manifestada; a Globo, que avalia a manifestação do telespectador, através do índice de audiência, e sanciona o *show*. Quer dizer, os telespectadores formulam a sanção cognitiva

positiva, ao reconhecerem que o programa é bom, e, a Globo, interpreta essa sanção positiva e sanciona pragmaticamente: mantém o programa no ar.

Se o programa recebesse uma avaliação negativa, a Globo poderia tirá-lo do ar, fazendo com que o sujeito do fazer, o actante Jô, fosse punido com a perda de um conjunto de benefícios, decorrente do poder que a imagem televisiva de sucesso lhe confere: deferências, assédio, respeito... Emissora e artista são midiáticos, necessitam ser visíveis, pois essa é a condição mínima para a construção de seu capital e sua existência, seu poder.

Em suma, a emissora tem um papel de destinador-julgador 2, pois, sua sentença reflete o julgamento e a avaliação do telespectador, o destinador-julgador 1.

Nessa linha de pensamento, podemos pressupor que o telespectador, da mesma forma que a Globo, também é um actante que desempenha dois papéis: o de destinador-julgador, conforme já vimos, mas também o de destinador-manipulador, pois a audiência, bem como as reações do público com o apresentador: *e-mails* elogiosos, manifestações de admiração, afeto e outros, manipulam Jô, apresentando-se como o objeto-valor que o apresentador almeja. Por outro lado, a possível crítica e a queda de audiência funcionam como mecanismos intimidadores de Jô, significando ameaça, risco de não permanência no ar. Portanto, a *performance* de Jô é motivada pela tentação.

Abrindo parênteses e recorrendo a Barros (1988: 38), a *tentação* e a *intimidação* são tratadas em semiótica como figuras da manipulação. Há dois critérios de classificação: o da competência do manipulador para o fazer persuasivo e o da alteração modal. No primeiro caso, o manipulador persuade pelo *saber: provocando* e *seduzindo*, ou pelo *poder*: *tentando* ou *intimidando*. Do ponto de vista positivo, o manipulador tenta o sujeito, ao acenar com

objetos de valor cultural (dinheiro, presentes, vantagens). E, negativamente, intimida o sujeito com ameaças de perda desses objetos.

Retomando, a platéia, conforme já apresentamos, funciona como um adjuvante do actante Jô, na medida em que compõe a cenografia do *talk show* e auxilia o programa narrativo do apresentador com as participações ocasionais e com as reações positivas. Daí que a platéia pode ser compreendida como um elemento mágico, conforme se argumentou anteriormente. A platéia tem uma função consonante com a proposta de leveza e de entretenimento do espetáculo. O fazer da platéia não se caracteriza por uma reação de discordância que possa instaurar um clima de tensão. Ela não reage com vaias ou com um silêncio constrangedor, diante de um fazer de Jô que pretendeu desencadear risadas. A platéia sempre responde com risos, com manifestações de agrado e apoio ao fazer do sujeito.

Podemos dizer que há um contrato entre Jô e platéia. As relações estabelecidas entre Jô e seus destinatários apresentam planos distintos de tensão. As relações entre Jô e platéia são distensas, por conta do papel adjuvante que a esta desempenha no espetáculo, mas com o telespectador são tensas, pois este, de fato, avalia a *performance* do programa.

Em síntese, no do *talk show* televisivo, o processo de julgamento mostra que o actante da sanção cognitiva é o telespectador, e o da sanção pragmática é a emissora de TV. O julgamento parte do destinatário da comunicação - o telespectador, mas é filtrado por intermediadores que interpretam esse julgamento e o noticiam. A emissora avalia a repercussão do julgamento circulado na própria mídia e dá a sentença pragmática. Se a avaliação do telespectador diante da *performance* do sujeito Jô é positiva, a emissora dá a recompensa: a permanência do *show* e do apresentador na emissora, dissolvendo a tensão.

Se o cumprimento do contrato não se efetivar, quer dizer, se o telespectador não gostar da *performance* do sujeito, a sanção realizada pela emissora poderá ser a retirada do *show* do ar. Resta dizer que o insucesso do *talk show* significa sanção tanto para a emissora quanto para Jô.

Concluímos, então, o exame das instâncias que sustentam a estrutura narrativa do *talk show* bem como a das relações básicas que determinam o desenvolvimento do espetáculo como uma ação de sujeitos: de Jô e da emissora. Nessa medida, eles se confundem como actantes principais, como sujeitos do fazer.

Isso posto, iniciamos a análise narrativa do espetáculo do ponto de vista das *performances*, onde examinamos os programas narrativos de *fazer* dos sujeitos e as funções dos principais constituintes da cena espetacular.

4.2 - Componentes e regência do espetáculo

O espetáculo de Jô Soares, à semelhança dos *talk shows* norte-americanos, se vale de um conjunto de elementos que, articulados entre si, organizam a cena e seus espaços de ações, especialmente o do sujeito apresentador.

O *talk show* apresenta na sua estrutura aquilo que se define como elementos de regularidade no programa: além do apresentador Jô, o programa conta com uma platéia, uma banda e entrevistados. A regularidade também é marcada pela organização seqüencial das unidades do programa: a abertura, de aproximadamente 5 min e os 3 blocos, sendo que, no último, ocorre o fecho do programa. Os blocos duram entre 15 a 20 min, em razão das entrevistas. O programa tem a duração aproximada de 60 min.

Descrevemos, a partir de agora, o todo constitutivo do *talk show*, mostrando as instâncias de atuação do apresentador. Devemos repisar que a análise, neste capítulo, visa mostrar o que o sujeito faz, mas não explora como faz, nem explora os efeitos de sentido que o fazer produz, posto que isso será demonstrado no capítulo 5.

4.2.1 - Da seqüência: a abertura e os blocos

A abertura e os blocos do *talk show* apresentam seqüências de ações, utilizadas por Jô, que costumam se repetir em todos os programas.

A abertura toma poucos momentos e prepara o público para as entrevistas da noite.

Na abertura, Jô costuma se posicionar diante da platéia para tecer comentários sobre um assunto que teve destaque na mídia, para contar anedotas, fazer brincadeiras com a platéia. Depois disso, Jô faz uma apresentação geral dos convidados que serão entrevistados na noite, situando-os em suas profissões. Via de regra, os convidados são três. Fechando a abertura, Jô convida a todos a assistirem ao programa, e despede-se com a frase e o gesto já conhecido *beijo do gordo.* Às vezes, Jô também avisa qual será a atração no término do programa.

Apresentamos, a seguir, quatro recortes da abertura do programa, destacando momentos distintos: o início da abertura, quando Jô entra em cena, depois o momento em que Jô faz críticas, ironias e brincadeiras com famosos ou outros e, por fim, o momento final da abertura, quando Jô destaca os convidados da noite para as entrevistas.

Vejamos um trecho da abertura do programa exibido em 06 de abril de 2000, na Globo, que mostra a entrada de Jô e os comentários que tece sobre o nascimento do filho do

jogador Ronaldinho do Inter de Milão e a briga de Antônio Carlos Magalhães e Jáder Barbalho no Senado. Assinalamos que todas as transcrições apresentam o registro das ações vistas entre parênteses duplos. Vejamos:

> .....
> ((Jô entra no palco sob os aplausos da platéia e a música do sexteto. Ele veste paletó claro, camisa azul e gravata borboleta listrada de azul e bordô. Jô se aproxima da platéia dançando e cantarolando. Ele diz "Uou" algumas vezes, ao ritmo da música.))
> **J: Boa Noite!** ((faz o característico gesto com a mão e a música pára)) **Boa Noite!** ((aplausos)) **Com vocês mais um Programa do Jô! E eu começo o programa dando os parabéns ao Ronaldinho, do Inter de Milão, que acaba de ser pai do Ronald. Pensaram muito tempo pra ver que nome iam dar pro menino** ((risos)) **e depois de muito debaterem, chegaram a essa conclusão tão original: "Que tal Ronald?"** ((risos)) **Beleza! Se fosse menina seria Ronalda.** ((risos)) **Um beijo pra você! Um beijo Milene! Um beijo pro bebê! Eu falei Ronaldinho do Inter de Milão porque eu tô sabendo que por engano o Ronaldinho Gaúcho tá recebendo parabéns, flor, charuto. Parabéns e tal. "Como é que cê conseguiu com a Milene,** ( ) **e tal." Então só pra esclarecer, o papai é Ronaldinho da Inter. Agora, festa na casa do Ronaldinho, pau puro no Senado, passou o dia todo sob TPM, Tensão Pré-Magalhães.** ((risos)) **É. Não, ontem no meio do Plenário arrebentou um conflito entre os senadores Antônio Carlos Magalhães e Jader Barbário.** ((Jô diz Barbário)) **Uma briga pra ninguém botar defeito. Sobrou pra todo mundo, inclusive pro presidente Fernando Henrique. Tava até de passagem aqui pelo Brasil.** ((risadas)) **Olha a foto do Fernando Henrique recebendo a notícia da briga, tá aqui, ó! Olha lá!** ((aparece no telão a foto de FHC; Jô se volta para o telão; risos)) **Logicamente preocupado.** ((fala rindo)) **Dizem que ele ficou tão impressionado que do aeroporto mesmo pegou outro avião e foi embora. Foi pra Caracas discutir um assunto da maior importância pro Brasil, se a Venezuela deve ou não entrar pro Mercosul. Isso, olha, isso me deixou tão aliviado que eu não durmo há dias pensando: "Será que a Venezuela entra ou não entra." Agora, eu, eu devo dizer que quanto à esse negócio de falar em briga no senado, claro que a mídia exagera demais. Eu falei com os dois senadores, que me garantem que tudo foi um exagero da imprensa. Disseram que o que houve foi um diálogo civilizado, como convém a dois senadores da república. Um disse** ((Jô os imita))**: "Oh, ilustre parlamentar baiano, a minha divergência oral com Vossa Excelência se manifesta sempre em alto nível, apenas não desconsidero a possibilidade de Vossa Excelência ser um surrupiador do horário público."** ((risos)) **E o outro: " Oh, [precário] senador da terra da castanha, pra responder-vos com a mesma fidalguia, gostaria de dizer-vos que surrupiador do horário público é a vossa mui vetusta progenitora!"** ((risos)) **"Vetusta é a vossa!" "Não, vetusta é a vossa." "Vetusta é a vossa!" Vetusta é a vossa!" "Eu que-"**

E daí por diante, tem umas ce- Depois eu vou mostrar o que aconteceu realmente, daqui a pouquinho, tá?

.....

O próximo trecho, extraído da abertura do programa apresentado em 04 de abril de 2000, na Globo, mostra Jô comentando a polêmica sobre o reajuste do salário mínimo. Vejamos:

.....

J: Não, sinceramente, às vezes dá a impressão que eles definem o valor do nosso salário mínimo fazendo um leilão com o pessoal da área econômica. Só que é um leilão ao contrário. O presidente fica leiloeiro ali, muito alinhado. "Atenção, atenção. Quanto me dão pelo novo salário mínimo? Quanto, quanto dão? Trezentos reais. Tenho aqui uma oferta do ( ) Moraes, de trezentos reais. Quem dá menos? Quem dá menos? ((risos)) **Dou-lhe uma. Ninguém dá menos de trezentos? Duzentos!** ((risos)) **O cavalheiro ali de barba, Armínio Fraga deu duzentos. Nós temos duzentos. Já tenho duzentos reais para o salário mínimo. Quem dá menos? Já está melhorando. Quem dá menos? Aquele senhor baixinho, careca, ali. [Dorneles]. Duzentos? Cento e setenta e sete, muito bem! Ministro Dorneles já ofereceu cento e setenta e sete. Quem dá menos? Obrigado ministro. Já tem cento e setenta e sete. Quem dá menos? Quem dá menos? Dou-lhe uma. Vamos terminar esse leilão, gente. Inda tá muito alto. Valdeque Ornelas fez lance ali, cento e sessenta! Obrigado, Valdeque. Cento e sessenta. Já temos cento e sessenta. Tá melhorando. Dou-lhe uma, cento e sessenta. Dou-lhe uma. Ninguém dá menos? Ninguém dá menos? Vou bater o martelo. Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe... cento e cinqüenta e um! Oferece ali, Pedro Malan! Parabéns!"** ((risadas)) **Já na Bahia, a situação tá um pouquinho melhor, porque o ACM não concordou com cento e cinqüenta e um, e defendeu para o seu povo o salário de cento e oitenta reais. Os baianos vão poder contar com vinte e nove reais a mais no seu orçamento, hein Bira? Beleza?**

B: ( ) ((a câmera dá um *close* em Bira))

J: Alex, por favor, me traz a cesta dos vinte e nove... ((A câmera acompanha Alex que leva o cesto até Jô e o segura)) **reais a mais que a gente pode comprar. Olha só, vinte e nove reais a mais dá pra comprar, com esse dinheiro dá pra comprar meia goiabada ( ),** ((risadas; Jô retira a goiabada da cesta e a câmera dá um *close* no produto, enquanto Jô o segura)) **meio queijo de coalho,** ((Jô mostra o queijo e cada produto que menciona)) **tá aqui, meio coco, meia rapadura,** ((risos)) **meio berimbau,** ((risos)) **meia sandália** ((risos)), **meia meia pra usar com a sandália. Tudo isso dá vinte e nove reais. Como não deu pra mais nada, nós sugerimos que seja criado também, o abono acarajé.** ((Jô segura um acarajé; risadas)) **É, porque aí dá pra você ter tudo isso mais um acarajé. Bira, quer uma dentadinha no aca-** ((gargalhadas))

B: Não, agora não, agora não. ((a câmera dá um *close* no Bira))

.....

Apresentamos, a seguir, dois trechos que mostram o final da abertura, quando Jô faz a apresentação geral dos convidados que serão entrevistados na noite. O primeiro trecho é do programa gravado em 01 de julho de 1999 e, o segundo, em 30 de junho do mesmo ano, ambos do SBT. Vejamos:

> .....
> **J: No programa de hoje vocês vão ver uma atriz, ex-jogadora, ex-namorada de jogador também, uma moça muito bonita, muito simpática, que deixou o futebol pra trás e tá se lançando como cantora, Susana Werner!** ((A platéia aplaude. A câmera dá um *close* na moça, que está sorridente)) **Jô: Linda! E aqui também hoje, a turma do Bira, que saiu na capa da revista Poder Grisalho.** ((risos)) **Vocês vão ver aqui... a Verônica, Dalva, Lurdes, Lúcia, Cida, Carmen, Edite, Bia, Cida, Marilda e Nair. Está aqui na frente só a Verônica por enquanto!** ((A platéia aplaude.)) Verônica: "Obrigada! Obrigada! **Jô: E elas também representam, são representantes do Poder Grisalho, não é verdade Verônica?** Verônica: Claro. **Jô: Você é um Poder Grisalho meio ruivo,** ((risos)) **né? já...** Verônica: A duras penas! **Jô: A duras penas. Está aqui também o responsável pelo combate ao narcotráfico no Brasil, Walter Maianovich.** ((A platéia aplaude. A câmera dá um *close* em Walter, que acena com a cabeça, faz um gesto de agradecimento. Jô, fuma seu charuto)). **J: Aliás, o Walter trouxe uma série de folhetos, de cartazes muito interessantes. Teve a gentileza de trazer isso, que vão tá ali na saída. Quando terminar o programa, quando vocês saírem, quando voltarem para as suas casas podem pegar esse material e levar. Não é isso Walter? Vai tá lá pronto pra quem quiser se informar a respeito do assunto. E ainda temos na canja, João Suplicy**. ((A platéia aplaude. A câmera dá um *close* no rapaz, que sorri e, em seguida, levanta-se para cumprimentar e abraçar Jô, que chega próximo à ele.)) **Jô: Tudo bom? Como é que cê tá? Tudo bom?** ((Jô abraça João.)) **Jô: Senta, senta, senta aí, senta aí.** ((João senta.)) **Jô: Como é que tá mamãe?**
> .....
> ((A câmera dá um *close* em Jô)) **Jô: E ó, olho nos comerciais que eu volto em três minutos. Um beijo do Gordo!** ((Jô lança um beijo para os telespectadores com a mão direita espalmada na boca e, em seguida, grita: Uou! A platéia aplaude. Entra o logotipo estilizado, os créditos, a música, e a câmera dá uma geral na cidade estilizada de São Paulo.))
> .....

> .....
> **J: No programa de hoje eu vou conversar com os rapazes da banda Charlie Brown Jr.** ((a platéia aplaude e grita; a câmera dá um *close* nos rapazes; depois dos aplausos, Jô espera uns segundos e continua)) **Tem um que já vem de garrafa na mão?** ((risos))

> Chorão ((vocalista)): Eu trouxe a Xota da índia.
> J: É o quê?
> C: Xota da índia.
> J: Ah, cala a boca, depois cê fala isso aqui pra mim.
> C: Não, desculpa.
> J: Já tomou tudo? não?
> C: Não, tudo bem, desculpa!
> J: ((ri)) Não tem que pedir desculpa. Tem que dividir! ((risadas)) **Vou conversar também com o publicitário, estudioso de fenômenos extraterrestres, o Carlos Wells.** ((a câmera dá um *close* no convidado, ele sorri; a platéia aplaude; a câmera volta para Jô)) **E eu converso com o religioso que vive na Amazônia e tá escrevendo a primeira gramática da língua indígena, Nhengatú. É Nhengatú?**
> Padre: Nhengatú.
> **J: Padre Afonso Casanovas**. ((a platéia aplaude; a câmera está no convidado)) **Nós conversamos aqui, sobre o Nhengatú, numa entrevista com o Jorge Balaeiros, teve percorrendo aquela região. Ah, e eu volto daqui a pouco pra falar disso e outros assuntos! Um beijo do Gordo! Uou!** ((Jô lança um beijo com a mão espalmada na boca para a platéia e para os telespectadores. A platéia aplaude. Entra o logotipo estilizado, os créditos, a música, e a câmera dá uma geral na cidade estilizada de São Paulo.))
> .....

Quanto aos blocos, Jô como que segue um roteiro: faz leituras e comentários de *e-mails* que o elogiam ou brincam com a sua figura e que não raro trazem piadas. Jô também lê os *faxes* e cartas que o elogiam ou lhe solicitam algo. Por vezes, o fax ou a carta permite a Jô inserir um pequeno quadro intitulado "Momento cultural". Nesse momento cultural, Jô quase sempre solicita a participação de um dos músicos, em geral, do Derico, para resolver alguma charada enviada pelo telespectador pelo correio eletrônico, pelo celular ou pelo *fax*. Depois disso tudo, Jô faz a entrevista, ponto principal do *talk show*.

No último bloco, soma-se o fecho do programa marcado por uma atração. Nos últimos tempos, Jô vem apresentando o que ele intitulou de *Do fundo da caneca*, mostrando a *performance* do apresentador em um antigo programa exibido na Rede Globo, antes do artista ter deixado a emissora para pertencer ao SBT. Na emissora de Sílvio Santos, o fecho

consistia na *canja do Jô* [3], quadro que apresentava um músico, uma banda ou um cantor. Por vezes, esse quadro era gravado e editado para ser exibido no término do espetáculo.

Apresentamos dois recortes que mostram o fecho do programa no último bloco. O primeiro pertence ao velho programa exibido no SBT, o *Jô Soares Onze e Meia*, e, o outro, ao atual *Programa do Jô*, exibido na Globo. Vejamos:

> .....
> **J: Vamos dizer assim. Luís Mote, muito obrigado pela sua presença aqui conosco.** ((Jô agradece com um aperto de mãos)) **Parabéns mais uma vez pelo seu trabalho e, conforme o prometido, nós vamos terminar o programa de hoje ouvindo a canja dos Engenheiros do Hawaí! A todos vocês obrigado!** ((Jô leva a mão espalmada até a boca e lança um beijo para o público)) **Boa noite! Um beijo do Gordo!** ((Luís acena com os dois dedos, em sinal de V da vitória. A platéia aplaude. O estúdio escurece um pouco. O telão desce projetando a gravação da apresentação da banda no estúdio com a presença da platéia. Jô se volta totalmente para o telão, enquanto a platéia aplaude e assobia. O telão se abre nos dando uma imagem total, do tamanho da tela da TV. Depois da canja entram os créditos do programa com a música que foi cantada, de fundo, e com a imagem do estúdio. Enquanto passam os créditos, um locutor anuncia a programação do SBT. A música continua um pouco mais. Encerra-se o programa.))
> .....

> .....
> ((Entra a música tema com um *close* na cidade de Salvador. Em seguida, o logotipo do programa. Jô acompanha o ritmo da música que a banda está tocando. A câmera dá uma geral no estúdio, mostrando Jô, a banda e depois a platéia.
> **J: Olha o Chiquinho!** ((a câmera dá um *close* nele)) ( ) **Derico!** ((a câmera dá um *close* em Derico)) **Bira!** ((a câmera dá um *close* em Bira)) **Osmar!** ((a câmera dá um *close* em Osmar)) **Tomati!** ((a câmera dá um *close* em Tomati)) **Miltinho!** ((a câmera dá um *close* em Miltinho)) **É o sexteto! Uou! Uou! Uou!** ((a platéia aplaude, eles continuam tocando)) **Uou! Sexteto!** ((a câmera volta para Jô)) **E agora chegou a hora daquele brinde, daquele pequeno presente, daquela lembrança que vem lá de longe, que vem Do Fundo da Caneca!** ((Jô se volta para o telão, atrás surge o logotipo do quadro e, em seguida a reprise. No final a platéia aplaude; a banda toca uma música de fundo)) **Naquela época, pra falar de certos assuntos, só sendo boneco. Se não, não dava, tá aqui o Mário Lago que prova. O que tinha que se inventar, hein, Mário Lago, pra se falar de certos assuntos, hein Mário?** ((a câmera dá um *close* em Mário, que escuta um colega ao lado lhe falar ao pé do ouvido o que Jô está dizendo,

3 **Canja**, conforme Rabaça e Barbosa (1998:104), designa uma apresentação gratuita, e muitas vezes não programada, de um cantor ou músico em *show*.

> enquanto isso, Jô se levanta e vai em direção a Mário, que está sentado junto à platéia)) **Ô Mário, eu tava dizendo que naquela época da ditadura, pra falar de certos assuntos, só mesmo sendo boneco.**
> **M: Ah!**
> **J: Hein? ( ) [( )]**
> **M: [E você esqueceu] de uma coisa,**
> **J: Hã:**
> **M: Eu queria ser presidente da república, não quero mais, porque vão tirar a minha mãe.**
> **J: ((ri)) Muito obrigado pela presença de todos vocês.** ((Jô vai em direção ao centro do palco, fica em frente à platéia)) **Está chegando ao final mais um Programa do Jô. Amanhã vocês vão ver aqui Antônio Fagundes, a atriz americana Emy Erving, e o ex-presidente José Sarney e a canja do cantor Argelino Kalled. Obrigado pelo carinho!** ((Jô lança um beijo para todos)) **Um beijo do Gordo!** ((A platéia aplaude e aparecem os créditos do programa. Jô cumprimenta algumas pessoas da platéia e o programa termina))
> .....

Por todos os fazeres e pela forma como o faz, conforme veremos no capítulo 5, Jô se define como a estrela, o herói do *talk show* que leva seu nome.

O apresentador faz tudo no programa, da abertura ao fecho, utilizando sua competência pessoal e todos os recursos humanos, técnicos e tecnológicos que a emissora coloca ao seu dispor, para construir um programa de entretenimento bem sucedido, marcado pela distensão – humor, alegria, leveza.

A competência completa de Jô constitui o seu poder. Ele sabe manipular tudo no *talk show* para ser bem sucedido, conforme veremos mais adiante. Sem querer aprofundar uma discussão teórico-filosófica sobre o poder, podemos citar Foucault (2000: XIV) que diz sobre os poderes: *funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa; (...) o que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação.* Queremos destacar, com

isso, que Jô, ao mesmo tempo que é manipulado pela mídia, exerce o fazer manipulador, posto que Jô apresenta o que em semiótica é definido como competência completa: saber-fazer e poder-fazer.

Passemos a tratar, agora, do elemento mais importante do programa – a entrevista.

4.2.2 - A entrevista

A entrevista é o foco central do *talk show*, permitindo ao Jô Soares representar o maior número de papéis performantes. É na entrevista que o artista, pelo conjunto de atuações, pode se destacar como o herói.

Jô mostra, nas entrevistas, toda a sua versatilidade: atua como entrevistador, humorista, poliglota, intelectual que discute história, política, ciência, tecnologia, arte e tantos papéis. Jô mostra ter grande conhecimento sobre música, cinema, teatro e literatura, conforme veremos mais adiante.

A entrevista é lugar de passagem de convidados ilustres: artistas de cinema, teatro, televisão (brasileiros e estrangeiros), atletas, políticos, intelectuais, inventores, cientistas, historiadores, jornalistas e gente que se destaca por algum feito, pessoas que trabalham com especialidades curiosas, que causam impacto pela própria presença ou pelo que têm a dizer. Como exemplos, um pesquisador de zonas erógenas, um colecionador de sapatos, um estudioso de fenômenos extraterrestres entre outros.

Nesse sentido, o convidado já traz uma competência pressuposta, o que o qualifica e possibilita ter um espaço no programa para sua autoprojeção e projeção de seu feito.

Seguem cinco trechos que mostram os tipos de convidados: Antônio Fagundes (ator), Emy Erving (atriz norte-americana), Bruno Barreto (diretor de cinema), José Sarney (político), Ciro Gomes (político), Ron Carter (músico), banda Charlie Brown Jr, Salatiel Rodrigues (pesquisador), Carlos Wells (publicitário), Luiz Mote (historiador) e Pedro Malan (político). Vejamos os recortes:

> .....
> **Mas hoje eu vou entrevistar o ator Antônio Fagundes**! ((aplausos, a câmera dá um *close* em Fagundes, que está sentado junto à plateia e sorri)) **Sem favor nenhum um dos maiores atores do Brasil**! Eu não sei porque no SBT era uma dificuldade entrevistar essa gente! Eu não entendo! ((risos)) Aqui é tão tranqüilo. ((risos)) **Tá aqui também a atriz Emy Erving** ((aplausos; a câmera dá um *close* em Emy)) Os dois tão participando de um filme, do qual a gente vai falar, **o diretor tá aqui na platéia, o Bruno Barreto**. Cê não larga a tua mulher sozinha nem... ((aplausos)) pra dar entrevista? ((a câmera dá um *close* em Bruno)) **E temos aqui também o ex presidente e:: um senador que me pediu pra vir ao programa pra- "( ) Jô, aquilo tá uma confusão muito grande, quebra o galho, vê se eu vou no seu programa hoje." Senador José Sarney, brigado Senador!** ((aplausos; a câmera dá um *close* em Sarney))
> .....
>
> .....
> **No programa de hoje eu converso com Ciro Gomes**! ((aplausos; a câmera dá um *close* em Ciro)) **Com o extraordinário contrabaixista americano Ron Carter!** ((aplausos; a câmera dá um *close* em Carter)) **e com o especialista em zonas erógenas do corpo humano, Salatiel Rodrigues!** ((aplausos, a câmera dá um *close* em Salatiel, que sorri)).
> .....
>
> .....
> **No programa de hoje eu vou conversar com os rapazes da banda Charlie Brown Jr.** ((a platéia aplaude e grita; a câmera dá um *close* nos rapazes; depois dos aplausos Jô espera uns segundos e continua))
> ..... **Vou conversar também com o publicitário, estudioso de fenômenos extraterrestres, o Carlos Wells**. ((a câmera dá um *close* no convidado, ele sorri; aplatéia aplaude; a câmera volta para Jô))
> .....
>
> .....
> Aliás, **hoje nós vamos ter aqui no programa um ativista gay da Bahia, que pode dar muitos outros detalhes sobre esse assunto polêmico**. ((Jô gira o tronco e a cabeça pra direita a fim de ver o público, diz)) **Tá lançando aqui até um, um, um dici- só não sei se é dicionário ou enciclopédia**. Como é que eu

> chamaria, não é? ((Jô procura se posicionar e olhar para seu convidado)) Aonde ele dá indicações de várias per- personalidades históricas, né? que- vultos da nossa história que eram gays, não é verdade? **Tá aqui o Luiz Mote**. ((A platéia aplaude enquanto a câmera focaliza o convidado que sorri, olha para os lados e com a mão direita faz um aceno com dois dedos em forma de V da vitória. A câmera volta para Jô que apresenta o segundo convidado)) **Está aqui também, vocês já sabem, o padroeiro da economia, São Pedro Malan. Tá aqui conosco**. ((Jô vira-se em direção à Malan. A platéia aplaude enquanto a câmera focaliza Malan que está sorrindo. Novamente a câmera focaliza...))
> .....

Na introdução ou nos primeiros momentos da entrevista, Jô exerce, marcadamente, o seu papel de anfitrião: é cordial e costuma elogiar o convidado, buscando criar um clima de leveza, distensão e parceria.

Vejamos três trechos do início da entrevista. Começamos com a entrevista com Luiz Inácio Lula da Silva, apresentada na noite do dia 04 de abril de 2000, na Globo, em que Jô recebe o político com descontração, intimidade.

> .....
> Chega de falar bobagem. **Vamo chamar o... Lula! Venha pra cá!** ((A banda toca uma música animada, a platéia aplaude; a câmera dá um *close* em Lula, acompanhando-o enquanto ele se levanta e vai até **Jô, que em pé, cumprimenta-o com um aperto de mãos e um abraço; Jô diz "obrigado"**; a câmera dá um *close* nos componentes da banda e volta para Jô e Lula, que já estão sentados; Jô faz o gesto com a mão e diz Uou para encerrar a música))
> **J: Rapaz, veio todo documentado.**
> L: Vim.
> J: Hein?
> L: Eu vim pra poder [matar]
> **J: [Quer trocar] de papel?**
> **L: Matar a cobra e mostrar a cobra morta pra você.**
> **J: É?**
> L: É. Não, porque normalmente me tirou ( ) matar a cobra e mostrar o pau. O fato de você mostrar o pau não prova que você matou a cobra.
> **J: Hum. [Depende, depende do tamanho do pau] e do tamanho da cobra.**
> .....

No próximo trecho, Jô aproveita uma *deixa*[4]que o assunto que ele mesmo está desenvolvendo permite, para chamar a atriz Cláudia Jimenez. Temos novamente o início da entrevista, mostrando o fazer cordial, íntimo de Jô. O trecho foi extraído do programa exibido em 04 de abril de 2000, na Globo.

> .....
> Cadê? Olha eu. ((aparece no telão uma montagem da imagem de Jô, mostrando a cabeça de Jô num corpo atlético; a platéia ri)) Hein? Exatamente como eu me vejo. ((risos)) Esse prodígio foi obtido pelo ( ) Vasquez, da revista Época. **E tem outra pessoa, que também não passou pelas mãos do ( ) Vasquez, mas que emagreceu muito. É Cláudia Jimenez! Venha pra cá Claudinha!** ((A platéia aplaude. A banda toca uma música enquanto **Cláudia vai até Jô, que também se dirige até ela, ambos se cumprimentam com beijos**. A câmera dá um *close* na banda e depois volta para Jô e Cláudia, que já estão sentados. Jô, então, faz seu gesto característico com a mão e diz "Uou" para que a música pare.
> **J: E aí Claudinha? Que emoção te ver de novo...**
> C: É.
> **J: Magrinha, bonita. Quantos quilos cê emagreceu?**
> C: Acho que uns 23 por aí.
> J: É?
> C: É.
> **J: Perdeu aonde? Porque eu acho que o Derico achou.** ((Cláudia ri, a platéia também))
> Derico: Doze. ((a câmera dá um *close* nele))
> C: Doze! Ah, então tá.
> **J: Eu tomei um susto, porque eu tava, eu tava o-, eu tava no carro e de repente saiu uma notícia, tava ouvindo rádio, que você tava internada. Você chegou a sofrer uma cirurgia de, de, de ponte de safena?**
> C: Porra! ((ri))
> **J: Porra!** ((risos))
> .....

No terceiro segmento, apresentamos o início da entrevista com o ex-presidente José Sarney. A apresentação do convidado permite examinar o programa narrativo inicial do sujeito: saber tratar o convidado sem formalidades, embora respeitando suas funções. Logo

[4] **Deixa**, conforme Rabaça e Barbosa (1998:195), é usado em Comunicação para se referir à última palavra dita ou referência feita de que o ator se serve ou serve a outro ator para iniciar uma outra fala.

no início do trecho, Jô mostra, explicitamente, sua preocupação em não ser formal, mas respeitoso. O *show* foi exibido no dia 06 de abril de 2000, na Globo. Vejamos o trecho:

> .....
> **Por favor... presi- como é que eu digo, presidente Sarney, senador Sarney, ex-presidente, ex-senador Sarney**
> S: José Sarney. ((a câmera dá um *close* em Sarney))
> **J: Zé, venha pra cá!** ((Sarney vai até Jô sob o som da banda e os aplausos da platéia; Jô agradece a presença do convidado, dizendo muito obrigado e o cumprimenta com um abraço; Jô o convida a sentar e, enquanto ambos se acomodam, a câmera dá um *close* na banda, logo depois faz o seu característico gesto com a mão para cortar a música))
> **J: Antes da gente começar a conversar eu quero dizer... que eu adorei o seu livro, cê sabe, eu acho que eu fui um dos primeiros a receber esse livro, né?** ((Jô tem um livro em mãos))
> S: Claro.
> **J: Acho que eu fui um, um, [um dos primeiros a ter]**
> S: [( ) muito atento]
> **J: Sempre fui muito atento. Agora, eu tô em muito boa companhia porque aqui elogiam o livro Claude de ( ), Otavio paz, Claude de ( ), Academia Francesa, Otavio Paz, prêmio Nóbel ou Nobel, né? se diz, de literatura, 1990; Maurice ( ), Ferreira Goulart, seu conterrâneo, não é?**
> .....

Podemos concluir que Jô, no início da entrevista, procura estabelecer um contrato de parceria com o convidado, o que facilita o seu papel e sua proposta de construir uma entrevista relaxada, descontraída.

Metodologicamente, a entrevista permite delimitar as temáticas, de acordo com a profissão e os conhecimentos do entrevistado. E, a linha de perguntas, tendo em vista o aprofundamento do tema, fica subordinada à proposta do *talk show*: construir um programa de entretenimento leve. Assim, a entrevista traz informações, discute temas importantes como drogas, AIDS, metas do governo e outros, mas Jô não perde de vista seu objetivo principal - manter o *status* de seu programa. O *talk show* de Jô é reconhecidamente um programa de entretenimento alegre, descontraído, cheio de humor.

No decorrer da entrevista, Jô procura manter o clima de parceria, com uma linha de perguntas que não visa a criar polêmica. Jô pergunta sobre a carreira profissional do entrevistado, sobre sua vida pessoal e outras curiosidades.

Vejamos cinco recortes que mostram a abordagem temática.

Apresentamos, primeiramente, o trecho de uma entrevista com o padre Afonso Casanovas que estava escrevendo a primeira gramática de uma língua indígena, o *nhengatú***,** da família lingüística tupi-guarani. O trecho sofreu vários cortes para destacar, em negrito, a temática: a língua *nhengatú* e a abordagem de caráter informal, até pessoal que Jô procura manter para conseguir a descontração até o final da entrevista.

> **J: Ele tá escrevendo a primeira gramática de Nhengatú... É nhengatú que fala? É nhengatú?**
> P: Nhengatú. [Língua geral.]
> **J:** [E eu vou conversar com o Padre...] **Então venha dizer isso aqui, o Padre Afonso Casanovas. Venha pra cá.** ((a banda toca uma música enquanto o Padre vai até Jô, a câmera o acompanha; Jô se levanta e cumprimenta-o; ambos se sentam e Jô faz o gesto com a mão para interromper a música.)) **Padre, você é natural de onde?**
> P: Eu nasci na Espanha.
> **J: Espanhol.**
> P: Así dizem, no?
> .....
> **J: Bom, e aí você passou a fazer uma, uma, uma, é tupi-gua- é tupi do norte?**
> P: Tupi do norte.
> **J: Aliás, Tupi-guaraní é um equívoco. Não existe [isso, né? Tupi]**
> P: [Existe a, existe a] família lingüística tupi-guarani.
> .....
> **J: Como são os pronomes pessoais em nhengatú?**
> .....
> **J: [Eu pensei] que tinha passado dos seis, digo: ué? quem será esse sete? Ah:: e o, o:: tem verbos? não tem, né?**
> P: Tem. Verbos são muito simples, no (...)
> .....
> **J: Ô, ô Padre, já existe, você já rezou a missa em, em, [em nhengatú?]**
> P: [Eu já,] eu já celebrei toda a missa, a missa que eu fiz tudo em nhengatú. e tamos bolando outra missa um pouquinho diferente, (que no sea só) tradução do português, mas uma coisa dentro da cultura deles.

J: Como seria o Pai Nosso em nhengatú? [Você já tem?]
.....
J: Padre Afonso Casanovas ((Jô aplaude))
P: Um trabalho ( ) em todo o Brasil ((O Padre entrega uma revista pra Jô))
J: Padre, parabéns pelo trabalho. Parabéns por esse, por esse, por essa coisa tão...maravilhosa e tão sábia de fazer esse apoio sem fazer a invasão, né?
P: Certo.
J: Parabéns, muito obrigado pela sua presença. Eu conversei com o Padre Afonso Casanovas. E daqui a pouco a gente volta.
.....

O próximo trecho dá seqüência à entrevista com a atriz e comediante Cláudia Jimenez, exibida no programa do dia 04 de abril de 2000, na Globo. O trecho mostra que a entrevista transita por várias questões: o enfarte que a atriz sofreu e outras curiosidades sobre a vida da atriz.

.....
C: Sofri sim. Eu ti- comecei a passar mal em casa e achei que era um "piti" qualquer meu, né? Aí veio, chamei ambulância e tal, veio o médico. Médico falou: "Não, isso é coluna." Uma dor que eu tava nas costas e aqui no, nessa parte aqui. Aí ele falou: "Não, isso é coluna. Eu vou te dar um Voltaren, não sei o quê." Mas aí eu comecei a suar muito, parecia uma bica. Eu falei: "Olha, então vamo fazer o seguinte, mesmo que seja uma coluna, unha encravada, me leva pra lá, eu pago. ((risos, Jô ri)) Mas eu tô achando que não é isso não.
J: Eu nunca suei da coluna.
C: Não, nunca suei da coluna. Aí me levou, e chegou lá, e realmente eu tava enfartando, né? E:: a minha cara, né?
Jô. E aí:: com::
J: O que que é a sua cara? [enfartar?]
C: Enfartar. É. ((risos, Cláudia ri)) A vida in-
J:[Uma coisa normal] assim: Ah, vou enfartar hoje. ( )
C: É, porque eu levei a vida de uma maneira, né? Que só podia acabar nisso mesmo.
J: Eu me lembro, no tempo do Viva o Gordo, que você, apesar de diabética, comia muito doce.
C: Exatamente.
J: ( ) Lúcio, que também era diabético, comia o que sobrava. ((Cláudia ri, risos geral))
C: E ele é médico, hein? É mais grave.

J: É, mas ele disse que quando o doce é mais gostoso que a diabete, ele come.
C: É, eu sei. ((risos))
.....
J: Ô, ô Cláudia, tem uma, uma pergunta, que você tinha uma opinião muito especial sobre a mão, sobre as mãos.
C: ((ri)) Que é isso! ((ri; risos da platéia)) Pega leve.
J: ( )
C: Ah! Ih, como é que você soube disso? ((risos))
J: Ah:: Continua com a mesma opinião?
C: Não, eu tenho.
J: Conta um pouco do que você acha das mãos do Flávio ( ).
C: Eu tenho uma certa atração pelo Flávio. Eu tenho. E é especialmente pela mão dele que eu tenho.
J: Qual delas?
C: Ah, não me lembro. ((risos))
J: Pelas duas ou ( )
C: Não, uma vez eu vi, o Flávio tava assim parado e tal, na gravação do Viva o Gordo.
J: Sim, claro, claro.
C: Aí, ele tava com a mão assim jogada, aí eu olhei assim pra mão, olhei de novo, e disse: "Meu Jesus Cristo!" Naquela época eu tava desenvolvendo a minha sexualidade, eu era menina, né? Aí eu falei: "Que mão é essa! Isso na bunda deve ser um espetáculo! ((risadas)) E me deu tesão. É verdade. Já que cê tocou tem que contar, [né?]
J: [Tem que] contar a verdade.
C: Mas nunca rolou.
J: Nunca rolou, aquela mão... [nada]
C: [Não,] aquela mão em mim não parou ainda não. ((ri; risadas geral)) Notou o ainda?
J: Pois é:: porque as mãos ainda andam por aí.
C: É:: eu sei. Outro dia eu gravei com ele uma cena.
J: Tava de luvas ele? ((risos))
C: ((ri)) Eu evitei olhar pra não me aborrecer. ((ri))
.....

Vejamos um trecho que mostra Jô entrevistando o juiz Walter Maionovich, no dia 01 de julho de 1999, no SBT. O tema é drogas e, embora o assunto seja sério e importante para se extrair informações, Jô não descuida do tom relaxado e agradável.

.....
J: [Bom,] mas ô Walter, nesse caso você deve ser a favor da descriminalização da droga ou não?
W: Não, não, sou [porque]

J: [Não?]
W: A droga ó, tá totalmente comprovada que ela além de causar um mal, é, físico, causa também um psicológico, também um mal social.
J: Mas isso também, a bebida também, cigarro também. [E pelo] menos o sujeito não bebe cimento.
W: Sim, [mas aí nós caímos]
J: [né? porque já] ó, vamos dar um uísque aqui bom, é feito com cimento, como é o outro negócio que tem?
W: Uréia.
J: Com uréia é bem melhor beber pipi logo do que [essa mistura] ((risos))
W: [Eu acho que-]
J: A, a descriminação, sei lá, eu tô falando, eu não sou um especialista no assunto. Mas o bom senso indica que tem primeiro com o fumo, com o tráfico, né? Quer dizer, ou pelo menos reduziria substancialmente, não teria essa, essa, quantidade de jovens que morrem nos morros, que só morre a ponta mais pobre, né? Quer dizer, com doze anos já tão de arma na mão, já tão de metralhadora na mão e não passam dos 16, 15, 16 anos, já tão todos mortos. E no::, os consumidores continuam consumindo, né? Quer dizer, sei lá, acho isso um problema tão, tão sério. Inclusive nunca se combatem as duas pontas. Você só pega... peixe pequeno, não é?
W: Olha, eu, eu, eu vou discordar em duas partes, se me permite.
J: Pode discordar. E eu vou concordar com você. ((risos))
.....

Os próximos recortes mostram que não há tema tabu para Jô. O apresentador envereda por qualquer assunto, por temas interditos, transformando-os em recursos para um fazer bem sucedido – produzir o efeito espetáculo de entretenimento distenso.

Vejamos um trecho da entrevista com Salatiel Rodrigues, exibida no dia 05 de abril de 2000, na Globo, que mostra Jô discutindo um tema, em princípio, interdito, polêmico – a sexualidade.

.....
J: Tá aqui, "O ânus: zona erógena controvertida." ((Jô mostra o livro e a câmera dá um *close*)) **Da editora Salmar Ltda. Tá aqui. Salatiel Rodrigues. Aliás, Salatiel Ferreira Rodrigues. Por que você resolveu escrever um livro sobre esse assunto? sobre o, o... [o ânus]**
S: [Primeiro,] primeiro porque é um tema assim originalíssimo.
J: Não há dúvida!
S: Muito abrangente, tanto em espaço quanto no tempo, nunca ninguém teve a idéia ou a audácia de abordá-lo assim de frente como eu fiz.
J: Não, o ânus geralmente é abordado de costas, ((risos de todos)) **Mas...**

S: Muito bem.
J: Tirando a brincadeira, ah:: como é que cê fez uma pesquisa pra fazer, cê fez uma grande pesquisa?
S: ( ) Deixa eu explicar também que eu escolhi esse tema porque o ânus é um privilegiado em tudo. A começar pelo lugar em que ele está situado. Quem não gostaria de estar, se instalar permanentemente no "tchan", como ele está. [(E ele)]
J: Como? ((risos))
S: No "tchan", no bumbum.
J: Ah, no "tchan", no "tchan", é. ((risos))
S: E ele, e ele está ali. Ele está ali sozinho, naquele vale maravilhoso, ((risadas)) **entre duas montanhas.**
J: Super bem instalado. ((risos))
S: Ele é... ele é o guarda, o segurança, que tá ali oferecendo o primeiro obstáculo ao invasor.
J: Ah, ele é o guardião...
S: É o guardião.
J: Que oferece o primeiro obstáculo ao invasor, [que coisa interessante.]
S: [E é também,] e é também o guia turístico, convidando ali, em que o visitante conheça as maravilhas daquelas galerias. ((risos))
J: Realmente é extraordinário! ((risos)) **eu nunca tinha visto o ânus assim, por esse, por esse...** ((risos)) **por esse aspecto, mas é fascinante!** ((risos))
.....

O trecho seguinte é da entrevista com Luís Mote, historiador e ativista *gay*, conforme Jô o apresentou. A gravação é do dia 29 de junho de 1999, no SBT. Novamente Jô aborda o tema da sexualidade com descontração.

.....
J: [Ah, sim,] nesse sentido sim. Aliás, inclusive é uma, é uma luta ainda constante. Porque ainda existe um preconceito... enorme, em relação à tudo. Quer dizer, em realção à mulher, em relação ao gay, em relação ao negro, quer dizer...
L: Ao gordo.((risos))
J: Ao, ao gordo também, ao gordo também. ((a platéia replica)) **É, não:: ((Jô reclama, faz que chora, fazendo trejeitos; Luís ri e coloca as mãos no ombro e no braço de Jô; a banda toca uns acordes)) Ô, ô, ô Luís, isso, quer dizer, essa batalha não é uma batalha já vencida, né? a batalha do, contra o preconceito.**
L: Com certeza que não. (...)
.....
J: A pessoa chega a ter tanta raiva do homossexual que chega ao homicídio.
L: Exatamente. A:: homofobia, que é essa fobia, esse ódio- Por exemplo, na hora que eu sentei aqui, alguém aí fez fiu-fiu, fez um fiu-fiuzinho pra mim. Quer

> dizer, certamente essa pessoa sentiu alguma, uma atração por mim, não é? Esse rapaz. ((a platéia ri, replicando e a câmera dá um close nela))
> **J: É o que eu ia dizer. Não há dúvida,** ((a platéia aplaude e a câmera dá um outro *close* nela)) **não há dúvida!**
> L: Pra dizer quem foi. Que se apresente. ((Luís fala rindo))
> **J: Não, depois você deixa o seu telefone aqui pro Luís.**
> L: Isso.
> **J: Ora!**
> L: Mas então, a cura contra essa doença que é racismo, machismo, é a educação sexual. Ensinar pras pessoas que gays não é violentador de crianças, que gay não quer necessariamente, não é uma prostituta que tá sempre atrás de sexo e que gay é também, tem direito humano, através da educação sexual.
> **J: Bom, e tem o gay que pode tá sempre atrás de sexo, como tem o heterossexual que também tá, tem uns que são galinhas, tão sempre atrás de sexo.**
> L: A capa da, da "IstoÉ" dessa semana tá dizendo exatamente isso. Que as mulheres não encontram homens, a não ser galinhas, na verdade.
> **J: Falou isso?**
> L: Ah, sim. ((ri))
> .....

Concluindo esse tópico da entrevista, podemos dizer que Jô Soares, independentemente da importância do convidado e das temáticas, busca transformar a entrevista em um recurso a seu favor e à proposta do programa – produzir um espetáculo leve, distenso.

A seguir, passamos a descrever os demais componentes do *talk show*, mostrando as instâncias que permitem o fazer actancial de Jô.

4.2.3 - A banda

A banda, definida como um sexteto, existe desde a concepção do programa e funciona como adjuvante do apresentador já que o auxilia na encenação do espetáculo. Ela divide o espaço do palco com o apresentador, ocupando o canto esquerdo, se tomarmos

como ponto de referência o olhar do telespectador. Portanto, a marcação da banda, no espaço da cenografia, é fixa.

O sexteto, como contratado do programa, compõe a cenografia e exerce um fazer específico na cena: toca pequenos trechos musicais, geralmente *jazzísticos*, em diversos momentos do *show*, como que a pontuá-los. Por exemplo, a banda sola na abertura, na entrada do convidado, no retorno das pausas para as propagandas, pausas que também marcam a seqüência dos blocos. Alguns músicos fazem um pequeno acorde para marcar um momento especial: de graça, de suspense, etc, de acordo com a *performance* do apresentador. Assim, a banda serve de *escada*[5] para o fazer alegre, distenso do apresentador.

Não é raro a câmera focar as reações de apoio da banda: expressões faciais de admiração, risadas, participações destacadas de um ou outro músico, sobretudo do saxofonista Derico, que funciona como adjuvante do apresentador nos *Assuntos aleatórios*, conforme intitula Jô.

Derico serve de "cobaia" em várias experiências que são propostas pelo apresentador: experimentar comidas exóticas, bebidas de fabricação caseira, testar produtos para carecas, massagens, etc.

O baixista Bira é famoso por suas gargalhadas, o que apoia sobremaneira o fazer humorístico de Jô.

Apresentamos dois trechos que mostram a participação de músicos da banda na cena. No primeiro trecho, Jô ainda não chamou o primeiro convidado, está acabando de

[5] **Escada**, de acordo com Rabaça e Barbosa (1998:242), é um termo da Comunicação que designa ator coadjuvante.

comentar um *e-mail,* enviado por uma telespectadora e, aproveitando o momento, chama a atenção de todos sobre o Bira, brincando com o fato de o músico não ter sorte com os times (vários) para os quais torce. No segundo trecho, durante a entrevista com os integrantes da banda Charlie Brown Jr, que trouxeram no programa uma cachaça chamada *Xota da índia*, ocorre uma inserção, quando Jô chama o Derico, músico da banda, para experimentar a bebida e integrar a cena. Seguem os trechos:

> .....J:
> Brigado Mª Inês! Maravilha! ((a platéia grita e aplaude; a câmera fecha em Jô))
> **Eu quero aqui salientar que o Bira que diz que tem time em todos os lugares do Brasil, ele conseguiu não ser, ele conseguiu ser vice-campeão no Rio de Janeiro e vice-campeão na Bahia**. ((a câmera dá um *close* no Bira))
> **Perdeu-** ((Bira toma o turno))
> **B: Não dormi.**
> **J: Hein?**
> **B: Não dormi.**
> **J: Não dormiu em vários Estados.** ((risos))
> **B: Botafogo, o Botafogo me deixou triste demais.**
> **J: É verdade.**
> **B: 110 mil pessoas no Maracanã, pra ser vice!**
> **J: Pois é, tá vendo? Mas não adianta os 110 mil lá no Maracanã, interessa os onze que estão no campo.** ((risos))
> **B: É verdade.**
> **J: Cê foi ao Maracanã? Não?**
> **B: Não, estava em São Paulo.**
> **J: Estava em São Paulo, com outros afazeres.**
> **B: É.**
> **J: Comendo muito acebolado.**
> **B: Vendo minha correspondência.**
> **J: É, vendo- o e-mail- O Bira é uma das pessoas que mais recebem correspondência aqui, e tem o e-mail dele também, não é? bira@detodos. É isso, não?** ((gargalhadas; a câmera dá um *close* na banda e depois no Bira))
> .....
>
> .....
> **( ): Derico toma isso brincando.**
> **J: Derico, é verdade. Derico bebe tudo. Quer provar?** ((a câmera dá um *close* no Derico, ele caminha até Jô))
> **Os rapazes:** ((falam ao mesmo tempo)) **[Ele tomou aqui agora].** ((a câmera dá um *close* no Bira))

B: [Eu tomei 3 dias, a minha mulher tirou do armário.]
J: ( )
C: O Tomati, o Tomati tá sempre ali na Vila Madalena, tu não conhece essa bebida, [Xota da índia,] do [Tamboio de Já] ali? ((a câmera dá um *close* no Tomati))
T: [Lógico!] Xota da índia... ((risadas))
J: Você já tomou Xota da índia?
D: Nunca.
J: Mas vai tomar agora. ((gargalhadas))
( ): Ele queria um litro já.
J: Olha que beleza. ((Jô serve na caneca))
D: Eu levei- tô levando uma garrafa.
J: Tá levando uma garrafa. Prova aí, vê que tal é. ((Derico bebe))
( ): Pessoa normal não bebe isso.
Os rapazes: Oié! ((aplaudem; a platéia também))
J: Que tal é? Hã?
D: Bom, bom
J: Forte?
D: Não, não, não, levinho.
J: É suave.
D: Valeu, hein chapa! ((cumprimenta o Chorão; risadas))
.....

A par disso, a banda também é lugar de fazer do apresentador. Não raro, Jô abandona sua marcação mais constante - sua mesa, no centro do palco - e se posiciona junto do sexteto, desenvolvendo uma *performance* como músico: toca pistom, piano e bongô. Aliás, Jô representa habitualmente o papel de componente da banda para divulgar o *e-mail* do *talk show*. Os músicos e Jô desenvolvem um programa de fazer de natureza essencialmente humorística: pequenas e engraçadas esquetes musicadas de divulgação do *e-mail* do programa, previamente gravadas, são reproduzidas, oportunamente, no telão do *talk show*.

Essas esquetes têm uma unidade dramática muito simples, centrada totalmente na própria representação que os atores realizam, tais como: num momento, os músicos representam gueixas e Jô o samurai, noutro momento os músicos e Jô representam

bailarinas clássicas, ou havaianas, outra hora representam alemães tipicamente vestidos para a festa da cerveja, ou cangaceiros, ou dançarinas portuguesas e tantos outros. As esquetes desencadeiam o riso, enquanto frisam o endereço eletrônico do *talk show*. Jô sempre ocupa o lugar central nessas cenas, revelando-se capaz de transformar uma atração musical simples em recurso pela parceria.

Em suma, a banda não toca por tocar e nem está no *show* apenas para tocar. Ela consiste em mais uma linguagem que corrobora o efeito pretendido do programa – um espetáculo de entretenimento marcado pelo bom humor, alegre e distenso.

Passamos, agora, a descrever outra instância do programa – a platéia.

4.2.4 - A platéia

A platéia, constitutiva do programa desde sua concepção, ocupa um espaço fixo no estúdio, situando-se na frente do palco, de forma que ela e tudo o que é apresentado no palco assumem a posição dialógica emissor/receptor. Contudo, verificamos que seu funcionamento não é o de uma assistência comum. A platéia tem uma participação ativa no *show*, adjuvando a *performance* de Jô e compondo a cenografia. A platéia tem como programa narrativo de fazer "aplaudir", no sentido amplo de rir das anedotas que o apresentador conta, gargalhar, bater palmas, gritar, assoviar, e, às vezes, participar diretamente da cena, dialogando com Jô.

Com isso, conforme já explicitamos anteriormente, no tópico 4.1.3, a platéia parece perder seu pressuposto papel de destinador-julgador e se definir como uma parceira do

sujeito Jô Soares, cabendo ao público telespectador o papel de destinador-julgador do espetáculo.

A platéia é constituída de pessoas, na sua maioria alunos de várias escolas do país, que ligam para a produção do programa, de forma a serem agendadas para poderem participar do *talk show*, como se, com isso, também saíssem do anonimato.

Seguem alguns trechos em que Jô apresenta a platéia:

> .....
> **J: Hoje nós temos aqui alunos do Curso de Direito da UNIPI, de Alphaville, Colégio Anglo de Itápolis, alunos de fisioterapia da PUC, de Curitiba, Curso de Inglês Pink and Blue, Colégio Margarida Maria, Colégio Novo, de Volta Redonda, Rio de Janeiro, Curso Cultura Italiana, de Campinas, Colégio Jorge Strich, de São Caetano, além das pessoas que telefonam** ((a câmera dá um *close* na platéia, que explode em aplausos e gritos)) **para vir assistir ao Jô Soares Onze e Meia**! ((a câmera passeia pelo estúdio)) Uou! ((Jô faz o gesto com a mão direita e a banda pára de tocar)) **Muito, muito obrigado! Voltem sempre!**
> .....
>
> .....
> J:Muito boa noite! ((Todos aplaudem, Jô sorri simpaticamente para a platéia e diz:)) Olha! Gente! ((Dirige o olhar para a mini platéia à sua esquerda onde estão vários jovens e diz:)) **Tem umas moças tão bonitas, todos com a camiseta, toda aqui igual, ah, ah, parece a primeira página do meu site, olha que bonitinho! Vocês são da onde?** ((Muitos falam junto e Jô satiriza)) **Cada um veio de um lugar?** ((Todos riem)) **Cês são da onde? Dá? Qual é a faculdade? Jovens da Unopar. Ah! A Unopar do Paraná!** ((Moços respondem)) Isso! ((e Jô comenta)) Maravilha! **Aqui também está o pessoal do Idiomas Skill, aqui alunos do Instituto Maria de Lourdes de Jundiaí, o Cursinho Básico Vestibular de Mogi-Guaçu, Colégio Integral de Campinas, alunos de turismo da Universidade Metodista de São Bernardo, além das pessoas que telefonam para vir assistir ao Jô Soares.** ((Todos aplaudem e a câmera passeia pela platéia)).
> .....
>
> .....
> **Hoje nós temos aqui alunos da Faculdade de Comunicação de, de Varginha, Escola de Inglês CNA, Faculdade de Ciências e Letras de Araras, Curso de Idiomas [Kil], Cursinho Anglo de São Carlos, Colégio Integrado de Atibaia, além das pessoas que telefonam pra vir assistir ao Jô Soares Onze e Meia!**

> ((Jô fala essa última parte de modo entusiástico, enquanto a música ganha volume. A platéia aplaude e grita euforicamente. A câmera passeia pela platéia por alguns segundos e Jô grita)) Uh::: ((A câmera volta para ele, que está dançarolando ao ritmo da música. A câmera dá mais um giro na platéia que ainda aplaude e volta para o Jô e ele diz)) Uôu! ((enquanto faz o gesto de interrrupção da música para a banda)).
> .....

Os três trechos destacados evidenciam que a platéia é formada de muitos grupos que representam escolas. As escolas, ao terem seus alunos mostrados na TV e terem seus nomes identificados no programa, acabam sendo divulgadas. Então, o programa também oferece à platéia um lugar de projeção, um lugar para fazer seu *merchandising*. Contudo, essa promoção das escolas não deve ser gratuita. Cabe a essa platéia desempenhar o seu papel de actante adjuvante, mostrando-se alegre, aplaudindo e apoiando o fazer do actante Jô. Os techos apresentados mostram a reação de aprovação da platéia e a atenção que a câmera dispensa a ela.

Vejamos outros dois trechos que mostram a participação da platéia na encenação de Jô.

> .....
> J: Começando mais um Jô Soares Onze e Meia! Não consegui dormir essa noite. Não consegui! Imaginem que o bebezinho da minha vizinha chorou a noite toda. Não parou um segundo de chorar. E não adianta a mãe ficar embalando a criança, porque se não souber a técnica do embalo, é pior. **((risos))** É pior. A criança acorda mais, sabe? ((Jô se levanta e caminha, meio que mancando, em direção à platéia)) Se você não embalar direito... Hã:: quem é mãe aqui na platéia? Do lado de cá. Mãe, você é mãe? Cê tem filho pequeno ainda? ((a câmera dá um *close* numa mulher da platéia; a mulher responde algo que não se escuta)) Vem pra cá, vem pra cá. ((surge o som de um bebê chorando; **a platéia ri**)) Já tem um bebê chorando aí. **((risos))** E!
> **Mulher: Os meus são grandes.**
> J: São grandes.
> **Mulher: São grandes.** ((a câmera focaliza Jô))
> J: Tra- Ô, Alex, me traiga el bebe acá, acá. Isso! Aqui. ((**risadas;** a banda toca uma canção de ninar meio estilizada; Alex traz um bebê de brinquedo enrolado em uma manta, o entrega à Jô)) Bebê com carinho, se pega com cuidado o bebê. ( ) com a cabecinha pra não dobrar. Vamo ver se você sabe embalar. ((Jô joga o

bebê no colo da mulher, **ela ri, a platéia também**)) Com cuidado. Como é que é que embala o bebê? ((**a mulher demonstra como embalar o nenê**))
Mulher: Assim tá bom?
J: Dá o seio pra ele mamar agora. **((risadas))**
Mulher: Não, dá você. ((entrega o bebê para Jô))
J: É assim, é assim que faz? Deixa eu ver aqui. ((surge novamente o som do choro de um bebê,enquanto Jô pega o bebê no colo)) Esse bebê...Olha só que engraçado. ((Jô vira o bebê para a câmera))
Mulher: Chorou com você e comigo não.
.....

.....
Eu gostaria de chamar a atenção pruma faixa que eu vi estendida lá no final da platéia. ((a câmera dá um *close* na platéia; **algumas pessoas erguem a faixa**; a câmera aproxima)) Quem- Olha- Estica lá. Vamos ver o que tá escrito ali. Olha só: **((a platéia se manifesta)) "Jô: quero conhecer seu camarim. Maria Inês**." **((a platéia fala muito))** Quem é- Quem é a Ma- Pera aí gente, calma! **((Um grupo na platéia grita: "Maria"))** Quem é Maria Inês? Qual é a Maria Inês? ((a câmera dá um *close* nos jovens e depois em Maria Inês, **ela se levanta e acena em agradecimento à manifestação do grupo, que grita**)) Mª Inês, que que cê tá fazendo com essa meninada toda aí, Mª Inês?
M: É a Escola Democrática. Eles brincam muito com o professor. ((ela ri))
J: Então eles que- Eles tão revelando esse seu segredo, essa sua vontade voluptuosa e secreta de conhecer o meu camarim.
M: É que eles me conhecem mais intimamente, talvez não seja tão secreta. ((Mª Inês se senta))
J: Brigado Mª Inês! Maravilha! **((platéia grita e aplaude**; a câmera fecha em Jô))
.....

Sintetizando, podemos dizer, tomando o ponto de vista semiótico, que a platéia funciona como elemento mágico, na medida em que o apresentador a utiliza, em determinados momentos, como instrumento para realizar o seu *show*.

No próximo tópico, apresentamos um conjunto de outros elementos: palco, recursos técnicos e tecnológicos, auxiliares de palco e outros, que apoiam a *performance* de Jô na cena.

4.2.5 - Outros elementos

O palco é o lugar de atuação do actante Jô. Ali o apresentador se desloca, faz marcação em determinados pontos, conta com uma série de elementos que o auxiliam no seu fazer e permitem destacar a sua presença. No palco podemos ver a mesa do apresentador, a cadeira e objetos que ocupam a mesa: *laptop*, celular, caneca, caneta. Atrás da mesa fica o telão que Jô sempre utiliza com recurso: para provar algo, para ilustrar uma conversa, para endossar uma brincadeira, etc. Ao lado da mesa do apresentador fica um sofá para ser ocupado por um ou mais entrevistados do bloco.

Além desses elementos, há outros ocasionalmente projetados no espaço da cena: *barman* (Alex), sujeito que serve a bebida ao apresentador e que, algumas vezes, faz uma rápida participação na cena. A equipe técnica, as câmeras, a ilha de edição, também são mostradas excepcionalmente. Além disso, há elementos fundamentais para a realização do *show* e para auxiliar o apresentador em sua *performance* todos tais como a sonoplastia e a iluminação.

Outro elemento que atua como actante adjuvante no programa narrativo de fazer do sujeito Jô, e que merece destaque, é a câmera. Esta aparece como um elemento constitutivo da cena, um instrumento de projeção que procura dar conta do dinamismo, do fluxo do espetáculo. A câmera não é um actante distante, mas que participa diretamente da construção do espetáculo televisivo, agindo como o desencadeador de um processo metalingüístico, de valor reflexivo. Ela dá existência à imagem e ao texto imagético. Seu programa narrativo é, portanto, o de produzir a imagem, narrativizando-a para o telespectador, conforme a proposta do programa.

A câmera segue o fazer de todos os sujeitos da cena, destacando a atuação do apresentador. Assim, a câmera aparece como um actante que desempenha dois papéis narrativos: o de narrador do espetáculo e como parceira de Jô. No fazer de narrador, a câmera seleciona e organiza a seqüência textual do espetáculo e, como parceira de Jô, privilegia o fazer desse sujeito, acompanhando-o em todos os momentos.

Segue um trecho do programa que possibilita, pela rubricas, acompanhar o fazer da câmera. O recorte permite ver que a câmera faz um jogo de pingue-pongue, realizando com competência uma movimentação rápida de repetição que acompanha a cena. Isto traz vida para o espetáculo. A câmera permite acompanhar o dinamismo que caracteriza um texto televisivo.

> .....
> T: Então... ô Jô! **((O guitarrista da banda, Tomati, pedindo a atenção de Jô. A câmera focalizando o músico))** T: Sem querer te interromper e já te interrompendo. Jô : não **((a câmera focaliza Jô. Tomati ri e a câmera o focaliza e volta a focalizar Jô que continua sua fala))** J: Correio enviado... **((Jô se volta para o Tomati))** J: fala!. **((A câmera se volta para Tomati))** T: Meu site ganhou um prêmio - Que Página Legal do Zás – como éh éh pedidos em torno de 12.000 visitas em 2 meses... J: Que bom! T: Pois é! **((A câmera ora em Tomati ora em Jô)).** Jô: E o nome é Zás? T: É! Que Página Legal, que página legal, que é, dito assim... Jô: Zás o que é? É o provedor? T: Acho que sim. Jô: Você só tem uns nomes assim, né? Zás, Piu piu, uh, ui... **((Jô sorrindo e o Tomati também. A câmera focaliza alternadamente os interlocutores))**.
> .....

Esse recorte apresentado também mostra que o texto televisivo é resultado das regras, características e funcionamento do meio que o produz, dos elementos que determinam a natureza e funcionamento do meio: câmera, jogo de luz, som, marcação de espaço, edição de texto, entre outros. Esses elementos poderão ser melhor examinados em outra proposta de trabalho. Aqui não trabalharemos esse ponto de vista.

Retomando, vale ainda destacar a incorporação ou substituição de elementos na cena, indiciando transformações necessárias ao programa, no sentido de acompanhar a moda, os avanços tecnológicos, mostrando que o programa não está estagnado. Com isso, o programa foi se sofisticando em recursos técnicos, tecnológicos e de apoio humano. A cenografia, por exemplo, manteve a estrutura original, mas houve a ampliação do número de músicos, que inicialmente era um quarteto, para o atual sexteto. Também ocorreu a troca de alguns elementos por outros de igual função: um sofá por outro, um *laptop* mais antigo por um mais moderno, e, recentemente, a substituição do *laptop* por um celular que envia e recebe *e-mails*,

Concluindo o capítulo, o *talk show* se apresenta como uma orquestra de câmara com seus naipes: banda, platéia, convidados e outros, cada qual ocupando determinado local na cena e tocando em determinado tempo, respeitando a proposta coerente do todo espetacular. E Jô realiza várias *performances*, não se restringindo ao papel exclusivo de regente, de maestro. Ele seleciona, controla e orienta o momento de cada quadro e seus integrantes entrarem em ação, e, mais que isso, quando Jô aciona um quadro, é para ter uma participação substantiva nele: conversa com seus convidados, toca com a banda, brinca com seus integrantes, dialoga com um ou outro músico, interage com a platéia, conversa com os telespectadores virtuais, com os remetentes dos *e-mails* e *faxes*, estabelecendo uma relação de quase intimidade. Jô é, em síntese, maestro e música, é a estrela do espetáculo, o *herói*, conforme estabelece a semiótica greimasiana.

A propósito do herói, Balandier (1994:19) diz que *o herói não é em princípio apreciado por ser o mais capaz, nem tampouco, como afirmava Carlyle, por ser quem assume a carga soberana. É por sua força dramática que o herói é reconhecido.(...)*

Aparece, atua, provoca adesão, recebe o poder. Greimas e Courtés (1979: 215) definem o herói *como actante sujeito, quando este, dotado de valores modais correspondentes, encontra-se em uma certa posição de seu percurso narrativo. O sujeito só se torna herói, quando de posse de uma certa competência (poder e/ou saber-fazer),(...) Quer dizer que o herói é a denominação de um estatuto actancial determinado.*

São esses fazeres "heróicos" que procuramos analisar nesse *show* de Jô de Soares.

Passemos, agora, ao capítulo 5 deste trabalho, analisando como Jô faz para persuadir o público, atraindo a sua atenção e que estratégias Jô utiliza para transformar o programa em um espetáculo de entretenimento distenso e bem sucedido.

CAPÍTULO 5 – O ESPETÁCULO DE ENTRETENIMENTO

Semioticamente, conforme expressam Greimas e Courtés (1979: 67) *as atividades humanas, no seu conjunto, são geralmente vistas como ocorrendo em dois eixos principais: o da ação sobre as coisas, pela qual o homem transforma a natureza – é o eixo da produção - , e o da ação sobre os outros homens, criadora das relações intersubjetivas, fundadoras da sociedade – é o eixo da comunicação.*

Tomando o eixo da comunicação, examinamos, neste capítulo, a manipulação através das relações intersubjetivas: Jô e seus destinatários, objetivando destacar as estratégias persuasivas utilizadas pelos sujeitos para construir o efeito espetáculo de entretenimento.

O capítulo está constituído de dois tópicos:

No tópico 5.1, a análise retoma momentos do *talk show,* excluindo a entrevista, mostrando as estratégias performáticas de Jô para construir o espetáculo bem sucedido.

No tópico 5.2, a análise prioriza as entrevistas, mostrando, através das relações intersubjetivas, as estratégias de construção da distensão.

Assim, nesse nível de análise, intentamos responder a *como o texto faz para dizer o que diz*.

5.1 - A performance espetacular

Fazendo um exame sobre o *talk show* como um todo, verificamos que Jô utiliza várias estratégias para o sucesso do espetáculo e, também, para singularizá-lo em relação a

outros *talk shows* nacionais. Quer dizer, Jô, como enunciador, constrói o dispositivo veridictório – aquele que persuade seu enunciatário ou que faz com que Jô alcance crediblidade, garantindo a comunicação. De acordo com Greimas e Courtés (1979), o efeito de verdade ou o fazer verdadeiro é definido em semiótica como o fazer persuasivo. Esse fazer persuasivo pode ser comprovado desde a forma como o apresentador faz a abertura do programa, entrando em cena dançando, cantarolando, sorrindo, agradecendo a platéia, jogando beijos, brincando com a platéia e com a banda. São algumas das estratégias do apresentador para atrair a atenção dos destinatários, permitindo construir a imagem de um apresentador que atua em vários papéis e sempre se mostra alegre, simpático, gentil, marcando o tom de leveza do espetáculo, definindo-o como um *show* de entretenimento.

Vejamos quatro recortes que mostram algumas estratégias de Jô, quando entra em cena:

> **(Programa exibido em 29/06/1999, no SBT)**
>
> ((A banda está tocando uma música de abertura e a platéia a acompanha com palmas que marcam o ritmo da música. **Jô está em pé, no palco, de frente para a platéia, vestindo paletó escuro e uma gravata borboleta; mexe o corpo e a mão direita acompanhando o ritmo da música.** A câmera foca a platéia batendo palmas e, em seguida, **Jô olha para a banda e para a câmera e faz o gesto característico com o braço direito para que a banda pare de tocar e ao mesmo tempo diz: "Uauuuu:: Boa Noite!"** A câmera foca a platéia que explode em aplausos e gritos. **Jô alterna olhares para a platéia e para a câmera. Dando um ou dois passoas à frente ele agradece: "Muito obrigado!"** A platéia se aquieta. **Volta um ou dois passos para trás e diz novamente: "Muito obrigado! Muito boa noite! Estamos começando mais um Jô Soares Onze e Meia.**))
>
> .....
>
> **(Programa exibido m 01/07/1999, no SBT)**
>
> ((**Jô entra fumando um charuto sob o aplauso da platéia, ao som da banda. Jô veste calça, *blaser* e camisa básica preta. A câmera o acompanha enquanto ele caminha, às vezes, dançarolando, em direção ao palco, se**

posicionando um pouco à frente de sua mesa. A câmera alterna *closes* entre Jô, a platéia e a banda, **enquanto Jô dançarola ao ritmo da música. Jô diz: Uou!** A música ainda continua. **Jô, então, faz o gesto característico com o braço direito enquanto grita Uou! prolongadamente.** A banda pára de tocar.))

.....

(Programa exibido em 03/04/2000, na Globo)

((O programa começa com o cenário escuro, a banda tocando uma música animada e a platéia aplaudindo. **Jô entra e posa para um *close* da câmera e do canhão de luz que o ilumina. Veste calça e paletó gelo, camisa listrada e uma gravata borboleta vermelha. Diz "Uou!" e lança um beijo para a platéia, que grita e assobia enquanto Jô avança para frente, dançando ao som da banda.** A câmera dá uma geral aérea sobre a platéia e o cenário ganha iluminação. **Jô chega próximo à platéia e inclina-se para frente em gesto de agradecimento. Depois, caminha até sua mesa.** A câmera dá um *close* na banda, que está tocando. Depois, vai para **Jô que se senta e então faz seu gesto característico com a mão e a expressão "Uou!" para interromper a banda.**))

.....

(Programa exibido em 05/04/2000, na Globo)

((**Jô entra no palco sob os aplausos da platéia e a música do sexteto. Veste paletó cinza, camisa com listras azuis e gravata borboleta azul com bordô. Jô se aproxima da platéia dançando e cantarolando.** A câmera dá um *take* na banda. **Jô faz seu característico gesto com a mão e diz "Uou",** a música pára, a platéia aplaude com entusiasmo. **Jô agradece**.))

.....

Os quatro recortes mostram o domínio de cena do artista. Vemos Jô em sua entrada triunfal, explorando seu corpo, sua presença, seus gestos, suas expressões faciais, o tom de voz, seu sorriso, sua gentileza. Jô atua diante da câmera e da platéia como um modelo. A informação, nesse momento, é o que se vê, é a imagem. Jô é "telegênico", conforme expressão utilizada por Ramonet (2001). Jô se presta à encenação porque apresenta uma estética adequada ao veículo.

Os trechos também mostram que o artista se distingue de outros apresentadores pelas roupas que veste: ternos coloridos com gravata borboleta, o que é uma de suas marcas, e por atitudes excêntricas como surgir fumando um charuto. Esse comportamento

do apresentador por vezes lembra a figura de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, figura que se notabilizou pela forma excêntrica com que se apresentava e comandava seu programa de calouros de característica circense. Em suma, Jô explora todas as linguagens que pode e que o meio televisivo permite. Tudo isso constituindo estratégias para provocar os efeitos pretendidos e de tornar o programa um grande *show*.

São também estratégias de Jô mostrar todo o seu saber, a sua competência: tocar vários instrumentos: pistom, piano, bongô; atuar como humorista: fazer chacota com temas polêmicos, contar histórias engraçadas, ler e comentar *e-mails* engraçados, contar piadas, fazer comentários irônicos com acontecimentos sociais, políticos e econômicos que tiveram destaque na mídia em geral, e, sobretudo, com as pessoas envolvidas nesses acontecimentos, que, via de regra, são figuras importantes: artistas, políticos, atletas, e tantos outros; brincar com os músicos e com a platéia; falar outras línguas, quando entrevista personalidades de outras nacionalidades; falar dos livros e matérias que escreveu, dos *shows* e peças que dirigiu e/ou atuou, dos filmes que fez, das telas que pintou.

Jô exalta a si mesmo ao explorar sua competência multifacetada. Conforme Birman (2001), o sujeito vale pelo que parece ser, independentemente de provar que é. Jô não perde a oportunidade de mostrar a *performance* infinita do seu eu.

Jô, mediante a sua competência própria (pragmática e cognitiva) e apoiado pelos adjuvantes, transforma-se em *showman*, mostrando que sabe e pode construir um espetáculo singular.

Vejamos vários recortes que trazem algumas dessas estratégias arroladas. Nos primeiros recortes Jô faz humor com a figura do presidente, FHC, através da ironia, logo na abertura do *show*.

(Programa exibido em 25/06/99, no SBT)

.....

J: Comentando uma declaração do Fernando Henrique Cardoso, que outro dia avisou que está nos limites da sua paciência: *"Tô no limite de tolerânica zero!"* Ih:: ((risos)) **gente, prum presidente declarar isso é porque tá realmente... no, nos limites de tolerância ... zero!** ((risos da platéia)) **Deve ser isso. Olha, porque os limites, e olha que os limites do presidente Fernando Henrique são amplos: ao norte têm os Estados Unidos, ao sul Argentina.** ((risos))

.....

(Programa exibido em 04/04/2000, na Globo)

.....

J: E começou a vigorar ontem o novo salário mínimo. Sobre o:: salário mínimo destacamos duas declarações importantíssimas. Disse o presidente Fernando Henrique Cardoso: *"Vou cobrar apoio pra aqueles salários que sejam objeto da vontade de melhorar as condições do povo brasileiro. Esse salário não é o ideal, mas é o possível."* Em contrapartida, manifestou-se também o sociólogo Zeca Pagodinho. ((risos)) **Disse ele*: "Os homens do governo ganham muito bem pra convencer o povo de que ele precisa ganhar muito mal."*** ((risos))

.....

Nos dois segmentos apresentados, Jô faz crítica a FHC, chamando a atenção sobre assuntos nevrálgicos da política econômica do governo. Contudo, a crítica passa através da ironia, do jogo com a linguagem que reduz a informação a algo divertido, distante da reflexão. O presidente FHC passa a fazer parte de uma história, desempenhando o papel de um anti-herói. Conforme atesta Alberti (1999), produzir o humor, a ironia auxilia a desviar a atenção do pensamento sério. O fazer de Jô resulta em risos da platéia.

Outros dois trechos mostram o fazer humorístico de Jô. Em ambos, Jô conta pequenas histórias à platéia, com o objetivo de provocar-lhes o riso. Vejamos:

(Programa exibido em 01/07/99, no SBT)

.....

> **J: Numa fazenda no interior do Mato Grosso do Sul, uma vaca escorregando do morro caiu dentro de um barracão assustando a família, que ficou ainda mais assustada quando no mesmo barracão caiu um boi. Ninguém se feriu, mas se confirmou o que já se sabia: aonde a vaca vai o boi vai atrás.** ((gargalhadas))
> .....
>
> **(Programa exibido em 29/06/1999, no SBT)**
> .....
> **J: Vocês sabiam que a Máfia Napolitana, a Camorra, está planejando seqüestrar a imagem de São João. É verdade, tá nos jornais. A igreja local teve até que cancelar a tradicional procissão que ia fazer domingo, porque a Máfia Italiana queria, a Camorra queria que o São João saísse com uma tarja preta no braço, em homenagem à mafiosos mortos no tiroteio.** ((risadas)) **E o padre não deixou. Tá até agora trancado na sacristia de São João, lá, dizendo: *"Não, a procissão só sai daqui com pelotão de ( ) se no não sai."* Tá ficando complicado isso, até santo em procissão hoje em dia tem que sair em carro blindado. Se não, não dá,** ((risadas)) **o andor é blindado.**
> .....

No primeiro recorte apresentado, Jô faz humor, recorrendo a um provérbio conhecido para dar desfecho à história. No segundo, Jô faz humor, quando relaciona igreja com a máfia napolitana. Nos dois trechos, Jô faz a platéia rir.

No recorte que segue, Jô utiliza uma notoriedade no Brasil e no exterior para fazer humor. O apresentador se dirige à platéia para comentar a escolha do nome que o jogador Ronaldinho do Inter de Milão deu a seu filho. Novamente o apresentador recorre à ironia para produzir o riso.

> **(Programa exibido em 06/04/2000, na Globo)**
> .....
> **J: Boa Noite!** ((faz o seu característico gesto com a mão e a música pára)) Boa Noite! ((aplausos)) **Com vocês mais um Programa do Jô! E eu começo o programa dando os parabéns ao Ronaldinho, do Inter de Milão, que acaba de ser pai do Ronald. Pensaram muito tempo pra ver que nome iam dar pro menino** ((risos)) **e depois de muito debaterem, chegaram a essa conclusão tão original: "Que tal Ronald?"** ((risos)) **Beleza! Se fosse menina seria Ronalda.** ((risos)) **Um beijo pra você! Um beijo Milene! Um beijo pro bebê!**

> **Eu falei Ronaldinho do Inter de Milão porque eu tô sabendo que por engano o Ronaldinho Gaúcho tá recebendo parabéns, flor, charuto. "Parabéns e tal. Como é que cê conseguiu com a Milene, ( ) e tal."**
> .....

Nesse trecho apresentado, Jô, através da ironia, critica o grande artilheiro brasileiro, Ronaldo, e sua esposa, Milena, considerando-os pouco criativos, pelo nome que deram ao filho recém-nascido. O apresentador diz: *pensaram muito tempo pra ver que nome dariam pro menino e depois de muito debaterem, chegaram a essa conclusão tão original: Que tal Ronald?* Com tal comentário, Jô ousa desqualificar um ídolo brasileiro. Ronaldinho não é qualquer jogador, é um jogador de valor milionário no contexto futebolístico mundial, considerado por algum tempo o melhor jogador do mundo, e que, no momento, atua no Inter de Milão. Essa estratégia do apresentador de se valer de figuras famosas, objetivando desconstruí-las frente a seus destinatários: convidados, platéia e telespectadores, pode produzir efeitos de sentido favoráveis a Jô: mostrá-lo poderoso, pois Jô ousa colocar na berlinda quem bem entende; mostrá-lo como um homem inteligente, tendo em vista que, ao apontar as limitações do outro, Jô se constrói como alguém mais capaz, em posição superior a pessoas de grande prestígio, notoriedades; mostrar que Jô é engraçado, ressaltando sua face de humorista.

Isso mostra que no *show* de Jô divertir a qualquer preço é o grande objetivo. Jô não tem pruridos de explorar as paixões populares. Procura mexer com tudo aquilo que toca o público para garantir seu espaço na mídia.

Vejamos um outro momento do início do programa, em que Jô se dirige à platéia para fazer uma apresentação geral e prévia dos convidados da noite, preparando o público

para as entrevistas que virão. O apresentador utiliza como estratégia chamar a atenção sobre os convidados, elogiando-os para valorizar seu programa. Observemos as estratégias persuasivas:

> **(Programa exibido em 06/04/2000, na Globo)**
> .....
> **Mas hoje eu vou entrevistar o ator Antonio Fagundes!** ((aplausos, a câmera dá um *close* em Fagundes, que está sentado junto à platéia e sorri)) **Sem favor nenhum um dos maiores atores do Brasil! Eu não sei porque no SBT era uma dificuldade entrevistar essa gente! Eu não entendo!** ((risos)) **Aqui é tão tranqüilo.** ((risos)) **Tá aqui também a atriz Emy Erving!** ((aplausos; a câmera dá um *close* em Emy)) **Os dois tão participando de um filme, do qual a gente vai falar. O diretor tá aqui na platéia, o Bruno Barreto. Cê não larga a tua mulher sozinha nem...** ((aplausos**)) pra dar entrevista?** ((a câmera dá um *close* em Bruno)) **E temos aqui também o ex-presidente e:: um senador que me pediu pra vir ao programa pra- "( ) "Jô, aquilo tá uma confusão muito grande, quebra o galho, vê se eu vou no seu programa hoje." Senador José Sarney, brigado Senador!** ((aplausos; a câmera dá um *close* em Sarney)) **E depois, do Fundo da Caneca, hoje vocês vão rever "Alice no País das Maravilhas!" Esperem aí que eu volto já, já. Um beijo do Gordo!** ((Jô lança um beijo a todos. Entra a vinheta de abertura com a música tema, mostrando o logotipo da Globo, a cidade de São Paulo à noite, e por fim o logotipo do programa. Entram os comerciais.))
> .....

O recorte mostra que Jô valoriza o programa, quando valoriza seus convidados. Apresenta os convidados de forma a persuadir o destinatário de que o programa vale a pena ser visto, pois ali estão pessoas ilustres, notoriedades, gente de sucesso. Vemos, no segmento, o apresentador listar os convidados da noite, nomeando cada um deles e fazendo comentários elogiosos sobre a sua importância e sua especialidade. Ali estão um ator, um diretor e um político, todos freqüentemente destacados na mídia em geral, o que contribui para a credibilidade e sucesso do programa.

A presença do ex-presidente, agora Senador, José Sarney, oportuniza a Jô a construção de um enunciado que deixa ver o seu prestígio e o poder de credibilidade de seu programa. Jô brinca, dizendo que o Senador se convidou para vir ao programa. Depois disso, Jô enfatiza que será apresentado, no término do espetáculo, um quadro humorístico de seu antigo programa global *Viva o Gordo*. Tal quadro, importado de outro tempo e espaço, é um recurso para destacar mais uma vez a figura do apresentador. Quer dizer, Jô procura se destacar em todos os momentos do programa: da abertura ao fecho, procurando reafirmar o tempo todo a sua competência e marcando-se como a estrela principal do espetáculo.

O próximo recorte também mostra Jô se dirgindo à platéia, no início do programa, para tecer comentários sobre representantes do governo. O comportamento dos políticos no senado é alvo de chacotas do apresentador. Vejamos as estratégias utilizadas pelo apresentador para fazer humor e para valorizar o programa.

> **(Programa exibido em 06/04/2000, na Globo)**
> .....
> **J: No ar mais um Programa do Jô! Direto de São Paulo para todo o Brasil! Sexteto! Vamos lá!** ((a câmera fecha na banda)) **Uou!** ((a câmera volta para Jô)) **Olha só gente, pra provar que a discussão que houve entre os senadores Antônio Carlos Magalhães e Jader Barbalho foi apenas uma amena tertúlia, o Programa do Jô mostra em primeira mão o filme desencontro. Por favor, pode soltar.** ((Jô se volta para trás, em direção ao telão, que mostra cenas de uma luta de boxe com a sobreposição da fala dos senadores durante a discussão no Senado; aplausos)) **A coisa da maior civilidade, sem problema nenhum. Alex me dê el gongo, por favor. Olha só, chegaram alguns e-mails aqui, que eu gostaria de ler um, enviado por Alexandre Régis, que diz o seguinte:** *"Se você está se achando um pouco acima do peso, consegui um programa que calcula seu peso em outros astros do sistema solar. Você tá com 115 quilos aqui na Terra, sua tabela será: no Sol você teria 3.100 quilos, em Júpiter 315 quilos; Urano e Plutão 139 quilos; Saturno 137; Vênus 105 quilos; Marte 45; Mercúrio 44 quilos*." **Vou me mudar pra Mercúrio, pronto!** ((risos)) **Esbelto. E aqui Lúcio Pertigas, que diz o seguinte:** *"Bom, agora que*

> *cê tá de volta, vê se não some. Afinal, você é uma das únicas gorduras que nos faz falta."* **Eu não sei se eu agradeço a...** ((risos)) **Tá bom!**
> .....

No início do trecho temos a expressão: *No ar mais um Programa do Jô! Direto de São Paulo para todo o Brasil!* A frase produz o efeito de sentido de credibilidade, sucesso, pois, na televisão, programas diários e que se mantêm no ar por longo tempo significam público cativo, bom índice de audiência. Portanto, o enunciado do apresentador mostra o sucesso de seu *talk show*.

O trecho ainda mostra Jô utilizando dois recursos técnicos para apoiar a sua estratégia de fazer humor para atrair os destinatários. Primeiramente, temos a passagem em que o apresentador recorre ao telão, exibindo uma filmagem que possibilita a construção de um fazer sustentado na ironia.

A pendenga entre os senadores Magalhães e Barbalho é motivo de crítica. Contudo, mesmo um assunto sério é tratado com humor, desencadeando o riso. Jô diz tudo não deixando implícitos. De acordo com Bergson (1980: 57), o humor pode ser alcançado não só pelo que a linguagem exprime, mas também pelo que ela cria. A própria linguagem, por vezes, torna-se cômica. E ao se rir da frase, ri-se também do autor dela, embora não seja isso que interesse, no caso. De qualquer forma, pela proposta e natureza do *talk show* de Jô, desencadear o riso através da ironia e de outros recursos de humor é um fazer comum do apresentador para auxiliar a produzir o efeito espetáculo de entretenimento.

Vejamos outro recorte que mostra Jô fazendo a apresentação geral dos convidados da noite, no início do programa. Para apresentar a cantora Simone e a candidata ao governo de São Paulo, a petista e Deputada Federal Marta Suplicy, exerce o seu papel de anfitrião,

mostrando-se gentil. Mas também não perde a oportunidade de fazer humor, quando diz que o programa é para macho. Vejamos a *performance* de Jô, no trecho:

> **(Programa exibido em 08/10/1998, no SBT)**
> .....
> **J: Ao lado da Marta, uma das vozes mais belas da nossa música, e uma das mulheres mais lindas também da nossa música. Louca por mim!** ((risadas)) **Simone!** ((Jô diz o nome de Simone em um tom mais alto e marcado, sorrindo. A platéia aplaude entusiasticamente, a câmera dá um *close* em Simone que está sentada na primeira fila. Ela acena para o público e sorri. A câmera dá um *close* nas duas convidadas. Marta aplaude e também sorri. Simone diz obrigada, sem que sua voz apareça. A câmera volta para Jô**)) Então o programa de hoje é programa pra macho. Porque só tem mulheres maravilhosas! Programa para... Alex!** ((Jô se volta para seu assistente, Alex)) **Para...?**
> **A: Macho** *((*a câmera dá um *close* em Alex*))*
> **J: Macho! Isso! Beijo do Gordo** ((Jô leva a mão direita espalmada até a boca, lança um beijo para a câmera e grita uoh! A platéia aplaude))
> .....

Jô apresenta as convidadas da noite já como personalidades conhecidas do público. Simone (cantora) e Marta Suplicy (política, sexóloga) são figuras comumente expostas na mídia. Conforme já dissemos anteriormente, esse tipo de convidado ajuda a atrair a atenção do público e reafirma o prestígio do programa. Como de costume, Jô atua como grande anfitrião, elogiando e manifestando ao convidado seu agrado em ter pessoas amigas e ilustres no programa. Isso ao mesmo tempo cria uma imagem favorável ao apresentador como também destaca a importância do convidado. O artifício facilita as condições da entrevista, cria leveza, desperta simpatia do público e ajuda a dissolver o possível clima de tensão ou embaraço do entrevistado. A estratégia também manipula o público, levando-o a reagir positivamente, aplaudindo a cena.

A expressão: *o programa de hoje é programa pra macho*, embora traga as marcas do discurso machista, no caso, configura-se como um elogio às convidadas, mostrando-as

como mulheres capazes de despertar o interesse dos homens com suas qualidades: beleza, inteligência, etc.

A leitura dos *e-mails,* cartas e *faxes*, no início dos blocos, sempre antes da entrevista, também constituem um bom momento para Jô mostrar sua *performance*, fazer humor, transformando o programa em um espetáculo de entretenimento alegre. Além disso, essas correspondências, além de um recurso adjuvante ao fazer humorístico, permitem que Jô interaja com o telespectador e constituem também prova concreta de que o programa é assistido, mostrando a repercussão que o espetáculo tem e a forma como o público o vê. Temos boas estratégias para produzir o efeito de veridicção. O público interpreta esse fazer e o avalia positivamente, dando-lhe o estatuto de verdadeiro, conforme expressam Greimas e Courtés (1979).

Vejamos as estratégias utilizadas por Jô em três recortes do início do primeiro bloco. Jô aparece no primeiro recorte fazendo comentários sobre a quantidade de *e-mails*, cartas e *faxes* que recebeu no seu retorno à Globo, objetivando destacar o sucesso do programa.

(Programa exibido em, 04/04/2000, na Globo)

.....

J: E eu quero agradecer, olha, de ontem pra hoje, três mil e-mails já chegaram. A gente ainda tá selecionando alguns. E várias flores e cartas. **Eu quero agradecer a todo o pessoal que se manifestou:** ((Jô tem nas mãos várias cartas)) Irlando Beirão, o:: César Job, Antônio ( ) Moraes, que mandou um telegrama. Hã:, quem mais meu Deus. É tanta gente. Deixa eu ver aqui. Valter ( ) mandou, Carlos Alberto de Nóbrega, hã, Maria Carmem Barbosa, quem mais aqui, Fernanda Montenegro mandou um fax super carinhoso, Sérgio Ribeiro, hã:: Gente, eu botei tudo na ordem pra não me atrapalhar. Wolf Maia, hã, Patricia Washington Olivetto, Gugu Liberato, Marília Gabriela. Quem mais? Lilian Witefibe, hã, Luana Piovane, ((Jô coloca o cartão de Luana no bolso do casaco)) Luana Piovane, ((risadas)) Cláudia Raia, Edson Celulari, Patrícia Pillar,

> Maria Bononi. **Enfim, um monte de gente super carinhosa**. **E os e-mails a gente ainda tá separando, né? porque de um dia pro outro ainda não deu tempo. Tom Cavalcante já falei? ( ) Cavalcante, Já? Já falei. E:: também tem um, um e-mail só que eu peguei, porque eu disse: Não, esse aqui eu vou ter que ler alto. Que é mandado por, cadê ( ) André. André diz o seguinte: "Parabéns Jô. Você mudou de emissora, mudou de cenário, mudou de mesa, mudou o sofá, mudou até a haste dos seus óculos. Mas Jô, você não mudou uma coisa, sua cadeira. Qual o motivo? A Globo não conseguiu uma cadeira que coubesse em você?" ((risos)) A cadeira não é a mesma, mas é outra, viu André? Não é problema de, é problema de hábito, de conforto. Chega de falar bobagem.**

O recorte mostra que Jô utiliza o *e-mail* como prova concreta da aceitação e carinho de seu público. Já nos dois outros recortes que seguem Jô utiliza as piadas e os comentários enviados pelos *e-mails* como estratégias para atuar como humorista. Vejamos:

> **(Programa exibido em 08/10/1988, no SBT)**
>
> .....
> **J: E o *e-mail* enviado por Andréia Lessa Paiva: *"Oi, elefante mais amado do Brasil!"*** ((risadas. Jô dá um sorriso, faz trejeitos para câmera e segue)) **Dou-te uma trombada!** ((risadas)) **Olha só que sarro**: "***A mulher queria separar do marido, procurou o advogado e falou: Tô com problema com o meu marido, temos uma enorme compatibilidade de gênios. Minha senhora, a senhora está enganada. A senhora quer dizer incompatibilidade? Não, é compatibilidade doutor. Eu gosto de abacate, ele também. Eu gosto de cinema, ele também. Eu gosto de homem, ele também, então..."*** ((A câmera dá um *close* na platéia que está rindo)).
> .....
>
> **(Programa exibido em 15/06/1999, no SBT)**
> .....
> **J: Piada enviada por Eva de Niterói** (Jô olha para a câmera e depois para a mini-platéia que está à sua esquerda, bem na direção do micro e, portanto, ponto de olhar mais fácil do apresentador). **Oi, Eva, de Niterói, tudo bom?** (Jô se dirige à câmera e volta a olhar o micro e começa a ler o *e-mail*). "***Numa roda de amigos, dois deles conversavam sobre sua mulheres, quando o mais prosa dos dois disse: _ Meu amigo, eu sou o máximo! Pro cê tê uma uma idéia, eu faço amor com minha mulher em todas as partes da casa, até na rede. _ Ué! Eu também faço amor com a minha mulher na rede, e daí? _ De pé?*** (gargalhadas da platéia, mas a câmera está em Jô que faz um expressão engraçada, olha para a câmera)) **J: Ô, Eva, como é que você escreve uma barbaridade dessa?** ((E Jô volta a olhar para o micro, enquanto se ouve o barulho da platéia rindo)) **Fazer**

> **amor com a mulher na rede, em pé, realmente é complicado. E aqui tem também uma piada do Gildásio** ((Jô ri do nome)). **Oi, Gildásio, tudo bem?** ((Jô olhando para a câmera e voltando a olhar para o micro para ler))
> .....

Seguem dois trechos que mostram como Jô manipula a platéia para adjuvá-lo na cena. Além disso, por participar do programa, por estar perto de uma estrela como Jô e das figuras notórias que passam pelo programa, a platéia toma importância e também atua como um ator figurante.

> **(Programa exibido em 29/06/1999, no SBT)**
>
> .....
> **J: Hoje se comemora o Dia de São Pedro!** ((Jô olha pra platéia e também para a banda)) **J: Que beleza! E parece que vem uma frente fria aí, já. São Pedro pra comemorar o seu dia já mandou uma f- chuva a partir de amanhã, parece, dizem, não sei. Mas ele é que tem a chave do céu. Vamos dar um viva pra São Pedro. Viva São Pedro!** ((Jô grita entusiasmado, **a platéia repete com aplausos e gritos: "Viva! E:"** A banda toca uma música animada e a platéia acompanha batendo palmas.))
> .....
>
> **(Programa exibido em 25/6/1999)**
> .....
> **J: Eu vou fa- eu vou, eu vou dar um jeito pra você ouvir isso ( ). Eu vou fazer uma pesquisa aqui na platéia. O que que é melhor: tã, tã, tã, ou atenção telefone ocupado?** ((**A maioria da platéia se manifesta respondendo que o melhor é tã, tã, tã; a câmera dá um *close* na platéia**)) Acho que ganhou tã, tã, tã.
> R: Mas com você assim perguntando não tem graça. ((Renato fala rindo))
> **J: Então pergunta você.**
> R: Não, não. ((risos)) Pior ainda. ((Jô ri))
> .....

No segundo recorte apresentado, Jô está fazendo a entrevista com o presidente da Anatel, Renato Guerreiro Navarro, discutindo o péssimo serviço da telefonia, depois da privatização. Jô insere algumas passagens de humor na entrevista para apaziguar os ânimos em função da sua forte crítica. Jô manifesta seu desagrado às explicações que considera

óbvias e que o sistema adotou para informar o usuário de que a linha está ocupada e outras formas de orientação que ele considerava irritantes. No trecho destacado, o apresentador procura o apoio da platéia para reforçar seu argumento. Conforme podemos ver, a platéia manifesta exatamente o que Jô espera.

Em seguida, mostramos a forma como Jô exerce o seu controle sobre a banda, utilizando-a como adjuvante para ser bem sucedido na sua proposta de construir um espetáculo de entretenimento bem humorado. São três recortes que apresentam o fazer de Jô em momentos diferentes do programa. O primeiro segmento é extraído da abertura do *show* e mostra Jô recorrendo ao músico Derico para fazer ironia com o nome do filho do jogador Ronaldo. O segundo segmento mostra Jô procurando o endosso da banda, logo após a entrevista com o empresário, dono da Globo, Roberto Marinho. E o terceiro segmento é extraído do meio da entrevista com os músicos da banda Charles Brown Jr e Jô novamente recorre ao Derico. Vejamos os trechos:

(Programa exibido em 06/04/2000, na Globo)

.....

J: Aliás, o Derico quando eu falei do Ronald, do filho do Ronaldinho, parece que o nome ia ser outro, né?
D: É, é porque o Ronaldinho que exigiu que fosse o nome dele, né? mas a Milena, a Milene queria que fosse o nome dela se fosse menino também, ia se chamar Milênio. Mas aí ficou meio, ((risos)) **ele achou que não ia durar muito, aí falou: "Não, deixa."**
J: Aí ficou mesmo [sendo]
D: [Ficou] Ronald, é.
J: Ronald. É bom. Ronald, é legal, [é legal]
D: [Milênio] é legal.
J: Vamo parar de falar bobagem, vamo. ((Derico ri)) Vamo chamar o Antônio Fagundes!

.....

(Programa exibido em 03/04/2000, na Globo)

.....

J: Sexteto, vocês viram a intimidade que eu tenho com o homem, né?
B: Sem dúvida. ((a câmera dá um *close* em Bira, risos))
J: Então comportem-se, tá? Por favor.
.....

(Programa exibido em 01/07/1999, no SBT)
.....
J: Você já tomou Xota da índia?
D: Nunca.
J: Mas vai tomar agora. ((gargalhadas))
?: Ele queria um litro já.
J: Olha que beleza. ((Jô serve na caneca))
D: Eu levei- tô levando uma garrafa.
J: Tá levando uma garrafa. Prova aí, vê que tal é. ((Derico bebe))
?: Pessoa normal não bebe isso.
Os rapazes: Oié! ((aplaudem; a platéia também))
J: Que tal é? Hã?
D: Bom, bom
J: Forte?
D: Não, não, não, levinho.
J: É suave.
D: Valeu, hein chapa! ((cumprimenta o Chorão; risadas))
.....

Sintetizando esse tópico, podemos dizer que Jô dota seu discurso de marcas de veridicção, levando seus destinatários a reconhecê-las como verdade. Retomando Greimas e Courtés (1979), a verdade é um efeito construído pelo discurso. Fazer crer na verdade de um discurso define-se como um fazer persuasivo do manipulador.

A manipulação exercida por Jô se verifica no modo como conduz as cenas e os sujeitos. Jô se esforça para tornar cada momento do *show* algo divertido, dramatizando os fatos, reduzindo a análise, a reflexão.

Nesse momento, então, passamos a tratar especialmente das entrevistas, mostrando como Jô atua para construir um espetáculo distenso.

5.2 - As estratégias de construção da distensão

As entrevistas constituem o espaço privilegiado do espetáculo, não por acaso, denominado *talk show*, e, também, para o exercício da competência do ator. Na perspectiva de criar a distensão, num programa de entretenimento que busca fugir da banalidade, Jô cria as condições para uma entrevista amistosa e para despertar o interesse de seu público destinatário.

Como o grande ator do espetáculo, Jô exerce na entrevista a sua competência completa – saber e poder fazer, atuando como a estrela do *show.* Na sua *performance* de entrevistador, Jô lança mão de sua grande versatilidade e recursos de que dispõe, para manipular o seu convidado, para fazer uma entrevista interessante, competente, entretendo seu público.

Do ponto de vista da construção da distensão, a relação entre convidado e apresentador define-se como cooperante, não concorrente, uma relação de parceria. Raramente o convidado tenta concorrer com o anfitrião para ter o controle da cena. Normalmente, o convidado aceita a orientação do entrevistador, cumprindo a sua função ou papel de instância adjuvante, respondendo as perguntas, subordinado ao controle do apresentador.

A tensão, própria de uma situação formal, como é o caso de uma entrevista, no programa de Jô parece minimizada pelo tom de informalidade que caracteriza esse *talk show*. Por outro lado, quando a entrevista apresenta um convidado mais polêmico ou o tema é mais polêmico, Jô sempre recorre a expedientes para dissolver a tensão e também voltar a ter o controle da entrevista. Jô aparece como o comandante em chefe que generosamente

divide a cena. Dessa forma, o entrevistado acaba se transformando em um excelente recurso, um ator coadjuvante para o entrevistador realizar um conjunto de fazeres que lhe garantam uma boa *performance.*

O entrevistado tem chance de uma boa *performance*, considerando a temática das perguntas que o apresentador faz, de acordo com a forma como o convidado é tratado, conforme o grau de proximidade ou informalidade com que Jô se dirige ao convidado, e o controle que Jô exerce sobre a entrevista e o convidado.

Jô sempre aproveita uma oportunidade para exercer a face de humorista, tornando as entrevistas divertidas, distensas, agradáveis, muitas vezes arrancando risadas e aplausos de todos na cena. Tudo isso conforma um conjunto de estratégias persuasivas utilizadas pelo apresentador com o objetivo de ser bem sucedido. O *talk show* é conduzido para ser um espetáculo. Jô, com todos os seus saberes, acumula qualidades para ser a estrela do *show,* possui a competência completa para uma *performance* de êxito. É esse o poder de Jô.

Passamos, então, a analisar um conjunto de recortes das entrevistas selecionadas, destacando os recursos estratégicos utilizados por Jô que ajudam a determinar o entretenimento qualificado do espetáculo. Podemos categorizar alguns fazeres estratégicos de Jô que produzem o efeito de distensão e que constituem uma regularidade nas entrevistas:

- Receber bem os convidados com informalidade, tratando-os por *você*, dizendo que vai conversar, sugerindo que se trata de um bate-papo;
- Tocar os convidados de alguma forma: abraços, beijos, toque no braço ou na mão, chamando-os pelo nome ou apelido;

- Valorizar os convidados, destacando-os em suas profissões, em seu feitos;
- Tratar os convidados com gentileza, elogiando-os, sorrindo, tendo gestos de delicadeza;
- Recorrer à banda e/ou à platéia para ter apoio na entrevista;
- Atuar em diversos papéis, mostrando todo o seu saber: humorista, escritor, diretor, poliglota, músico, ator e outros;
- Fazer humor, ironizando situações, a fala, as atitudes ou o perfil do entrevistado, com o intuito de provocar o riso do público;
- Compartilhar experiências com o convidado, contando histórias, revelando fatos vividos, firmando a parceria;
- Tratar os temas interditos, complexos, com naturalidade, desmistificando-os;
- Diversificar a linha de perguntas na entrevista.

Conforme já vimos anteriormente, Jô introduz o convidado na entrevista, utilizando sempre as mesmas ações. Primeiramente, convida o entrevistado a ocupar o assento destinado a ele, empregando uma expressão usual: *venha pra cá*..., quebrando o tom de informalidade. Depois, Jô costuma caminhar um trecho do palco para receber o convidado, cumprimentando-o com aperto de mãos, quando é uma autoridade ou pessoa não conhecida, e com abraços e beijos, quando é pessoa conhecida, especialmente quando é mulher.

A forma de tratamento empregada, já desde o início da entrevista é, comumente, o "você", o que funciona como uma forma de estabelecer uma relação intersubjetiva positiva,

diminuindo a distância entre os interlocutores e minimizando a tensão que se instala em uma entrevista de televisão, em uma emissora como a Globo e com Jô Soares.

É habitual, também, Jô dizer que vai "conversar" com o convidado, sugerindo que se trata de um bate-papo, de algo menos formal. A substituição do verbo "entrevistar" por "conversar" pressupõe maior proximidade, informalidade e uma participação mais ativa do "tu". Quer dizer, uma entrevista é marcada por papéis fixos e assimétricos: um "eu" que pergunta e um "tu" que responde. Já no bate-papo, temos o efeito de apagamento dessa assimetria.

Apresentamos 6 seqüências que mostram Jô introduzindo os convidados nas entrevistas, informalmente. Jô, antes de situar o convidado profissionalmente, costuma fazer um rápido preâmbulo, cuja função é a de relaxar o convidado através do tom de intimidade, e também de valorizá-lo, mostrando que o programa traz pessoas importantes, é lugar de passagem de pessoas bem sucedidas. Vejamos as seqüências:

(Aldemar Paiva, jornalista - 25/06/99, SBT)

.....

J: Ele passou anos acordando Pernambuco e hoje conta as histórias que ele ouviu no nordeste. É o jornalista Aldemar Paiva! Venha pra cá Aldemar. ((a platéia aplaude e a banda toca uma música, enquanto Aldemar se dirige até Jô para cumprimentá-lo; Jô se levanta e cumprimenta-o com um aperto de mãos. Ambos se sentam. Aldemar veste calça preta e blaser cinza, uma camisa clara e um colete escuro. A câmera dá um giro na banda. Jô faz o gesto característico com a mão, a banda pára de tocar))

.....

(Ana Carolina, cantora e compositora - 25/06/99, SBT)

.....

J: Brigado. ((a platéia aplaude)) **E essa moça é uma revelação da música brasileira. É Ana Carolina! Venha pra cá!** ((Ana se levanta sob os aplausos da platéia, vai até Jô e cumprimenta-o; a câmera dá um *close* na banda que toca uma música; Ana veste calça e casaco pretos e tênis))

.....

(Renato Navarro Guerreiro, presidente da Anatel - 25/06/99, SBT)

.....

J: Essas e outras perguntas eu vou passar pro presidente da agência que regula os serviços das empresas de telecomunicação, Renato Navarro Guerreiro. Venha pra cá Renato! ((A platéia aplaude e a banda toca uma música enquanto Renato se levanta e vai até Jô para cumprimentá-lo. Ambos se cumprimentam com um aperto de mãos e depois se sentam. Jô faz o sinal com a mão para que a banda pare de tocar.))

.....

(Afonso Casanovas, padre e lingüista - 30/06/99, SBT)

.....

J: [E eu vou conversar com o Padre...] Então venha dizer isso aqui, o Padre Afonso Casanovas. Venha pra cá. ((A banda toca uma música enquanto o Padre vai até Jô, a câmera o acompanha; Jô se levanta e cumprimenta-o; ambos se sentam e Jô faz o gesto com a mão para interromper a música.)) Padre, você é natural de onde?

.....

(Ciro Gomes, político - 05/04/2000, Globo)

.....

E agora vamos conversar com Ciro Gomes! Venha pra cá. ((sob os aplausos da platéia e o som da banda, Ciro se levanta e vai em direção a Jô, que já em pé, cumprimenta-o com um abraço; a câmera dá um *take* na banda, enquanto Jô e Ciro se sentam))

.....

(Suzana Werner, atriz e modelo - 01/07/99, SBT)

.....

Ela agora está partindo... ((Jô faz uma pausa esperando que as gargalhadas parem)) **tá partindo para a carreira musical. Eu vou conversar com a modelo, atriz e agora cantora Susana Werner. Venha pra cá!** ((A banda toca uma música. Susana se levanta em direção à Jô, que em pé, a abraça e cumprimenta. Ela veste calça preta justa e uma blusa preta tomara-que-caia. A câmera dá um giro pelo estúdio, mostrando, inclusive, operadores de som em uma sala semi- à parte. Ambos se sentam. Jô faz o gesto com a mão, a música pára. A entrevista começa.))

.....

Conforme já afirmamos, os primeiros contatos com o entrevistado mostram o momento de valorização do outro, para estabelecer a relação intersubjetiva positiva e distensa. Dessa forma, Jô cria condições para transformar o convidado em um parceiro, um aliado na construção da entrevista.

Jô utiliza, como estratégias, promover os trabalhos dos convidados: livro, CD, peça teatral, enfim, qualquer projeto que o convidado esteja desenvolvendo no momento, objetivando destacar a sua importância; fazer perguntas sobre vários temas: curiosidades da carreira profissional, preferências no estilo de vestir, gostos em geral, hábitos e outros do convidado. E Jô também não perde a oportunidade de fazer humor através de ironia ou comentários engraçados, estando atento no jogo e nos jogadores. É o que afirma Ramonet (2001), quando discute as estratégias utilizadas pelos âncoras dos telejornais cujo interesse se volta para a pura tática do jogo e para os jogadores e não sobre aquilo que está em jogo. Isso se aplica ao *talk show*, posto que, como programa de entretenimento, o jogo discursivo é condição para o seu funcionamento.

Apresentamos quatro segmentos do início das entrevistas para mostrar essas estratégias de distensão utilizadas pelo entrevistador.

(Programa exibido em 06/04/2000, na Globo)

.....

J: Sabe o que me impressionou muito no livro? A pesquisa! ((Jô abre o livro e examina algumas páginas)) **A pesquisa que você fez sobre a navegação, a época, sobre os piratas. Sabe, é uma coisa que deve ter levado um, um tempo enorme, e você conseguiu fazer com que não ficasse, hã: quer, a pesquisa pela pesquisa. Ficou uma coisa bem, bem integrada na narrativa e super divertida, né? Eu realmente eu gostei demais. O livro já foi traduzido?**

S: Olha, esse livro já está na terceira edição espanhola, já está na segunda edição francesa, já está traduzido em... romeno, já está traduzido em italiano, está traduzido em, agora saiu a edição grega, é, do Dono do Mar.

J: Cê gostou em grego? Viu a tradução? [Achou boa?]

S: [Eu acho] que é a melhor de todas.

J: É, a grega?

S: Eu não pude dar o palpite. ((ri, Jô também))

J: Falando nisso, falando em livros e livrarias, é verdade ou é anedota, a história que contam de você em Portugal a respeito da livraria, qual era livraria?

S: A Bertran.

J: A Bertran. É verdade a história?
S: É verdade.
J: Conta a história pra gente por favor.
S: Não, eu cheguei na Bertran, que sempre que vou a Lisboa visito a Bertran, inclusive alguns livros meus também eles editaram, Norte das Águas foi editado pela Bertran, depois ( ) de Fogo também, e eu sempre visitava. Quando presidente foi aquela coisa de... presidente visitando, com todo aquele cerimonial, e eu chamei o diretor da Bertran e disse assim: "Olha, eu quero voltar aqui. Vocês, éhh..., sábado! Vocês abrem sábado?" Ele disse: "Não, senhor." "Por que que não abre?" "Por que vocês fecham sábado?" Ele disse: "Não, porque nós não abrimos ( )."
J: Não, não fecha porque não abre.
S: Não fecha porque não abre.
.....

(Entrevista com o jornalista Aldemar Paiva, 25/06/99 - SBT)
.....
J: Ô Aldemar, *você* é uma lenda no nordeste, né? quer dizer, todo...
A: [É, lenda-]
J: [Todo] comediante que se preza, nordestino, que vem pra cá sempre me conta alguma história sua.
A: Mas lenda não é coisa muito verossímil não, né?
J: ((Jô fala rindo)) **Depende, depende da lenda, né? E você tá lançando aqui, hã:: O Causo...**
A: "O causo eu conto."
J: Eu conto. Histórias de Aldemar Paiva. Quando é que cê começou a trabalhar, como é que você começou a trabalhar em rádio Aldemar? ((Jô coloca o livro à disposição da câmera e essa dá um *close* no livro))
.....

(Entrevista com a banda Charlie Brown Jr, 30/06/99 - SBT)
.....
J: Primeiro, a primeira coisa é o seguinte, tem um rapaz ali que tá com peircing em tudo, que é, você se furou tudo. ((A câmera dá um *close* nele)) **Deixa eu ver. [Onde é que tem?]**
Pelado: [Não, é só aqui e aqui.]
J: Hein? como só, [tem um]
P: [Só dois.]
J: Tem dois? Tem um no queixo...
P: No queixo e um no... [na sombrancelha.]
.....
J: Zóio de Lula. ((Jô vira pro lado)) **Cadê o CD de vocês? Tá aqui o CD. [Olha só.]**
C: ( )
J: Charlie Brown Jr. Tá bonita essa capa. A roupa tá bonitinha. Essa, esse, esse... isso chama-se o que? é uma bermuda [isso aqui? cueca longa?]
C: [É uma bermuda, é uma bermuda...] [é uma bermuda de basquete.]
Outro: ( ) (bermuda com calça.)

C: É.
J: É bonito isso.
C: Legal.
J: Tá, aqui também tá legal.
.....

(Entrevista com Ana Carolina, 25/06/99 – SBT)
.....
J: Ana, eu adorei essa roupinha.
A: Gostou? [Legal, né?]
J: [Você fica] Dá uma andadinha pra eu ver aqui de novo. ((Ana se levanta, a platéia assobia)) **( ) ó, olha aí, olha aí, yes! Hein, adorei, adorei, adorei, adorei. Deixa eu ver o tênis também, deixa eu ver. Tudo. Que barato!** ((Ana ri)) **Gostei, gostei mesmo. Deixa eu ver o teu, o teu CD aqui, né? Olha só, Ana Carolina, ( ) "Tô sai-" É o primeiro CD? "Tô saindo; Alguém me disse; Nada pra mim; Trancado; Armazém; Garganta." Ah:: todas composições tuas Ana?**
.....

Os recortes apresentados mostram Jô no seu papel de anfitrião, estabelecendo a relação intersubjetiva positiva, através de atitudes que descontraem os entrevistados. Com Sarney, mesmo tratando-se de uma personalidade política, Jô mostra a relação de intimidade e descontração, através de várias estratégias: elogia o livro de Sarney, permitindo que o político fale sobre a aceitação de sua obra, tendo em vista já estar traduzida em vários idiomas; chama a atenção para outra face do político – a de escritor; solicita ao convidado que conte algo engraçado, possibilitando um espaço para o humor, o que corrobora a proposta de entretenimento do *talk show*; envereda por um assunto fora da política, o que garante o tom de leveza da entrevista.

Com Aldemar Paiva, Jô valoriza o fato de o convidado ser considerado lenda no nordeste, e destaca o livro do jornalista. Com isso, mostra que Aldemar não é um qualquer.

No caso da banda Charlie Brown Jr, Jô faz ironia com a aparência dos músicos, mostrando interesse pela forma como os músicos se apresentam, e chama a atenção do público para o novo CD do grupo.

Com Ana Carolina, Jô se mostra carinhoso, exagerando nos elogios à aparência da moça, de forma a parecer simpático, caloroso, para quebrar a tensão e ter uma aliada. A atitude do apresentador como que cumpre uma função fática, na medida em que facilita o estabelecimento do diálogo. Os elogios auxiliam a construção da imagem positiva da cantora, destacando-a como uma figura interessante. Jô ressalta o CD da cantora e a competência da moça, perguntando se as músicas são todas de autoria dela. Isso mostra que a entrevista tem como objetivo apresentar pessoas bonitas, competentes, inteligentes, criativas.

Podemos dizer que Jô constrói os efeitos de distensão nas entrevistas, através de imagens de relações informais, de tratamento informal.

Os próximos recortes apresentam o desenvolvimento das entrevistas, suas temáticas variadas, destacando as estratégias de Jô para tornar a entrevista um bate-papo descontraído.

Iniciamos com dois recortes da entrevista com a cantora Ana Carolina que mostram as estratégias utilizadas por Jô para produzir uma entrevista simpática, agradável, leve.

(Programa exibido em 25.06/1999, SBT)

.....

J: Brigado. ((a platéia aplaude)) **E essa moça é uma revelação da música brasileira. É Ana Carolina! Venha pra cá!** ((Ana se levanta sob os aplausos da platéia, vai até Jô e cumprimenta-o; a câmera dá um *close* na banda que toca uma música; Ana veste calça e casaco pretos e tênis.))

J: Ana, eu adorei essa roupinha.

A: Gostou? [Legal, né?]
J: [Você fica] Dá uma andadinha pra eu ver aqui de novo. ((Ana se levanta, a platéia assobia)) (**) ó, olha aí, olha aí, yes! Hein, adorei, adorei, adorei, adorei. Deixa eu ver o tênis também, deixa eu ver. Tudo. Que barato!** ((Ana ri)) **Gostei, gostei mesmo. Deixa eu ver o teu, o teu CD aqui, né? Olha só, Ana Carolina, ( ) "Tô sai-" É o primeiro CD? "Tô saindo; Alguém me disse; Nada pra mim; Trancado; Armazém; Garganta." Ah:: todas composições tuas Ana?**
A: Tem cinco canções minhas.
J: Cinco de quantas? Total são, no disco são quantas?
A: São quinze. Fiz quatro regravações e as outras são inéditas, compositores conhecidos e compositores que não são conhecidos e (nem por isso menos) como ( ) que é um compositor que faz parte aí do disco.
J: Você é de onde?
A: Juiz de Fora.
J: Mineira de Juiz de Fora. A terra do [Miltinho,] olha aí.
A: [( )] a terra do Miltinho. Juiz de Fora aí na área. ((a câmera dá um *close* no Miltinho))
J: Cê já sabia que o Miltinho é de Juiz de Fora?
A: Já, já sabia.
J: Cê mora em Juiz de Fora ainda?
A: É, mudei pro Rio de Janeiro há um mês.
J: Qual é o seu tom? Cê tem um tom de voz puxando pro grave, né?
A: É
J: No canto lírico seria o quê? [Cê sabe?]
A: [( )] Teve um, um professor de canto lírico que disse que seria, a classificação seria contralto licoroso.
J: Bonito isso, não?
A: Bonito não, [um bom nome.]
J: [Contralto] licoroso, dá vontade de beber logo, não dá? ((Ana ri; risos geral)) **Me vê aí um contralto licoroso, ou um controle licorado. E os arranjos, você também faz arranjos?**
A: Eu arranjei, é, concebi doze fai-, é 12 faixas. É, fiz a concepção de arranjos, inclusive é:: a minha demo que era de voz e violão, se você escutar a demo e depois escutar o disco, é a banda tocando exatamente o que o violão fazia. E aliás, o que eu mais gosto de fazer é, realmente, até mesmo tocar e arranjar. (...)
.....

Em razão de Ana Carolina ter surgido há pouco tempo na mídia, Jô orientou a entrevista no sentido de colher informações sobre a vida da artista e sobre sua habilidade profissional. Como de praxe, o apresentador utilizou a velha fórmula: tratar as mulheres com elegância, delicadeza, tecendo elogios, valorizando as habilidades da convidada,

mostrando-se sedutor, fino e gentil. A convidada também se posicionou de forma cordial demonstrando simpática pelo apresentador.

No início da entrevista, as questões iniciais cumprem uma função de estabelecer a comunicação ao mesmo tempo que abrem espaço para Jô mostrar sua face de grande anfitrião. No recorte, vemos usa como estratégia chamar a atenção sobre o traje da moça.

Ana Carolina também pode mostrar os recursos pessoais de que dispõe para compor sua música e falar sobre sua vida. Jô envereda sobre questões amenas, curiosidades da vida da artista, o que contribui para a distensão. Além disso, questões variadas garantem que a entrevista não se torne entediante. Assim, seguem alguns turnos que visam a aproximar os interlocutores mostrando que ambos se identificam. O argumento de Jô se ancora em elementos de valor concreto: a origem da moça, a aproximação com o músico Miltinho, pois ambos são de Juiz de Fora, Minas Gerais.

Depois, Jô questiona sobre o timbre de voz de Ana Carolina que chama a atenção por ser muito grave. Ela diz: *teve um professor de canto lírico que disse que seria, a classificação seria contralto licoroso.* Jô, aproveitando esse comentário para fazer humor, para mostrar-se agradável, conquistando a parceria da convidada, diz: *contralto licoroso, dá vontade de beber logo, não dá? Me vê aí um contralto licoroso, ou um controle licorado*.

No final do trecho, Ana explica que também é arranjadora de seu disco, como uma forma de confirmar a sua competência. A explicação de Ana se sustenta sobre uma postura autorizada, de quem entende do ofício, e isso produz credibilidade à sua fala.

Segue o segundo segmento da entrevista com Ana Carolina.

.....
J: Agora, por que Armazém? Tem uma música chamada Armazém.
A: Armazém.

J: Cê tem uma fixação em armazém?
A: Não. É porque::
J: Você era criança, queria ser dona de armazém?
A: É.
J: Mentira? É mesmo?
A: É. É. Eu, eu, eu achava fascinante quando chegava na, no, no armazém, desculpe, eu acho:: quando a gente é criança a gente vê tudo, tudo tão grande, tá tudo tão grande...
J: Enorme.
A: Quando você vol- é, é volta ao lugar que você foi quando era criança, você: mas tá tão pequeno, né?
J: É.
A: E eu ia, ia ao armazém e via aquele, aquelas, aqueles sabão em pó enormes, aquelas latas ( ) achava aquilo, e minha mãe precisa daquilo, né? pra ( ) se eu tivesse isso aqui já me resolvia uma boa parte dos problemas assim, [( ) da] minha mãe,
J: [( ) vida]
A: da minha vida, é. Achava ótimo aquela coisa do armazém. E:: mais daí comecei a cantar, né? e:: essa frustração virou uma alegria, né?
J: [E se torna]
A: É, é, e coloquei armazém.
J: Sabe pra mim qual é a pessoa mais importante do mundo? o homem mais rico, mas importante do mundo? Era o, o, baleiro que vendia bala na porta do colégio. Pra mim aquilo, o que ele falava era lei.
A: Era, é, é exatamente.
J: Seu Leovaldo. Seu Leovaldo o que ele dizia era lei; "Quem falou isso mesmo? Seu Leovaldo falou." ((Ana ri)) **E ele dizia barbaridades, né? Tinha coisas horrorosas. Mas era lei.**
A: Mas é.
J: É o homem mais poderoso do mundo. É o dono do armazém.
A: É poder, é o poder. Parece, parece que pra criança fica aquela, aquela coisa, uma coisa meio poderosa, o dono do armazém.
J: E tem uma coisa engraçada também Ana, cê falou do armazém. Você, não sei se já te aconteceu, comigo já aconteceu, de você ir visitar uma casa aonde você morou quando era criança, e pra, na época a cas era uma mansão.
A: Exatamente.
J: Aí quando você volta é uma casa [comum.]
A: [É uma casa] normal, né? Jô, os, os...
J: Cê acha pequena.
A: É, cê ( ) coisa pequena, né? porque quando criança fica tudo realmente muito grande, (num) homem normal, né?
J: É.
A: Se você desse tamanho, você vê tudo maior, né?
.....

Podemos ver no recorte apresentado que Jô usa o recurso do humor, faz jogo de palavras, trabalha com a polissemia, possibilitando que seu discurso crie outras isotopias, outras leituras. A cantora se mostra nostálgica, poética ao descrever algumas impressões deixadas por sua infância. Jô usa essa orientação discursiva, estabelecendo um elo de afinidade com a entrevistada. O discurso produz um efeito de sentido de parceria, de intimidade. Os elementos evocados por Ana Carolina são figurativos, concretos: *armazém, criança, vê tudo tão grande, sabão em pó, latas, mãe.* Jô também envereda pelo clima nostálgico, recorrendo a elementos figurativos para ancorar o seu discurso: *o baleiro, porta do colégio, seu Leovaldo, casa onde você morou quando criança, era uma mansão.* A estratégia discursiva de ambos produz um efeito de leveza na entrevista.

Os recortes seguintes são de entrevistas com políticos. Iniciamos com dois trechos da entrevista com Marta Suplicy para mostrar as estratégias que o entrevistador utiliza para manter a distensão. A entrevista mesclou política, especificamente o resultado que Marta alcançou na eleição de 1998, na qual perdeu para Mario Covas, e a vida privada da convidada.

(Programa exibido em 08/10/1998, SBT)

.....

J: A campanha pra, pra, a campanha para o, o cargo de governador, ou de prefeito, quer dizer, uns cargos, uns cargos...

M: Majoritários.

J: É, majoritários, é muito mais puxado do que, por exemplo quando você fazia campanha pra deputado.

M: Ah, evidente. E quer dizer, não sei. É, e não é. Porque a minha pra Deputado Federal foi uma campanha muito curta, então eu fazia quando podia e trabalhava ao mesmo tempo. Aí eu percebi que os outros deputados, que já vêm duma carreira, ou é vereador, ou já é deputado estadual, vai pra federal e vice-versa, eles tão com aquele tempo 24 horas por dia. E eu quando fui candidata a deputada, eu fazia sábado e domingo, e de noite, né? a minha campanha pra deputada. Mas os outros não, eles já tão numa carreira diferente. Agora pra

majoritária é muita coisa, porque você tem que gravar televisão, você tem que fazer um plano, estratégia pra campanha, você tem que pedir dinheiro pra campanha. Tem que fazer tudo da campanha, e depois a sua pessoa tem que tá lá, cumprimentando os eleitores.

J: Mas você, você, a, como candidata a deputada, você viaja também...

M: O estado inteiro.

J: Pelo estado inteiro.

M: Certamente.

J: O, o, como é que pode, teve algum conflito de horário...com o Eduardo, pelo fato de o Eduardo tá em campanha e você tá em campanha? ou deu pra...juntar um pouco as coisas.

M: Não, eu, eu, desde o começo achei que não devia juntar muito a minha campanha com a dele.

J: Hum.

M: Primeiro porque eu tenho uma carreira, toda a minha carreira sozinha, com a minha personalidade, e as minhas propostas. Depois, ele tem uma carreira, ele é, ele era, muito mais conhecido que eu. E eu achei que, que fosse pra dar certo tinha que ser coisas paralelas. Então de vez em quando a gente se encontrava em algumas cidades, quando o Eduardo começava a reclamar muito com, com, tem o pessoal da campanha.

J: Saudade.

M: É, e falava: "Vocês não põem nunca com a minha mulher e tal." "Eu também tô com saudade do Eduardo." então chegava numa cidade do interior, eles punham no mesmo hotel. ((Marta ri))

J: Vocês se encontrava, quer dizer, era quase um encontro assim, meio [de, de namorado, não? não, é de amante, né?]

M: [É, é, é.] Não era [furtivo, não era furtivo.]

J: ["( ) no hotel. Eu também."] Era quase furtivo.

M: Era pouco, era pouco furtivo.

J: Antes da gente falar no fenômeno Marta Suplicy, que eu acho que você, você, você marcou, passa a marcar um posição de liderança dentro do seu partido...muito importante, a partir dessas, dessas eleições. Antes de falar nisso, eu gostaria de fazer uma, uma queixa, uma reclamação geral, ( ). E ver se você concorda comigo. Cê não acha que o espaço que é dado aos deputados estaduais, por exemplo, nas campanhas, aos federais também, mas especificamente ao deputado estadual, que é um, é uma assembléia importantíssima, é muito pequeno, você- O leitor fica com dificuldade de conhecer o seu candidato a deputado estadual?

M: É, eu acho, eu acho um absurdo. Mas ao mesmo tempo, você veja: o nosso programa tinha dois minutos e vinte. Mal, mal tinha tempo, não tinha esse tempo pra falar das propostas da [candidatura ( ).]

J: [Perdão, perdão.] Sem querer te interromper, já te interrompendo, eu não tô falando do programa eleitoral, eu tô falando do espaço na mídia.

M: Normalmente?

J: É

.....

J: Você é candidata, é uma candidata natural...à prefeitura de São Paulo no ano 2000, do PT?

M: Olha, no PT não funciona bem assim, né? Passam-se por instâncias, se escolhe um candidato. O partido escolhe junto um candidato. Agora, que eu hoje tenho um, um, patrimônio de votos, que são do PT e são meus, porque foram, extrapolaram o PT, me qualifica muito pra uma eventual desputa.
J: Você também, ahn, quer dizer, aí é opinião pessoal. Eu acho que o, o PT tem o voto cativo, mas tem o fenômeno de certos candidatos que extrapolam esse voto cativo, né? Quer dizer, você pega, você pega eleitores que não são do PT.
M: Mas sabe que com o PT tá acontecendo uma coisa estranha, Jô. Porque as pessoas chegavam pra mim, diziam assim: "Não gosto do PT, mas eu vou votar no Suplicy, em você," e falavam o nome de um federal. Eu falava: "Cê percebe que de cinco você vai votar em três, e você não gosta do PT? Não." Eu falei: "Mas por que você tá votando na gente? Ah, porque vocês são políticos honestos, vocês fazem, trabalham. Eu, eu gosto das suas posições." E aí eles falam coisas que são do PT. Então, há uma incoerência.
.....
J: Ô, ô Marta, a:: você foi- a diferença 0, ...
M: 0, 04%
J: 0,04%
M: Olha o olhar tristinho da platéia. ((Jô ri))
.....

O segmento mostra que Jô não aprofunda temas. A estratégia para entrevistar consiste em explorar particularidades do convidado que possam garantir o entretenimento. Vimos, na entrevista com Ana Carolina, que Jô explora o que a cantora pode oferecer: é artista, faz *shows* em vários lugares, traz experiências de carreira e de vida pessoal que valem a pena ser contadas. Já com Marta, Jô explora as informações mais recentes sobre a carreira política da candidata e o fato de ser esposa de Eduardo Suplicy, senador conhecido. Assim, Jô mistura questões que valorizam a política, dentre as quais o fato de Marta ter se tornado, a partir da última eleição, uma forte candidata à prefeitura de São Paulo e questões de ordem pessoal, como o relacionamento de Marta com o esposo, Eduardo Suplicy, no período de campanha. Além disso, Jô mostra, com as perguntas, que tem certa intimidade, proximidade com o casal, haja vista a forma como se refere ao político, tratando-o por

Eduardo. Portanto, ao conduzir a entrevista com informalidade, com uma linha diversificada de perguntas, Jô mostra o caráter distenso do *show*.

No segundo trecho da entrevista com Marta podemos perceber um momento de tensão. Trata-se de um momento em que Marta mostra certo temperamento, quando Jô comete um equívoco. Vejamos como Jô trabalha para distender a situação.

> .....
> **J: Ô Marta, o que que você vai fazer? Quer dizer, agora que você não é nem deputada e...**
> **M: Eu ainda sou até, até janeiro, [até final de janeiro.]** ((Marta altera o tom de voz))
> **J: [Até final de janeiro.] Até final de janeiro. Desculpe deputada, me perdoa deputada.** ((Jô muda o tom))
> **M: Perdôo.**
> **J: Mas quando a deputada deixar de ser deputada...**
> **M: Tá.**
> **J: O que que você vai fazer até as próximas eleições?**
> **M: Bom, uma coisa eu já decidi, eu não volto pra minha profissão, no meu consultório, né? Porque eu sou psicanalista, eu não posso ter um paciente e dizer que daqui um ano, ou daqui cinco anos, ou daqui quatro anos, hã, parar de atender. Não dá pra fazer isso. Então eu vou fazer alguma outra ativi- outro tipo de atividade, que ainda não sei qual é. Eu vou ver o que pinta.**
> **J: Televisão, por exemplo?**
> **M: Eu adoraria. Eu gosto. É meu *metier.***
> **J: E também porque você fez- Quanto, quantos anos você fez a TV Mulher?**
> **M: Seis anos o TV Mulher, diariamente, e dois anos diariamente o TV Manchete, que era a mes- mais ou menos a mesma coisa.** ((tosse)) **Eu gosto de fazer televisão.**
> .....

Vemos no recorte apresentado que a pergunta de Jô irrita Marta que, imediatamente, corrige o apresentador. Jô, então, faz ironia, pedindo desculpas e chamando-a de deputada. Jô diz: *Desculpe deputada, me perdoa deputada, mas quando a deputada deixar de ser deputada*. E ela também usa o mesmo tom irônico, dizendo: *perdôo* e *tá.* Em seguida, Jô corta a situação de tensão criada, fazendo uma pergunta que permite a Marta se qualificar

como pessoa ética e que permite ao entrevistador apaziguar as relações. Marta faz um auto julgamento positivo, enquanto profissional da psicanálise que procura considerar o bem estar do paciente. Em razão disso, ela não deseja voltar a clinicar. Ele dá continuidade a entrevista, perguntando a ela se voltar à TV estaria em seus planos. Essa é mais uma pergunta que ajuda a romper a tensão. Nesse momento, o tom de voz e a postura de Marta se suavizam. Jô, então, aproveita-se disso para qualificar Marta como uma pessoa que tem experiência na mídia televisiva. A convidada vai na esteira de seu entrevistador e fala de sua competência. Assim, Jô mostra a sua *performance* bem sucedida.

Na seqüência, apresentamos três recortes da entrevista com o político, o Ministro Pedro Malan, para mostrar como Jô insiste em construir uma entrevista distensa, informal. Tomemos o início da entrevista, para mostrar certa tensão.

> **(Programa exibido em 29/06/1999, no SBT)**
> .....
> **J: É, não, a gente botou agora um sofá e tal. Você estranhou, né? Antes era uma poltrona.** ((Malan vira-se para olhar o novo sofá em que está sentado)) **Se você quiser deitar por exemplo...**
> **M: Era mais confortável o anterior, mas enfim** ( )... ((a câmera dá um *close* no estofado))
> **J: Você acha? Senta mais pro fundo pra você ver como é gostoso.** ((Malan se acomoda melhor no sofá))
> **M: A outra era melhor, mas tudo bem.**
> **J: Era melhor. Mas nesse aqui, se você tiver um problema existencial, cê pode se deitar, vira um divâ, e eu viro um analista aqui: Doutor, eu não sei mais o que fazer.** ((risos))
> **M: Não há problema.**
> **J: Hein?**
> **M: Não, não teremos esse problema.**
> **M: Ô Pedro, quanto tempo já você está no Ministério da Fazenda?**
> .....

O segmento mostra que, mesmo com uma figura política destacada como a do Ministro Malan, Jô procura impor o seu tom à cena, tentando estabelecer um clima de informalidade e relaxamento, tratando Malan por você e utilizando a questão do novo sofá como artifício para desenvolver sua *performance* de anfitrião simpático, sedutor.

Malan parece fazer um jogo com Jô, criando um efeito de tensão, quando diz: *Era mais confortável o anterior, mas enfim (...). A outra era melhor mas tudo bem. Não há problema. Não, não teremos esse problema.* Jô, então, corta a situação de tensão, passando para outro tema.

É comum, após a crítica ou a ironia, Jô amenizar a tensão introduzindo um outro assunto, geralmente de interesse do convidado. Dessa forma, consegue manter a distensão.

De qualquer forma, bem sucedido ou não na sua proposta inicial de obter a adesão do entrevistado, o que o recorte mostra é essa estratégia costumeira de Jô para descontrair o convidado e construir uma entrevista nos seus moldes, para produzir o efeito pretendido: um espetáculo divertido e leve.

O segundo recorte da entrevista com o Ministro Pedro Malan mostra o momento que se instaura a tensão. Jô usa a ironia para contrapor argumentos e poder controlar a cena. O trecho fala sobre as medidas econômicas que Malan tomou, quanto à flutuação da moeda brasileira. Vejamos o embate dos interlocutores e a *performance* de Jô para controlar a entrevista:

> **(Programa exibido em 29/06/1999, no SBT)**
> .....
> **M: [Olha,] olha, eu acho o seguinte, quando ele chegou lá no, no nível mais alto, que eu me lembro, 2,3 reais por dólar, final de janeiro, de novo em algum momento, no final de fevereiro, aquilo foi manchete. Letras**

garrafais: dólar bate em 2,3. Agora, eu vi essa semana passada, com o mesmo corpo, a mesma manchete: dólar bate 1,8. Eu acho que tem que ter um certo senso de equilíbrio nessa questão, mesmo porque, hoje tá muito abaixo de 1,8, e eu não vi manchete nenhuma.
J: Tá 1,7 e [pouco]
M: [Um] vírgula sete e poucos. Mas agora [quando tem]
J: [Não é muito,] mas também não vá, não vá querer me enganar aqui, agora. ((Jô ri))
M: Quando ele subiu de 1,65 pra 1,80 foi manchete. Quando baixou de 1,80 pra 1,65 não é manchete. O problema é o seguinte, não dá pra nós termos, vivermos presos a, nessa, nesse sobressalto cotidiano, entende? A idéia de ter que ter uma a, um soco no peito cada dia. As taxas de câmbio é flutuante, aqui como em outros países.
J: Mas aqui ela flutua mais, né?
M: Hã, no momento ainda tá se buscando.
J: Aqui é uma jangadinha.
M: Não é. Observa outros países, você vai ver a mesma coisa. O iene, nesse ano, por exemplo, variou entre 108 e 149, é ienes por dólar.
J: É, (lá onde eu tava) no Japão, eu tava preocupado lá também, flutuando lá.
.....

Malan envereda por uma temática que coloca em cheque a sua atuação como Ministro da Fazenda. Jô ironiza os argumentos de Malan, que criticou a imprensa jornalística por destacar somente a desvalorização do real e nunca falar da queda do dólar. Malan, para ser mais convincente, usa o caso do Japão. Mas Jô satiriza o argumento de Malan, demonstrando que entende de política econômica, quando diz que a economia japonesa não se compara à brasileira, até porque a variação de câmbio no Brasil se dá semanalmente, enquanto que nos países de 1º mundo o processo é outro. Essa estratégia de Jô de contrargumentar, estabelecendo uma comparação entre diferentes mercados, mostra Jô atuando como alguém que também entende do funcionamento da economia. Jô se mostra incisivo em suas afirmações, embora não perca sua postura educada: não altera o tom de voz, não faz gestos bruscos e expressões que demonstrem irritação. A crítica de Jô é feita através das ironias, construídas na síncrese entre o verbal e as expressões faciais. Jô diz:

mas também não vá, não vá querer me enganar aqui, agora, sorrindo com ironia, *mas aqui ela flutua mais, né?, aqui é uma jangadinha,* ironizando.

Apesar do tom de humor, ocorre um princípio de tensão, porém, o entrevistador não deixa que a polêmica tome a dimensão de um mal-estar. Assim, Jô demonstra habilidade para distender e controlar o rumo da entrevista, conforme se vê no terceiro recorte, quando o assunto versa sobre as metas inflacionárias do governo.

> .....
> **J: Vamos falar um pouco das, das metas inflacionárias com que o governo trabalha agora. Quais são as metas?**
> **M: Serão anunciadas amanhã, depois da reunião do Conselho Monetário Nacional.**
> **J: Cê podia dar uma pré-, um pré-anúncio aqui.**
> **M: É:: hum:: [Não gostaria.]**
> **J: [(Vamos lá,)] o, hoje já é amanhã, hein?**
> **M: Não.** ((Malan ri)) **Eu sou contra informações privilegiadas, ainda que, auditórios como esse, que merecem informação.**
> **J: Mas não é só aqui, é pra todo mundo que tá em casa vendo: "Será que ele vai dizer, qualé e tal."**
> **M: Será dito depois da reunião do Conselho.**
> **J: É?**
> **M: Tomará conhecimento.**
> **J: Bom, mas é claro que eu tomarei conhecimento**. ((Jô ri)) **Só que eu queria tomar agora. De qualquer forma, essas metas inflacionárias variam um pouco. Tem uma frase sua que marcou muito aqui na produção, me marcou muito também, na última conversa que nós tivemos via telão, que eu vou até pedir pra projetar de novo. Foi no dia, hã, nove de março, quando se falava sobre inflação e sobre o aumento do dólar. (Willem) solta no telão aqui por favor, pro Ministro ver... como ele tava bonitinho.** ((Malan ri. As luzes do palco diminuem de intensidade. O telão aparece no fundo, cobrindo parte da parede que está por trás de Malan e Jô. Eles se viram em direção ao telão, portanto, a câmera os foca de costas. Os telespectadores os vêem nessa posição. O telão exibe uma tarja dizendo: "entrevista exibida em 09.03.99", com a imagem e, inicialmente, a fala de Jô naquela ocasião. Jô e Malan se escutam e se vêem. Jô perguntava a Malan naquela data: ***J: Como é que a gente pode ter confiança de que esse projeto realmente vai segurar a inflação, nesses termos, nessas bases, se o governo não foi capaz de prever tudo*** ((nesse momento a câmera dá um *close* em Jô, enquanto ele observa sua própria fala em 09.03)) ***o que aconteceu até agora****?* ((Malan ri, enquanto escuta a reprise de sua entrevista)) ***Qualé o dado novo que nos inspire confiança?*** ((nesse momento a câmera volta para o estúdio e vemos, novamente, Malan e Jô atentos ao telão, que projeta a imagem e a fala de Jô. No telão Malan responde: ***M: Bom, o futuro tem por ofício ser incerto, ninguém é capaz de prevê-lo.*** ((nesse

momento, Jô escuta atentamente a resposta que o Ministro dava na entrevista de março. Depois disso, a câmera sai do telão e se volta pra Jô e Malan, mostrando-os conjuntamente. O telão sobe, o palco se ilumina novamente))
J: Que frase maravilhosa essa! ((risadas da platéia, da banda e de Malan)) ***"O futuro tem por ofício ser incerto."*** **Uma frase que tranqüiliza a nação.** ((Malan e Jô riem pra valer, a platéia também)) **Eu sou esperto, eu sou esperto, porque amanhã, depois que você divulgar quais são as metas inflacionárias, você não termine usando essa frase de novo. Agora-** ((Malan toma o turno))
M: [( ) uma boa,] uma boa sugestão.
J: ***"O futuro tem por ofí-"*** **Aliás, a frase é belíssima, é verdade.**
M: É, gostou?
J: Eu gostei. Eu, o Tomati, o Max Nunes, o (Wilhem), a Ana, as meninas, ((Jô aponta, supostamente, para essas pessoas, enquanto fala seus nomes**)) todo mundo ficou impressionado com essa frase. Me marcou tanto, que eu disse: "Põe aqui, olha, mostrar a frase dele sobre o futuro no telão."** ((Malan ri))
Hã::
M: ( ) literário.
J: Não, mas foi bonito, foi bonito. É verdade, é verdade. Quer dizer: ***"O futuro tem por ofício ser incerto".*** ((Jô termina a frase rindo, Malan também ri, a câmera dá um *close* na platéia que ri junto))
M: Eu prometo que não repito mais. ((fala rindo))
J: ((Jô ri)) **Não, isso partindo do Ministro da Fazenda é muito tranqüilizante.** ((gargalhadas)) **Se acontecer alguma coisa: "Ó, mas o Ministro avisou: Qual é o ofício do futuro?** ((risos)) **Ser incerto." Pronto!** ((risos)) **Hã, Pedro...**
M: Hum.
.....

O trecho permite destacar alguns argumentos utilizados pelos interlocutores. A estratégia de Jô tem início com a proposta temática: falar sobre as novas metas inflacionárias do governo. Como podemos examinar na seqüência de turnos, o tema possibilita ao entrevistador utilizar estratégias para sustentar seu argumento de que Malan não apresenta soluções claras, objetivas e definitivas sobre o assunto. Malan atua, inicialmente, como uma autoridade, em situação de superioridade, fazendo até um ar *blasé,* quando diz que as metas serão anunciadas no dia seguinte e que Jô tomará ciência delas junto com a população. A partir de então, Jô tenta exercer seu poder de persuasão sobre Malan, mas não é bem sucedido. Malan não aceita, dizendo: *Eu sou contra informações*

privilegiadas, ainda que, auditórios como esse, que merecem informação. A resistência do Ministro instala certa tensão na entrevista.

Como não consegue persuadir o convidado, Jô recorre a outra estratégia para mostrar o seu controle sobre a entrevista. Jô lança mão de uma gravação do programa de março de 1999, em que entrevistou Malan via telão (filmagem), buscando argumentos que coloquem em dúvida a competência do Ministro para resolver o problema da inflação. O recurso à gravação de uma entrevista, apresentada no telão, funciona como prova, mostrando que Jô se sustenta em fatos. Essa é uma estratégia que mostra a face jornalística do ator.

Por conseguinte, a estratégia de Jô produz um efeito comprobatório ao seu argumento de que o Ministro é evasivo, de que manipula as informações de modo a não se comprometer. É o efeito de verdade construído pelo discurso. Jô explora a frase reticente, infeliz, proferida por Malan na entrevista de março. Jô, ironizando, repete a frase várias vezes, assumindo uma posição de superioridade, invertendo a posição anterior. A estratégia mostra a competência de Jô para alterar situações em seu favor.

O Ministro, diante da prova incontestável, perde a sisudez e aceita o tom do programa, conforme Jô vinha insistindo: ser mais relaxado e aderir ao humor.

A entrevista mostra que Jô expõe seus convidados a qualquer situação, seja quem for, para alcançar seus objetivos como entrevistador de um programa de entretenimento. Jô consegue passar a sua crítica ao Ministro sem quebrar o tom de leveza da entrevista, confirmando a proposta do *show.*

Examinemos um recorte da entrevista com o político Ciro Gomes. O segmento mostra as estratégias de Ciro para persuadir o público de que é um sujeito honesto, ético. Jô

se mostra como uma pessoa que não é facilmente manipulada, inteligente. Ambos querem parecer competentes. Embora o convidado seja um político e a entrevista pudesse ser mais questionadora, ou polêmica, isso não acontece, posto que Jô muda de tema, quebra a linha de argumentação com uma linguagem simples, informal, transformando a entrevista num bate-papo. Há vários momentos em que a conversa envereda por amenidades relativas à vida pessoal do convidado, de modo que o tema da política acaba relegado a segundo plano. Jô mostra que direciona a entrevista, modula o tom da conversa como bem entende.

Vejamos o trecho recortado:

> **(Programa exibido em 05/04/2000, na Globo)**
> .....
> **J: [Cê deixaria de ser candidato?]**
> **C: ( ) é total. Eu... tenho conversado com ele, eu tenho que dar satisfação a essas pessoas que acreditam em mim. Cada dia que anuncia uma pesquisa, são milhões de pessoas que tão hoje anunciando a sua intenção de, ahh, fortalecer essa tentativa de construir um movimento de opinião do Brasil que qualifica uma posição para além da mera crítica, do mero protesto, para dar desenho, conteúdo concreto à um projeto nacional de desenvolvimento alternativo pro país. Então eu não posso simplesmente dizer, como era a minha vontade: *" Se o Tasso for eu não vou."* Agora se ele for, a minha disposição pessoal é quase nenhuma.**
> J: Mas aí::
> **C: E aí, sem disposição pessoal é muito difícil você ser...**
> **J: Mas isso parece frescura, cê me perdoe**.
> **C: Pois é, pode ser.**
> **J: No melhor sentido da palavra.**
> **C: Claro.**
> **J: *"Ah não, se ele for eu não vou. Ah não, só se for* ( )**
> **C: A questão básica é o seguinte, faz 14 anos que eu e o governador Tasso Jereissati temos uma tarefa em comum no senado. E isso já nos levou a viver momentos de grande alegria, de grandes sofrimentos, se grande tensão.**
> **J: Eu sei disso, é. E eu sei da admiração que cê tem por ele também.**
> **C: E eu, eu admiro, quero bem e cultivo essas coisas de interior. Eu sou leal, gosto, quero bem.**
> J: E se você, por acaso ((Ciro toma o turno))
> **C: E acho que ele tem, não é só pessoal, ele tem todas as qualidades morais, intelectuais, experiência, pra ser um grande presidente.**
> J: Não, claro, claro. ( )

C: [Eu] não acho que o Brasil precise do Ciro Gomes, do Lula, de Tasso, eu acho que o Brasil precisa de um projeto.
J: Eu posso encaixar uma pergunta agora? ((risadas)) **O seguinte, o, o,** ((Jô ri)) **mudando totalmente de assunto, a:: eu soube que você é bom cozinheiro. É verdade?**
C: Eu vou a cozinha com certa freqüência.
J: É o que nos contou sua mamãe. ((tom de intimidade))
C: É?
J: Tá aqui no telão, ( ) ((Jô se volta para o telão, à esquerda))
C: [Ah, jura?]
J: É. Willem! ((aparece no telão o depoimento da mãe de Ciro. ***Mãe: "Ah! Ele faz churrasco delicioso também, ele gosta de fazer. Ele gosta ( ) de fazer comida, sabe? Não é assim, pratos, né? mas ele, o que ele gosta de fazer, um macarrão, né? Gosta de fazer um churrasco. O churrasco dele é bom."***))
.....

No início do segmento vemos que o assunto é política. Jô questiona a intenção de Ciro Gomes de abrir mão de ser candidato à Presidência da República nas próximas eleições, se Tasso Jereissati se candidatasse. O entrevistado, então, tenta construir a face do político acreditável, ético, leal com os parceiros. O enunciado de Ciro procura produzir o efeito de que ele e seu partido apresentam uma proposta de governo mais sólida, coerente. Mas Jô, como um entrevistador questionador, crítico, nega essa postura "altruísta" de Ciro de abrir mão da vaga em favor de Jereissati, dizendo que o comportamento de Ciro não passa de uma "frescura" e ironizando, ao imitar o que poderia ser dito por Ciro: *Ah não, se ele for eu não vou. [Ah não, só se for ( )]*. Ciro, então, segue com vários turnos, buscando argumentos para se defender. Mas, em dado momento, Jô corta o tema. Conforme já observamos em recortes de entrevistas anteriores, Jô exige o seu espaço de entrevistador e esfria o ritmo inflamado de campanha política do convidado, lançando uma pergunta de natureza pessoal, de domínio doméstico: se Ciro sabe cozinhar. Perguntas sobre amenidades, cotidiano, conforme vimos, são comuns nas entrevistas de Jô. Essas perguntas possibilitam ao entrevistador construir uma entrevista menos cerebral, menos entediante,

mais descontraída, além de matar a curiosidade do público sobre particularidades e peculiaridades da personalidade do entrevistado. Ciro se rende ao tema sobre culinária, sobretudo quando Jô exibe, no telão, o depoimento da mãe do político sobre traços da personalidade do filho que o público desconhece. Jô, portanto, utiliza uma estratégia para manipular o convidado, levando-o a falar de coisas que, em geral, o público gosta de saber, revelando facetas da personalidade das pessoas públicas.

Vejamos um recorte da entrevista com o político petista Luiz Inácio Lula da Silva. O convidado aborda a questão do salário mínimo, tema candente que ocupou grande espaço na mídia naquele período. Jô corta o tom da conversa, direcionando a entrevista para a questão do sonho de Lula de ser Presidente da República. Jô mostra a sua capacidade de fazer humor e manipular o convidado, dirigindo a entrevista a seu gosto.

> **(Programa exibido em 04/04/2000, na Globo)**
> .....
> **L: Esse problema do salário mínimo é um problema crônico, viu Jô. É um problema. Tudo isso aqui é pra deixar com você inclusive, esse (papelote) aqui, porque um dia, fazer isso uma leitura de, de... ( )**
> .....
> **J: [Não, sem falar,] outro dia eu vi no Jornal Nacional uma matéria de professores ganhando, se não me engano, 12 reais por mês, [20 reais.] E assinando o salário mínimo.**
> L: [Não, é que eles fazem assim Jô]. Não, veja, é o salário base. O salário base é 12, mas daí tem uma série de penduricalhos até chegar ao salário mínimo. Eu vim do Rio Grande do Norte agora e lá é assim. Me disseram que uma professora ganha no- o menor salário é 9 reais, aí vem uma série de penduricalhos, aí a pessoa vai pra 136.
> **J: Com os penduricalhos?**
> .....
> **J: Agora, ô, ô Lula, tem ( ) eu ainda tenho uma série de questões pra te perguntar, mas antes disso, você é novamente candidato do PT à presidência da república?**
> **L: Quem te disse?**
> **J: Não, presumo. Mas foi candidato, foi candidato por duas vezes a presidente da república.**
> **L: Três vezes.**
> **J: Por três vezes. Tá. Tudo bem. Até quatro dá pra você fazer com uma mão só inclusive. ((risadas))**

L: Até quatro dá. ((risadas))
J: A minha pergunta é o seguinte, ((aplausos)) ah, o Mitterrand, o Mitterrand antes de ser eleito, ele foi candidato sete vezes.
L: Nem fala isso, porque esses dias eu tava num debate, e me contaram uma história. Mandaram uma carta, uma menina de 14 anos, dizendo que eu não podia desanimar nunca. E manda a seguinte carta: Aos 31 anos faliu seu primeiro comércio, aos 34 faliu seu segundo comércio, aos 36 perdeu a mulher, aos trinta e não sei quantos teve uma crise nervosa, aos 40 foi, perdeu pra deputado estadual, aos 44 perdeu para deputado federal, aos 46 perdeu não sei pra quê, aos 48 perdeu não sei pra quê, aos 56 perdeu pra vice-presidência, aos 58 perdeu outra vez pra deputado federal, aos 60 foi eleito presidente dos Estados Unidos e foi o mais importante presidente, foi o Lincon. Essa carta é pra lembrar. Você vem agora falar do, do do, Mitterrand. Eu quero, eu quero deixar-
J: Ué? mas não te anima isso?
L: Não, não, eu quero deixar pra discutir a questão da presidência no próximo ano.
.....
J: Não, não. Não, não, não. Eu tô, tô falando o seguinte, o sonho dum político, o sonho dum político sério que se dedica à política. No entanto o presidente Fernando Henrique disse que o seu sonho era ser ator. ( ) conseguiu, ( ) o sonho dele era ser ator. E preocupado em realizar o sonho das pessoas, o nosso programa realizou o sonho do presidente Fernando Henrique, você vai vê-lo aqui no telão, como ator, ((ambos se viram para trás e surgem no telão as cenas)) vivendo ao lado de Rita Hayworth, no clássico...Salomé! ((risadas)) **Depois de Salomé, um clássico Shakeaspeareano, Julio César interpretando o papel de Marco Antônio. ((risadas)) E finalmente, o seu papel preferido, como Tarzan!** ((risadas)) **A sua melhor interpretação devido a sua grande habilidade de pular de galho em galho. Você tem também algum sonho secreto ou não?** ((viram-se para frente))
.....

No segmento apresentado, Lula está falando sobre o valor absurdo do salário mínimo, e vai buscar argumentos para a sua *performance* em realidades existentes em nosso país. Lula diz: *tudo isso aqui é pra deixar com você inclusive, esse (papelote) aqui, (...).* A referência ao papelote (recortes de jornal e outros) ancora o discurso, produzindo o efeito de realidade e dá credibilidade ao argumento de Lula. Jô, na esteira de Lula, também procura ancorar o seu discurso ao se referir ao Jornal Nacional, posto que este tem grande

credibilidade no país. Depois disso, Jô corta o tema, perguntando sobre a possível candidatura de Lula à presidência do país.

Como de praxe, Jô trata o convidado com informalidade chamando-o por *você*, e o clima da entrevista é distenso. Lula e Jô conseguem construir uma entrevista agradável.

Jô, não perdendo a oportunidade de fazer humor, mesmo em se tratando de um assunto sério, pergunta, em tom de ironia, se Lula se lançará novamente como candidato a Presidente da República. A resposta de Lula permite que o apresentador exerça seu papel de humorista. Jô diz: *Por três vezes. Tá. Tudo bem. Até quatro dá pra você fazer com uma mão só inclusive,* brincando com o fato de que Lula não tem um dedo na mão, o que provoca o riso da platéia. O tom de voz e a expressão facial de Jô dão peso à ironia.

Lula não quer afirmar que é candidato e Jô, então, utiliza outra estratégia para conseguir o que quer. Para mostrar o seu controle sobre a entrevista e provar sua competência como humorista, Jô toma, como recurso à sua *performance*, a figura do Presidente FHC. O presidente é alvo de uma cena cômica, uma montagem criada pela produção do programa e exibida no telão. Com esse recurso, Jô provoca o riso da platéia. A crítica passa sob o fazer humorístico de Jô. Através da ironia, Jô diz o que quer. E essa estratégia é comumente utilizada nas entrevistas com pessoas importantes.

Conforme já apontamos, outra estratégia muito utilizada por Jô é tratar de temas impactantes, interditos na sociedade com grande naturalidade, desmistificando-os. É comum Jô entrar no tema da sexualidade com certos convidados, sobretudo artistas e mulheres, além daqueles convidados cuja entrevista é motivada por esse tema.

A seguir, tomamos um longo recorte que mostra uma entrevista, cujo tema é sexualidade e cujo entrevistado é um especialista em zonas erógenas do corpo humano,

Salatiel Rodrigues. A entrevista segue distensa e o tema da sexualidade é sempre motivo de muitas risadas, aplausos e brincadeiras do Jô. Vejamos como Jô aborda a temática:

(Programa exibido em 05/04/2000, na Globo)

.....

J: Então, vamos conversar agora com um senhor que escreveu um livro muito interessante sobre o ânus. ((risos)) **Brasil 500 anos, o livro faz parte das comemorações** ((risos)) **do Brasil 500 anos, que tá aí inclusive a entrevista. "O ânus: zona erógena controvertida." Salatiel Ferreira Rodrigues! Salatiel!** ((A câmera acompanha Salatiel, que vai em direção à Jô sob os aplausos da platéia e o som da banda. Jô o cumprimenta com um aperto de mãos e um abraço. Ambos se sentam. A câmera dá um *close* na banda))

.....

J: Tá aqui, "O ânus: zona erógena controvertida." ((Jô mostra o livro e a câmera dá um *close*)) **Da editora Salmar Ltda. Tá aqui. Salatiel Rodrigues. Aliás, Salatiel Ferreira Rodrigues** (...)

J: Por que você resolveu escrever um livro sobre esse assunto, sobre o, o... [o ânus]?

S: [Primeiro,] primeiro porque é um tema assim originalíssimo.

J: Não há dúvida!

S: Muito abrangente, tanto em espaço quanto no tempo, nunca ninguém teve a idéia ou a audácia de abordá-lo assim de frente como eu fiz.

J: Não, o ânus geralmente é abordado de costas, ((risos de todos)) Mas...

S: Muito bem.

J: Tirando a brincadeira, ah:: como é que cê fez uma pesquisa pra fazer, cê fez uma grande pesquisa?

S: ( ) Deixa eu explicar também que eu escolhi esse tema porque o ânus é um privilegiado em tudo. A começar pelo lugar em que ele está situado. Quem não gostaria de estar, se instalar permanentemente no "tchan", como ele está. [E ele]

J: [Como?]

S: No "tchan", no bumbum.

J: Ah, no "tchan", no "tchan", é. ((risos))

S: E ele, e ele está ali. Ele está ali sozinho, naquele vale maravilhoso, ((risadas)) entre duas montanhas.

J: Super bem instalado. ((risos))

S: Ele é... ele é o guarda, o segurança, que tá ali oferecendo o primeiro obstáculo ao invasor.

J: Ah, ele é o guardião...

S: É o guardião.

J: Que oferece o primeiro obstáculo ao invasor, [que coisa interessante.]

S: [E é também,] e é também o guia turístico, convidando ali, em que o visitante conheça as maravilhas daquelas galerias. ((risos))

J: Realmente é extraordinário! ((risos)) **eu nunca tinha visto o ânus assim, por esse, por esse...** ((risos**)) por esse aspecto, mas é fascinante!** ((risos))

S: Tem... tem mais gente, é o único ponto erógeno que atende aos cinco sentidos, visão, tato, paladar, olfato e até audição. ((risos))
J: Audição?!? ((risos)) **É, é, é, é.** ((risadas; Salatiel ri)) **Eu não sei se você sabe Salatiel, na época da ditadura, na época da ditadura o:: Tom Zé lançou, lançou um disco, e:: precisava na capa do disco um:: olho, que fosse um, o olho, que era o olho da ditadura, era uma coisa, eu não me lembro qual era o nome do disco, eu me lembro da foto que foi disco. E:: agora, ele veio a revelar como é que foi feita a fotografia desse olho, o nome do disco, inclusive, se eu não em engano, é "Todos os olhos." Eu até pedi, vamo soltar no telão Wilhem, "Todos os olhos".** ((aparece no telão, à esquerda, a capa do disco)) **Olha só. "Tom Zé, Todos os olhos." Isso aqui é um ânus com uma bola de gude.** ((risos)) **É verdade! Isso não é brincadeira, é verdade. O Tom Zé revelou isso agora, esse ano, que ele não sabia como fazer, aí por ins- por inspira-, por hã:: inspiração do:, de quem foi meu Deus, do, acho que foi do [ ], que disse assim: "Não, cê quer fazer uma coisa do olho, da ditadura, não sei o quê e tal? Vamo botar o olho do ânus." E aí convidou uma modelo, amiga, que se, se prestou a, a...** ((risos)) **eu queria presenciar o convite.** ((risadas)) **"A gente queria enfiar uma bola de gude no seu ânus...** ((risadas)) **pra fotografar como fosse um olhinho."** ((risos)) **Você vê que não tem pestana, não tem pálpebra.** ((risos)) **Tira esse olho daqui, por favor, Wilhem. Ó, que coisa! agora, e você fez uma pesquisa... pro livro.**
S: Fiz uma pesquisa.
J: Porque o ânus vem desd'a, da, da, de sempre, né? desd'a antigüidade, da, [( )]
S: [Desde o] ancestral, tá entre os ancestrais do homem que, do homem, que são ps [sátiras], aas ninfas, o homem da caverna, [e]
J: [Já] pensavam no:
S: Já.
J: É engraçado, tem uma coisa Salatiel, não sei se você concorda comigo. O ânus você só pensa nele quando ele incomoda. ((risos)) **Porque é um órgão tão fantástico que quando ele não incomoda cê nem pensa, nem existe.**
S: ( ) nem tem.
J: Nem tem. Não tenho, não tenho. Bastou incomodar um pouquinho, você: Hum!:: ((Jô faz uma cara de dor; Salatiel ri e a platéia também)) **Mas não é verdade?** ((risos)) **É impressionante!** ((risos)) **É. O pessoal fala muito, não é? de, de, de...** ((a câmera dá um *take* na banda, mostrando Bira às gargalhadas)) **Olha aí, comporte-se, comporte-se! O pessoal fala muito em cisto no olho, mas o cisto no olho do ânus é muito pior,** ((risos)) **incomoda muito mais. Ah:: vamo falar um pouquinho do ânus na antigüidade, tá? Você chegou a pesquisar por exemplo a homossexualidade na Grécia Antiga. O que que você descobriu?**
S: Na Grécia antiga a coito anu-genital foi oficializado, foi institucionalizado.
J: Mas não era obrigado, era?
S: Não, não era obrigado, mas por uma questão de, de formação do grego heróico, ele tinha vergonha, era deprimente se relacionar com uma mulher.
J: É mesmo?
S: Até com a própria esposa. As mulheres de Atenas ((Jô toma o turno))

J: Com a mãe nem pensar! Não, né?
S: Era, era as mal amadas. Porque o herói grego, ele achava que a mulher por ser uma não-cidadã, era igual a uma criança, era igual a uma escrava, não tinha direitos políticos. Ela não podia assumir funções públicas, ela não podia vir à sala. Não freqüentava sala. Havia o, o gineceu onde ela era... hã, que ela freqüentava lá, e se o homem tivesse visita, aí ela não botava nem a cabeça na porta. Refeição, ela não fazia na mesa com ele. O sujeito quando chegava aos trinta anos, ele era obrigado a casar, praticamente obrigado, por uma questão de lei, pra dar continu- continuação ao Estado, dar herdeiros, né? Formação da família.
J: Só por isso.
S: É, aí ele arranjava, aos trinta anos, ele adotava um efebo, que era um jovem púbere, de 12 anos em diante. ((Jô toma o turno))
J: E isso, quer dizer, aos trinta anos ele adotava mais um ânus. ((risos))
S: Um ânus. É.
J: Hum.
S: E então com esse efebo ele desfilava em praça pública, garbosamente, porque era dignificante o relacionamento homem com homem.
J: Quer dizer que era invejado. Ele passava de braço com o efebo, o pessoal: "Olha o efebo, que efebinho bonitinho!" [Era? É?] ((risos))
S: [Ah, era, era.] O efebo era depilado, deixava o cabelo crescer, era untado com óleos, é:, aromáticos.
J: Mas não era mais fácil pegar uma mulher do que pegar o [efebo para fazer tudo isso?]
S: [Mas era vergonhoso.] É, é porque o coito com a mulher envolve a lascívia, a languidez, e ele achava que um herói que tinha que descarregar a libido junto a um jovem, que nem sempre tinha o direito de chegar ao prazer.
J: Ah, o jovem nem che- nem, nem... [tava ali] só mesmo [pra servir.]
S: [Nem sempre.] [Pra servir.] Só pra servir. Agora, isso não era todos os casos, porque havia aqueles que gostavam...
J: E os que se apaixonavam também, né?
S: Também. E também por prestígio, porque se o sujeito era um figurão, um homem da, de alto *status*, o sujeito tinha aquele orgulho de pertencer àquele homem. A tal ponto que, aos dezoito anos, ele tinha a liberdade de se livrar dessa situação, cortar o cabelo e se casar, mas nem todos faziam isso.
J: Isso quem? O efebo.
.....

Conforme se verifica no recorte, nos pontos destacados em negrito, as perguntas de Jô e, sobretudo, seus comentários às respostas de Salatiel exploram o tema sem qualquer preconceito, de forma irreverente e com humor, constituindo estratégias para atrair a atenção do público. A entrevista assume a seguinte linha de abordagem: perguntas que

passam pela curiosidade de Jô, pela informação histórica e comentários irônicos que possibilitam criar uma cena de humor, produzindo o efeito do riso na platéia.

Salatiel, por sua vez, adere ao fazer humorístico de Jô, desde o início da entrevista. Ao mesmo tempo que destaca fatos sobre a pesquisa feita, Salatiel se revela competente para valorizar seu trabalho, para construir enunciados marcados pelo humor e pela ironia, como no início da entrevista, quando dá as seguintes explicações: *[primeiro], primeiro, porque é um tema assim originalíssimo*; *muito abrangente, tanto em espaço quanto no tempo, nunca ninguém teve a idéia ou a audácia de abordá-lo assim de frente como eu fiz; deixa eu explicar também que eu escolhi esse tema porque o ânus é um privilegiado em tudo. A começar pelo lugar em que ele está situado. Quem não gostaria de estar, se instalar permanentemente no 'tchan', como ele está.*

Dada à natureza atraente, impactante do tema e o interesse de Jô, a entrevista assume o caráter do bate-papo. As relações entre os interlocutores parecem simétricas. Com isso Salatiel consegue ter um bom espaço na entrevista.

Essa entrevista permite verificar a importância do outro como ator coadjuvante que auxilia substantivamente a *performance* do ator principal - Jô.

A seguir apresentamos dois trechos de outra entrevista que também aborda o tema da sexualidade, o que sempre produz momentos de grande euforia, gargalhadas, palmas assovios do público. Trata-se da entrevista com Luís Mote, historiador e ativista gay.

O convidado está lançando um livro, como resultado de uma larga pesquisa sobre políticos homossexuais existentes no Brasil, no período que vai do século XVI ao XIX. Os trechos dessa entrevista com Luís Mote mostram vários enunciados, tanto de Jô quanto de Luís, marcados de elementos persuasivos.

Jô aparece como um sujeito interessado no tema e como um sujeito do saber capaz de conduzir os rumos da entrevista:

.....
J: É. Bom, vamo falar um pouquinho aqui. Você vai aqui do século XIV ao século XVI.
L: XVI ao XIX.
J: Ah, do XVI ao XIX. Ah:: e pesquisou arquivos da Inquisição também?
L: Sobretudo os arquivos lá de Lisboa, que chama Torre do Tombo, que é o principal arquivo sobre a história do Brasil. Lá eu encontrei revelação sobre todo tipo de homossexuais: pobres, escravos, rapazes, lésbicas, ((Jô está folheando o livro)) travestis. Então esse livro (...)
J: Não, eu não sei se você sabe, eu, eu vi um documentário, não me lembro o nome do documentário agora. Onde mostrava uma tribo inteira de, de, de negros na África, tá? aonde os homens tinham um comportamento absolutamente feminino, e as mulheres eram deprezadas na tribo.
L: Hã.
J: Realmente um comportamento...absolutamente feminino. E aí era a tribo inteira, né? Vamo, vamo ler alguns trechos daqui: ((Luís coloca os óculos, tirados do bolso de sua camisa)) **Por exemplo, tem aqui sobre Antônio Pereira. Quem foi Antônio Pereira?** ((Luís folheia seu livro))
L: Tá na página 56. Aí diz assim: ((Jô lê com sotaque português))
J: *"Diz-se que, há dois anos,,, (nas Casas del Rei), nessa cidade da Bahia, de noite, cometeram um pecado nefando todavia. Uma vez com um mourisco de nome Batista, cozinheiro do capitão-mor e Governador Vasco de Souza Pacheco, do qual, o cúmplice lhe meteu sua natura no corpo (ver confidente), pela parte trazeira."* Meteu a natura no corpo pela parte traseira? ((risadas)). **A coisa é braba aqui, tem tudo pra Inquisição, né? Aqui também tem outra que diz assim-**
L: Agora, tem um aqui que cê, são muito interessantes. São dois rapazes de Porto Seguro, um lugar que vai muito turista paulista lá. É o tal do Diogo Afonso, ele tinha quinze anos. Ele falou assim, que ele transou com Fernão de Campos, um ano mais velho. Ele com quinze, ele com dezesseis. Hoje casado. Quer dizer, é alguns anos depois que tinha acontecido isso. Pois bem, ***"e por serem vizinhos na mesma rua, tinha muita comunicação e chegaram a pecar, nefando pecado de sodomia."*** Que era como era chamado a homossexualidade. ***"Metendo o dito Fernão, seu membro desonesto pelo vaso trazeiro dele confessante, cumprindo e consumando. Isso mesmo fez ele, confessante, também com Fernão, de maneira alternadamente, sendo algumas vezes agente ou paciente. Isso cometeram muitas vezes, em diversos tempos e em diferentes lugares. Ora em casa, ora nos matos, ora nos rios. E nessa amizade de conversação torpe duraram espaço de um ano, pouco mais ou menos. Tendo os ditos, ajuntamento de três em três dias, de dois em dois, de semanas em semanas, e às vezes, em um dia duas vezes."*** ((a platéia ri; Luís tira os óculos e guarda-os no bolso))

> **J: Mas vocês podem ir pra porto Seguro, porque ele já morreu.** ((risadas; a câmera dá um *close* na platéia)) **Aí tem pessoas assim famosas, né? homossexuais. Quem foi governador nessa época da Bahia, que era homossexual?**
> L: Pois a, a Inquisição registrou dois episódios. O governador Diogo Botelho, que foi o que construiu um cartão postal de Salvador, ((Luís entrega o cartão a Jô, que olha com atenção)) que é o Forte de São Marcelo. Não tem fotografia dele, mas tem o Forte. Quem foi em Salvador, aquele lindo Forte.
> .....

Na seqüência apresentada o entrevistador mostra seu conhecimento, o que é uma prática comum nas suas entrevistas. Jô sempre recorre a suas experiências ou conhecimentos sobre o assunto em discussão para mostrar a sua cultura e preparo como entrevistador, chamando a tenção do público para ele, para o seu poder e fascínio. É o que Joel Birman (2001) define como *a estetização do eu*, *a hegemonia da aparência*. Na TV, é preciso exaltar o *eu* para ser imagético ou *telegênico,* conforme expressa Ramonet (2001). Assim, logo à explanação de Mote sobre a pesquisa, Jô expõe o seu conhecimento dizendo que assistiu a um documentário que tratava de uma tribo na África onde os homens tinham comportamento feminino.

Outra estratégia de Jô, durante a entrevista, é sugerir a leitura de trechos do livro. Jô lê, com sotaque português, trechos do livro que descrevem cenas picantes e engraçadas do comportamento homossexual da época. Após a leitura do primeiro trecho, que relata o comportamento de Antônio Pereira, Jô faz o seguinte comentário irônico: *A coisa é braba aqui, tem tudo pra Inquisição, né?* Isso mostra sua competência manipulatória para fazer rir. A estratégia produz humor, arrancando gargalhadas da platéia. Luiz também se vale do livro, lendo mais um trecho capaz de produzir o mesmo efeito: agradar a platéia, fazendo-a rir. Na seqüência, Jô encaixa vários turnos constituídos de comentários irônicos e

engraçados. Vejamos o segundo recorte que mostra as estratégias de Jô para dar seqüência à entrevista e atrair a atenção do público:

.....

J: Mas as famílias não podem ficar indignadas com esse tipo de revelação? Eu vou perguntar pelo seguinte, esses mortos não têm direito a, ao, a, a, a tua injustição? Vamo dizer assim?

L: Veja só- ((Jô interrompe))

J: Porque esse- porque não. O que se ganha com esse tipo de revelação?

L: Essa é uma pergunta muito importante, porque veja só. Os negros que durante muitos anos foram humilhados, dizendo que negro era feio, que negro é macaco, etc. eles falam: "Não, nós temos Cleópatra que era uma negra. Nós temos o Mário de Andrade que era mulato, Machado de Assis, nós-" Infelizmente as minorias precisam de heróis, de espelhos, porque até agora se disse que gay [era inferior-]

J: [Tudo bem,] mas acontece o seguinte, que você tá citando o exemplo dos negros. Não tem nenhum negro que possa dizer que não era negro. Quer dizer, é uma coisa, é uma coisa que, a, esse, esse, orgulho é natural, e é indivisível. Mas tem famílias que podem se sentir acanhadas pelo fato de ter tido um bisavô que tenha sido gay.

L: Por exemplo-

J: Não pode?

L: O caso do Visconde do Rio Branco, não é? Eu disse que ele é homossexual, mas tá documentado que ele, no século XIX, representou no teatro, travestido. Como travesti, representou uma dama galante.

J: Mas eu fiz a Norminha, e daí?

L: Pois bem-

J: Quer dizer que o próximo livro você coloca, Jô Soares, que fez a Norminha... ((Luís ri. Jô imita a cara de sua personagem. O público ri.))

L: Não, que usava brinco [igual eu.]

J: [Pois é,] usava brinco.

L: Pois bem, eu não tô dizendo que todo o travesti, ou todo o sodomita é necessariamente gay. Mas vejam só, se no nosso século o presidente, o ex-presidente da UNI, lá da Bahia, por ter representado como travesti, vestido de mulher, representou pra ele um grande estigma. Ele teve uma série de problemas, foi discriminado, etc. Imagina no século XIX, um...

.....

J: [Mas deixa] eu falar uma coisa. Eu como ator, né? Quando eu fazia quadros de humor e tal, eu gostava demais das personagens femininas...que eu fazia, tipo Norminha, a Aeromoça Mônica, a Comunicóloga da (PUC), a ( ) Francineide. Eu gostava muito de fazer esses personagens. Como eu gostava também de fazer...

L: O capitão gay.

J: O (Canelon), o capitão gay, hã, fui fazer o Mota, que também adorava fazer aquele Cabo Sueli. E o engraçado que o Mota era também policial. Então, às vezes, ele tinha que ir trabalhar, dar uma batida em algum lugar, e pegavam um bandido, dizia assim: *"—Ah, tô conhecendo o senhor! O*

> ***senhor é o Cabo Sueli! — É, mas aqui eu não sou Cabo Sueli coisa nenhuma."*** **Isso não quer dizer necessariamente que a pessoa seja, seja gay. Aliás, eu vou te falar mais uma coisa, os atores homossexuais têm muito mais dificuldade em representar homossexuais e fazer personagens femininos do que aqueles que não são. Engraçado isso, né?**
> L: Agora, o objetivo desse meu livro, não é? que vai ser lançado dia 30, em Salvador, quarta-feira, ou seja, amanhã, não é? ((a câmera dá um *close* em Luís)) O objetivo dele não é fazer escândalo (...)
> .....

Nesse trecho mostrado percebemos uma certa disputa de pontos de vista dos enunciadores, e cada um quer ganhar a disputa através dos argumentos que utilizam. Jô lança mão da sua experiência como ator comediante e Luís apóia-se nos seus conhecimentos como historiador e pesquisador. Contudo, a par do reconhecimento da seriedade da pesquisa de Luís, Jô a torna um objeto reisível, compondo parte da figura engraçada que o historiador revela ser. Mote demonstra presença de espírito, destacando-se como um convidado especial, posto que não é todo entrevistado que possibilita uma entrevista que mantém a tensão entre polêmica e divertimento.

Entretanto, Jô mantém o controle da entrevista, vence a disputa, sobrepondo-se ao convidado com argumentos mais persuasivos, quando recorre à sua experiência como humorista que sempre interpretou personagens femininas e homossexuais e que, no entanto, não é homossexual. Jô novamente faz a exaltação do *eu.*

Vemos que Jô caminha pelo tema da homossexualidade, brincando com a anatomia das pessoas ou com a opção sexual delas, para alcançar toda a atenção da platéia.

Em suma, Jô aproveita o tema, o comportamento do convidado e o livro para utilizá-los como estratégias para a sua *performance* de humorista, levando o público a rir. O rir da platéia é a adesão à proposição.

Vale repisar que no *talk show*, o que interessa é a forma de realizar a entrevista, é a encenação funcionar de modo a produzir o efeito espetáculo de entretenimento. Portanto, o convidado e a temática servem como estratégias de entretenimento, permitindo também evidenciar a boa *performance* de Jô Soares, que se reafirma como estrela do espetáculo.

O próximo recorte é da entrevista com a cantora Simone. O tema da sexualidade acaba se sobressaindo aos outros temas tratados durante a entrevista. No primeiro momento da entrevista, a cantora conta a história de um fã que teve um comportamento obsceno, durante o *show* da artista. O relato da cena obscena funciona como estratégia para garantir a atenção dos destinatários. Trata-se de uma forma de conduzir uma perspectiva não corriqueira, um tema velado.

Bender (1994: 33), recorrendo às observações de Aristóteles, enumera as ações que no discurso são fontes geradoras do riso e, dentre elas, está a exploração de obscenidades e as manifestações do corpo como o exercício indulgente da sexualidade.

Vejamos um recorte da entrevista em que Simone faz o relato do episódio com o fã, de forma descontraída. Jô aproveita-se do relato para fazer humor:

> **(Programa exibido em 08/10/1998, no SBT)**
> .....
> **J: Qual foi a pessoa mais inconveniente que... você enfrentou num *show* seu?**
> S: Foi um homem se masturbando. ((risos, murmúrios))
> **J:** ((Jô olha espantado)) **Mas isso não é inconveniência, isso é prazer, isso aí.**
> S: ((ri)) Não, mas literalmente.
> **J: Literalmente. Na primeira fila.**
> S: Primeira fila.
> **J: Que coisa fantástica!** ((Simone ri)) **E ele chegou aos finalmentes ou já?**
> S: Olha Jô, eu não vi [porque eu mandei tirar, porque era desagradável.]
> **J: [Cê parou antes? Cê mandou tirar?]**
> S: Mandei.
> **J: Coitado do homem: "Não, péra um pouquinho!"** ((risadas))
> S: ( ) ele terminou lá fora, porque:: imagina! O cara na frente lá, obelisco e tudo.

J: Chamado coito [interrompido.]
S: [Armadão,] é.
J: Mas com o obelisco pra fora da tenda, tudo?
S: Não, o obelisco literalmente, entendeu? lá ((risadas)) armado.
J: Era teatro ou era, era?
S: Não, era verdadeiraço! ((risadas))
J: Não. Ah!:: ((a câmera dá um *close* na platéia, rapidamente, e volta para Jô e Simone; Jô ri)) **Não, eu pergunto se era [num teatro.]**
S: [Ria!] ((diz pra alguém da banda, depois segue com Jô)) Foi lá no Canecão, imagina! Lá no Canecão!
J: No Canecão!
S: No Canecão. Há algum [tempo atrás.]
J: [Uma mesa então?]
S: Uma mesa. Tinha uma mesa, ele ficou sentado à frente da mesa, né? ((risadas)) **e aí, lindo lá...** ((risadas))
J: [E você...]
S: [Abriu] literalmente, a calça, tudo. ((risadas))
J: E ele chegou em casa e ainda falou: "Quase comi a Simone hoje!" ((gargalhadas))
S: Por pouco que ele não comeu.
J: Por pouco.
S: Ou eu não comi ele inteiro.
J: Mas isso é uma coisa, [isso deve ser] uma coisa terrível!
S: [Esse tipo de coisa.] Não, acontece coisas...
J: Porque ao mesmo tempo uma manifestação de amor ((Simone ri)) **e:: uma agressão, né? é uma agressão isso, né? uma coisa terrível.**
S: E de uma concentração fantástica, né? vá ter tesão assim... ((risos)) Impressionante, porque a platéia, tinha, as pessoas começaram a se preocupar com, com o "visu", né?
J: Porque o pessoal em volta vendo.
S: Viu e ficou aquela coisa, entendeu? E ele lá, legal.
J: E ele na dele.
S: Aí eu falei: "Ó, por favor!"
J: Só faltou dizer: "Agora vira um pouquinho, vira de lado. ((Simone ri, a platéia também)) **Agora dá um beijinho."**
S: [Pelo amor] de Deus!
J: [Isso] é, isso é fantástico. E você... fez um sinal. Entrou o pessoal, tirou ele.
S: É, pedi que retirassem...aquela pessoa.
J: Quer dizer...
S: Aquela pessoa. ((Simone gargalha))
.....

No segmento apresentado, tanto as perguntas inusitadas quanto os comentários de Jô levam a cantora Simone a recuperar uma experiência vivida em um *show* – defrontar-se

com um fã sexualmente descontrolado. O tema é impactante e rende um longo trecho de conversa até Jô lançar outra pergunta e passar a outro tema.

Jô aproveita os elementos que a convidada vai lhe oferecendo, com o relato da história, e constrói sua estratégia de produção do humor, ajudado por outros mecanismos como o tom de voz, as expressões faciais e os gestos. A entrevistada responde diretamente; os turnos se revezam como uma forma de marcar a simetria da relação, um efeito de relação igualitária entre os interlocutores. A platéia reage entuasiaticamente à entrevista rindo, gargalhando.

Simone descreve a situação de modo a provocar efeitos de realidade. A cantora conta a história, escolhendo dados de consistência, dados que acionam o imaginário e os conhecimentos que podem ser partilhados por Jô, platéia e telespectador, ancorando seu discurso: *um homem se masturbando; na primeira fila; o cara na frente, lá, obelisco e tudo; armadão; era verdadeiraço; foi lá no Canecão; tinha uma mesa, ele ficou sentado à frente da mesa, né?; abriu literalmente a calça, tudo; e de uma concentração fantástica, né? vai ter tesão assim...; é, pedi que retirassem aquela pessoa*. Todos esses elementos, de valor descritivo, favorecem a criação de imagens concretas da cena ocorrida e colocam o interlocutário em um universo de valores sociais sobre a sexualidade, sobre os comportamentos sexuais. Os mecanismos utilizados por Simone têm a função de divertir o público.

Jô ironiza o fato, fazendo com que haja uma inversão de sentidos. O que foi desegradável para a cantora deveria ser tomado como um prazer, um elogio, posto que Simone deve despertar o desejo dos homens. Jô constrói vários enunciados nesse sentido: *mas isso não é incoveniente, isso é prazer, isso aí; que coisa fantástica!, e ele chegou aos*

finalmentes ou já?; *coitado do homem: não, péra um pouquinho!; chamado coito interrompido; e ele chegou em casa e ainda falou: quase comi a Simone hoje!; porque ao mesmo tempo uma manifestação de amor e uma agressão, né?; só faltou dizer: agora vira um pouquinho, vira de lado*. Esses enunciados deixam ver como Jô explora bem o tema, desmistificando-o, e como torna a situação objeto de humor. A abordagem segue com tal naturalidade que a interlocutária não corta o assunto.

Apresentamos, por fim, três recortes da entrevista com o garoto propaganda da Bombril, Carlos Moreno, e sua colega de teatro e escritora de peças, Cristina Mutarelli, que mostram, sobretudo, a construção do humor. Durante a entrevista, os convidados promovem uma peça intitulada *A Arte Oculta,* escrita por Mutarelli e em exibição no teatro Tuca, em São Paulo. Conforme os entrevistados explicam, a peça foi montada para fazer humor com a 20ª Bienal de arte e com todas as bienais realizadas anteriormente. A peça propõe uma sátira com os clichês de arte. Por conta disso, Moreno e Mutarelli vão ilustrando passagens engraçadas da peça, que oferecem oportunidade para Jô e para os entrevistados exercerem o papel de humoristas.

O primeiro trecho mostra Moreno realizando uma *performance* de humor, após a exibição de um trecho da peça, mostrado no telão do Jô, que não produziu o efeito na platéia que Moreno esperava. Vejamos:

> .....
> **C. Moreno: É só nós dois. Eu estou um pouco assustado, isso tudo era pra ser brincadeira, não era pra levar a sério. Ninguém achou a menor graça, a gente tá perdido** ((Risos. Moreno está se dirigindo a todos com uma expressão de vergonha, pois ninguém riu durante a exibição da seqüência da peça mostrada no telão))

J: Não, sabe o que acontece, trecho de peça mostrado dentro da entrevista sempre acontece isso, porque fica fora do contexto. Então, não se assuste, pode ficar tranqüilo, porque ((Moreno toma o turno))
C. Moreno: Porque é uma comédia ((explicando para todos))
Cristina: Não, éh, no teatro as pessoas dão risada.
J: Se vocês quiserem que eles ((a produção)) **passem de novo, eles** ((platéia do programa)) **riem** ((risadas sonoras de todos)), **se quiserem!**
Cristina: Ah! por favor ((risadas))
C. Moreno: Estou frustrado! ((gargalhadas))
J: O Bira não deu risada. Isso aí é um sintoma...((risos))
.....

A reação negativa da platéia perante o trecho da peça mostrada no telão permite a Moreno e a Jô mostrarem competência para fazer humor. Moreno, no seu fazer teatral, recorre à expressão facial, a gestos e voz. O tom de voz provoca o efeito de sentido de que se trata de alguém embaraçado diante de uma situação vexatória, de alguém que se sente vitimado pela incompetência de não ter atingido seu propósito. Logo, ao se colocar na encenação como um coitadinho, encolhendo-se de vergonha, consegue alcançar o humor e ser eficaz no seu fazer – construir-se como humorista.

Jô também não perde a oportunidade para exercer o seu papel de humorista, tirando vantagem da cena. Ele diz: *Se vocês quiserem que eles ((a produção)) passem de novo, eles ((a platéia)) riem ((risadas sonoras de todos)) se quiserem!* e *O Bira não deu risada. Isso aí é um sintoma...((risos))*. Essas estratégias dos atores Carlos Moreno e Jô produzem o efeito desejado – o riso da platéia.

O telão é utilizado por Jô como um recurso persuasivo para legitimar, para constituir uma prova concreta do fazer de Moreno, dando credibilidade ao artista e ao programa. Na esteira da queixa de Moreno, Jô aproveita para mostrar o quanto conhece a natureza da mídia e o funcionamento de uma entrevista. Jô, como sujeito competente, explica para os entrevistados que as mídias não são iguais, que o meio televisivo difere do

teatral. Obviamente os entrevistados sabem disso, mas o jogo está em andamento e cada movimento é fundamental para a construção das faces de cada um. A resposta a isso vem logo em seguida, com as risadas da platéia. Jô, portanto, mostra a sua capacidade de fazer humor e provocar risadas.

O segundo trecho que apresentamos a seguir, embora tenha sofrido alguns cortes, permite verificar as estratégias persuasivas utilizadas pelos interlocutores para a construção de suas faces de humoristas.

> .....
> **J: E do Van Gogh? O que é que tem? A orelha dele?** ((risos))
> **C. Moreno: Do Van Gogh é assim. O Van Gogh veio pro Brasil a convite do Euclides da Cunha** ((risadas)), **só que ele odiou Os Sertões e então ele cortou a orelha pra não ouvir mais esse assunto** ((muitas gargalhadas, a platéia vem abaixo))
> **J: U, uuu** ((Jô rindo contidamente))
> .....
> **J: Qual foi, dentro da pesquisa que vocês fizeram, certamente para o espetáculo, qual foi o tema mais absurdo que vocês já leram numa crítica de arte?**
> **Cristina: Monstrificação telúrica do outro** ((risos)). **Quando eles se referiam a *Bacuru* da Tarsila do Amaral. Vocês conhecem, né?** ((dirigindo-se à platéia)). **Aquela tela daquela mulher toda deformada. Como é que é?**
> **J: Como é que é? [Monstrificação telúrica do outro?]**
> **Cristina e C. Moreno:** ((em coro com o Jô)) **[Monstrificação telúrica do outro!]**
> **C. Moreno: Para cima e pra baixo da linha do equador. Porque tem essa diferenciação também** ((gargalhadas)). **Isso é texto de crítico, por exemplo** ((altera o tom de voz, a expressão facial e faz gestos)).
> .....

À pergunta de Jô, Moreno expõe uma paródia sobre a famosa passagem da vida de Van Gogh. O trecho mostra-se eficaz para produzir humor e arrancar gargalhadas da platéia. Em seguida, os convidados comentam que a crítica teria definido a peça como *Monstrificação telúrica do outro.* Jô, em tom irônico, questiona a crítica e Moreno, com mais ironia ainda, acrescenta que o crítico foi além, dizendo que a peça era a *Mostrificação*

telúrica do outro, pra cima e pra baixo da linha do equador. O turno de Moreno rende muitas risadas, o que comprova a competência e a eficaz *performance* do humorista.

Segue o terceiro trecho da entrevista onde Moreno e Cristina voltam a relatar passagens da peça e onde Moreno explica que encontrou lugar no *Guiness*, por conta de sua atuação como garoto propaganda da Bombril. O entrevistado revela grande habilidade para fazer humor não deixando escapar quaisquer elementos que lhe possam servir de estratégia para provocar o riso. Moreno recorre a várias linguagens: a gestos, expressões faciais, modulação da voz, além da verbalização. Jô segue pelo mesmo caminho para também mostrar a sua competência para fazer humor. A *performance* de Cristina auxilia seu parceiro. Observemos:

> .....
> **C. Moreno: Não, tem uma parte também que é maravilhosa! Tem um artista que chama Cristo, as pessoas acham que é o redentor, mas não é** ((risadas)), **tem um artista que chama Cristo** ((Jô toma o turno))
> **J: É o embrulhador, né? Que embrulha tudo.**
> .....
> C**ristina: E a Laura Lídia é tarada, ela embrulha ele, mas só embrulha partes eróticas... fálicas** ((balança a cabeça na procura do termo melhor)), eróticas, não, fálicas, não ((risadas))
> **J: Ela embrulha o pinto do espectador! Cê chama o espectador para embrulhar o pinto dele?** ((muitas gargalhadas))
> .....
> **J: U, ô Carlinhos, você está no livro dos *records* por participar da campanha que existe há mais tempo no ar.**
> **C. Moreno: Eu e o maior repolho do mundo também!** ((gargalhadas))
> **Cristina: Que não sou eu** ((risos))
> **J: Então... você ao lado do maior repolho do mundo?** ((risos))
> **C. Moreno: Não, porque o *Guiness* é muito pitoresco né?** ((risos)) **Eu acho bacana tá no livro, mas é muito pitoresco. Assim, né, cê vê assim..., o *Guiness*, os critérios pra tá lá é muito engraçado. Cê vira, ah! Que bacana! Tô no livro! Aí cê vira mais uma página e tem a maior barba do mundo, aí cê vira mais um pouco e tem o maior repolho do mundo!**
> **J: Bom, o critério é esse ué? O maior repolho do mundo, claro que é você** ((risadas)). **Não, você é o comercial há mais tempo no ar. Quantos filmes você fez para a Bombril?**
> .....

> **C. Moreno: Não. O único político que a gente fez foi o Enéias. A gente fez outros personagens assim mais contemporâneos que estão acontecendo aí, a gente fez o Bill Clinton e a Mônica Lewinsky. Eu acho bacana isso da Dablew Brasil, eles estão super atentos para as coisas que estão acontecendo, pra fazer uma foto bem naquele momento, né? Agora... de políticos a gente só fez o do Enéias que me deixou muito deprimido** ((risos)).
> **J: Por quê?**
> **C. Moreno:** ((rindo)) **Porque a gente sempre que faz uma caracterização, tem um pessoal que está caracterizando, excelente, tem o Hamilton agora fazendo isso e, enfim, põe peruca, maquiagem, tudo que tem direito, mas sempre se olha e fala: bom, é o Carlinhos que tá ali, né, fantasiado. Só que o Enéias** ((com expressão de tristeza, desolação)), **assim, pôs a barba e eu fiquei iguaaal a ele, iguaaal** ((muitas gargalhadas com a ênfase e a expressão de Moreno))
> .....
> **J: Eu já fiz, já fiquei igual ao Leonardo Di Cáprio** ((gargalhadas))**. Mas aí cê sabe né? Tem ator e tem ator** ((fazendo uma expressão engraçada, pegando no seu papinho))
> .....

Conforme se observa no trecho, Jô cria condições para que os artistas exibam suas *performances*. As perguntas e os comentários de Jô são formulados de modo a orientar a construção do humor, objetivando o riso da platéia.

Podemos dizer que quando um convidado se mostra competente para construir uma entrevista *show*, Jô não perde o comando, ao contrário, beneficia-se dessa competência, tomando-a um recurso a seu fazer, ampliando a sua *performance* e garantindo uma entrevista bem sucedida.

O recorte mostra vários turnos em que os convidados utilizam estratégias para fazer o público rir. Moreno fala de uma personagem que se chama Cristo e que embrulha alguém do público, posto que a *Arte Oculta* é um espetáculo interativo. Esse embrulhador rende boas risadas da platéia e Jô se aproveita da situação para utilizar expressões comumente evitadas na mídia em geral. Mas, no programa do Jô, esse embaraço é desconsiderado e Jô

diz: *Ela embrulha o pinto do espectador! Cê chama o espectador para embrulhar o pinto dele? ((muitas gargalhadas))*. Nessas ocasiões, a platéia se confirma como adjuvante do apresentador reagindo positivamente com o riso.

Jô também acompanha o jogo humorístico seguindo o fazer do convidado. Nos últimos trechos do recorte, Carlos Moreno conta que ficou igual ao Enéas e Jô utiliza a mesma estratégia dizendo: *Eu já fiz, já fiquei igual ao Leonardo Di Caprio ((gargalhadas)). Mas aí ce sabe né? Tem ator e tem ator ((fazendo uma expressão engraçada, pegando no seu papinho))*. A platéia ri da ironia de Jô e da sua expressão debochada quando ele pega no seu papinho. Jô consegue, assim, contrapor-se como alguém mais valorizado, consegue mostrar sua competência como humorista.

Entrevistas como essa se prestam como bons adjuvantes de cena para Jô poder exercer com competência seu papel de humorista.

Fechando esse capítulo 5, os recortes apresentados mostraram que a entrevista no programa do Jô difere do formato clássico. Ela é um *show*, pois o apresentador atua como um *showman*, auxiliado pelos adjuvantes – o entrevistado, a banda, a platéia e por todos os outros elementos que são colocados à sua disposição.

Para adjuvar o fazer de Jô, os convidados não são pessoas comuns. Trata-se de pessoas atraentes, especiais, capazes de chamar a atenção do público por suas atuações espetaculares. O tipo de relação que Jô estabelece com o convidado está subordinado à proposta do programa de ser um *show* de entretenimento, marcado pela distensão. Jô, sendo o protagonista da cena, precisa ser competente a ponto de não permitir que o entrevistado ganhe a cena.

Por vezes, o convidado tenta competir com o apresentador para brilhar mais na cena, contudo, conforme se mostrou, as relações entre o entrevistador e o entrevistado não são simétricas. Jô é a estrela do espetáculo, conduzindo-o a seu modo. A *performance* do apresentador, via de regra, sempre supera a do convidado.

Conforme vimos nos recortes apresentados, Jô não visa a grandes embates, críticas pesadas, tensões, mas construir uma entrevista em que qualquer assunto, mesmo os mais espinhosos, possam servir de suporte a boas piadas, ironias, chacotas, enfim, muito humor e muitas risadas. A crítica, a polêmica, a tensão, quando surgem, são revestidas de bom humor. Jô se mostra competente para controlar qualquer entrevista, enfrentando qualquer assunto, situação e personalidade convidada, conduzindo o discurso a seu bel prazer. Assim, o convidado, entendendo a regra do jogo, terá a chance de não só preservar sua face, como também de construir uma boa imagem junto ao público, persuadindo-o através de expedientes como o bom humor, a simpatia, a humildade, a inteligência e outros.

Podemos concluir até aqui, que a entrevista constitui um desafio para Jô, um embate com ele mesmo, mais do que com o entrevistado, posto que, em função da proposta do programa, o apresentador tem de se mostrar competente para minimizar tensões, explorar aspectos relevantes do convidado, de forma a garantir o entretenimento. Além disso, como estrela do seu programa, Jô tem de se esforçar para se destacar mais do que o convidado.

O que fica patente com a análise do programa é que interessa o estético, interessa diluir a informação no jogo imagético, no jogo "espetaculoísta" televisivo, no sentido de que o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo deseja chegar a ele mesmo, de acordo com Debord (2001). É preciso saber jogar essa regra de jogo para garantir a manutenção do público do programa, o que se traduz como sucesso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É pertinente comparar o *talk show* de Jô a uma peça de teatro, quando se examinam as *performances* dos sujeitos e constatamos que elas parecem muito mais demonstrar que enunciar. Explicitando melhor, o texto é imagético, sua natureza é demonstrativa, a encenação é para ser vista. Nesse sentido, a *performance* do sujeito no *talk show* configura-se como uma representação. O sujeito atua, no sentido teatral do termo, na medida em que, ao desenvolver seus programas narrativos, tem de demonstrá-lo, o que corresponde à natureza cenográfica, teatral do *show*.

O *show* de Jô explora todos os códigos que a TV permite: as estruturas lingüísticas e as estruturas extralingüísticas de situação de comunicação, como também explora estratégias argumentativo-persuasivas para produzir o efeito espetáculo de entretenimento distenso, seduzindo seus destinatários. A linguagem do espetáculo também é constituída de marcas da produção reinante, que são ao mesmo tempo a finalidade última dessa produção.

Do ponto de vista da construção da distensão, em todos os momentos do programa vemos estratégias voltadas para essa finalidade. Na abertura e em cada um dos três blocos, o apresentador é livre para inserir cenas de humor: contar piadas, fazer graça com os textos enviados, com os acontecimentos do dia, com medidas políticas, com a intimidade de notoriedades; acionar os músicos do sexteto ou pessoas da platéia para contracenarem com ele.

Jô usa o humor como estratégia para entrevistar pessoas importantes, abordar assuntos importantes, curiosos, impactantes. Jô rompe expectativas sérias, quebra a sisudez da entrevista e de qualquer momento do programa, quando transforma tudo em recurso para

o fazer humorístico. É com o humor que Jô mantém o interesse de seu público fiel que assiste a um programa exibido tarde da noite.

Nas entrevistas, o entrevistador rompe com todas as regras de uma entrevista clássica: é informal, às vezes íntimo, quando toca o convidado; infringe as leis da conversação, quando atropela a fala do entrevistado, quando lhe toma o turno, quando corta o desenvolvimento da temática; brinca, faz ironia, provoca o convidado, colocando-o em situação limite para, então, dissolver o mal estar mostrando-se generoso; aborda temas interditos com leveza, e tantas outras estratégias. Tudo isso transforma o programa em um *talk show* distenso.

Jô nivela a importância dos convidados a um só grau. Brinca do mesmo modo com o Ministro da Fazenda e com um desconhecido que coleciona sapatos, trata todos por você, elogia e critica quem quer que seja, procura desconstruir personalidades importantes usando ironias. Tudo isso mostra que Jô é o *show*, ele é mais importante que tudo. Mostrar sua versatilidade e seu controle sobre o *show* constitui duas grandes estratégias para o objetivo de se construir como *showman*. Todos os demais elementos da *peça* funcionam como aparato de apoio para a encenação bem sucedida da estrela.

Do ponto de vista da encenação, o *talk show* caracteriza-se como uma salada de cenas que destacam as *performances* de seus actantes. Dá passagem e projeção a todos que participam de sua encenação. É narcisista nesse sentido, correspondendo ao funcionamento narcisista do meio, posto que sua essência é criar imagem, é mostrar, é ser capaz de tornar seus participantes *telegênicos*. E, no centro dessas atuações, está a sua estrela maior – Jô Soares - o herói da narrativa.

Vimos que todos os actantes que compõem a cena atuam como adjuvantes para o fazer bem sucedido do herói. A platéia e a banda, sempre presentes, são cúmplices declarados do comandante do *show*. O entrevistado se define como um adjuvante especial, posto que ocupa o quadro principal do espetáculo e que recebe maior espaço para contracenar com Jô.

Jô Soares, o herói, reúne todas as qualidades para comandar o programa e fazê-lo brilhar. Domina a engrenagem televisiva, comunga de sua ideologia, tem um capital midiático que o qualifica para o comando. Jô é imagético, qual seja, sabe se projetar, consoante as regras do jogo da mídia. Uma das regras é manter-se na mídia, outra é dominar estratégias para manter um público assíduo.

Jô é multimídia porque, ao longo de sua carreira, tem atuado em todos os veículos: televisão, cinema, teatro, rádio e outros, e se mostra compentente para lidar com as novas tecnologias que sempre exibe no programa. Explora esses recursos como estratégias para mostrar-se um homem do mundo, camaleônico, adequado à sociedade capitalista. Seu *talk show*, com as pessoas que entrevista, com os temas que aborda, com os fatos que comenta, com sua *performance* humorística, proporciona aos telespectadores a catarse das emoções contidas.

O show como que produz um efeito catártico que se mostra pelas reações de seu público: da platéia do programa, sempre lotada, aplaudindo com grande entusiasmo, do telespectador que interage com Jô através das correspondências: fax, cartas, correio eletrônico.

Enfim, o *talk show* de Jô Soares, determinado pela ideologia do meio que o produz e pelo gênero que o suporta, apresenta-se como uma estrutura sintático-semântica singular.

Define-se como uma superprodução, uma *"mise-en-scène"* para a exaltação do *eu,* visando ao entretenimento e à adesão do público. Distingue-se pelo efeito de distensão, pois é um *show* que não polimiza temas, que não se compromete com a informação, mas que se constrói sobre o fazer bem humorado de seu apresentador. Jô aparece de modo ruidoso, levando todos e a ele próprio acreditarem no seu poder e fascínio.

Jô encarna o poder da mídia. O poder de transformar em espetáculo tudo o que lhe cai nas mãos, o que corresponde à ideologia do meio que persegue o sucesso, a audiência. A *mentalidade-índice-de-audiência* exige o espetáculo, conforme afirma Bourdieu (1997).

Debord (1997: 14) diz: *o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Silvio de. Baixo nível intelectual do telespectador assusta Silvio de Abreu. **Folha Online – Ilustrada,** São Paulo, 20 de janeiro de 2002. Entrevista por Fernanda Dannemann.

ACHARD, Pierre et al. . *Papel da memória.* Campinas, SP: Pontes, 1999.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: RGV, 1999.

ALMEIDA, Candido José Mendes de e ARAÚJO, Maria Elisa de. *As perspectivas da televisão brasileira ao vivo.* Rio de Janeiro: Imago, 1995.

ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral.* **Coleção da nossa época**, nº. 32, São Paulo: Cortez, 1994.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado.* 7. ed., Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética.* **Edições de Ouro**, Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint, s/ano.

_____ . *Retórica.* **Clássicos de Grecia y Roma.** El libro de bolsillo. Madrid, Espanha: Alianza Editorial, 1998.

ARISTÓTELES. *El arte de la retorica.* Espanha, Mendoza, 1951. Tomo I.

ARMES, Roy. *On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação.* São Paulo: Summus, 1999.

ARRIVÉ, M. e COQUET, J. C. *Sémiotiques textuelles.* **Langages,** 31, Paris, França: Didier/Larousse, sept., 1973.

AUMONT, Jacques. *A imagem.* 6 ed., Campinas, SP: Papirus, 2001.

BAITELLO JR., Norval. *O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia.* São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* 4. Ed., São Paulo: Hucitec, 1988.

BALANDIER, Georges. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación.* Espanha, Barcelona: Paidós, 1994.

BARILLI, Renato. *Retórica.* Porto, Portugal: Editorial Presença, 1985.

BARROS, Diana L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos.* S. Paulo: Atual, 1988.

_____. *Teoria semiótica do texto.* S. Paulo: Ática, 1990.

_____ . *Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos*. In: **Cruzeiro Semiótico**. Porto, Portugal: Imprensa Portuguesa, 1990.

_____ . *Reflexões sobre os estudos do texto e do discurso.* In: **Língua e Literatura, 22**, São Paulo: Ed. USP, 1996, p. 181-199.

BARROS, Nina. *As múltiplas faces da incongruência: uma introdução ao estudo do texto humorístico.* (tese de doutorado) Porto Alegre: PUCRS, 1994.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia.* **Coleção Signos 43**, São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem.* 2. ed., Porto Alegre: Sulina, 1999.

_____. *O sistema dos objetos.* 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1997.

BENDER, Ivo C. *Adultério e riso: o mito de Anfitrião e os artifícios propiciadores de*

riso. Elementos para uma poética da comédia. (tese de doutorado) Porto Alegre, PUC, 1994.

BENTZ, Ione. (org.). *Sentido e comunicação.* **Cadernos de Comunicação –2**, São Leopoldo, RS: Ed UNISINOS, 1996.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I.* 2. ed., Campinas, SP: Pontes, 1988.

_____ . *Problemas de lingüística geral II.* Campinas, SP: Pontes, 1989.

_____. *L'appareil formel de l'énonciation*. In: **Langages***,* nº 17, Paris, França: Didier, 1970, p.12-18.

BERGSON, Henri. *O riso.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BERLO, David K. *O processo da comunicação: introdução à teoria e à prática.* 8. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERTRAND, Denis. *A enunciação passional*. In: **Cruzeiro Semiótico**. Porto, Portugal: Imprensa Portuguesa, 1990.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade. A psicanálise e as novas formas de subjetivação.* 3 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BOUACHA, A. Ali e PORTINE, H. (orgs.). *Argumentation e énonciation.* **Langue Française,** 50, Paris, França: Larousse, mai, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* 4 ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____ . *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____ . *Sobre a televisão.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRAGA, José Luiz, PORTO, Sérgio Dayrell, NETO, Antônio Fausto (orgs.). *A ence-*

nação dos sentidos: mídia, cultura e política. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

BRAIT, Beth. *A personagem.* 7 ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____ . *Ironia em perspectiva polifônica.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica.* São Paulo: EDUC, 1992.

BREVES FILHO, José de Souza. *Pelos túneis do texto: tecendo uma proposta de leitura.* Imperatriz, MA: Ética, 1996.

BROWN, J. A. C. *Técnicas de persuasão: da propaganda à lavagem cerebral.* Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

BUCCI, Eugênio (org.). *A TV ao 50. Criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário.* São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____ . *Brasil em tempo de TV*. 2 ed., São Paulo: Boitempo Editorial, 2000

CAETANO, Kati Eliana. *Modos de olhar (e ouvir) o outro.* In: **Significação**, São Paulo: Annablume, 1999, P. 9-27.

CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de massa sem massa.* 3 ed., São Paulo: Summus, 1986.

CARNEIRO, Agostinho Dias (org.). *O discurso na mídia.* Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.

CHABROL, Claude (org.). *Semiótica narrativa e textual.* São Paulo: Cultrix, 1977.

CHALITA, Gabriel. *O poder.* 2 ed. rev.,São Paulo: Saraiva, 1999.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão.* 7. ed., **Série Princípios**, v. 17, São Paulo: Ática, 1993.

CONTRERA, Malena Segura. *O mito na mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos*

meios de comunicação. São Paulo: Annablume, 1996.

COQUET, Jean-Claude. *L'implicite de l'enonciation*. In: **Langages***,* nº 70, Paris: Larousse, 1983, p. 9-14.

_____ . *Sémiotique littéraire: contribution à l'analyse sémantique du discours.* Paris: Mame, 1973.

COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e descritiva.* Coimbra: Almedina, 1979.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etmológico nova fronteira da língua portuguesa.* 2. ed. rev. e acrescida, Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1996.

DASCAL, Marcelo. (org.). *Semântica.* Campinas, SP: Ed da UNICAMP, 1982, v. III.

D'AZEVEDO, M. C. *Atenção, signos, graus de informação.* **Cadernos Universitários, 4**, Porto Alegre, RS: UFRGS, 1973.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto,2000.

DEBRAY, M. *Midiologia geral.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____ . *O estado sedutor: as revoluções midiológicas do poder.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

DEL PINO, Dino. *Espaço e textualidade: quatro estudos quase-semióticos.* Porto Alegre: Mercado Aberto; São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1998.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual.* 2. ed., S. Paulo: Martins Fontes, 1997.

DOWBOR, Ladislau et al. *Desafios da comunicação.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DUARTE, Elizabeth Bastos. (org.). *Semiótica e pragmática da comunicação.* **Cadernos de Comunicação – 3**, São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1997.

DUARTE, Maria Lúcia Batezat. *Anotações sobre a imagem e o sujeito.* In:

Significação, São Paulo: Annablume, 1999, p. 209-225.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem.* São Paulo: Ática, 1991.

_____ . *Os limites da interpretação.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ . *Apocalípticos e integrados.* 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 1993.

ERBOLATO, Mário. *Deontologia da comunicação social.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

EXCOUSSAU, *Jean-Luc. Les passions, du côté de l'objet*. In: **Cruzeiro Semiótico***,* Porto, Portugal: Imprensa Portuguesa, 1990.

FABBRI, Paolo. *Tacticas de los signos.* Barcelona, Espanha: Gedisa, 1995.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo.* **Coleção cidade aberta**. **Série megalópolis,** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras.* **Série Princípios**, nº. 100, São Paulo: Ática, 1986.

_____ . *A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERRÉS, Joan. *Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo.* São Paulo: Ática, 1996.

_____ . *Linguagem e Ideologia.* **Série Princípios**, nº. 137, São Paulo: Ática, !988.

_____ . *Elementos de análise do discurso.* São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

FLOCH, Jean-Marie. *Sémiotique, marketing e communication: sous les signes, les stra-*

tégies. **Formes Sémiotiques** (coleção). 2. ed., Paris, França: Presses Universitaires de France, 1995.

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du visible: des mondes de lumière.* Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

_____ (org.). *Sémiotique et enseignement du français.* In: **Langue Française**, nº 61, Paris, França: Larousse, 1984, p. 73-90, p. 91-99 e p. 121-128.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* 6. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____ . *A ordem do discurso.* 5. ed., São Paulo: Loyola, 1999.

_____ . *Microfísica do poder.* 15. ed., Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____ . *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ . *Vigiar e punir.* 22. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

GARRONI, Emilio. *Projeto de semiótica.* São Paulo: Martins Fontes, 1972.

GIOVANNINI, Giovanni. *Evolução na comunicação.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GOMES, Pedro Gilberto. *Tópicos de teoria da comunicação.* São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1997.

_____ . (org.). *Televisão e audiência: aspectos quantitativos e qualitativos.* **Caderno de Comunicação – 1**, São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 1996.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica.* S. Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões.* São Paulo: Ática, 1993.

_____ . *A propos de l'avarice*. In: **Cruzeiro Semiótico**. Porto, Portugal: Imprensa Portuguesa, 1990.

GREIMAS, A. J. e LADOWSKI, Eric. *Análise do discurso em ciências sociais.* São Paulo: Global, 1986.

GREIMAS, A. J. *Semiótica do discurso científico. Da modalidade.* São Paulo: DIFEL, 1976.

_____ . *Sobre o sentido: ensaios semióticos.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

_____ . *Semântica estrutural.* 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____ . *La semiótica del texto: ejercicios prácticos: análisis de um cuento de Maupassant.* Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós, 1993.

_____ (org.). *Ensaios de semiótica poética.* São Paulo: Cultrix, 1976.

_____ (org.). *Pratiques et langages gestuaels.* **Langages,** nº 10, Paris, França: Didier, 1968, p. 3-35, 36-47, 48-64, 76-86, 119-127.

_____ . *L'énonciation.* In: **Significação,** Ribeirão Preto, SP: Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, 1974, p. 9-25.

GUARESCHI, Pedrinho A. *Comunicação e poder. A presença e o papel dos meios de comunicação de massa estrangeiros na América Latina.* 4 ed., Petrópolis, RJ: Vozes,1983

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem.* Campinas, SP: Pontes, 1995.

GUINSBURG, J. *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1988

GUIRAUD, Pierre. *A linguagem do corpo.* **Série Fundamentos,70**, São Paulo: Ática,

1991.

HAUSSEN, Doris Fagundes (org.). *Mídia, imagem e cultura.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOINEFF, Nelson. *A nova televisão: desmassificação e o impasse das grandes redes.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

JANKELEVITCH, Wladimir. *La ironia.* Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem.* Campinas, SP: Papirus, 1996.

KAGELMANN, H. Jürgen e WENNINGER, Gerd. *Psicología de los medios de comucación.* Barcelona: Editorial Herder, 1986.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem.* São Paulo: Cortez, 1984.

KOCH, Ingedore G. Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual.* São Paulo: Contexto, 1990.

_____ . *Texto e coerência.* São Paulo: Cortez, 1989.

KRIEGER, M.G. *A retórica da transitividade: uma análise semiótica e retórica de editoriais jornalísticos brasileiros.* (Tese de doutorado mimeografada). São Paulo, USP, 1990.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida.* São Paulo: EDUC/PUC, 1992.

_____. *Abordagem sociossemiótica do discurso politológico.*In: **Acta Semiotica Lingvistica,** v. 5, São Paulo: Global, 1984, p. 9-39.

LANDOWSKI, Eric, DORRA, Raúl e OLIVEIRA, Ana Cláudia (eds. *Semiótica,estesis, estética.* São Paulo: EDUC/Puebla: UAP, 1999.

LANDOWSKI, Eric e FIORIN, José Luiz (eds.) *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica.* São Paulo: EDUC, 1997.

LEBRUN, Gérard. *O que é poder.* **Coleção Primeiros Passos,** nº 24, São Paulo: Brasiliense, 1996.

LEVACOV, Marília et al.. *Tendências na comunicação.* Porto Alegre: L&PM, 1998.

LORÊDO, João. *Era uma vez... a televisão.* São Paulo: Alegro, 2000.

LUCENA, Maria Inês Ghilardi. *Sobre a semiótica de Greimas.* In: **Letras,** v. 10, nº 1 e 2, Campinas, SP: PUCCAMP, 1991, p. 9-18.

MACHADO, Irene. A. *Texto como enunciação. A abordagem de Mikhail Bakhtin.* **Língua e Literatura,** 22, São Paulo: Ed. USP, 1996, p. 89-105.

McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem.* São Paulo: Studio Nobel, 1995.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso.* Campinas, SP: Pontes, 1989.

MARCONDES Fº., Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo.* S. Paulo: Moderna, 1988.

MARCONDES, Danilo. *Filosofia, linguagem e comunicação.* 2. ed. rev. e ampl., São Paulo: Cortez, 1992.

MARINS, Gislaine S. Silva. *O riso como efeito estético.* In: **Letras de Hoje**, v.3, nº 32, Porto Alegre: PUCRS, set. 1997, p.11-14.

MARRONE, Gianfranco. *Estetica del telegiornale: identità di testata e stili comunicativi.* Roma, Itália: Meltemi, 1998.

MATUCK, Artur. *O potencial dialógico da televisão: comunicação e arte na perspectiva do receptor.* São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1995.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem.* S. Paulo: Studio Nobel, 1995.

MELLO, Cláudia Eugênia de e MONTEIRO, Alvim Jacy. *Debates populares: o rádio e a formação de opinião pública.* (Dissertação de mestrado xerocopiada), Niterói: UFF, 1997.

MONTEIRO, João Paulo. *Teoria, retórica, ideologia.* **Ensaios,** nº 17, São Paulo: Ática, 1975.

MUECK, D. C. *Ironia e o irônico.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar a televisão na sala de aula.* Coleção: **Como usar na sala de aula,** São Paulo: Contexto, 1999.

NEIVA JR., Eduardo. *A imagem.* **Série Princípios**, nº. 87, São Paulo: Ática, 1986.

NETO, Antônio Fausto et al.. *Práticas midiáticas e espaço público.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

NETO, Antônio Fausto e PINTO, Milton José (orgs.). *O indivíduo e as mídias.* Rio de Jáneiro: Diadorim, 1996.

NETO, Frota. *Comunicação no poder e TV comunitária.* Porto Alegre, RS: Rigel, 1993.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação.* São Paulo: Perspectivava, 1990.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX.* **Coleção E - 5**, São Paulo: Annablume, 1996.

NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia.* São Paulo:

Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

ORLANDI, Eni P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

OLIVEIRA, A. C. e LANDOWSKI, E. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas.* São Paulo: EDUC, 1995.

PAIS, Cidmar Teodoro. *Ensaios semiótico-lingüísticos.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PEIXOTO, Afranio. *"Humour": ensaio de breviário nacional do humorismo.* 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PEREIRA, Lawrence Flores. *O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson.* In: **Letras de Hoje**, v. 3, nº 32, Porto Alegre, PUCRS, set. 1997, p. 15-28.

PERELMAN, Chaïm, e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERELMAN, Chaïm. *L'empire rhétorique: rhétorique et argumentation. 2. ed.,* Paris, França: Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.

PERRONE, Cláudia Maria. *O cômico e o riso.* In: **Letras de Hoje**, v. 32, nº 3, Porto Alegre, PUCRS, set. 1997, p. 7-10.

PERUZZOLO, Adair C. *A circulação do corpo na mídia.* Santa Maria, RS: Imprensa Universitária, 1998.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação.* 12. ed., São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. *Signagem da televisão.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

PIMENTA, Marcelo et al.. *Tendências na comunicação.* Porto Alegre: L&PM, 1999.

POLITO, Reinaldo. *Recursos audiovisuais nas apresentações de sucesso.* 2. ed., São Paulo: Saraiva, 1995.

POYARES, Walter. *Imagem pública: glória para uns, ruína para outros.* São Paulo: Globo, 1988.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso.* Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1984.

_____ . *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação.* 3. ed., São Paulo: Ática, 1998.

RAMONET, Ignacio. *A tirania da comunicação.* 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____ . *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

RASTIER, François. *Essais de sémiotique discursive.* **Univers Sémiotiques,** Paris, França: Mame, 1973.

RECTOR, Monica, e TRINTA, Aluizio Ramos. *Comunicação do corpo.* 2. ed., **Série Princípios**, nº 185, São Paulo: Ática, 1993.

_____ . *Comunicação não-verbal: a gestualidade brasileira.* Petrópolis, Rio de Janeiro:Vozes, 1985.

RECTOR, Monica e YUNES, Eliana. *Manual de semântica.* Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

RICOEUR, Paul (org.). *A metáfora viva.* Porto, Portugal: RÉS, 1983.

_____ . *Tempo e narrativa.* Campinas, SP: Papirus, 1995. V.2.

_____ . *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica.* Porto, Portugal: RÉS, 1988.

_____ . *Interpretação e ideologias.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____ . *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação.* Lisboa, Portugal: Edições 70, 1975.

ROCHA, Everaldo. *O que é mito.* 7. ed., **Coleção Primeiros Passos**, nº 151, São Paulo: Brasiliense, 1996.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Introdução à semiótica.* Lisboa, Portugal: Presença, 1991.

ROSSI-LANDI, Ferruccio. *A linguagem como trabalho e como mercado: uma teoria da produção e da alienação lingüísticas.* São Paulo: DIFEL, 1985.

RUBIM, A. A. C. , BENTZ, I. M. G. e PINTO, M. J. (orgs). *Produção e recepção dos sentidos midiáticos.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. *O olhar estético na comunicação.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SANDMANN, Antônio. *A linguagem da propaganda.* S. Paulo: Contexto, 1993.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* 2. ed., São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia.* 2. ed. rev. e ampl., São Paulo: Cortez, 1996.

SAVIOLI, Francisco Platão e FIORIN, José Luiz. *Lições de texto: leitura e redenção.* São Paulo: Ática, 1996.

_____ . *Para entender o texto: leitura e redação.* 5 ed., São Paulo: Ática, 1992.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral. 10. ed.* São Paulo: Cultrix, 1983.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica russa.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

SFEZ, Lucien. *Dictionnaire critique de la communication.* Paris: Presses Unversitaires de France, 1993, tome 2.

SILVEIRA, Nalú Alves. *O talk show Jô Soares Onze e Meia: uma leitura do fait divers, Poder e mito.* (Dissertação de Mestrado) Porto Alegre: PUCRS, 1999.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *A ciênciia na televisão: mito, ritual e espetáculo.* São Paulo: Annablume, 1999.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala; função e linguagem da televisão no Brasil.* 7 ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____ . *Reinventando a cultura: a comunicação e seu produtos.* 4 ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

SOUSA, Mauro Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

SQUIRRA, Sebastião. *Aprender telejornalismo: produção e técnica.* S. Paulo: Brasiliense, 1995.

TASCA, Norma B. *A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas*. In: **Cruzeiro Semiótico**. Porto, Portugal: Imprensa Portuguesa, 1990.

TEIXEIRA, Lúcia. *As cores do discurso.* Niterói, RS: EDUFF, 1996.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TOURAIN, Alain. *Crítica da modernidade.* 4. ed., Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1992.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social: fragmento de una teoría de la discursividad.*

Barcelona, Espanha: Gedisa, 1975.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectiva do tempo real.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VOESE, Ingo. *A interação verbal: as atividades de apropriação e de objetivação.* In: **Significação,** São Paulo: Annablume, 1999, p. 227- 235.

_____. *O discurso citado: um estudo do humor político.* (Tese de doutorado). Porto Alegre, PUCRS, 1991.

WEBER, Maria Helena. *Comunicação e espetáculos da política.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão.* Série Temas, nº. 52, São Paulo: Ática, 1996.

ZALDUENDO, Charo Lacalle. *Mitologías cotidianas y pequeños rituales televisivos. Los talk shows.* **Anàlisi 24,** Barcelona, Espanha: Departament de Periodisme i de Ciències de la Comunicació, 2000, p. 79-92.

ANEXO

Fita 08 - Programa exibido em 25/06/99 - SBT

Convidados: Pedro Malan (Ministro da Fazenda) e Luís Mote (historiador)

ABERTURA

((Jô entra fumando um charuto sob o aplauso da platéia, ao som da banda. Jô veste calça, *blaser* e camisa básica preta. A câmera o acompanha enquanto ele caminha, às vezes, dançarolando, em direção ao palco, se posicionando um pouco à frente de sua mesa. A câmera alterna *closes* entre Jô, a platéia e a banda, enquanto Jô dançarola ao ritmo da música. Jô diz: Uou! A música ainda continua. Jô, então, faz o gesto característico com o braço direito enquanto grita Uou! prolongadamente. A banda pára de tocar.
Em seguida Jô diz: "Boa Noite!" A platéia explode em aplausos, gritos e assobios. A câmera está sobre Jô, que diz novamente: "Boa Noite!" Então começa: "Estamos começando mais um Jô Soares Onze e Meia. Hoje se comemora o Dia de São Pedro!" Jô olha pra platéia e também para a banda e diz: "Que beleza! E parece que vem uma frente fria aí, já. São Pedro pra comemorar o seu dia já mandou uma f- chuva a partir de amanhã, parece, dizem, não sei. Mas ele é que tem a chave do céu. Vamos dar um viva pra São Pedro. Viva São Pedro!" Jô grita entusiasmando, a platéia repete com aplausos e gritos: "Viva! E:" A banda toca uma música animada e a platéia acompanha batendo palmas. A câmera, em cima, mostra todo o estúdio: platéia, banda e palco. E em seguida, foca em Jô, na banda e na platéia. A câmera foca novamente Jô que, após alguns segundos, com a mão direita, faz o gesto para que a banda pare de tocar. A banda pára. Jô diz: "São Pedro que é padroeiro de Pedro Malan, que aliás, hoje tá aqui conosco."((risadas)) A câmera foca em Malan que está com um largo sorriso. Jô ainda está de pé, no palco, de frente para a platéia, com as mãos no bolso. Jô continua: ((A câmera está em Jõ)) "Pedro Malan que é padroeiro da nossa economia. ((Jô ri e a platéia também)) Vocês sabiam que a Máfia Napolitana, (A Camorra), está planejando seqüestrar a imagem de São João. É verdade, tá nos jornais. A igreja local teve até que cancelar a tradicional procissão que ia fazer domingo, porque a Máfia Italiana queria, (A Camorra) queria que o São João saísse com uma tarja preta no braço, em homenagem à mafiosos mortos no tiroteio. ((risadas)) E o padre não deixou. Tá até agora trancado na sacristia de São João, lá, dizendo: "Não, a procissão só sai daqui com pelotão de ( ) se no não sai." Tá ficando complicado isso, até santo em procissão hoje em dia tem que sair em carro blindado. Se não, não dá, ((risadas)) o andor é blindado. E depois do café, do futebol, do samba, o Brasil (tem) um novo produto de exportação: o gato. É, o gato, esse gato vira-lata nosso, típicos dos telhados. Aquele gato que sai atrás das gatas e depois volta todo arrebentado." Jô imita o miado de um gato: rãein:: ((risadas). Jô continua, a câmera ainda está sobre ele: "Tá sendo muito procurado nos Estados Unidos, com o nome de, olha que chique, né? Você vai pra lá o nome já fica mais bonito, né? Brazilian (Short Cat). Qual é a tradução? vira-lata, é aquele ali. Pode custar até 12 mil dólares. Eu tenho certeza que depois dessa descoberta, no próximo carnaval, vai faltar tamborim. ((risadas)) Ah! vai. Vai ser substituído pelo reco-reco. ((Jô ri)) E essa aqui saiu no informe JB: O vice- presidente, Marco Maciel, aliás, engordou o Marco Maciel, né? tá hum hum ((Jô enche a boca de ar e com os braços faz uma expressão para imitar alguém que está gordo e inchado)) Deu uma..." O Bira ri muito e Jô se vira em direção à banda, espantado. A câmera focaliza Bira, a platéia ri muito. Jô se volta para frente e continua: "Ele foi, passou uma temporada num aps." Bira está às gargalhadas. Jô pára e vira a cabeça em direção à ele, imediatamente continua, voltando a cabeça: "O aps é o spa ao contrário,

né? que cê vai lá pra engordar, engordou 13 gramas." Jô diz: "É" Confirmando ao fazer um sinal positivo com a cabeça. ((risos)) Jô continua: "Diz que Marco Maciel tem um hábito curioso, ele nunca passa a noite em hotel. Quando ele viaja, marca as reuniões pro mesmo dia e volta para dormir em casa. Mesmo de madrugada. Acho bonito isso, acho legal. Tem gente que não entende porque, hã, que o Marco Maciel tem essa ojeriza por hotéis. Eu explico: além de querer dormir em casa, não é? que eu acho até bonito isso, é que ele tem medo também de ser confundido com um cabide no hotel ((risadas)) e não conseguir sair mais." Jô sorri e dá dois passos pra frente e logo depois dois passos pra trás, como que se balançando. Continua: "Ai:, o:: presidente Fernando Henrique deu uma declaração, apoiou uma frase tão bonita. Acho que foi ontem ou foi hoje, não me lembro. Enfim, ele falou o seguinte: a: empresário é como político, gosta muito de chorar." Jô arregala os olhos e continua: "Aí ele se lembrou que ele era político e falou: inclusive eu." Jô ri e a platéia também. "E na passeata do dia do orgulho gay, no último domingo, tavam representados os gays, lésbicas, simpatizantes e uma nova categoria : trangêneres. ((risos)) Sabe o que é trangêneres? É a nova definição pra travesti. Trangêneres agora é o nome que se dá a todo, a todo, a toda, aquilo que muda de gênero, não é? do masculino pro feminino, masculino, vice-versa. A definição não abrange só o mundo animal mas o vegetal também. Quer dizer, cê pode tá comendo uma ervilha e... ser um ervilho. ((risadas)) Tá crente que tá comendo um nabo, é uma naba que cê tá comendo. ((risadas))

Aliás, hoje nós vamos ter aqui no programa um ativista gay da Bahia, que pode dar muitos outros detalhes sobre esse assunto polêmico." Jô gira o tronco e a cabeça pra direita afim de ver o público, diz: "Tá lançando aqui até um, um, um dici- só não sei se é dicionário ou enciclopédia. Como é que eu chamaria, não é?" Jô procura se posicionar e olhar para seu convidado. "Aonde ele dá indicações de várias per- personalidades históricas, né? que- vultos da nossa história que eram gays, não é verdade? Tá aqui o Luiz Mote." A platéia aplaude enquanto a câmera focaliza o convidado que sorri timidamente, olha para os lados e com a mão direita faz um aceno com dois dedos em forma de V. A câmera volta para Jô que apresenta o segundo convidado: "Está aqui também, vocês já sabem, o padroeiro da economia, São Pedro Malan. Tá aqui conosco." Jô vira-se em direção à Malan. A platéia aplaude enquanto a câmera focaliza Malan que está sorrindo. Novamente a câmera focaliza Jô que anuncia os convidados da "canja". "Na canja os Engenheiros do Hawaí." a platéia grita: ruuu:: e aplaude animadamente. Jô olha para eles e, em seguida, a câmera os focaliza.

Aliás, hoje nós vamos ter aqui no programa um ativista gay da Bahia, que pode dar muitos outros detalhes sobre esse assunto polêmico." Jô gira o tronco e a cabeça pra direita afim de ver o público, diz: "Tá lançando aqui até um, um, um dici- só não sei se é dicionário ou enciclopédia. Como é que eu chamaria, não é?" Jô procura se posicionar e olhar para seu convidado. "Aonde ele dá indicações de várias per- personalidades históricas, né? que- vultos da nossa história que eram gays, não é verdade? Tá aqui o Luiz Mote." A platéia aplaude enquanto a câmera focaliza o convidado que sorri timidamente, olha para os lados e com a mão direita faz um aceno com dois dedos em forma de V. A câmera volta para Jô que apresenta o segundo convidado: "Está aqui também, vocês já sabem, o padroeiro da economia, São Pedro Malan. Tá aqui conosco." Jô vira-se em direção à Malan. A platéia aplaude enquanto a câmera focaliza Malan que está sorrindo. Novamente a câmera focaliza Jô.

Aliás, hoje nós vamos ter aqui no programa um ativista gay da Bahia, que pode dar muitos outros detalhes sobre esse assunto polêmico." Jô gira o tronco e a cabeça pra direita afim de ver o público, diz: "Tá lançando aqui até um, um, um dici- só não sei se é dicionário ou enciclopédia. Como é que eu chamaria, não é?" Jô procura se posicionar e olhar para seu convidado. "Aonde ele dá indicações de várias per- personalidades históricas, né? que- vultos da nossa história que eram gays, não é verdade? Tá aqui o Luiz Mote." A platéia aplaude enquanto a câmera focaliza o convidado que sorri timidamente, olha para os lados e com a mão direita faz um aceno com dois dedos em forma de V. A câmera volta para Jô que apresenta o segundo convidado: "Está aqui também, vocês já sabem, o

padroeiro da economia, São Pedro Malan. Tá aqui conosco.” Jô vira-se em direção à Malan. A platéia aplaude enquanto a câmera focaliza Malan que está sorrindo. Novamente a câmera focaliza Jô que anuncia os convidados da “canja”. “Na canja os Engenheiros do Hawaí.” a platéia grita: ruuu:: e aplaude animadamente. Jô olha para eles e, em seguida, a câmera os focaliza.
Jô que anuncia os convidados da “canja”. “Na canja os Engenheiros do Hawaí.” a platéia grita: ruuu:: e aplaude animadamente. Jô olha para eles e, em seguida, a câmera os focaliza.
Os três sorriem timidamente. Jô diz: “Tudo bem?” E em seguida, caminha na direção dos músicos, que estão sentados na primeira fila da platéia, a câmera acompanha. Jô continua: “E aí, tudo bom? tudo bem?” Os três acenam positivamente com a cabeça e com gestos. O vocalista da banda diz: “Tudo (legal!)” Jô diz: “Há quanto tempo, né? que eu não vejo vocês, tão de disco novo? tudo?” Humberto, o vocalista, responde: “Disco novo, 11º disco, chama Tchau Radar.” Jô interrompe, toma o turno e repete confirmando o nome do disco: “Tchau Radar?” Humberto confirma: “Tchau Radar.” A câmera ora focaliza Jô e os três, ora apenas os músicos, e ora, panoramicamente, todo o teatro. Jô pede para seu auxiliar o CD da Banda: “( ), me dá ( ), Tchau Radar, por favor.” Jô olha o CD, enquanto Humberto fala: “A gente vai tá fa- lançando no Pálace, agora, sábado e domingo, fazendo show aqui em São Paulo, e viajando o Brasil inteiro.” Jô comenta enquanto mostra o CD para que a câmera dê um close: “Olha, tá bonita essa foto sua aqui na, na capa é só você que aparece? é?” Humberto responde: “Eles tão atrás do sofá, por isso que não dá pra ver eles.” ((risos)) A câmera foca o CD, que está na mão de Jô. Jô diz: “Vocês ficam atrás do sofá?” Um outro integrante da banda responde, a câmera os focaliza: “Atrás do CD.” Humberto diz: “Não dá pra pagar o cachê deles pra bater as fotos, aí o único fotógrafo era esse.” Jô diz de frente para a câmera: “Mas eles tão aqui na, na contra-capa do CD. Olha só.” Humberto diz: “Foto de ( ) e ( ).” ((Dá os nomes dos fotógrafos)) A câmera focaliza o CD e Jô diz: “Foi muito difícil sentar dessa maneira, assim, no, no sofá?” Humberto responde: “Cara, a gente ficou uma tarde inteira batendo aquelas fotos posadinhas assim, ((Humberto faz um gesto de quem está fazendo pose)) uma hora que ele: Bom, acabou o filme. Eu me atirei e m- Jô interrompe e diz: “Foi a que valeu.” Humberto diz: “Foi a que valeu, como tudo na vida, né?” Jô continua: “Quanto tempo- O que que aca- Tudo na vida só vale depois que acaba?” Humberto responde: “Não, como tudo na vida o inesperado acaba surpreendendo.” Jô fala: Ah bom! o inesperado. Pensei que era depois que acaba.” Jô olha para o CD e brinca: Ih! acabei, agora não dá mais.” ((risos)) Jô olha para Humberto e pergunta: “Há quanto tempo já existe o Engenheiros do Hawaí?” Humberto responde: “Há 15 anos. A gente- O primeiro show foi em 85, hã...” Jõ: “Eram os mesmos?” Um outro integrante responde: “Não.” Jô: “Não, né?” Humberto: “Da formação original só eu. Esse já é o 2º álbum com essa formação.” Jô se aproxima mais e pergunta para um outro integrante que está sentado ao lado de Humberto: “Você, há quinze anos, não tinha nascido ainda, né?” Ele responde: “É, eu era pequeno.” Jô: “Hein? cê tá com que idade?” Ele responde: “Vinte e seis.” Jô ainda pergunta para o 3º componente da banda: “E você?” Ele responde: “Vinte e três.” Jô: “Você é mais moço que ele, e parece mais velho, cê parece, ele parece- E você tá com com?” ((para Humberto)) Humberto: “Trinta e cinco.” Jô, espantado: “Só trintra e cinco, é? continua só- A primeira vez que você veio aqui , há anos, você tava com trinta e cinco.” Humberto fala rindo: “Eu tinha trinta e quatro faz, há dez anos.” ((risadas)) Jô: “Cravou!” Humberto: “É, ( ) jogando futebol, né?” Jô olha para o CD e depois para eles e agradece: “Tá certo! Brigado pela presença de vocês, tá? Então, na canja do Jô, os Engenheiros do Hawaí.” Jô se vira em direção à câmera e diz: “Então, depois dos comerciais eu volto.” Imediatamente leva a mão direita espalmada até a boca e lança um beijo para a câmera, para nós telespectadores, e diz: “Um beijo do gordo! Uôh!::” A platéia aplaude. Entram os créditos, a música, e a câmera dá uma geral na cidade estilizada da cidade de São Paulo, por fim entra o logotipo estilizado.

BLOCO I – 1ª entrevista

Entra o logotipo tendo como fundo a imagem do Planalto Central, em Brasília, com a música tema. Aparece Jô já sentado à sua mesa, dançarolando e estalando os dedos no ritmo da música. Olha para a banda e diz: "Começando mais um Jô Soares Onze e Meia com o som do nosso Sexteto." A câmera foca a banda e os músicos, que começam a tocar uma outra canção. Jô faz o gesto para que a banda pare de tocar, enquanto diz: "Uôu!:: Boa noite! Boa noite!" Aplausos da platéia, a câmera da uma visão panorâmica e volta para Jô: "Tamos começando aqui mais um Jô Soares Onze e Meia. Recebi uma carta de uma moça ((Jô olha para a carta)) Adriana... Cláudia, Adriana Cláudia, é são- Acho que é isso, Adriana Cláudia, sua fã número 1. Ela fala uma coisa tão bonitinha aqui. Ela fala o seguinte: "Vou falar mais sobre a minha paixão por você. Não sei o que seria de mim se não fosse o seu programa. Detesto sábado e domingo porque nesses dias não passa o Jô Soares Onze e Meia." Jô olha em direção à banda e depois para a câmera, e melosamente diz: "Oh!::" fazendo trejeitos com a boca. A platéia responde: "Oh!::" Jô olha para a câmera e diz: Adriana, grava e passa em teipe no sábado e no domingo. Brigado pela carta. ((olhando para a carta)) "Ah! vamo- e ps-" "Tô adorando o livro "*O homem que matou Getúlio Vargas"*. "Brigado, querida!" Imediatamente Jô volta-se para o seu Lap Top sobre a mesa ((a câmera foca o Lap)): "Deixa eu abrir aqui então o nosso e-mail. Vamo ver o que que temos aqui". ((a câmera volta para Jô)) "Ah: tem aqui um, um correio enviado por Cátia Frazatto de São Paulo." Enquanto isso aparece no vídeo o endereço eletrônico do Jô: jo@uol.com.br. Jô lê rapidamente: "Depois de uma pesquisa muito séria, num ( ) confiável, o Instituto Nacional de Pesquisas Avançadas acaba de divulgar suas conclusões, relativas às preferências esportistas dos americanos. O esporte preferido pelos desempregados é o basquete. O esporte preferido pelos vagabundos é o boliche. O esporte preferido pelos peões é o futebol americano. O esporte preferido pelos gerentes é o baseball. O esporte preferido pelo pessoal de diretoria é o tênis. O esporte preferido pelos empresários é o golf. A conclusão é de que quanto mais alta a posição do indivíduo na hierarquia social, menores são as bolas. ((Jô ri juntamente com a platéia)) É verdade! Quer dizer então, um bilhonário só joga bolinha de gude lá, e olha lá. ((risadas)) E aqui tá a piada enfiada por Domingos Tulha. Enviada, não é enfiada. ((Jô olha para a câmera)) Desculpe. ((risos)) Domingos Tulha do Lago: Jô, você sabe porque que o Tomati só lava a cabeça na pia?" Jô volta-se para a banda, a câmera a focaliza, continua: "Hein, Tomati, por que que só lava a cabeça na pia, cê sabe?" Tomati: "Não faço a mínima idéia. ((fazendo um movimento negativo com a cabeça)) Os outros rapazes da banda olham para o Tomati. Jô: "Não, é?" Tomati: "Não" Jô: "Mas deveria lavar a cabeça na pia porque é ali que se costuma lavar vegetais." Tomati: "Ah!" Jô: "Tá certo?" Tomati: "Certíssimo." A câmera volta para Jô, que lê a pauta que está sobre a mesa: "Bom, ele é um dos Ministros da Fazenda que está a mais tempo no cargo. Eu vou conversar com o Ministro Pedro Malan." Jô olha para ele e diz: "Por favor Ministro." Enquanto Malan se levanta e se dirige até Jô. A platéia aplaude. Alguém diz: 1, 2, 3, 4 e 5, e a banda começa a tocar. Malan cumprimenta Jô, que está em pé, atrás de sua mesa, com um aperto de mãos. A câmera dá um close na banda. Jô faz o gesto com a mão esquerda e a banda pára de tocar. Malan, que veste um terno escuro e camisa clara, já está sentado no sofá ao lado da mesa de Jô.))

J: É, não, a gente botou agora um sofá e tal. Você estranhou, né? Antes era uma poltrona. ((Malan vira-se para olhar o novo sofá em que está sentado)) Se você quiser deitar por exemplo...

M: Era mais confortável o anterior, mas enfim ( )... ((a câmera dá um close no estofado))

J: Você acha? Senta mais pro fundo pra você ver como é gostoso. ((Malan se acomoda melhor no sofá))

M: A outra era melhor, mas tudo bem.

J: Era melhor. Mas nesse aqui, se você tiver um problema existencial, cê pode se deitar, vira um divâ, e eu viro um analista aqui: Doutor, eu não sei mais o que fazer. ((risos))

M: Não há problema.

J: Hein?

M: Não, não teremos esse problema.

J: Ô Pedro, quanto tempo já você está no Ministério da Fazenda?
M: Quatro anos e meio, no dia 30 agora. Se você somar isso, quase um ano e meio no Banco Central. De agosto de 93, aliás, começamos numa sexta-feira treze. Se eu fosse supersticioso tava perdido. Foram seis anos, fazem agora em agosto, esse ano, que eu estou ou como presidente do Banco Central ou como Ministro da Fazenda.
J: Mas como Ministro da Fazenda dá quanto ( ) quatro anos e meio?
M: Quatro anos e meio.
J: ((Jô tosse)) É um record?
M: Não, não, não é. O... pra ficar na República, o Souza Costa foi Ministro da Fazenda do Getúlio Vargas de 34 a 45.
J: Bom, mas aí era...
M: Era uma...
J: Era um regime de, de ditadura e tal
M: É. Bom, em democracia, seguramente, sou o mais antigo.
J: Mais que o Delfin?
M: Não, eu não considero que o Delfin foi Ministro.
J: Ah, não, claro! Democracia, perdão. Tá certo, desculpa. Já era outra ditadura.
M: É.
J: Não? que aliás o Delfin não chama de ditadura, ele chama... regime autoritário.
M: Regime Forte.
J: Regime Forte, não? Já as pessoas que foram torturadas preferam chamar de ditadura. ((Jô ri))
M: É verdade. ((Malan sorri timidamente))
J: Ô Pedro, a... vai sair uma reforma ministerial, o que que deve mudar? Verdade que o (Chirrac) foi convidado pra ser Ministro do, do Brasil ou não?
M: Que eu saiba não. Não, olha, essa é uma atribuição do Presidente num regime presidencialista. Cabe à ele decidir. Cabe ao Ministro, na verdade, ter o seu cargo permanentemente à disposição do Presidente. Por isso que eu acho que é bobagem, tanto, que o ministro colocar o seu cargo à disposição. O cargo de qualquer Ministro tá permanentemente à disposição do Presidente. Pode ser mudado a qualquer momento.
J: Mas o ministro pode se achar, pode pedir demissão, não pode?
M: Pode.
J: Colocar o cargo que é uma coisa meio, meio... hipócrita.
M: É, é.
J: Bom, o meu cargo tá a disposição. Eu sei, fui eu que nomeei. Claro que tá à disposição. Mas o ministro pode, por exemplo, o ministro Renan Calheiros. Quando ele teve aquele incidente com a nomeação do ( ), né? que era contra a sua vontade. Ele poderia ter pedido demissão, não podia?
M: Poderia.
J: Não é que o ministro não pode se demitir.
M: Não, pode apresentar ao Presidente seu desejo irrevogável de se retirar.
J: De se retirar. O que não quer dizer que está colocando o cargo à disposição. São duas coisas diferentes, né?
M: Exatamente.
J: Quer dizer que o ministro quando diz que colocou o cargo à disposição tá querendo barganhar um pouco?
M: Não, tá querendo deixar o Presidente ainda mais a vontade pra que tome a decisão que é sempre dele. Na verdade é reiterar um pouco.
J: O que que cê tá achando do Fidel Castro que se transforma novamente numa estrela? Aí na, na, nesse ( ).

M: Ele é uma personalidade carismática. Não sei se você já teve a oportunidadde de entrevistá-lo aqui. Eu acho que ele adoraria vir aqui no seu program. ((Jô toma o turno))
J: Não, eu já tô pedindo. Eu tô fazendo contato, que eu adoraria entrevistá-lo. Mesmo que ele não venha a São Paulo, via telão, que nem eu entrevistei você. Porque ele é uma figura fantástica.
M: É, extraordinária. Teve um papel histórico no, durante algumas décadas na, na região. Merece respeito como, como político e, e tem um grande sentido de mídia e de marketing também, que ele explora com muita competência.
J: Mas você concorda comigo. Aqui, sem, sem facções, sem falar em facções políticas, ou isso, ou aquilo, quer dizer, o jeito que ele fez a revolução, quando ele chegou lá sobraram só doze e ele foi em frente, fez a revolução em Cuba. Depois, quando teve a invasão da ( ) dos Porcos, ele tava na linha de frente defendendo Cuba, dentro d'água, de arma na mão, defendendo Cuba. A, e é indiscutivelmente um grande líder nesse momento da, da- eu colocaria até o grande líder mundial. Não tô falando em Chefe, nem Estadista. Tô dizendo liderança mesmo, assim.
M: Não, em Cuba ela é inegável, o, de-
J: Sim, isso aí não tem dúvida.
M: Eu acho que ele é admirado por, pela maioria dos cubanos. Pra se líder mundial, eu acho que Cuba é uma país de dimensões reduzidas ((Jô toma o turno))
J: Não, eu sei, tô me expressando mal. Eu tô dizendo o seguinte, comparando, hã, presidentes de outros países e ele como presidente, entre aspas, de Cuba, tá? ou como o Chefe de Cuba. Ele é aquele que tem realmente, você não acha, é ele que tem realmente características do líder?
M: Não, sem dúvida. É um dos líderes mais carismáticos dessa, desse século, sem dúvida.
J: É bem impressionante, né? E uma coisa, fala que é uma beleza, né?
M: Fala. O último discurso dele, no parti- na convenção anual do Partido Comunista Cubano, demorou sete horas e quinze minutos, sem parar. Não é, não é pra qualquer um, né?
J: Fala mais que o Silvio Santos. O Silvio fala aqui, pega domingo do Silvio dá menos...
M: Mas não é continuado, não é continuado. Fidel falou continuadamente.
J: Ô, ô, ô, ô Malan, o, o, o governo num- Aliás eu falei "Ô Malan." Ficou uma coisa tão. ((Malan toma o turno))
M: Pode ser o Pedro, o Pedro.
J: Pedro. Bom, o governo nunca teve índices tão altos de rejeição. Cê acha que há alguma possibilidade de reverter isso, tendo-se, tendo em vista o alto índice também de desemprego, o descontentamento das pessoas e, eu sou obrigado a dizer, a falta de, eu sinto uma certa falta de firmeza no Presidente Fernando Henrique. Você acha que é possível reverter tudo isso durante esse tempo...
M: Eu, eu não tenho dúvida. Eu acho que quem, quem acompanha essas questões, índices de, ou pesquisas de opinião pública, sabem que elas flutuam mesmo, assim como qualquer país do mundo. Essa queda de popularidade se deve à fa- à crise de percepções, expectativas que passamos em janeiro e fevereiro desse ano, associada à situação do real, é, retração da dívida econômica. Isso é natural, a população reage achando que o governo perdeu o controle da situação. Que não é verdade. E ficará cada vez mais claro, à medida que nós entremos agora no 2º semestre de 99, em particular em 2000 e 2001. Vai haver uma recuperação do crescimento da economia, vai haver uma redução da taxa de desemprego. Nós vamos, é, retomar o crescimento com mudança estrutural que vem ocorrendo no Brasil. E, portanto, eu vejo como passageiras essas oscilações de pesquisa. Eu acho que nós não devemos nos deixar levar por elas. Elas cometem um erro, num governo que procura reagir como alguém que tá procurando regular água no chuveiro, entre a quente e a fria, por cada pesquisa. As pesquisas, surgem dezenas por mês, e não tem sentido o governo tá simplesmente respondendo a elas. O governo tem que ter o sentido de rumo, de direção, de, de propósito. Um horizonte de tempo que transcenda o, a miopia contra o ( ) em que estas pesquisas... são fotografias

de um determinado momento e não devem afastar o rumo, a visão de médio a longo prazo que deve prevalecer.
J: Bom, ainda bem que tem água quente e fria no chuveiro do governo.
M: Tem, tem sim. Não tenha dúvida que tem.
J: Hein? Porque tem muita gente aí que não tem nem a fria já.
M: Tem, tem
J: O, o déficit público do Brasil também vai- é uam coisa que... tende a melhorar? Porque em maio atingiu 796 milhões de reais, não é isso?
M: Então, é- uma coisa é o, o fluxo, o déficit, a outra coisa é o estoque da dívida. Agora, a questão da, do setor público no Brasil, desculpe, é muito importante chamar a atenção pra isso, aqui é o governo federal, mas é também, são nossos 27 estados, 5.523 municípios, são entes federativos, é toda a previdência social, não só o INSS, mas também a previdência dos estados, da união e dos municípios, e são todas as empresas públicas nos três níveis do governo. Essa soma, esse agregado é que define o déficit público, o estoque da dívida pública consolidada. Agir sobre ele, portanto, não depende exclusivamente do governo federal. Depende de como os estados vão tratar essas contas, viverem dentro das, de seus meios. Depende dos, da previdência, que é a grande questão que temos a médio e longo prazo. ((Jô toma o turno))
J: Mas o governo federal não tem, não tem poder sobre esses, sobre algum desmando praticado pelos estados?
M: É, tem, dentro de certos limites, né? Nós não estamos mais no Regime Forte, a que você fez referência.
J: O famoso Regime ( )
M: Onde o governo federal conseguia com telefonemas do Ministro da Fazenda, às vezes até substituir governador, às vezes dar ordens e instruções. Nós somos uma democracia. Os estados têm autonomia que lhes assegura a Constituição Federal, e, portanto, há limites pra que o governo possa, Federal, possa fazer a curto prazo. E o que é possível fazer, nós estamos fazendo. Já fizemos contratos de estruturação de dívida com 24, 27 estados. Temos limites ao seu endividamento. Estamos aplicando a lei de responsabilidade fiscal, com que os estados e municípios vivam dentro dos seus meios, que são dados por aquilo que a população lhes entrega, sob a forma de impostos, e sua capacidade de ( ).
J: Tem algum projeto, Pedro, pro governo segurar investimentos reais, né? investimentos, hã, estrangeiros no país. Não tô falando daquele dinheiro que entra só pra pegar os juros altos ou pegar essa ou aquela situação, hã, de momento, não é? quase que uma jogatina. Mas o governo tem projetos pra segurar investimentos reais dentro do país?
M: Não só tem projetos, mas, como eles tão acontecendo. Deixa eu dar alguns números aqui. Investimentos diretos estrangeiros, não é capital volátil.
J: Sei, pois é.
M: Capital que vem só pra curtíssimo prazo. Investimento direto de risco na economia brasileira, nos primeiros três anos dessa década, era menos de 1 bilhão de dólares por ano. Depois do real passaram a, chegaram a 10 bilhões em 1996, 17 bilhões de dólares em 1997, 26 bilhões de dólares em 1998. Nesse ano, o 1º semestre, estamos em mais de 12 bilhões de dólares até agora. Isso é investimento direto, capital de risco que vem pra gerar emprego, traz tecnologia. O Brasil é o 3º maior país pra- em termos de atratividade desse capital. Vem depois de Estados Unidos, Inglaterra, China e França, hoje. Num mundo desenvolvido e em desenvolvimento. E essas são decisões que empresas tão tomando, da Europa, dos Estados Unidos. Decisões de alguém que tá olhando já anos no século XXI. Não veio pra explorar diferencial de taxa de juros a curtíssimo prazo. Eu acho que é um indicador importante de percepção das potencialidades do Brasil, que são enormes.
J: Agora, esse, esse século XXI que cê tá falando não é esse que vai acontecer daqui a seis meses não, né?

M: Exatamente esse.
J: Tem que esperar um pouco, um pouco mais de tempo pra que isso comece a render, a render realmente.
M: Não, eu acho que os efeitos virão.
J: Rapidamente.
M: O mais rápido que se pensa.
J: É?
M: É.
J: Uma coisa também que eu acho curioso, até comentei isso aqui já no programa, falta verba pra saúde, falta verba pra educação, porque são todas verbas que são ligadas ao orçamento, não é? Não dá pra pegar esses Ministérios assim mais importantes como a saúde e a educação e jogar como afilhados do Banco Central, pra não faltar dinheiro nunca pra eles? Hein?
M: ((Malan ri)) Olha...
J: Por que que o Banco Central sempre tem dinheiro e esses Ministérios às vezes não têm?
M: Olha, a função do Banco Central não é financiar desenvolvimento econômico-social. Nós já [já tivemos]
J: [Nós] financiamos Bancos, etc., bá, bá, bá.
M: No, no passado. Não, mas no passado nós tivemos uma maluquice, que era o Banco Central tinha uma carteira de desenvolvimento agrícola. O banco Central, [numa preocupação (duplicada, pro) Ministério da Agricultura.]
J: [Não, eu sei. Eu tô brincando com você. Eu sei que não tem nada a ver] os dois Ministérios com, com o Banco Central. O que eu acho que é estranho e que a população estranha muito, e que isso é falado, tá na boca do povo, né? Como é que tem dinheiro pra socorrer banco e não pra saúde? né? Fica uma... As pessoas ficam um pouco pasmas diante desse jeito de socorro que é possível dar graças ao fato de não tá dependendo do orçamento, que é possível dar a bancos, a instituições bancárias, e não é possível dar à saúde.
M: Então, em primeiro lugar me permita aqui a oportunidade de explicar que não há socorros a bancos. É, existe uma visão equivocada no Brasil que banco trabalha com dinheiro de banqueiros. Não é verdade. Qualquer banco, em qualquer lugar no mundo trabalha com dinheiro de terceiros: depositantes, aplicadores de empresas de médio e pequeno... ((Jô interrompe))
J: Sim, porque o banqueiro não é louco de aplicar o deles nessas coisas. Ele põe dele (no bolso). ((Jô ri))
M: O capital dele é pequeno. O capital dele é pequeno em relação aos recursos de terceiros que usa pra fazer empréstimo. Esta é a razão pela qual, é, não só aqui, mas nos Estados Unidos, na França, na Inglaterra, na, na Alemanha é... se preocupa em não socorrer banqueiros. Os grandes banqueiros aqui perderam tudo o que tinham, porque os bancos estão com seus bens disponíveis protestados na justiça. Os grandes bancos, hã, o que foi feito aqui- ((Jô interrompe))
J: Na ( ) também?
M: Também. O que foi feito aqui, foi pra preservar o depositante, o aplicador, é, o, a empresa que tinha conta no banco e que seria essa sim, perderia tudo. E como é um, isso afeta todo o sistema, nós podíamos ter crises bancárias sérias, com todo o efeito do desemprego.
J: Mas mesmo no caso de bancos que não têm correntistas, tipo o banco do Cacciola, o, os dois últimos bancos que causaram essa ciranda toda?
M: É, o caso aí é um caso mais específico. Mas ele perdeu, perdeu o que tinha, tudo, né? e::
J: Tá pobre?
M: É.
J: Tá pobre?
M: Ah, isso eu não sei, se tá pobre ou não ((Jô ri)) eu não sei. O banco dele perdeu, [perdeu e não ( )]

J: [Ah, sim,] o banco, o banco...
M: É. Agora você falou sobre saúde e educação. Eu acho muito importante, porque são áreas absolutamente prioritárias. O Brasil é um país de enormes carências nessas áreas, mas tem uma demanda tem. Por que não colocamos mais recursos em saúde e na educação? Eu sou totalmente a favor, desde que se digam, bom, quais são as outras áreas que são menos prioritárias do que essas e que sofrerão algum tipo de contenção para que se possa angariar mais recurso para educação e saúde. Porque, senão, quando tudo é prioritário, nada é prioritário. Quando a única forma de se resolver em problema é jogar mais recurso naquele problema... Nós temos uma questão que é parte do debate político-econômico em todo o resto do mundo desenvolvido e que aqui tá começando a ficar apenas, é que esses recu- o Governo Federal não gera recursos, não produz recursos. O recurso do Governo Federal vem dos impostos e contribuições, de endividamentos adicional, ou da, da inflação, o retorno da inflação que é um imposto inflacionário que incide sobre (o pobre).
J: Cruel!
M: É, dos mais cruéis que existe. Portanto, se alguém quer ampliar gastos tem que estar preparado pra dizer que, ou bem estar preparado pra defender aumento de impostos e contribuições, aumento de endividamento, que significa impostos em gerações futuras, [ou a volta da inflação.]
J: [Ou cortes,] ou cortes em outras áreas.
M: Ou cortes em outras áreas. Não existe mágica diferente dessas pra resolver o problema. Infelizmente, no Brasil, como nós fomos um recordista mundial de inflação, início dos anos 60 até início dos anos 90, durante muito tempo nós usamos a inflação como um mecanismo de fingir que era possível fazer essas coisas. E gastavam, em termos nominais pra usar o dragão. A inflação vinha lá, em termos gerais, comia, iludia o valor daquele gasto e, portanto, nós todos nos iludíamos com a droga, a cocaína da inflação, na qual nós vivemos durante duas, três décadas nesse país, com enormes ilusões. Nós não queremos voltar a usar droga, cocaína [( )].
J: [Ô Pedro,] você como especialista me dá uma informação: o Brasil é um dos países que teve inflação alta por um dos períodos mais longos, né?
M: Tinha anos, [fomos recordistas mundiais.]
J: [Pois é, tem outros países] recordista mundial?
M: Mundial de-
J: A gente se acostumou, quer dizer, a gente esculhambou um pouco a inflação: "Não, vai levando, deixa."
M: Não:: esculhambamos um pouco o país nesse processo, em certas áreas, né?
J: Ahã. Bom, eu vou chamar o reloginho, e nós vamos continuar conversando. Eu quero falar também sobre... metas inflacionárias, né? Com que o governo vai passar a lidar agora, né?
M: Hum, hum.
J: Ah, vira aí. ((Jô dá entrada para o logotipo e a música, entram os comerciais))

BLOCO II - Continuação da entrevista com Malan.

Volta o logotipo com a música e um close na cidade de Porto Velho, mostrando uma igreja. A câmera continua, como no bloco anterior, a focalizar os dois, Jô e Malan.
J: Tenho aqui, ao meu lado, o Ministro Pedro Malan. Pedro, como eu tenho que falar antes de entrar nesse assunto das metas inflacionárias, etc. ((Jô está falando e ao mesmo tempo lendo seu "roteiro de perguntas" que está numa folha sobre sua mesa)) Eu queria, hã, fazer uma pergunta a respeito da CPI, né? da, dos bancos, etecétera e tal, onde de repente não se pode quebrar sigilo bancário. Como é que é possível se chegar a uma investigação, como no caso do Francisco Lopes, hã, ou de outras pessoas envolvidas naquele caso, como é que se pode chegar à uma conclusão se a CPI não tem acesso à esse tipo de informação? Não é uma coisa um pouco, hã, injusta, já que o homem público deve ser absolutamente...

M: Transparente.
J: Transparente?
M: Sem dúvida. Olha, nós temos- tá um projeto já cuidando da questão do sigilo bancário e fiscal que tem o nosso apoio do, do executivo. Já foi aprovado pelo senado, está na câmera agora, e tão logo aprovado, ele vai permitir uma ação mais coordenada da receita federal e do Banco Central nessa questão do sigilo bancário e fiscal. Mas sua pergunta é sobre a CPI. A CPI e as suas decisões de um processo investigativo, pedir informações que contemplem a quebra do sigilo bancário [e fiscal.]
J: [Quando] se trata de servidores públicos.
M: Não, [teoricamente] tem-
J: [Especificamente] ou de pessoas envolvidas com, com, com o dinheiro público?
M: E é uma- eu não gostaria de entrar, mesmo porque eu não tenho competência específica numa discussão entre os poderes do legislativo em relação aos poderes do judiciário. Acontece, a julgar por algumas decisões de vários juízes do STF, a forma, acho que é mais uma questão de processual, a forma, pela qual certas solicitações de quebra de sigilo, é bancário, é... fiscal e telefônico que foram feitos, aparentemente, a julgar pelas decisões de-
J: Do Supremo.
M: Do Supremo, não foi a forma processualmente mais apropriada, mas não cabe a mim entrar numa discussão que envolve o executivo. Não, eu sou a favor de total transparência nessas questões.
J: Claro!
M: Mas o judiciário teve um entendimento diferente da CPI, cabe à eles se entenderem.
J: Muito bem, ( ) política.
M: Claro! É o que eu acho.
J: Pedro, o, e o dólar? Como é que é esse negócio, de repente a semana passada, o mercado financeiro tenso, o dólar voltou a subir. Como é que acontece essa variação, apesar de ter, pelo que ele tá demonstrando, né? uma pessoa extremamente hábil no Banco Central, com é o Armindo Fraga, não é?
M: É verdade.
J: Que tá, que tem, eu até brinquei com ele aqui, que tem que botar tubarão pra brigar com tubarão. Tem que botar alguém que saiba das coisas pra brigar lá dentro. Como é que de repente, mesmo assim, o dólar deu uma disparada, [aí volta-]
M: [Olha,] olha, eu acho o seguinte, quando ele chegou lá no, no nível mais alto, que eu me lembro, 2,3 reais por dólar, final de janeiro, de novo em algum momento, no final de fevereiro, aquilo foi manchete. Letras garrafais: dólar bate em 2,3. Agora, eu vi essa semana passada, com o mesmo corpo, a mesma manchete: dólar bate 1,8. Eu acho que tem que ter um certo senso de equilíbrio nessa questão, mesmo porque, hoje tá muito abaixo de 1,8, e eu não vi manchete nenhuma.
J: Tá 1,7 e [pouco]
M: [Um] vírgula sete e poucos. Mas agora [quando tem]
J: [Não é muito,] mas também não vá, não vá querer me enganar aqui, agora. ((Jô ri))
M: Quando ele subiu de 1,65 pra 1,80 foi manchete. Quando baixou de 1,80 pra 1,65 não é manchete. O problema é o seguinte, não dá pra nós termos, vivermos presos a, nessa, nesse sobressalto cotidiano, entende? A idéia de ter que ter uma a, um soco no peito cada dia. As taxas de câmbio é flutuante, aqui como em outros países.
J: Mas aqui ela flutua mais, né?
M: Hã, no momento ainda tá se buscando.
J: Aqui é uma jangadinha.
M: Não é. Observa outros países, você vai ver a mesma coisa. O iene, nesse ano, por exemplo, variou entre 108 e 149, é ienes por dólar.
J: É, (lá onde eu tava) no Japão, eu tava preocupado lá também, flutuando lá.

M: O euro que foi lançado agora, foi lançado a 1,03 e 1,19, então são variações expressivas, em economias sólidas. O que eu acho é o seguinte, [não:]
J: [Mas é que lá,] desculpa te interromper, já interrompendo. Lá, a variação do câmbio não se reflete necessariamente numa taxa de inflação. No Brasil, a gente sabe, a gente já sentiu que reflete.
M: É:
J: Os empresários se aproveitam e aumentam em 40%, 50% o preço dos seus produtos. Quer dizer, sem querer, eu me lembro que nos anos 80, quando os Estados Unidos desvalorizaram o dólar para facilitar as suas exportações, o dólar foi em relação ao franco francês, por exemplo, foi desvalorizado em 50%. Os Estados Unidos- isso não afetou em nada a inflação americana.
M: É, mas deixa eu dar um exemplo do que aconteceu aqui. Em janeiro, quando o dólar saiu de 1,21, bateu lá nesses 2,3, eu tenho nos meus arquivos assim projeções de economistas respeitáveis, de bancos, de empresas, tanto daqui, quanto do exterior, prevendo que a inflação daria este ano, chegaria a 50, 60, 70, até 80%. Prevendo que a economia cairia -5, -6, -7, cairia até -8 pontos percentuais. [O câmbio chegaria a]
J: [E que o dólar chegaria a quatro,] [três e pouco]
M: [É, três.] Quatro eu não vi, mas três eu vi, dois e meio, três ( ). Que o desemprego chegaria a 11, 12% meados de 1999. O que que aconteceu, nós vamos ter uma inflação esse ano, estimativa da FIP, não são minhas, né? São estimativas do pessoal que produz e publicam em ( ), 6% no ano, contra previsões de várias dezenas. A taxa de crescimento da economia não vai ser, é, negativa, como se dizia, vai ficar mais, não vai crescer muito, vai ficar, talvez, zero, alguma coisa. Mas ela vai crescer uns 4%, pelo menos o ano que vem e mais adiante. O câmbio tá 1 e 77, a última vez que eu vi, não os 2,3 que... estava. E o desemprego, saiu agora o índice do IBGE de maio, 7,7% e mais do ano ano passado foi 8,2. Quer dizer, o catastrofismo, o pessimismo que prevalecia em janeiro e fevereiro não se confirmou, e uma das razões pelas quais não se confirmou, e que não houve esse efeito de, de termos de expectativas de inflação. A sociedade brasileira, eu acho, eu espero, tenha começado a valorizar a estabilidade do poder de compra do real. Não achar porque o câmbio teve um flagrante exagero no momento, que aquilo significa que a consulta do psicanalista, do dentista, do cabeleireiro tem que aumentar na mesma proporção. Os supermercados se recusaram a aceitar as tentativas de imposição, aumento de preço que algumas empresas quiseram fazer. Eu acho que o país tá ficando mais, um pouco mais maduro nas discussões dessas questões.
J: Agora, quando esses aumentos de preço partem do próprio governo, quem é que pune o governo? [Au-] aumento, por exemplo, em que que é que vai influir esse aumento da gasolina, por exemplo.
M: [Não.] É, o, esse aumento da gasolina tem a ver com o fato de que infelizmente o preço do petróleo subiu, a muito, no mercado internacional, e nós importamos uma parcela ponderável do petróleo que utilizamos. E além disso, o câmbio, o câmbio se moveu, né? e: não, não manter congelados, nós não temos mais preços congelados pelo governo. [O preço da gasolina-]
J:[E não se pode fazer também] o que se fez na época da ditadura. O mundo todo entrou em crise e o governo brasileiro bancou o preço [( )].
M: [Nós éramos uma] uma ilha de tranqüilidade, (vendo) no mundo o aspecto da recessão. Quer dizer, são custos, são coisas que, por fora do nosso controle, mas não fazê-lo significaria que nós (estávamos, que está sempre) subsidiando os consumidores de gasolina. E essa conta, não temos dúvida, a conta vai pra sociedade como um todo. São impostos, aumento [do endividamento.]
J: [Quer dizer,] isso pode acarretar um aumento significativo da inflação?
M: E, acho que não, acho que não, porque nós não vivemos hoje numa economia desindexada. Quer dizer, não é mais razão porque subir o preço de um produto. Inflação é um aumento generalizado em todos os preços na economia. Não é porque subiu o preço de um produto que aquilo significa a necessidade de que todos os preços da economia, sem exceção, subam generalizadamente.
J: Vamos falar um pouco das, das metas inflacionárias com que o governo trabalha agora. Quais são as metas?

M: Serão anunciadas amanhã, depois da reunião do Conselho Monetário Nacional.
J: Cê podia dar uma pré-, um pré-anúncio aqui.
M: É:: hum:: [Não gostaria.]
J: [(Vamos lá,)] o, hoje já é amanhã, hein?
M: Não. ((Malan ri)) Eu sou contra informações privilegiadas, ainda que, auditórios como esse, que merecem informação.
J: Mas não é só aqui, é pra todo mundo que tá em casa vendo: "Será que ele vai dizer, qualé e tal."
M: Será dito depois da reunião do Conselho.
J: É?
M: Tomará conhecimento.
J: Bom, mas é claro que eu tomarei conhecimento. ((Jô ri)) Só que eu queria tomar agora. De qualquer forma, essas metas inflacionárias variam um pouco. Tem uma frase sua que marcou muito aqui na produção, me marcou muito também, na última conversa que nós tivemos via telão, que eu vou até pedir pra projetar de novo. Foi no dia, hã, nove de março, quando se falava sobre inflação e sobre aumento do dólar. (Willi) solta no telão aqui por favor, pro Ministro ver... como ele tava bonitinho. ((Malan ri))
As luzes do palco diminuem de intensidade. O telão aparece no fundo, cobrindo parte da parede — cenário estrelado, semelhante ao céu noturno — que está por trás de onde Malan e Jô estão localizados. Eles se viram em direção ao telão, portanto a câmera os foca de costas. Nós, telespectadores, os vemos nessa posição, onde eles procuram ver as imagens do telão. Além disso, também vemos as imagens no telão, que exibe uma tarja dizendo: "entrevista exibida em 09.03.99", com a imagem e, inicialmente, a fala de Jô na ocasão. Jô e Malan se escutam e se vêem.:
J: Como é que a gente pode ter confiança ((nesse momento o telespectador vê a reprise na tela toda da TV, deixando de ver parte do cenário, o close ainda está em Jô)) de que esse projeto realmente vai segurar a inflação, nesses termos, ((nesse momento surge uma imagem de 09.03.99 apanhada do alto do cenário, onde vemos Jô, embaixo no canto esquerdo, sentado em sua cadeira, de costas para a platéia e de frente para o telão; acima, no telão, a imagem de Malan está sendo projetada (ele escuta Jô) e, na ocasião, estava sendo entrevistado)) nessas bases, se o governo não foi capaz de prever tudo ((nesse momento a câmera dá um close em Jô, enquanto ele observa sua própria fala em 09.03)) o que aconteceu até agora? ((Malan ri, enquanto escuta a reprise de sua entrevista)) Qualé o dado novo ((nesse momento a câmera volta para o estúdio, e vemos novamente, Malan e Jô atentos ao telão, que projeta a imagem e a fala de Jô)) que nos inspire confiança?
M: Bom, ((nesse momento surge a imagem de Jô em 09.03, ele escuta atentamente a resposta do ministro, permanece de costas para nós e para a platéia, enquanto Malan "está" no telão)) o futuro tem por ofício ser incerto, ninguém é capaz de prevê-lo. ((nesse instante, imediatamente à essa fala de Malan em 09.03, a câmera volta pra Jô e Malan, que estavam escutando a entrevista de 09.03; a câmera os mostra paralelamente, está mais ou menos a dois metros de distândia deles; logo após, a câmera volta e nos mostra Jô, Malan, e o telão, que projeta a imagem de Malan; o telão sobe, o palco se ilumina novamente))
J: Que frase maravilhosa essa! ((risadas da platéia, da banda e de Malan)) "O futuro tem por ofício ser incerto." Uma frase que tranqüiliza a nação. ((Malan e Jô riem pra valer, a platéia também)) Eu sou esperto, eu sou esperto, porque amanhã, depois que você divulgar quais são as metas inflacionárias, você não termine usando essa frase [de novo.] Agora-
M: [( ) uma boa,] uma boa sugestão.
J: "O futuro tem por ofí-" Aliás, a frase é belíssima, é verdade.
M: É, gostou?
J: Eu gostei. Eu, o Tomati, o Max Nunes, o (Willi), a Ana, as meninas, ((Jô aponta, supostamente, para essas pessoas, enquanto fala seus nomes)) todo mundo ficou impressionado com essa frase. Me

marcou tanto, que eu disse: "Põe aqui, olha, mostrar a frase dele sobre o futuro no telão." ((Malan ri)) Hã::
M: ( ) literário.
J: Não, mas foi bonito, foi bonito. É verdade, é verdade. Quer dizer: "O futuro tem por ofício ser incerto. ((Jô termina a frase rindo, Malan também ri, a câmera dá um close na platéia que ri junto))
M: Eu prometo que não repito mais. ((fala rindo))
J: ((Jô ri)) Não, isso partindo do Ministro da Fazenda é muito tranqüilizante. ((gargalhadas)) Se acontecer alguma coisa: "Ó, mas o Ministro avisou: Qual é o ofício do futuro? ((risos)) Ser incerto." Pronto! ((risos)) Hã, Pedro...
M: Hum.
J: O ministério da fazenda fez a 2ª revisão, acordo com o FMI, né? As novas projeções são mais animadoras?
M: É: Eu acho que são. ((a câmera dá um close em Malan)) Nós temos uma comportamento da, produto da economia brasileira, melhor, a inflação mais baixa. Uma situação de balanço de pagamentos, que é muito importante olhar adiante, não ficar a discussão: como é que vai ser o ano de 99. Porque essas coisas, quase tudo relevante à economia. Você tem que olhar mais adiante do que as próximas semanas, o próximo mês, os próximos seis meses. ((a câmera volta a enquadrar de frente Jô e Malan)) Eu não conheço país nenhum no mundo, que tenha tido a desvalorização que nós tivemos, tenha uma base produtiva diversificada como o Brasil, que a desvalorização já observada não estimule a produção exportável do país e a produção doméstica que compete com importações. Não tenha dúvida que vai haver uma melhora da situação do balanço de pagamentos brasileiro ao longo dos próximos anos. Não necessariamente nos próximos três e seis meses.
J: Voltando a falar do dólar. Uma, eu esqueci, uma pergunta que eu esqueci de fazer e me ocorreu na hora que eu tava falando, acabei não fazendo. ((a câmera dá um close em Jô)) Pro Ministério da Fazenda do Brasil, economista, enfim, conhecedor dos dois, dos dois lados, das duas formas. Qualé a taxa de dólar ideal?
M: ((ri))
J: Hein?
M: É: [se eu tivesse-]
J: [Que ( )] que facilite as importações, que ao mesmo tempo seja compatível com o valor do real. Seria o quê? 1,60 ((=1 e 60)), 1,70 ((1 e 70))?
M: Olha, eu, eu- Nós não:
J: Não tô falando oficialmente, não tô falando... Qual seria o seu sonho?
M: ((ri)) Não, se eu tivesse, eu não o revelaria aqui. Na verdade eu não tenho. É uma:, nós não vamos tentar defender uma determinada taxa de câmbio ou uma determinada (banco).
J: Não, mas eu não tô pensando oficialmente. Eu tô dizendo assim:
M: Não, não. É:, é:, aquilo que
J: Nem assim?
M: É aquilo. Não, nem assim. ((risos)) ((Malan ri)) É aquilo que- ((Malan ri))
J: Mas você não se compromete com nada! ((gargalhadas))
M: Não, ainda mais aqui, de público ((risos)) Nós discutimos isso ( ).
J: O menino Pedro Malan, o menino Pedro Malan...
M: Hã.
J: Não gostaria de ser uma taxa, não é?
M: É::
J: O menino que queria ser poeta, queria-
M: Não, não acho que (esse) menino- eu acho que qualquer brasileiro responsável gostaria de que as taxas de câmbio fossem de tal maneira que permitissem a sustentabilidade da evolução da situação do balanço de pagamento da economia brasileira ao longo [dos próximos anos.]

J: [Muito bem,] muito bem, muito bom. ((risadas)) Eu vou colocar, eu vou colocar de, a pergunta de outra forma. Eu converso com vários economistas, hã::, um deles até ex-ministro da fazenda, banqueiros e tal, que dizem assim: "Não, eu acho que a taxa, a taxa ideal de, de do câmbio pro real, seja uma coisa realista, e que seja boa pro país e pras exportações, ficaria entre 1,60 ((= 1 e 60)) e 1,75." Você concorda com isso? ((risadas))
M: ((ri)) Não, eu tô vendo que tem vários alunos aqui de várias (escolas). Eu já fui, eu já fui professor também. ((a câmera focaliza um grupo de jovens estudantes uniformizados)) Essa é uma das táticas mais conhecidas quando cê tenta estimular uma discussão em sala de aula. Em vez de falar em teorias e generalidades, você diz: "Olha, eu acho que é tanto, o que vocês acham?" E aquilo induz a uma discussão.
J: Hã, rrã.
M: Mas eu já fiz esse jogo muitas vezes na vida. Então, não, não caio, eu não caio mais nessa. ((risos))
J: Não, mas não era nem isso. Era saber se você concordava ou não concordava. Mas tudo bem. As metas inflacionárias não vai dizer mesmo?
M: Não.
J: Posso tirar o cavalo da chuva. ((ri))
M: Não, agora eu gostaria de dizer uma coisa importante, nós vamos insistir no fato que é importante: olhar de novo, olhar adiante. Hã:: olhar:, o nosso objetivo é com a (taxa-inflação) de médio e longo prazo que nós gostaríamos de ter no país. [E esses rapazes que você falou-]
J: [( )] de inflação você tem, agora de taxa de câmbio você não tem mais?
M: Não, é, a taxa, a taxa de câmbio é flutuante. Tem regras de intervenção do Banco Central quando-
J: A inflação não é flutuante?
M:A inflação é. Vai ser anuncida com uma faixa.
J: Mas no futuro...
M: No futuro... ((Jô ri))
J: Cinco anos de plano real. Hã::, é uma pergunta de leigo, não é? Eu acho que o real foi uma coisa altamente benéfica pro país. Acho que é apenas um primeiro passo. Não se pode também ficar, né? se vangloriando, deitado em berço esplêndido, nos louros do real, pra dizer: "Não, o real foi feito e tal..." Tudo bem. Agora, se o real conseguiu realmente acabar com a inflação, (debelar) com a inflação, por que que qualquer acontecimento internacional abala o real? abala o plano? O Edilson faz uma embaixada, ((Malan ri)) o plano real fica abalado.
M: Olha, ô Jô, o problema é o seguinte, nenhum país do mundo pode dizer que acabou, erradicou com, em caráter definitivo, o fenômeno inflacionário da ((Jô toma o turno))
J: Nem a Suécia, [nem a Suíça ( ) parado?]
M: [Não, não pode. Não, não pode porque] é possível que ela volte. Quer dizer, com irresponsabilidades fiscais, com atitudes não, hã, de irresponsáveis em termos de restrição orçamentária, com tentativas de gerar bolhas de crescimentos insustentável, ela volta, aqui como em qualquer país do mundo. Ela exige uma atenção permanente de qualquer governo minimamente responsável pela gestão da coisa pública. [Não é-]
J: [O preço da-]
M: Não é uma estação que se chegue. Agora eu cheguei nessa estação, a inflação tá incorporada ao patrimônio histórico nacional, foi definitivamente erradicada da vida [nacional...]
J: [Então, o preço] da estabilidade é a eterna vigilância?
M: Hum::: ( )
J: Parafraseando. É?
M: ( ) dos anos 50. É preciso eterna atenção, sem dúvida. É::
J: Tem que ficar ( )?

M: Ojerismos à parte.
J: Ojerismos à parte, tem que ficar de olho. Hã: quando, quando se fala, né? do- tarifas de aumento, a gente falou de gasolina. Você acha que o fato de subir o diesel, por exemplo, não influi no preço do repolho na, na feira. Ele não chega mais caro na feira?
M: Não tenha dúvida que tem um efeito sobre o custo do transporte, esperando que seja um- passageiros. O efeito é, o problema é quando ele é um efeito continuado, ele engendra novos aumentos de preço e vai numa escalada, como nós tivemos, por esse processo que che- nos levou a uma hiperinflação em 93, foi exatamente esse processo de corrida de um preço contra outro, todos-
J: E as pessoas aproveitando-se disso, algumas [pessoas se aproveitando para aumentar.]
M: [Claro, claro.]
J: Me explica isso, ( ) como é esse negócio assim, diferenciam muito do- o economista que é monetarista, o outro que é desenvolvimentista, hã, não dá pra juntar as duas coisas?
M: Não, esse debate, eu acho um dos debates mais tolos que surgiu [recentemente aqui.]
J: [Eu também acho, eu concordo.]
M: Porque ele, ele supõe que na verdade tem um grupo de pessoas que são favoráveis ao desenvolvimento econômico social, e tem um grupo de pessoas que se opõe ao desenvolvimento econômico e social. [Isso realmente] é uma tolice, porque o objetivo último da política econômica em qualquer país é [o desenvolvimento econômico social.]
J: [É o desenvolvimento, claro.]
M: A palavra monetarista é totalmente destituída de sentido nesse contexto. Monetarista é alguém que acredita que há uma relação estável entre um agregado monetário, desculpe o palavrão. Quantidade de moeda, estoque de moeda, meios de pagamento e a inflação. Então basta você controlar o estoque do meio de pagamento, a base monetária, um agregado monetário qualquer, e com isso você controla a inflação. Não é verdade, tá equivocado, nenhum de nós é monetarista, e somos todos a favor do desenvolvimento econômico e social. Tem aquelas ilusões que é possível alcançá-lo através de política monetária, através do rodar da maquininha, da impressão [de papel moeda.]
J: [Que exista] uma inflação positiva.
M: É, que é possível fazer o [( )] da inflação.
J: [Controlar.]
M: E que é possível o, desde já, fazer a curto prazo, sem pensar nas conseqüências de médio e longo prazo. Uma bolhazinha de crescimento qualquer um saber gerar, a curto prazo e por curto prazo.
J: Eu vi que tem um rapaz ali fotografando a gente, da, da- Não sei de que jornal é, mas tava ali fotografando. Se quiser tira uma que eu não tava bem preparado, agora eu posso fazer...uma assim com mais intimidade com o Ministro assim. ((Malan ri, Jô se posiciona para a foto, a câmera dá um close no fotógrafo enquanto este bate a foto)) Bom, eu conversei com o Ministro Pedro Malan,, eu quero agradecer... ((neste momento toca o telefone que está próximo a Jô)) Tá tocando o telefone. ((Jô atende ao telefonema)) Alô, não, ele já vai, ele já tá indo. Acabou agora. É pra você, Fernando Henrique.
M: Diz que eu ligo depois. ((Malan ri, Jô coloca a mão direita sobre o braço de Malan))
J: Ele falou que tá muito ocupado comigo, depois ele te liga, tá? Outro. ((Jô desliga)) Conversei com o Ministro da Fazenda, Pedro Malan. Pedro, muito obrigado pela sua presença, pela sua paciência ((Jô e Malan apertam as mãos)) aqui conosco. ((Jô aponta com o dedo indicador para a câmera, dizendo aos telespectadores:)) Daqui a pouco a gente volta!

Entra o logotipo e a música assinalando o intervalo para os comerciais.

BLOCO III - 2ª entrevista

Volta o logotipo e um close na cidade de Campo Grande, mostrando uma praça iluminada e chafarizes. A câmera focaliza Jô que está sentado em sua cadeira, com um cartão de papel na mão. A banda toca uma música animada. Jô diz ((lê)):

"Hoje nós temos aqui alunos da Faculdade de Comunicação de, de Varginha, escola de inglês CNA, faculdades de Ciências e Letras de Araras, Curso de Idiomas (Kil), Cursinho Anglo de São Carlos, Colégio Integrado de Atibaia, além das pessoass que telefonam pra vir assistir o Jô Soares Onze e Meia!::" Jô fala essa última parte de modo entusiástico enquanto a música ganha volume. A platéia aplaude e grita euforicamente. A câmera passeia pela platéia por alguns segundos.

Jô grita: "Uh::" A câmera volta para ele, que está dançarolando ao ritmo da música. A câmera dá mais um giro na platéia que ainda aplaude e volta para o Jô. Ele diz: "Uôu!" enquanto faz o gesto de interrrupção da música para a banda.

E continua: "Uôu!" virando em direção ao micro à sua esquerda. A câmera, por trás de Jô, dá um close no *lap*, mostrando a imagem (logotipo) da tela, depois focaliza Jô de frente. E ele continua: "Vamo dar uma olhada aqui no nosso e-mail, ver o que que nós temos aqui. Tem uma piada enviada por Leonardo Rossi: O pastor de uma pequena comunidade comenta com o assistente, que tá furioso porque roubaram a sua bicicleta. O assistente dá uma sugestão: O senhor podia fazer um sermão sobre os Dez Mandamentos. Quando chegasse no "Não roubarás," daria bastante ênfase, pra pessoa que roubou se sentir com remorso e devolver. O pastor gosta da idéia, e na primeira oportunidade faz um sermão sobre os Dez Mandamentos. Ao término do sermão, o assistente percebe que ele não havia dado eloqüência nenhuma ao "Não roubarás" e começa: muito bom o seu sermão de hoje pastor. Mas por que o senhor não frisou aquela história do "Não roubarás?" É que quando eu cheguei no "Não cobiçarás a mulher do próximo," me lembrei onde é que eu esqueci do, a bicicleta." ((risadas)) Jô gesticula a cabeça para os lados em sinal negativo e diz: "Um absurdo isso. Isso é um absurdo, isso é um absurdo. ((risos)) E tenho aqui um, um, também chegou um...momento cultural." Entra um brevíssimo acorde musical, assinalando o quadro momento cultural. Jô olha surpreso para a banda e a câmera a focaliza. Jô continua: "Aliás é filosófico. Enviado por Leonardo Danilo : "Você sabia que pra cometer traição o homem precisa apenas de um lugar enquanto a mulher precisa sempre de um motivo?" O acorde musical é tocado novamente, enquanto Jô diz: "Interessantíssimo isso! É mentira, mas é interessantíssimo." ((risos)) Jô se volta para a mesa, enquanto pega um pequeno recorte de jornal: "Uma notícia que saiu no jornal hoje, veio da (France Press): Artigo aponta Lincon como homossexual. Abraham Lincon, olha só! Springfield, USA. Afirmações recentes sobre a vida sexual de Abraham Lincon estão causando comoção à Springfield, Illinois, cidade natal do presidente americano. Baseados no diário íntimo de Joshua [Spi], acessor de Lincon, um ativista gay, publicou um artigo no jornal local, sustentando que Lincon era homossexual. De acordo com o artigo, Lincon e Spi dividiam a mesma cama e beijavam-se." ((murmúrios)) Na verdade, isso porque às vezes há certos exageros nessas horas, não é? Luis Mote, às vezes há certos exageros ((a câmera da um close no convidado)) É, tem a história das duas bichinhas que foram assistir à um concerto do Johann Sebastian Bach, aí leram o programa assim, tava escrito assim: "Jesus, alegria dos homens." Aí um virou pro outro e disse: Eu não disse!:: ((risadas)) ((Jô fez uma voz estilizada)) Às vezes há exageros. Eu estou perguntando isso pro Luís, porque o Luís, ele tá lançando aqui: "Homossexuais da Bahia" ((Jô folheia o livro)) Com algumas revelações que vão causar polêmica. Ele é antropólogo e professor da Universidade Federal da Bahia. Luís Mote, por favor, aqui!" A banda entra com uma música. A câmera acompanha Luís, enquanto ele se levanta e vai até Jô. A platéia aplaude. Jô, em pé, cumprimenta-o com um aperto de mão e, em seguida, Luís senta no sofá. A câmera passeia pela banda e volta para Jô e Luís que estão sentados em seus respectivos lugares. Jô faz o gesto característico com a mão, acompanhado do seu "Uôu!", a música pára. Imediatamente começa a entrevista.

J: Luís, você tem uma capacidade de... de trabalho impressionante, né?
L: É, de fato eu, como professor da Universidade, eu so- tenho dedicação exclusiva. Então, eu pesquiso muito... eu, por isso eu fui escolhido pesquisador do ano pela Universidade.
J: Ah, é?
L: Teve o ( ) de pesquisador do anus.
J: ((faz um gesto de espanto)) [Como é que (eu posso falar) uma coisa dessas!]
L: [Pois bem, não é- pois bem.] Eu na verdade, eu sou um pesquisador [Full-time]. E o motivo que me levou a pesquisar sobre a homossexualidade foi, exatamente, que eu era homossexual e eu não sabia nem sequer escrever se homossexual era com um esse ou com dois esses. A ignorância sobre esse assunto era tão grande que eu falei, é preciso pesquisar pra mostrar que de repente Abraham Lincon, não é? Ou muitos personagens histórico, praticaram o amor que não ousava-
J: Mas aqui dizem. Já não começa a chamar o Lincon de bicha que vai dar problema! ((Jô segura o recorte do jornal))
L: ((ri))
J: Mas Luís, todos os seus livros são frutos de uma vasta pesquisa, né?
L: Todos esses 202 gays, lésbicas e transgêneros, não é? Que eu cito nesse livro, todos são documentados no Arquivo da Torre do Tombo, [no Arquivo] Público da Bahia,
J: [Sei.]
L: Quer dizer, eu não inventei nada, [eu apenas-]
J: [Não, mas] mesmo nos livros anteriores-
L: Ah, pois bem, eu vim aqui a [outra vez-]
J: [Tem que] ter uma pesquisa...
L: Intensa.
J: Intensa e detalhada, cuidadosa.
L: Eu gosto muito de dar os nomes aos bois, e mostrar o pau quando eu mato a cobra, na verdade. ((Jô ri)) Porque, porque é, porque com esse livro não foi lançado na Bahia, já todo mundo falando: "Ah, tá dizendo que o deputado tal, que o padre tal contemporâneo..." eu falei: "Não, eu apeei no século XIX, no século passado."
J: Foi?
L: [como se fosse-]
J:[Tanto é] que o Bira pode ficar tranqüilo?
L: Pode ser. É baiano é? ((A câmera dá um close no Bira, num primeiro momento ele fica sério, mas logo ri))
J: O Bira é baiano de Salvador! ((risadas))
L: Não tá no livro, o avô dele pode tá.
J: É verdade! ((gargalhadas, Bira continua rindo)) É:: ((a câmera volta para Jô e Luís)) Que era conhecida como tia Amélia, não é? ((a câmera dá um close no Bira, que ri e, em seguida volta para Jô e Luís)) O avô do Bira. Hã, ((Jô lê no livro)) Homossexuais da Bahia, Dicionário Biográfico de Luís Mote, é, editora Grupo Gays da Bahia. ((Jô mostra o livro par a câmera que dá um close nele)) Você também é lider do grupo gay da Bahia? É fundador?
L: Sim, sou fundador e presidente, quase que vitalício, não porque- por ditadura, igual ao, não sou o Fidel Castro do movimento, mas é porque, enfim. Tem pessoas que não querem compartilhar, querem assumir. Dez mil gays, ontem, na passeata aqui em São Paulo, né? Eu estava no domingo. Uma coisa maravilhosa. Mas uma cidade, com quantos milhões, com vinte milhões de habitantes, devia ter no mínimo 2 milhões, porque 10% da população é homossexual.
J: Mas o homossexual também não tem o direito de ser quietinho?
L: Claro, claro.
J: Hein? Não pode ser assim uma bicha assim mais, mais hã:: recatada? Como tem pessoas que também não sai por aí dizendo que transaram com 10 mulheres, ou 20, ou 50.

L: Claro. O nosso lema é o seguinte: cada um na sua e todo mundo numa boa. Agora, eu discordo do ministro dizendo que o futuro é imprevisível. No caso das minorias socias em geral, o futuro é nosso. Não vai ter mais escolas futuramente que vai bater em aluno, como era lei antigamente a palmatória. Os negros vão ter- nunca mais vão ser escravos e os gays vão deixar de ser desprezados. O futuro é nosso, é das minorias. [Porque nós-]
J: [Ah, sim,] nesse sentido sim. Aliáss, inclusive é uma, é uma luta ainda constante. Porque ainda existe um preconceito... enorme, em relação à tudo. Quer dizer, em realção à mulher, em relação ao gay, em relação ao negro, quer dizer...
L: Ao gordo.
J: Ao, ao gordo também, ao gordo também. ((a platéia replica)) É, não:: ((Jô se lamenta e faz que chora, fazendo trejeitos; Luís ri e consola Jô pondo as mãos no ombro e no braço dele; a banda toca uns acordes que lembram que alguém se deu mal)) Ô, ô, ô Luís, isso, quer dizer, essa batalha não é uma batalha já vencida, né? a batalha do, contra o preconceito.
L: Com certeza que não. Hoje, passeando pela, fui de manhã lá na: 25 de março, eu vi um cartaz es- de uma tal de, um grupo fachista aí, dizendo que ((a câmera dá um close em Luís)) é contra os direitos dos homossexuais, que homossexual pega crianças. Olha, eu nunca vi um cartaz tão fachista, ((a câmera volta para os dois)) que se fosse contra negros, contra judeus, certamente todo mundo teria prestado- é impo- infelizmente o preconceito ainda é muito grande. Cada três dias um jornal diz: um gay, ou uma lésbica ou travesti foi assassinado no país.
J: É verdade, é verdade.
L: ((a câmera dá um close em Jô)) Quer dizer, então a, a:: ((a câmera dá um close em Luís))
J: Aliás, até já faz parte de um problema, hã, psicológico, né? É uma doeça mesmo, né?
L: É uma doença.
J: A pessoa chega a ter tanta raiva do homossexual que chega ao homicídio.
L: Exatamente. A:: homofobia, que é essa fobia, esse ódio- Por exemplo, na hora que eu sentei aqui, alguém aí fez fiu-fiu, fez um fiu-fiuzinho pra mim. Quer dizer, certamente essa pessoa sentiu alguma, uma atração por mim, não é? Esse rapaz. ((a platéia ri, replicando e a câmera dá um close nela))
J: É o que eu ia dizer. Não há dúvida, ((a platéia aplaude e a câmera dá um outro close nela)) não há dúvida!
L: Pra dizer quem foi. Que se apresente. ((Luís fala rindo))
J: Não, depois você deixa o seu telefone aqui pro Luís.
L: Isso.
J: Ora!
L: Mas então, a cura contra essa doença que é racismo, machismo, é a educação sexual. Ensinar pras pessoas que gays não é violentador de crianças, que gay não quer necessariamente, não é uma prostituta que tá sempre atrás de sexo e que gay é também, tem direito humano, através da educação sexual.
J: Bom, e tem o gay que pode tá sempre atrás de sexo, como tem o heterossexual que também tá, tem uns que são galinhas, tão sempre atrás de sexo.
L: A capa da, da "IstoÉ" dessa semana tá dizendo exatamente isso. Que as mulheres não encontram homens, a não ser galinhas, na verdade.
J: Falou isso?
L: Ah, sim. ((ri))
J: É. Bom, vamo falar um pouquinho aqui. Você vai aqui do século XIV ao século XVI.
L: XVI ao XIX.
J: Ah, do XVI ao XIX. Ah:: e pesquisou arquivos da Inquisição também?
L: Sobretudo os arquivos lá de Lisboa, que chama Torre do Tombo, que é o principal arquivo sobre a história do Brasil. Lá eu encontrei revelação sobre todo tipo de homossexuais: pobres, escravos,

rapazes, lésbicas, ((Jô está folheando o livro)) travestis. Então esse livro, eu encontrei o primeiro travesti da história do Brasil. Que foi um negro, por exemplo, né? chamava-se Francisco Manicombo, e não queria usar roupa de homem, só usava roupa de mulher. E um testemunha falou assim: eu tenho certeza que ele é homossexual porque eu já visitei Angola, e lá encontrei os negros gays, que eram chamados (Sodomitas), vestidos com essa mesma roupa. Então isso derruba o mito...de que na África não existia homossexualismo.
J: Não, eu não sei se você sabe, eu, eu vi um documentário, não me lembro o nome do documentário agora. Onde mostrava uma tribo inteira de, de, de negros na África, tá? aonde os homens tinham um comportamento absolutamente feminino, e as mulheres eram deprezadas na tribo.
L: Hã.
J: Realmente um comportamento...absolutamente feminino. E aí era a tribo inteira, né? Vamo, vamo ler alguns trechos daqui: ((Luís coloca os óculos, tirados do bolso de sua camisa)) Por exemplo, tem aqui sobre Antônio Pereira. Quem foi Antônio Pereira? ((Luís folheia seu livro)) Tá na página 56. Aí diz assim: ((Jô lê com sotaque português)) "Diz-se que, há dois anos,,, (nas Casas del Rei), nessa cidade da Bahia, de noite, cometeram um pecado nefando todavia. Uma vez com um mourisco de nome Batista, cozinheiro do capitão-mor e Governador Vasco de Souza Pacheco, do qual, o cúmplice lhe meteu sua natura no corpo (ver confidente), pela parte trazeira." Meteu a natura no corpo pela parte trazeira? ((risadas)) A coisa é braba aqui, tem tudo pra Inquisição, né? Aqui também tem outra que diz assim-
L: Agora, tem um aqui que cê, são muito interessantes. São dois rapazes de Porto Seguro, um lugar que vai muito turista paulista lá. É o tal do Diogo Afonso, ele tinha quinze anos. Ele falou assim, que ele transou com Fernão de Campos, um ano mais velho. Ele com quinze, ele com dezesseis. Hoje casado. Quer dizer, é alguns anos depois que tinha acontecido isso. Pois bem, "e por serem vizinhos na mesma rua, tinha muita comunicação e chegaram a pecar, nefando pecado de sodomia." Que era como era chamado a homossexualidade. "Metendo o dito Fernão, seu membro desonesto pelo vaso trazeiro dele confessante, cumprindo e consumando. Isso mesmo fez ele, confessante, também com Fernão, de maneira alternadamente, sendo algumas vezes agente ou paciente. Isso cometeram muitas vezes, em diversos tempos e em diferentes lugares. Ora em casa, ora nos matos, ora nos rios. E nessa amizade de conversação torpe duraram espaço de um ano, pouco mais ou menos. Tendo os ditos, ajuntamento de três em três dias, de dois em dois, de semanas em semanas, e às vezes, em um dia duas vezes." ((a platéia ri; Luís tira os óculos e guarda-os no bolso))
J: Mas vocês podem ir pra porto Seguro, porque ele já morreu. ((risadas; a câmera dá um close na platéia)) Aí tem pessoas assim famosas, né? homossexuais. Quem foi governador nessa época da Bahia, que era homossexual?
L: Pois a, a Inquisição registrou dois episódios. O governador Diogo Botelho, que foi o que construiu um cartão postal de Salvador, ((Luís entrega o cartão a Jô, que olha com atenção)) que é o Forte de São Marcelo. Não tem fotografia dele, mas tem o Forte. Quem foi em Salvador, aquele lindo Forte.
J: Ó, o Forte:: ((Jô deixa à mostra da câmera o cartão postal))
L: Pois bem-
J: Existe alguma, algum simbolismo o fato de ser redondo [esse Forte?] ((a câmera dá um close no cartão postal, aparece o Forte no meio do mar, próximo à orla))
L: [Não.] Realmente ee é bem redondinho assim, mas não sei qual foi o motivo de ter feito um Forte-
J: Foi ele que pediu o Forte assim. ((a câmera dá um close mais próximo ao Forte)) Além, além do Diogo você tem aqui também, hã, Sabino Álvares.
L: Pois bem, esse Sabino Álvares foi o líder revolucionário no século XIX, na época do D. Pedro II. Que ele não queria aceitar a minoridade de D. Pedro e queria a independência da Bahia. E ele foi

pego na rede... com um negro. A mulher do Sabino chegou e deu aquele flagra. E então, a partir disso, ele foi [muito-]
J: [Ele falou] o quê na hora?
L: [Infeliz-]
J: ((Jô fala com trejeitos)) Não, eu tava aqui descansando... ((risadas))
L: Não, infelizm- ((Jô interrompe))
J: Quem? ah, você, tira daqui! ((risadas))
L: Não, infeli- E quem revela isso é um grande historiador da Bahia, que é o Viana, não é? o- de modo que não sou eu que tou inventando isso. Tem a:: atestado, o auto da, do processo contra ele citando esse episódio.
J: Mas as famílias não podem ficar indignadas com esse tipo de revelação? Eu vou perguntar pelo seguinte, esses mortos não tem direito a, ao, a, a, a tua injustição? Vamo dizer assim?
L: Veja só- ((Jô interrompe))
L: Porque esse- porque não. O que se ganha com esse tipo de revelação?
L: Essa é uma pergunta muito importante, porque veja só. Os negros que durante muitos anos foram humilhados, dizendo que negro era feio, que negro é macaco, etc. eles falam: "Não, nós temos Cleópatra que era uma negra. Nós temos o Mário de Andrade que era mulato, Machado de Assis, nós-" Infelizmente as minorias precisam de heróis, de espelhos, porque até agora se disse que gay [era inferior-]
J: [Tudo bem,] mas acontece o seguinte, que você tá citando o exemplo dos negros. Não tem nenhum negro que possa dizer que não era negro. Quer dizer, é uma coisa, é uma coisa que, a, esse, esse, orgulho é natural, e é indivisível. Mas tem famílias que podem se sentir acanhadas pelo fato de ter tido um bisavô que tenha sido gay.
L: Por exemplo-
J: Não pode?
L: O caso do Visconde do Rio Branco, não é? Eu disse que ele é homossexual, mas tá documentado que ele, no século XIX, representou no teatro, travestido. Como travesti, representou uma dama galante.
J: Mas eu fiz a Norminha, e daí?
L: Pois bem-
J: Quer dizer que o próximo livro você coloca, Jô Soares, que fez a Norminha... ((Luís ri)) ((Jô imita a cara de sua personagem)) ((risadas))
L: Não, que usava brinco [igual eu.]
J: [Pois é,] usava brinco.
L: Pois bem, eu não tô dizendo que todo o travesti, ou todo o sodomita é necessariamente gay. Mas vejam só, se no nosso século o presidente, o ex-presidente da UNI, lá da Bahia, por ter representado como travesti, vestido de mulher, representou pra ele um grande estigma. Ele teve uma série de problemas, foi discriminado, etc. Imagina no século XIX, um...
J: O Visconde-
L: O Visconde de Rio Branco-
J: Vamo mostrar a fotografia do Visconde de Rio Branco, por favor. ((Luís ri)) Vamo mostrar... ((a iluminação do cenário diminui, o telão surge com a imagem de um quadro retratando Visconde de Rio Branco, já velho, em roupas de época; Jô vira-se com a cadeira para trás, em direção ao telão)) Ele apareceu vestido de quê? ((a câmera dá um close no retrato))
L: Ali ele tá bem velho, já tinha aposentado a sua dama galante, apesar de ter aquela, aquele cavanhaque do lado assim, feito aquela, como é que chama? é suíças ((a câmera dá outro close no quadro))
J: Suíças. Aquilo era moda, aquilo era moda.

L: Mas aquilo é cabelo demais pra um homem ( ) Mas enfim, não tô dizendo que ele foi homossexual, não sei qual a vida íntima dele. Mas que ele teve a coragem de desafiar o machismo e se vestir de mulher. Coisa que hoje em dia muitos homens não têm essa coragem! ((a câmera dá outro close ainda mais aproximado, mostrando o rosto de Visconde))
J: De que, de, de-
L: De se vestir de mulher, nem no carnaval. ((o telão sobe, o cenário se ilumina)) Eu, por exemplo, eu sou gay e não gosto, nunca me vesti de mulher. Então, pra se, ter- eu acho talvez ele tenha sido muito macho pra se representar de fêmea, [na verdade.]
J: [Mas deixa] eu falar uma coisa. Eu como ator, né? Quando eu fazia quadros de humor e tal, eu gostava demais das personagens femininas...que eu fazia, tipo Norminha, a Aeromoça Mônica, a Comunicóloga da (Pok), a ( ) Francineide. Eu gostava muito de fazer esse personagens. Como eu gostava também de fazer...
L: O capitão gay.
J: O (Canelon), o capitão gay, hã, fui fazer o Mota, que também adorava fazer aquele Cabo Sueli. E o engraçado que o Mota era também policial. Então, às vezes, ele tinha que ir trabalhar, dar uma batida em algum lugar, e pegavam um bandido, dizia assim: "—Ah, tô conhecendo o senhor! O senhor é o Cabo Sueli! — É, mas aqui eu não sou Cabo Sueli coisa nenhuma." Isso não quer dizer necessariamente que a pessoa seja, seja gay. Aliás, eu vou te falar mais uma coisa, os atores homossexuais têm muito mais dificuldade em representar homossexuais e fazer personagens femininos do que aqueles que não são. Engraçado isso, né?
L: Agora, o objetivo desse meu livro, não é? que vai ser lançado dia 30, em Salvador, quarta-feira, ou seja, amanhã, não é? ((a câmera dá um close em Luís)) O objetivo dele não é fazer escândalo, entrar na intimidade indiscretamente dessas pessoas, mas dar um direito à vida, à luz, ao conhecimento de uma parte de uma população brasileira que até agora não teve direito a ter sua voz reconhecida. Estavam escondidos. Ou a história oficial esconde, nega. Por exemplo, o caso de Maria Quitéria, ela- não tô dizendo que ela foi lésbica, mas se ela foi um travesti masculino tão forte, com tanta masculinidade, que ela cortou o cabelo, se vestiu com roupa de homem, se-
J: Ela, ela era soldado, né? ela, ela...
L: Se inscreveu no [exército, ninguém-]
J: [Um herói, [um herói, uma heroína.]
L: É, pois é. Nenhum capitão, nenhum major, descobriu que ela era mulher.
J: Mas não havia também nenhuma indicação de que ela fosse lésbica.
L: Aí eu não tô falando, mas [ela teve-]
J: [(Até) casos] de amores dela e tal [com homens e tal]
L:[Ela teve até] um filho, claro, pois é. Como eu também tive duas filhas. Quer dizer, o fato filho não é álibi para homossexual [nenhum.]
J: [Não,] isso não, isso não.
L: Também tem esse detalhe. Agora, tanto a Joana D'arc, não é? que também foi soldado, vestida de homem, ela chegou a ser condenada à fogueira exatamente, entre outros aspectos, pelo travestismo, que era considerado um, [um]-
J: [Era]- um absurdo a pessoa se vestir...
L: Uma abominação.
J: De homem. A... algumas famílias daqui, dos citados aqui no livro, Luís, moram até hoje na Bahia? desses governadores, desses padres, militares que tão, que tão citados aqui? [tem-]
L: [Olha,] eu-
J: Você teve já alguém que já entrou em contato com você preocupado, não?
L: Pra dizer a verdade os locais existem. Então, é citado, por exemplo, a igreja do Bom Fim, o mosteiro de São Bento. O, a maior incidência de homossexuais está no clero, foi por isso, exatamente, sacerdotes. ((Luís pega seu livro e aponta para a capa, a câmera dá um close em Luis))

Por isso que na capa coloquei um padre, não é? vestido, ((a câmera vai fechando o ângulo até dar um close na capa)) um padre extremamente delicado, que mais parece uma freira, não é? E esse quadro foi pintado por (Ruguendas), esse pintor alemão, em 1835, e o nome é Costumes da Bahia. Quer dizer, ((a câmera volta a mostrar Jô e Luís)) na Bahia existia o costume de um padre que se dava ao luxo de se vestir que parece uma freira, na verdade. ((a câmera dá um close em Luís)) Então, eu não encontrei ainda famílias, descendentes desses grupos gays e travestis, mas os locais existem, e existe, sobretudo na Bahia, uma tradição de grande homossexualidade, nos três séculos que eu...
J: Ah, é?
L: Que eu estudei. O fato de que o grupo gay da Bahia, não é? Embora eu seja paulistano, cidadão baiano, recebi o título de cidadão de Salvador, que me honrou muito, pela câmera municipal. Mas o fato de que o grupo, é, gay, mais dinâmico do Brasil, é o grupo gay da Bahia.
J: É o da Bahia. Ah, como é a história...da mulher que andava sempre com um aparelho sexual?
L: Ah, bom. Esse foi no século XVI, né? Na Inquisição, descobriu-se duas lésbicas. Uma chamava-se Isabel e a outra chamava "a do veludo." A fulana de tal, "a do veludo", porque ela usava um falo, ou seja, um objeto em forma de pênis, e enrolava no veludo pra manter mais delicadeza o ato sexual com a sua parceira. Então era tão público [e notório-]
J: [Mas] era com veludo e tudo? O ato sexual era com veludo?
L: Provavelmente. Quer dizer, como hoje tem esses consolos, esses pênis de borracha e outros obje- outros materiais. Ela então era mais delicada e sofisticada, usava um veludo,. Provavelmente um veludo até importado da Holanda, porque não era feito nem em Portugal, nem no Brasil muito menos. De modo que ela imli- é um investimento libidinoso, na verdade, que ela fez.
J: ((ri)) Foi . É a, é a precursora do Sex Shop ((a câmera dá um close em Jô))
L: Com certeza. ((risadas))
J: Né?
L: E, e as pessoas sabiam, que falavam: "É a do veludo." ((ri)) ((a câmera dá um close em Luís))
J: Lá vem a do veludo! ((Jô coloca a mão direita sobre o braço de Luís carinhosamente)) Gente, eu conversei com o Luís Mote, que tá lançando o seu livro amanhã em Salvador?
L: E as pessoas interessadas em adquirir o livro, como a distribuição é difícil, é uma editora do Grupo Gay da Bahia em convênio com a Universidade Federal da Bahia. A Universidade da Bahia mostra que ela está aberta para a modernidade e conhece os direitos das negros, dos gays, como cidadão. De modo que as pessoas interessadas podem, basta escrever na carta Grupo Gay da Bahia. O correio nos conhece, entrega a carta. Todos os carteiros nos conhecem, os distribuidores ((risadas; Luís fala rindo)) De modo que ((a câmera dá um close na platéia que ri)) quem quiser, numa cidade de dois milhões de habitantes, quem quiser receber o li- comprar o livro, é apenas dez reais. Basta escrever Grupo Gay da Bahia na carta, mandar o endereço, cheque nominal, etc. Nós imediatamente enviamos, no envelope fechado pra não ter problema. Porque receber um livro assim "Homossexuais da Bahia", pode até criar algum problema pra alguma pessoa mais enrustida.
J: Mais, mais discreta.
L: Pois bem.
J: Vamos dizer assim. Luís Mote, muito obrigado pela sua presença aqui conosco. ((Jô agradece com um aperto de mãos)) Parabéns mais uma vez pelo seu trabalho e, conforme o prometido, nós vamos terminar o programa de hoje ouvindo a canja dos Engenheiros do Hawaí! A todos vocês obrigado! ((Jô leva a mão espalmada até a boca e lança um beijo para nós)) Boa noite! Um beijo do Gordo! ((Luís acena com os dois dedos, em sinal de V. A platéia aplaude. O estúdio escurece um pouco. O telão desce projetando a gravação da apresentação da banda no estúdio com a presença da platéia. Jô se volta totalmente para o telão enquanto a platéia aplaude e assobia. O telão se abre nos dando uma imagem total, do tamanho da rela da TV. Depois da canja entram os créditos do programa com a música que foi cantada, de fundo, e com a imagem do estúdio. Enquanto passam os

créditos um locutor anuncia a programação do SBT. A música continua um pouco mais. Encerra-se o programa (não entra o logotipo nem a música tema).