

**Interação Conversacional no *Talk Show* Televisivo:
Institucionalidade e Género nas Entrevistas de *Late Night
with Conan O'Brien* e *The Tonight Show with Jay Leno***

Anabela Alves dos Santos Rato

Uminho | 2009

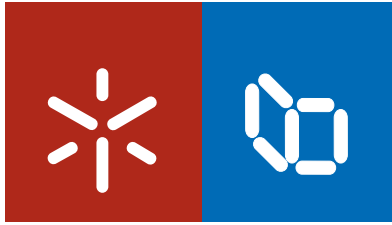


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Anabela Alves dos Santos Rato

**Interação Conversacional no *Talk
Show* Televisivo: Institucionalidade
e Género nas Entrevistas de *Late
Night with Conan O'Brien* e *The
Tonight Show with Jay Leno***

Setembro de 2009



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Anabela Alves dos Santos Rato

Interacção Conversacional no *Talk Show* Televisivo: Institucionalidade e Género nas Entrevistas de *Late Night with Conan O'Brien* e *The Tonight Show with Jay Leno*

Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesas

Trabalho efectuado sob a orientação da
Doutora Isabel Ermida

DECLARAÇÃO

Nome: Anabela Alves dos Santos Rato

Endereço electrónico: asrato@ilch.uminho.pt

Número do Bilhete de Identidade: 11670832

Título da tese:

INTERACÇÃO CONVERSACIONAL NO TALK SHOW TELEVISIVO: INSTITUCIONALIDADE E GÉNERO NAS ENTREVISTAS DE LATE NIGHT WITH CONAN O'BRIEN E THE TONIGHT SHOW WITH JAY LENO

Orientadora:

Doutora Isabel Ermida

Ano de conclusão: 2009

Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento:

Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Inglesas

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE/TRABALHO (indicar, caso tal seja necessário, nº máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc.), APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 30/09/2009

Assinatura: _____

*À memória do meu Avô,
sempre comigo
num lugar inviolável*

AGRADECIMENTOS

É com muita satisfação que expresso aqui o mais profundo agradecimento a todos aqueles que contribuíram para a concretização desta dissertação.

Em primeiro lugar, gostaria de dirigir os meus agradecimentos à Professora Doutora Isabel Ermida, minha atenciosa orientadora, pela sua cordialidade, objectividade, rigor e disponibilidade em todas as fases de realização deste trabalho.

Os meus sinceros agradecimentos à Professora Doutora Ana Gabriela Macedo pela oportunidade ímpar de crescimento académico, profissional e pessoal que me proporcionou.

Tenho de agradecer também à minha família, em especial à minha mãe, à minha avó e à minha irmã, pelo incentivo que me deram e pela compreensão demonstrada ao longo deste projecto.

À D. Alice, Salomé, Andreia Rauber e Andreia Sarabando agradeço pela amizade, apoio e atenção que me dedicaram.

Não posso deixar de agradecer às minhas amigas de sempre, Xana, Rita, Lipa, São e Catarina e às minhas colegas de curso, Cristiana, Vera, Diana e Helena pelas palavras de incentivo e pelos momentos de alegria que me proporcionaram.

Obrigado também à D. Adelina pela sua simpatia e por ter sido sempre prestável na aquisição de bibliografia.

Um obrigado muito especial ao André, pela sua atenção, dedicação e carinho incondicionais.

Braga, Setembro de 2009

ERRATA

Página	Linha/Nota	Onde se lê	Deve ler-se
9	1	análise conversacional	Análise Conversacional
11	2	subjacente	subjacentes
11	16	televisiva cujas	televisiva, cujas
16	3	análise conversacional	Análise Conversacional
23	16	interromper, entre outros.	interromper.
26	Nota 14	seguinte excerto	excerto seguinte
26	17	2003: 40) há	2003: 40), há
27	17	1998: 102) este	1998: 102), este
28	22	interrupções, reformulações	Interrupções e reformulações
34	Nota 21	Blum-Kulka, 1997; Coates, 1996; Norrick, 1998 (<i>idem</i> : 231, 235)	Norrick, 1998; Blum-Kulka, 1997; Coates, 1996 (<i>idem</i> : 231-235)
37	16	comportamento	comportamentos
40	26	pelos homens. (Tannen	pelos homens (Tannen
41	Nota 31	decurso de excertos de trinta	decurso de trinta
45	Nota 36	desportiva e sua	desportiva e a sua
47	9	A gestão dos tópicos	A selecção dos tópicos
47	14	informática), tem	informática) tem
48	19	maior ou menos	maior ou menor
49	28	Ver por exemplo,	Ver, por exemplo,
49	Nota 39	apesar de a	apesar da
52	14	introdução do apresentador sobre o(s)	introdução feita pelo apresentador do(s)
55	9	convidados. (Timberg	convidados (Timberg
55	21	predefinição	pré-definição
58	7	utilizados	utilizadas
63	5	planificação	planeamento
63	9	técnicos e dirigido	técnicos e é dirigida
63	27	escassos e versam	escassos e não versam
72	13	nas primeiras partes	na primeira parte
73	28	<i>stand up</i>	<i>stand-up</i>
79	8	mulheres-	mulheres.
81	19	anexo B), Apenas	anexo B). Apenas
83	21	(TS)	(LN)
83	27	interrompe menos vezes	interrompe mais vezes
91	16	Em contrapartida, nas	Também nas
91	17	O contrário	O mesmo
91	21	sobreposição mais frequentemente	sobreposição menos frequentemente
91	24	um problemas	um problema
92	21	utilizam-se	utiliza-se
97	9	unidade oracional lexical	unidade lexical
99	3	cordial para o	cordial para com o
100	31	distinguem	distingue
101	6	autorizado	autorizada
102	4	apesar de o	apesar do
110	19	tecnologias, o actor	telemóveis, o actor
113	23	confirmando	confirma
116	30	assim	desta forma
116	31	pertinente divulgar.	pertinente.
119	24	<u>widly</u>	<u>wildly</u>
121	23	elogios do apresentador.	elogios.
122	18	seguido por	seguido de
125	12	12 (seq. 17)	12 (seq. 26)
127	Nota 83	precedido por	precedido de
131	22	(LN, Ent. 3, seq. 176; Ent. 5, seq. 103)	(LN, Ent. 5, seq. 108)
131	30	(LN, Ent. 7, seq. 101)	(LN, Ent. 3, seq. 176, Ent. 7, seq. 101)
131	32	<u>widly</u>	<u>wildly</u>
141	12	utilizadas	utilizadas.
143	Nota 88	LN, Ent. 8 (seq. 63)	LN, Ent. 7 (seq. 63)
144	Linha 9 do quadro		

Página	Linha/Nota	Onde se lê	Deve ler-se
144	Linha 10 do quadro	<i>LS</i>	<i>TS</i>
146	Linha 3 do quadro	<i>TS</i> , Ent. 7 (seq. 163)	<i>TS</i> , Ent. 7 (seq. 63)
146	Linha 6 do quadro	<i>LN</i> , Ent. 10 (seq. 24); <i>TS</i> , Ent. 1 (seq.s 1, 63); Ent. 3 (seq. 6); Ent. 8 (seq. 1); Ent. 7 (seq. 85)	Ent. 3 (seq. 6); Ent. 8 (seq. 1)
146	Linha 7 do quadro	<i>TS</i> , Ent. 3 (seq. 125)	<i>LN</i> , Ent. 10 (seq. 24); <i>TS</i> , Ent. 1 (seqs. 1, 63); Ent. 3 (seq. 1); Ent. 7 (seq. 85)
146	Linha 12 do quadro	<i>LN</i> , Ent. 1 (seq. 126)	<i>LN</i> , Ent. 1 (seq. 125)
146	Linha 15 do quadro	<i>LN</i> , Ent. 1 (seq.s 19, 80, 100), Ent. 3 (seq.s 37, 44) Ent. 4 (seq. 40), Ent. 6 (seq. 21)	<i>LN</i> , Ent. 1 (seqs. 19, 80, 100), Ent. 3 (seq. 37) Ent. 4 (seq. 40), Ent. 6 (seq. 21)
146	Linha 20 do quadro	<i>LN</i> , Ent. 7 (seq. 43)	<i>LN</i> , Ent. 7 (seq. 75)
147	Linha 5 do quadro	<i>LN</i> , Ent. 3 (seq.s 32, 103), Ent. 4 (seq. 63); Ent. 7 (seq. 71); Ent. 8 (77); <i>TS</i> , Ent. 9 (seq.s 18, 22, 92), Ent. 9 (29), Ent. 12 (46, 129)	<i>LN</i> , Ent. 3 (seqs. 32, 44, 103), Ent. 4 (seq. 63); Ent. 7 (seq. 71); Ent. 8 (77); <i>TS</i> , Ent. 9 (seqs. 18, 22, 92) ; Ent. 12 (46, 129)
147	Linha 30 do quadro	<i>TS</i> , Ent. 2 (seq. 35)	<i>TS</i> , Ent. 2 (seq. 8)
147	Linha 31 do quadro	<i>kethargy</i>	<i>lethargy</i>
148	Linha 1 do quadro	<i>LN</i> , Ent. 4 (seq. 54)	<i>LN</i> , Ent. 4 (seq. 55)
148	Linha 4 do quadro	<i>LN</i> , Ent. 6 (seq. 91)	<i>LN</i> , Ent. 6 (seq. 46)
148	Linha 14 do quadro	<i>TS</i> , Ent.7 (seq. 95)	<i>TS</i> , Ent.7 (seq. 130)
148	Linha 16, coluna 3 do quadro	(<i>espaço vazio</i>)	<i>LN</i> , Ent. 2 (seq. 87)
148	Linha 16, coluna 4 do quadro	(<i>espaço vazio</i>)	Conan O'Brien
148	Linha 19, coluna 3 do quadro	(<i>espaço vazio</i>)	<i>TS</i> , Ent.7 (seq. 149)
148	Linha 19, coluna 4 do quadro	(<i>espaço vazio</i>)	Anne Hathaway
150	2	entrevistados	entrevistado
153	25	pelos os convidados	pelos convidados
153	Nota 91	(seq. 81)	(seq. 87)
154	29	releva	revela
158	10	actividades de lazer e	actividades e
160	11	personais	personais
171	12	sucedem, trocas	sucedem trocas
207	2	aceite uma	aceite numa
352	23	talkshows	talkshows

Página	Linha/Coluna	Onde se lê	Deve ler-se
179 – Anexo B	Linha 3/coluna 4	Ent. 7, seq. 5,7, 33, 36, 56, 59 (...) Ent. 11, seq. 11, 13, 9, 29 (...)	Ent. 7, seqs. 5-7, 33, 36, 57-59 (...) Ent. 11, seqs. 11, 13, 19, 29 (...)
179	Linha 4/coluna 4	Ent. 12, seq. 19, 46, 48	Ent. 12, seqs. 19, 46-48
179	Linha 5/coluna 3	Ent. 12, seq. 65, 73	Ent. 12, seqs. 65, 72
179	Linha 6/coluna 3	Ent. 4, seq. 2	Ent. 3, seq. 11
		Ent. 3, seq. 3; Ent. 5, seq. 2; (...)	Ent. 3, seq. 2; Ent. 5, seq. 1; (...)
		Ent. 8, seq. 2	Ent. 8, seq. 1
179	Linha 6/coluna 4	Ent. 7, seq. 2	Ent. 7, seq. 1
180	Linha 1/ coluna 2	Ent. 12, seq. 80	Ent. 12, seq. 101
180	Linha 2/ coluna 2	Ent. 1, seq. 149	Ent. 1, seq. 148
180	Linha 3/coluna 3	Ent. 6, seq. 11, 170, 172, 176; (...) Ent. 8, seq. 40, 58, 167;	Ent. 6, seqs. 11, 170-172; (...) Ent. 8, seqs. 40, 58, 166;
181 – Anexo C	Linha 3/coluna 2	Ent. 3, seq. 9-12, 15-16, 33-34, 42-43 (...) Ent. 7, (...) 78-79	Ent. 3, seqs. 9-10, 11-12, 15-16, 33-34, 41-42 (...) Ent. 7, (...) 79-80
187 – Anexo E	Linha 3/coluna 5	Ent. 3, seq. 15, 68-69, 99, 111	Ent. 3, seq. 15, 68-69, 99, 111
187	Linha 3/coluna 7	Ent. 1, seq. 43, ent. 3, seq. 33,	Ent. 1, seq. 43, Ent. 3, seqs. 33-35
187	Linha 4/coluna 2	Ent. 10, seq. 104,	Ent. 10, seqs. 104-106
187	Linha 4/coluna 4	Ent. 3, seq. 86	Ent. 3, seqs. 86-87
187	Linha 4/coluna 6	Ent. 3, seq. 18, ent. 8, seq. 93, ent. 9, seq. 58	Ent. 3, seq. 14; Ent. 8, seq. 33; Ent. 9, seq. 28

**Interacção Conversacional no *Talk Show* Televisivo:
Institucionalidade e Género nas Entrevistas de *Late Night with
Conan O'Brien* e *The Tonight Show with Jay Leno***

RESUMO

O presente trabalho, que se inscreve nas áreas de investigação da Análise Conversacional e da Sociolinguística, pretende investigar as estratégias discursivas e linguísticas que regem a organização da interacção conversacional das entrevistas dos *talk shows* televisivos. Partindo de um *corpus* de análise constituído por transcrições de vinte e quatro entrevistas dos *talk shows* nocturnos *Late Night with Conan O'Brien* e *The Tonight Show with Jay Leno*, transmitidos pelo canal norte-americano NBC entre Setembro de 2008 e Janeiro de 2009, pretende-se apresentar as especificidades desta interacção conversacional de natureza híbrida, através de uma análise comparativa de duas variáveis. Em primeiro lugar, as manifestações de institucionalidade em contraponto com as características particulares de uma interacção conversacional não-institucional. Em segundo lugar, as representações de género subjacentes ao discurso e ao comportamento interaccional dos intervenientes nas entrevistas em foco. Propomo-nos avaliar até que ponto estas duas dimensões de análise se reflectem numa heterogeneidade de aspectos específicos, quer das conversas espontâneas, quer das interacções conversacionais preparadas, nomeadamente nos padrões sequenciais da entrevista, nos mecanismos do sistema de alternância de vez, na gestão de tópico, na construção de narrativas, na escolha lexical e no posicionamento dos participantes na interacção comunicativa.

**Conversational Interaction in TV Talk Shows:
Institutional Character and Gender in the Interviews of *Late Night
with Conan O'Brien* and *The Tonight Show with Jay Leno***

ABSTRACT

This thesis, developed within the Conversational Analysis and Sociolinguistics frameworks, aims to investigate the discursive and linguistic strategies involved in the organization of the conversational interaction underlying the TV talk show interview. By focusing on a corpus of analysis which includes twenty-four interviews taken from two late night talk shows, *The Tonight Show with Jay Leno* and *Late Night with Conan O'Brien*, broadcast by the North-American channel NBC between September 2008 and January 2009, this study is intended to capture the defining features of this hybrid conversational interaction by comparing two variables. The first one is the institutional vs. the non-institutional character of the conversational interaction. The second variable is the gender-based differences latent in the discourse and interactional behaviour of the interview participants. It is expected that the semi-institutional and gender-oriented nature of the talk of these interviews is displayed in the heterogeneity of the distinguishing features pertaining to both casual and monitored conversation in terms of sequence organization of the interview, turn-taking system, topic control, narrative construction, lexical choice and participants footing.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - ANÁLISE CONVERSACIONAL	13
1.1. <i>Enquadramento teórico</i>	13
1.1.1. Emergência da Análise Conversacional	13
1.1.2. Objecto e metodologia	14
1.2. <i>Interação Conversacional</i>	17
1.2.1. Mecanismos de alternância de vez	18
1.2.2. Sobreposições e interrupções	21
1.2.3. Reparos conversacionais	23
1.2.4. Pares adjacentes	26
1.2.5. Preferência	27
1.2.6. Gestão de tópico	29
1.2.7. Sequências de abertura e de fecho	30
1.2.8. Construção de narrativas	32
1.2.9. Escolha lexical	35
1.2.10. Posicionamento dos participantes	36
CAPÍTULO II - REPRESENTAÇÕES DE GÉNERO NA INTERACÇÃO CONVERSACIONAL.....	39
2.1. <i>Enquadramento teórico</i>	39
2.2. <i>Sistema de alternância de vez</i>	41
2.3. <i>Gestão de tópico</i>	43
2.4. <i>Construção de narrativas</i>	44
2.5. <i>Escolha lexical</i>	47
2.6. <i>Implicações ideológicas das representações da variável sociolinguística de género: a teoria do domínio e a teoria da diferença</i>	48
CAPÍTULO III - O TALK SHOW E A ENTREVISTA TELEVISIVA.....	51
3.1. <i>Contextualização histórica</i>	51
3.2. <i>Subcategorias do talk show</i>	54

3.2.1 <i>Talk show</i> diurno	54
3.2.2. <i>Talk show</i> noturno	55
3.3. <i>Entrevista televisiva</i>	57
3.3.1. Entrevista do <i>talk show</i>	58
3.3.2 Discurso semi-institucional da entrevista	61
3.4. <i>Quadro participativo da entrevista do talk show</i>	64
3.4.1. Apresentador	65
3.4.2. Convidado	66
3.4.3. Público	67
3. 4. 4. Troca de papéis	68
CAPÍTULO IV - DESCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE	71
4.1. <i>Constituição e natureza do corpus</i>	71
4.2. <i>Transcrição do corpus</i>	74
4.3 <i>Descrição do corpus</i>	77
4.3.1. <i>The Tonight Show with Jay Leno</i>	77
4.3.2. <i>Late Night with Conan O'Brien</i>	79
CAPÍTULO V - INTERACÇÃO CONVERSACIONAL NA ENTREVISTA DOS <i>TALK SHOWS LATE NIGHT WITH CONAN O'BRIEN</i> E <i>THE TONIGHT SHOW WITH JAY LENO</i> : INSTITUCIONALIDADE E GÊNERO	81
5.1. <i>Manifestações de Institucionalidade</i>	82
5.1.1. Mecanismos de alternância de vez	82
5.1. 2. Sobreposições e interrupções	89
5. 1. 3. Reparos conversacionais	92
5. 1. 4. Pares adjacentes	97
5. 1. 5. Preferência	99
5.1. 6. Gestão de tópico	101
5. 1.7. Sequências de abertura e de fecho	123
5. 1. 8. Construção de narrativas	128
5.1. 9. Escolha lexical	142
5.1.10. Posicionamento dos participantes	149
5.1.11. Idiossincrasias dos apresentadores	154
5.2. <i>Representações de gênero na entrevista</i>	156

5.2.1 Sobreposições e interrupções	156
5.2. 2. Gestão de tópico	158
5. 2. 3. Construção de narrativas	163
5.2. 4. Escolha lexical	165
CONCLUSÃO	169
ANEXOS	175
ANEXO A – Imagens dos estúdios dos programas <i>Late Night with Conan O’Brien</i> e <i>The Tonight Show with Jay Leno</i>	177
ANEXO B – Amostra da localização de mecanismos de selecção do falante seguinte.....	179
ANEXO C – Amostra da localização de sobreposições.....	181
ANEXO D – Dados quantitativos das ocorrências de sobreposições e interrupções.....	182
ANEXO E – Amostra da localização de reparos de conteúdo e de reparos conversacionais.....	187
ANEXO F – Tópicos das entrevistas	189
ANEXO G – Localização das narrativas ficcionais e não-ficcionais.....	201
ANEXO H - <i>Corpus</i> de Análise.....	209
<i>Late Night with Conan O’Brien</i>	211
Entrevista 1 - Diane Lane	211
Entrevista 2 – Patton Oswald	217
Entrevista 3 – Julianne Moore	221
Entrevista 4 – Zachary Levi	228
Entrevista 5 – Michael Cera	232
Entrevista 6 – Felicity Huffman	237
Entrevista 7 – Molly Shannon	241
Entrevista 8 – Kiefer Sutherland	246
Entrevista 9 – Rachel Maddow	252
Entrevista 10 – Jeff Goldblum	256
Entrevista 11 – David Gregory	263
Entrevista 12 – Jennifer Aniston	267
<i>The Tonight Show with Jay Leno</i>	273
Entrevista 1 – Jamie Foxx	273
Entrevista 2 – David Gregory	279

Entrevista 3 – Robin Williams	283
Entrevista 4 – Freida Pinto	289
Entrevista 5 – Owen Wilson	294
Entrevista 6 – Queen Latifah	300
Entrevista 7 – Anne Hathaway	307
Entrevista 8 – Dustin Hoffman	313
Entrevista 9 - Mary Lynn Rajs kub	320
Entrevista 10 – Daniel Craig	324
Entrevista 11 – Taraji P. Henson	331
Entrevista 12 – Wanda Sykes	336
REFERÊNCIAS	343

INTRODUÇÃO

Apesar de, originalmente, a análise conversacional ter sido desenvolvida de forma a estudar as interacções conversacionais espontâneas do quotidiano, o seu campo de investigação foi alargado, passando a contemplar outras formas de interacção verbal, controladas e previamente preparadas, tais como a entrevista televisiva. Partindo de uma análise comparativa sistemática, identificaram-se aspectos particulares destas diferentes tipologias de interacção verbal que são, de uma forma geral, distintos dos de uma conversa espontânea. Mais recentemente, têm sido desenvolvidos estudos focando o hibridismo intrínseco a determinadas interacções verbais, como é o caso das que ocorrem nos *talk shows* televisivos.

No entanto, uma investigação centrada na correlação entre as características discursivas e linguísticas que distinguem o discurso do *talk show* de outros tipos de discurso institucional não tem sido explorada. A escassez de estudos considerando a dimensão semi-institucional da interacção verbal do *talk show* está relacionada com dois aspectos. Primeiro, com a dificuldade em definir, de forma clara e precisa, as características de um discurso heterogéneo e complexo que requer uma abordagem interdisciplinar. Segundo, com o facto de haver uma grande variedade de programas deste género, o que torna mais difícil a definição das características específicas desta interacção conversacional. Os estudos efectuados até à data têm-se centrado essencialmente numa subcategoria destes programas, nomeadamente o *talk show* diurno, sendo que apenas alguns investigadores se concentraram na análise do *talk show* nocturno.

Em face das lacunas detectadas no estado da questão, o nosso interesse pela análise conversacional da entrevista do *talk show* nocturno teve inicialmente como objectivo contribuir para o desenvolvimento dos estudos sobre esta interacção verbal semi-institucional, incidindo nas suas especificidades discursivas e linguísticas que permitem classificá-la como tal. Para além das razões supramencionadas, pretendemos também entender os factores que contribuem para a popularidade deste tipo de programas.

Inicialmente, pretendíamos analisar os vários géneros de entrevista subjacentes a diferentes formatos de *talk shows*, mas devido à variedade de programas e à complexidade

inerente a cada tipo de entrevista, optámos por delimitar o objecto de análise e investigar a entrevista televisiva dos *talk shows* nocturnos norte-americanos *Late Night with Conan O'Brien* e *The Tonight Show with Jay Leno* transmitidos no canal televisivo NBC. Além de serem, até muito recentemente, os dois programas mais populares, segundo os índices de audiência, que se enquadram dentro deste subgénero, dotado de características estandardizadas, apresentam também um formato idêntico, nomeadamente no que diz respeito à estrutura global, aos temas e ao quadro participativo das entrevistas.

De forma a identificar as especificidades da entrevista do *talk show* nocturno, procederemos a uma análise comparativa entre as características intrínsecas a uma conversa espontânea e a uma interacção verbal preparada. Partindo do *corpus* de análise, constituído pelas transcrições de vinte e quatro entrevistas dos dois programas televisivos supramencionados, propomos que a natureza semi-institucional do discurso destas entrevistas, que incluem aspectos característicos quer das conversas espontâneas, quer das interacções conversacionais controladas, se manifesta discursiva e interaccionalmente no decurso da entrevista. Parece-nos pertinente destacar também neste trabalho as representações de género, uma vez que, como esperamos demonstrar, podemos observar variações discursivas nas entrevistas a homens e a mulheres. A descrição e análise desta variável sociolinguística no discurso televisivo apresenta particular interesse, na medida em que pode revelar, até certo ponto, o poder que a televisão assume na sociedade actual, no que à (re)produção de ideologias, identidades, representações e práticas sociais diz respeito. O estudo da organização da interacção conversacional inerente à entrevista do *talk show* televisivo é fundamentado numa área de investigação da Pragmática Linguística, designadamente a Análise Conversacional. Neste campo de estudos, constituíram importantes referências para esta dissertação o trabalho pioneiro desenvolvido por Harvey Sacks, Gail Jefferson e Emanuel Schegloff, bem como um acervo alargado de teóricos que, na esteira desse trabalho fundador, elevaram a Análise Conversacional a disciplina de pleno direito. Para descobrir e fundamentar as implicações discursivas e sociológicas implícitas na produção e interpretação das falas em sequências organizadas de interacção, foi também essencial o contributo de trabalhos diversos na área da Sociolinguística, em particular dos estudos de Género.

A presente dissertação está estruturada em cinco capítulos que passamos a resumir.

No capítulo I, intitulado *A análise conversacional*, descrevemos a emergência da abordagem teórico-metodológica adoptada no presente trabalho e o seu objecto de estudo, nomeadamente a organização da interacção conversacional. Para o efeito, comparamos as

características do sistema de alternância de vez inerentes a uma conversa espontânea com as do sistema da interação verbal subjacente à entrevista televisiva, focando particularmente os padrões sequenciais da interação e os seus mecanismos de cedência, tomada e manutenção de vez, incluindo a organização sequencial dos pares-adjacentes, a ocorrência de sobreposições, de interrupções e de reparos conversacionais. Igualmente, serão apontados outros aspectos discursivos relevantes, particularmente a gestão de tópico, a construção de narrativas, a escolha lexical e o posicionamento dos participantes.

Representações de género na interação conversacional é o título do segundo capítulo, onde destacamos os aspectos distintivos do estilo conversacional das mulheres e dos homens e descrevemos algumas das formas em que a variável de género se pode revelar discursivamente numa interação conversacional, partindo de duas teorias basilares: a da diferença e a do domínio.

No terceiro capítulo, que tem por título *O talk show e a entrevista televisiva*, contextualizamos diacronicamente o *talk show* na história da televisão norte-americana e descrevemos as subcategorias e formatos deste género de programa. Perspectivamos também a natureza híbrida do discurso semi-institucional da entrevista televisiva cujas características salientamos. Apresentamos uma descrição do quadro participativo da entrevista, analisando os papéis do apresentador, do convidado e do público. Finalmente, discutimos algumas das transformações genéricas que têm sido observadas relativamente ao posicionamento dos participantes na entrevista.

No quarto capítulo, cujo título é *Descrição do corpus de análise*, apresentamos a constituição e natureza do *corpus* de análise deste trabalho e o sistema de transcrição utilizado. Descrevemos também o enquadramento espaço-temporal, o formato, a estrutura global e o quadro participativo dos programas *The Tonight Show with Jay Leno* e *Late Night with Conan O'Brien*.

No capítulo V, intitulado *Interação conversacional na entrevista dos talk shows Late Night with Conan O'Brien e The Tonight Show with Jay Leno: Institucionalidade e Género*, tentamos, seguindo uma linha dicotómica, dar forma a um duplo propósito: por um lado, investigar os mecanismos estruturais e linguísticos que regem a entrevista televisiva enquanto interação conversacional semi-institucional; por outro lado, salientar as representações de género latentes no discurso dos participantes, fazendo uso de exemplos do *corpus*.

Finalmente, na secção da *Conclusão* apresentamos uma síntese dos principais pontos de interesse desta investigação, os seus limites e perspectivas de trabalho futuro.

CAPÍTULO I

ANÁLISE CONVERSACIONAL

1.1. Enquadramento teórico

Nesta secção, pretendemos descrever sucintamente a emergência da abordagem teórico-metodológica adoptada no presente trabalho, a Análise Conversacional, e o seu objecto e método de estudo.

1.1.1. *Emergência da Análise Conversacional*

A Análise Conversacional surgiu a partir dos desenvolvimentos nas áreas da fenomenologia, da etnometodologia e da filosofia da linguagem. Todavia, devido à ampliação do seu campo de estudos, tem tido implicações em áreas como a psicologia social, a pragmática, a comunicação, a análise do discurso, a sociolinguística e as ciências cognitivas, bem como na área de estudo da qual emergiu, a sociologia.

O surgimento desta abordagem teórico-metodológica deve-se sobretudo aos trabalhos de pesquisa desenvolvidos por Harvey Sacks sobre a organização estrutural do uso quotidiano da linguagem, realizado na Universidade da Califórnia, no período entre 1964 e 1975. É importante salientar que, apesar de Sacks ter sido o precursor desta área de investigação, o seu trabalho, que despoletou o interesse de um número considerável de investigadores, foi desenvolvido também pelos seus principais colaboradores, Emanuel Schegloff e Gail Jefferson.

Para além dos investigadores supracitados, destacam-se dois nomes que foram preponderantes para o desenvolvimento do estudo da interacção verbal, nomeadamente Erving Goffman e Harold Garfinkel. Os estudos descritivos de Goffman (1959) sobre as interacções verbais do quotidiano foram essenciais para atestar a possibilidade de estudar as interacções sociais, particularmente no que diz respeito à forma como os participantes interagem numa dada situação (Psathas, 1995: 9). Garfinkel (1967) foi o precursor de uma área de investigação fundamental para a análise conversacional, designadamente a

etnometodologia, uma vez que a origem e grande parte da prática da AC¹ provêm desta abordagem sociológica à linguagem e à comunicação, segundo Jaworski e Coupland (1999: 19). A etnometodologia estuda a ligação entre o que os actores sociais fazem em interacção e o que sabem sobre essa interacção. A estrutura social é uma forma de ordem que é parcialmente adquirida através da interacção conversacional, sendo esta estruturada e ordenada. Os actores sociais têm o conhecimento do senso comum sobre o que estão a fazer interaccionalmente ao desempenhar actividades específicas e ao conjuntamente adquirir coerência comunicativa. Tornar este conhecimento sobre os acontecimentos quotidianos explícito, e, desta forma, descobrir como a sociedade funciona e é organizada, é o objectivo principal da etnometodologia.

À medida que os trabalhos de investigação de Harvey Sacks, Emanuel Schegloff e Gail Jefferson conjuntamente com os estudos de Garfinkel e Goffman se desenvolviam, surgiram duas abordagens distintas à análise da interacção verbal.

Considerando a distinção entre as propriedades do sistema (*system properties*) e as propriedades rituais (*ritual properties*) inerentes a uma interacção social, Sacks concentrou-se no estudo das primeiras, que estão relacionadas com as especificidades do sistema de alternância de vez, e Goffman incidiu o seu trabalho de investigação nas segundas. Estas dizem respeito às formas utilizadas para salvaguardar a “face”, particularmente as estratégias utilizadas para evitar ofender os outros participantes na interacção, as formas de cortesia e outros aspectos “cerimoniais” das interacções verbais. Partindo destas duas abordagens teóricas distintas, que se podem adoptar ao analisar a ordem interaccional, Goffman concentrou-se no estudo dos aspectos rituais da interacção verbal e Sacks focou os aspectos relacionados com o sistema de alternância de vez (Hutchby & Wooffitt, 2003: 27-29).

1.1.2. Objecto e metodologia

A interacção social tem sido objecto de estudo de investigadores de diversas áreas. No entanto, segundo Psathas (1995: 1), o estudo deste fenómeno social apresenta alguns problemas metodológicos, nomeadamente como estudar essa interacção, ou seja, de que modo analisar e descrever a organização das acções sociais usando métodos científicos

¹ A partir deste ponto, adoptamos a sigla AC para nos referirmos a análise conversacional.

rigorosos. A Análise Conversacional surge como resposta a estes problemas, pois representa uma abordagem metodológica que desenvolveu procedimentos rigorosos e sistemáticos para estudar a ordem e a organização das acções sociais², particularmente aquelas que se encontram nas interacções conversacionais do quotidiano. Para o efeito, estuda a vida social *in situ*, nos seus contextos naturais, examinando detalhadamente as actividades espontâneas do dia-a-dia. A posição dos investigadores que adoptam esta abordagem é a de que as acções sociais são significativas para aqueles que as executam e têm uma organização natural implícita que pode ser descrita e analisada. O interesse fundamental está, assim, em revelar as regras e as estruturas que simultaneamente produzem e constituem essa ordem. Em sentido lato, a Análise Conversacional é o estudo e a análise sistemática da interacção verbal produzida nas situações quotidianas da interacção humana.

No que diz respeito à terminologia utilizada pela AC, é importante salientar que o objecto de estudo da análise conversacional é designado por “interacção verbal” e não por “conversa”, porque embora esta área de estudo tenha adoptado a designação de análise conversacional, o seu objecto de análise não se cinge apenas às conversas do quotidiano (Hutchby & Wooffitt, 2003: 13). O alcance das formas de interacção verbal que têm sido objecto de estudo da AC é bastante mais vasto do que o termo ‘conversa’ implicaria, uma vez que abrange outras formas de interacção verbal em contextos institucionais e profissionais, nomeadamente conversas nos locais de trabalho, discursos políticos, entrevistas televisivas, programas de rádio, entre outros.

Quanto à metodologia utilizada pela AC, é uma característica particular deste paradigma linguístico o facto de a pesquisa ser baseada em gravações das interacções verbais espontâneas em contextos naturais, em vez de serem preparadas e gravadas em laboratório. Os investigadores utilizam as transcrições destas interacções ocorridas espontaneamente para procederem à análise e à posterior divulgação e publicação dos

² Alguns dos princípios a que a Análise Conversacional obedece são explicitados por Psathas (1995: 2-3):

- 1) A ordem inerente a uma interacção verbal é produzida de forma sequenciada e organizada pelos falantes no local;
- 2) Os falantes orientam-se segundo essa ordem, que é repetível e recorrente, por eles próprios, ou seja, não é uma concepção do investigador nem o resultado de concepções teóricas do que a interacção devia ou deve ser;
- 3) A descrição e a análise dessa ordem são da responsabilidade do investigador e devem ser baseadas em dados obtidos de forma natural;
- 4) Questões relacionadas com a amplitude ou a frequência com que um determinado fenómeno ocorre não são consideradas em benefício do interesse em revelar, descrever e analisar as estruturas, as práticas organizadas e os procedimentos formais a partir dos quais a ordem da interacção é produzida;
- 5) As estruturas da interacção social, uma vez reveladas, devem ser descritas e analisadas formalmente, isto é, em termos estruturais, organizacionais, lógicos, consistentes, abstractos e descontextualizados.

resultados obtidos. De uma forma geral, poder-se-á concluir a AC é o estudo da interacção verbal gravada e ocorrida espontaneamente.

Depois de delineada a definição de análise conversacional, é fundamental identificar o objectivo do estudo destas interacções. Assim, genericamente o objectivo principal da AC é descobrir como os participantes compreendem e respondem um ao outro na sua vez, sendo o enfoque no modo como as sequências de fala são produzidas. Depreende-se então que o objectivo da AC é, em particular, revelar os procedimentos mentais tácitos e as competências sociolinguísticas dos falantes subjacentes à produção e interpretação das falas em sequências organizadas de interacção e, em geral, descobrir e descrever como a organização da interacção social se manifesta e reforça as estruturas da organização social e das instituições sociais. Assim, o seu objecto de estudo é, em sentido lato, descrever os padrões sequenciais inerentes à organização interaccional das actividades sociais.

Segundo Hutchby e Wooffitt (2003: 14), a AC representa um afastamento radical de outras formas de análise linguisticamente orientadas, uma vez que a produção de enunciados e, mais particularmente, o sentido que estes obtêm não é visto em termos da estrutura da linguagem, mas primeira e principalmente como uma efectiva realização social. Isto quer dizer que as palavras utilizadas numa interacção verbal não são estudadas como unidades semânticas, mas como produtos ou objectos, construídos e utilizados com diferentes objectivos, que são, por sua vez, negociados no decorrer da interacção, tais como pedidos, propostas, acusações, queixas, etc. Para além disso, a obtenção de ordem, de sentido e de coerência na interacção verbal é vista como intrinsecamente ligada às circunstâncias contextuais em que os enunciados são produzidos. Portanto, é também objectivo da AC descrever como a produção e interpretação da interacção verbal constituem uma realização ordenada e estruturada que é gerida pelos próprios participantes. A AC procura revelar a organização implícita da interacção verbal segundo a perspectiva dos participantes, tornando explícito o modo como mostram um ao outro o seu entendimento da interacção que está a decorrer. Schegloff e Sacks resumem este aspecto da seguinte forma:

We have proceeded under the assumption (an assumption borne out by our research) that in so far as materials we worked with exhibited orderliness, they did so not only to us, indeed not in the first place for us, but for the co-participants who had produced them. If the materials... were orderly, they were so because they had been methodically produced by members of society for

one another, and it was a feature of the conversations we treated as data that they were produced so as to allow the display by the co-participants to each other of their orderliness, and to allow the participants to display to one another their analysis, appreciation and use of that orderliness (Schegloff & Sacks *apud* Hutchby & Wooffitt, 2003: 15).

No decorrer de uma interacção verbal, os falantes revelam na sequencialidade da sua vez seguinte a compreensão e interpretação da vez antecedente. Essa compreensão pode corresponder àquilo que o falante anterior pretendia ou não; seja como for, isso é algo que se revela na vez seguinte da sequência. Isto é descrito como um “procedimento comprovativo da vez seguinte” (*next turn proof procedure*) e é o instrumento mais básico utilizado na AC para assegurar que a análise descreve e explica as propriedades de ordem da interacção verbal como sendo orientadas para as realizações dos intervenientes, em vez de serem meramente baseadas em suposições do investigador (Hutchby & Wooffitt, 2003: 15).

Depois de descritos o objecto de estudo e a metodologia da Análise Conversacional, iremos, de seguida, debruçar-nos sobre as estratégias utilizadas pelos falantes na produção sequenciada e organizada das sequências de fala numa interacção conversacional, ou seja, os mecanismos do sistema de alternância de vez.

1.2. Interacção Conversacional

Uma das ideias fundamentais da Análise Conversacional é a de que a qualquer interacção verbal está subjacente um sistema de alternância de vez³ que gere a organização estruturada, regulada e hierarquizada das sequências de fala. No entanto, tal como Sacks, Schegloff e Jefferson (1974: 197) enfatizam, apesar de haver características comuns a todos os tipos de interacções, verificam-se também algumas diferenças, o que implica necessariamente diferentes sistemas de alternância de vez.

Partindo das características intrínsecas a uma interacção conversacional espontânea⁴, objecto de estudo dos autores acima mencionados, podemos estabelecer

³ Sacks *et al.* (1974: 193) caracterizam o sistema de alternância de vez como sendo “locally managed, party-administred, interactionally controlled and sensitive to recipient design”, o que significa que o sistema é gerido localmente, individualmente, controlado interaccionalmente, e tem em consideração a intenção dos receptores, ou seja, a organização das sequências de fala é o resultado das escolhas individuais dos intervenientes em conjunto com as decisões tomadas por todos os participantes no decurso da interacção verbal, segundo o(s) objectivo(s) da interacção.

⁴ Sacks *et al.* (1974: 196) descrevem as especificidades de uma conversa espontânea da seguinte forma:

1. Speaker change recurs, or at least occurs.

algumas diferenças em relação à gestão de interações verbais institucionais, tais como, por exemplo, um debate, uma reunião, uma cerimónia ou uma entrevista.

Tendo em conta este aspecto, nas secções seguintes deste capítulo iremos descrever as especificidades de uma interação verbal espontânea e de uma interação verbal preparada. Primeiramente, iremos caracterizar o sistema de alternância de vez inerente a uma conversa espontânea e, posteriormente, comparar o mesmo com o sistema da interação conversacional preparada em análise, designadamente a entrevista televisiva. Igualmente, serão focados outros aspectos relevantes, particularmente a gestão de tópico, a escolha lexical e o posicionamento dos participantes. Desta forma, pretendemos estabelecer os fundamentos conceptuais para comparar os dois tipos de interação conversacional.

1.2.1. Mecanismos de alternância de vez

Segundo Sacks, Schegloff e Jefferson (1974: 196), numa interação verbal espontânea fala apenas um participante de cada vez e a alternância de falantes sucede de forma coordenada e organizada, sendo essa alternância caracterizada geralmente pela ocorrência de breves pausas ou sobreposições. Por outras palavras, a interação é regulada por um princípio que se traduz na sucessão dos participantes no exercício da função de falantes.

O sistema de organização das sequências de fala integra duas componentes: a componente construcional (*turn construction component*) e a componente distribucional (*turn-allocation component*) (*idem*: 197-8). A primeira diz respeito à construção de enunciados e a segunda aos mecanismos utilizados pelos falantes para gerir a organização das sequências de fala.

-
2. Overwhelmingly, one party talks at a time.
 3. Occurrences of more than one speaker at a time are common, but brief.
 4. Transitions (from one turn to a next) with no gap and no overlap are common. Together with transitions characterized by slight gap or slight overlap, they make up the vast majority of transitions.
 5. Turn order is not fixed, but varies.
 6. Turn size is not fixed, but varies.
 7. Length of conversation is not specified in advance.
 8. What parties say is not specified in advance.
 9. Relative distribution of turns is not specified in advance.
 10. Number of parties can vary.
 11. Talk can be continuous or discontinuous.
 12. Turn-allocation techniques are obviously used. A current speaker may select a next speaker (as when he addresses a question to another party); or parties may self-select in starting to talk.
 13. Various "turn-constructional units are employed; e.g. turns can be projectively 'one word long', or they can be sentential in length.
 14. Repair mechanisms exist for dealing with turn-taking errors and violations; e.g. if two parties find themselves talking at the same time, one of them will stop prematurely, thus repairing the trouble.

Numa interacção verbal, o falante pode construir enunciados constituídos por diferentes tipos de unidades sintácticas: frásicas, oracionais, proposicionais e lexicais⁵. Ao iniciar um enunciado, o falante tem o direito de completar uma unidade, sendo que só pode ocorrer uma alternância de vez na primeira posição de possível fim da unidade em causa, que é designada por ponto relevante de transição (TRP – *transition relevance place*). Os pontos relevantes de transição têm características prosódicas, lexicais e sintácticas próprias, sendo marcados por pausas. O sistema de alternância de vez funciona assim recursivamente após cada ponto relevante de transição.

Segundo Sacks *et al.* (1974: 198), existem três formas de organização do sistema de alternância de vez:

- 1) Cedência de vez: o falante seguinte pode ser seleccionado pelo falante em função, isto é, o que detém a vez;
- 2) Tomada de vez: o falante seguinte pode auto-seleccionar-se;
- 3) Manutenção de vez: o falante em função pode continuar a sua sequência de fala, desde que o falante seguinte não se auto-seccione.

Segundo os autores, estas três opções estão hierarquicamente organizadas, isto é, a primeira tem prioridade sobre a segunda e esta tem prioridade sobre a terceira.

No decurso de uma interacção verbal podem ser utilizados diversos mecanismos para gerir de forma organizada a alternância de vez, ou seja, para regular a construção e a distribuição das sequências de fala e para coordenar a mudança de falante de forma a evitar sobreposições, interrupções ou pausas em pontos relevantes de transição. Estes mecanismos podem ser divididos em dois grupos: (a) os que o falante em função utiliza para seleccionar o falante seguinte e (b) os que o falante em função utiliza para se auto-seleccionar.

⁵ Exemplos de enunciados (a) frásicos, (b) oracionais, (c) proposicionais e (d) lexicais, i.e., de uma só palavra (Sacks *et al.*, 1974: 236-7):

- (a) → Louise: I think it's really funny [to watch.
Roger: [Ohhh God!
- (b) A: Uh you been down here before [havenche.
B: [Yeh.
→ A: Where the sidewalk is?
B: Yeah
- (c) A: Oh I have the – I have one class in the evening.
→ B: On Mondays?
- (d) Desk: What is your last name [Loraine.
→ Caller: [Dinnis.
→ Desk: What?
→ Caller: Dinnis.

Durante uma interação verbal, os participantes esperam que o falante em função indique que acabou a sua sequência de fala, através da sinalização de um ponto relevante de transição, que pode ser identificado através de expressões como “enfim”, “tenho dito”, “é tudo”, da formulação de uma pergunta ou de uma pausa propositada no fim do enunciado.

Dentro do primeiro grupo supramencionado, uma das técnicas mais frequentemente utilizadas para seleccionar o falante seguinte é a utilização da primeira parte de um par adjacente⁶ (*idem*: 211), cuja sequência pergunta-resposta⁷ é um exemplo. Segundo Sacks *et al.*, esta técnica é “the basic component for selecting next speaker, since it is primarily by affiliation to a first pair-part that the apparently most effective device for selecting next speaker – addressing someone – in fact works” (*idem*: 212). Outra técnica que pode ser utilizada para seleccionar o falante seguinte é a interpelação directa através da adição de um termo específico, tal como o nome próprio, à primeira parte de um par adjacente⁸ (*ibidem*). Outras variantes da técnica que consiste em utilizar a primeira parte de um par adjacente, particularmente a pergunta, é a repetição de partes do enunciado anterior com a entoação própria de uma pergunta⁹ ou a utilização de perguntas (constituídas por apenas um pronome interrogativo), tais como “Quem?”, “Quando?”, “Onde?”.¹⁰ O falante em função pode também acrescentar à sua sequência de fala uma pergunta breve (*tag*

⁶ Vide secção 1.2.4. para uma descrição mais pormenorizada.

⁷ Todos os exemplos seguintes de utilização dos mecanismos do sistema de alternância de vez são reproduzidos a partir de Sacks *et al.* (1974: 213, 236-38).

Um exemplo da utilização da primeira parte de um par adjacente para seleccionar o falante seguinte é:

- Sy: See Death ‘v a Salesman las’ night?
Jim: No
(pause)
- Sy: Never see(h)n it?
Jim: No
- Sy: Ever seen it?
Jay: Yes

⁸ Segue-se um exemplo desta técnica:

- Sara: Ben you want some ()?
Ben: Well allright I’ll have a,
(pause)
- Sara: Bill you want some?
Bill: No

⁹ Um exemplo é:

- Anna: Was last night the first time you met Missiz Kelly?
Bea: Met whom?
Anna: Missiz Kelly
Bea: Yes.

¹⁰ Um exemplo desta técnica é:

- Ben: They gotta- a garage sale.
Lori: Where.
Ben: On Third Avenue

question), como por exemplo “Não concordas?”, “Percebes?”, para seleccionar o falante seguinte. A utilização deste tipo de perguntas é denominada técnica de saída de vez (*exit device*), pois é utilizada quando o falante em função constrói uma sequência de fala até um ponto relevante de transição e o falante seguinte não se auto-selecciona. Assim, ao utilizar esta técnica selecciona o falante seguinte, que terá de responder à pergunta, e sai da sua vez (*idem*: 214).

Dentro do grupo dos mecanismos de auto-selecção, o mais frequente é começar a sequência de fala primeiro e assim que possível num ponto de transição relevante. Para reclamar a vez, o falante pode utilizar um conjunto de expressões, tais como “mas”, “bem”, “e”, “então”. A utilização deste tipo de expressões é designada por técnica de entrada de vez (*turn-entry device*) (*idem*: 215).

1.2.2. Sobreposições e interrupções

No decurso de uma interacção conversacional há momentos em que o padrão sequencial de falas pode apresentar irregularidades, ou seja, em que os mecanismos de alternância de vez não são correctamente aplicados, sendo que as regras do sistema de organização da interacção podem ser momentaneamente infringidas. No entanto, a gestão destas ocorrências por parte dos participantes demonstra não só a consciência que têm do padrão regular e organizado do sistema de alternância de vez, mas também a sua orientação intrínseca e imediata para a resolução destas irregularidades. Isto é perceptível, por exemplo, quando um falante pede desculpa por se sobrepor inadvertidamente a outro e pára de falar para que o falante em função termine ou quando três falantes se auto-seleccionam simultaneamente e conseguem gerir esta situação de forma a que apenas um continue a falar (Cameron, 2001: 93). Os dois tipos de irregularidades, identificados por Sacks *et al.* (1974: 201), que podem ocorrer numa interacção conversacional são as sobreposições e as interrupções.

As sobreposições são momentos em que dois falantes ou mais produzem sequências de fala simultaneamente. Estas situações resultam da incapacidade do falante seguinte identificar com precisão o fim do enunciado do falante em função (Hutchby & Wooffitt, 2003: 54; Cameron, 2001: 92).

Sacks *et al.* (1974: 201) descrevem três situações em que se pode verificar a ocorrência de sobreposições de enunciados:

1) Quando a sequência de fala do falante seguinte se sobrepõe à do falante em função, não o deixando assim completar o seu enunciado. Esta situação acontece quando o falante seguinte antecipa o início de um ponto relevante de transição ou o fim da sequência de fala do falante em função. Um exemplo deste tipo de sobreposição é quando o falante seguinte antecipa o que o falante em função vai dizer e, conseqüentemente, termina a sua sequência de fala.

2) Quando à sequência de fala do falante em função se sobrepõe, em determinado momento, uma sequência de fala do falante seguinte, não conseguindo este, contudo, impor-se como falante único. O falante em função continua a dominar a interação conversacional, sendo que o falante seguinte não consegue terminar a sua sequência de sua fala. Esta situação pode ser também originada, por exemplo, pela produção de expressões como “sim”, “ok”, “certo”, depois de um ponto relevante de transição. Contudo, a utilização destas expressões que se sobrepõem à sequência de fala do falante em função não tem como objectivo reclamar a vez, mas sim incentivar a manutenção da vez do falante em função.

3) Quando dois falantes começam em simultâneo as suas sequências de fala.

As ocorrências de sequências de fala simultâneas são geralmente breves, porque ocorrem em pontos relevantes de transição onde o falante em função pode ou deve terminar a sua vez, evitando desta forma a sobreposição (Sacks *et al.*, 1974: 202). Segundo Cameron (2001: 92), as sobreposições “are not instances of rule-breaking so much as unintended errors in the application of the [turn-allocation] mechanisms”.

Para além das situações mencionadas, verificam-se também casos, no decorrer de uma conversa, em que o falante seguinte inicia a sua vez num determinado momento da sequência de fala do falante em função que não pode ser considerado um ponto relevante de transição, impedindo assim que este termine o seu enunciado e, ao mesmo tempo, reclamando a sua vez. Quando isto acontece, não se trata de uma sobreposição, mas sim de uma interrupção, que alguns autores (por exemplo, West & Zimmerman, 1975) consideram “not just a violation of the turn-taking system but a hostile act designed to deny the current speaker their legitimate right to the floor” (*apud* Cameron, 2001: 92).

No entanto, para alguns investigadores a ideia de que as sequências de fala simultâneas ou são sobreposições (“erros não intencionais”) ou interrupções (“violações do sistema”) é um pouco redutora, pois não considera outras ocorrências de fala simultânea comuns na interação conversacional espontânea. Os resultados dos estudos de Coates (1996) e Cameron (1997) sobre interações conversacionais entre amigos concluem que as

sequências de fala simultâneas podem desempenhar também uma função cooperante, não tendo como propósito reclamar a vez, mas sim reforçar a manutenção da vez do falante em função. Segundo Cameron (2001: 93), a ocorrência de sequências de fala simultâneas em certos tipos de interação conversacional deve ser interpretada não como um erro ou uma violação, mas como uma estratégia facilitadora da organização das sequências de fala.

1.2.3. Reparos conversacionais

“Reparo” é um termo genérico que engloba vários fenómenos, desde a resolução de problemas na organização do sistema de alternância de vez, tais como os que podem estar implícitos na ocorrência de sobreposições, até às formas do que designamos comumente por correcção, utilizadas para colmatar erros relativamente ao conteúdo de enunciados (Hutchby & Wooffitt, 2003: 57). O tipo de reparos a seguir descritos abrange os mecanismos utilizados para resolver problemas relacionados com os aspectos sequenciais de uma interação conversacional, sendo por isso designados por reparos conversacionais. Sacks, Schegloff e Jefferson (1974: 220) incluem neste tipo de reparos, por exemplo, o repetir ou parafrasear partes de uma sequência de fala que tenha sido sobreposta por outra, o parar de falar antes de terminar uma sequência quando há ocorrência de sobreposições ou o utilizar determinadas expressões para interromper, entre outros.

Segundo os autores, alguns destes mecanismos são intrínsecos ao próprio sistema de alternância de vez, cujos problemas reparam. Por exemplo, geralmente as ocorrências de sobreposição de sequências de fala implicam uma violação do princípio “deve falar apenas um participante de cada vez” na interação conversacional. Todavia, este problema é reparado através da aplicação daquilo que é em si mesmo uma transformação de uma característica central do sistema de alternância de vez, nomeadamente o facto de um falante tender a parar de falar antes de completar a construção de uma primeira unidade de fala. Sacks *et al.* destacam ainda o facto de, na gestão destes problemas, os participantes evidenciarem a sua orientação contínua para o cumprimento das regras do sistema de alternância de vez (1974: 220-21).

Hutchby e Wooffitt (2003: 61) identificam quatro tipos de reparos conversacionais:¹¹

¹¹ Exemplos de reparos conversacionais (Hutchby & Wooffitt, 2003: 62-63):

1) “Auto-reparo iniciado pelo próprio” (*Self-initiated self-repair*) – o reparo é iniciado e efectuado pelo falante em função que originou o problema;

2) “Auto-reparo iniciado pelo outro” (*Other-initiated self-repair*) – o reparo é efectuado pelo falante em função que originou o problema, mas iniciado pelo outro falante, isto é, o falante seguinte;

3) “Reparo iniciado pelo próprio, mas efectuado pelo outro” (*Self-initiated other repair*) – o falante em função que originou o problema pode tentar ou conseguir que o outro falante efectue o reparo;

4) “Reparo iniciado e efectuado pelo outro” (*Other-initiated other-repair*) – o falante seguinte inicia e repara o problema do falante em função. Este tipo de reparo conversacional é o mais semelhante ao que é convencionalmente designado por “correção”.

Quanto à localização dos reparos numa sequência de fala, Hutchby e Wooffitt (2003: 64-65) identificam três posições em que estes podem ocorrer. Um reparo pode acontecer dentro da unidade de fala que contém a origem do problema, sendo assim designado por reparo de primeira posição. A segunda posição na qual o reparo pode ocorrer é no ponto relevante de transição seguinte da sequência de fala, depois da origem do problema, sendo assim efectuado pelo falante em função. Outra alternativa é o reparo ser efectuado na sequência de fala do falante seguinte. Um reparo pode também ocorrer

- 1) A: er heathrow or gatwi:[ck
→ C: [oh sorry er: from gat(t) – er heathrow

Este exemplo de um auto-reparo iniciado pelo próprio está relacionado com a selecção incorrecta de uma palavra.

- 2) Ken: Is Al here today?
Dan: Yeah.
(2.0)
→ Roger: he is? hh eh heh
Dan: Well he was

O reparo iniciado por Roger é um exemplo do que os autores designam por *next-turn repair initiator* (NTRI), que incluem expressões como “O quê?”, “huh?”. Este tipo de mecanismo de reparo abrange as repetições parciais de uma sequência de fala precedente, tal como o excerto seguinte exemplifica:

- A: Hey (.) the first ti:me they stopped me from selling cigarettes was this morning.
(1.0)
→ B: From selling cigarettes?
A: Or buying cigarettes.
- 3) B: He had dis uh Mistuh W-m whatever k- I can’t think of his first name, Watts on, the one that wrote [that piece
A: [Dan Watts.

O problema do primeiro falante relativo ao facto de não se lembrar de um nome é resolvido pelo segundo falante.

- 4) Milly: and then they said something about Kruschev has leukemia so I thought oh it’s all a big put on.
→ Jean: Breshnev.
Milly: Breshnev has leukemia. So I don’t know what to think.

Neste exemplo, há uma correção explícita de um nome que é reconhecida e aceite na sequência de fala seguinte.

numa terceira posição, ou seja, numa terceira sequência de fala, depois da sequência que contém o problema e da sequência de resposta do falante seguinte.¹²

É de notar que, em todas as posições, o reparo tende a ocorrer próximo da origem do problema, o que está relacionado com a própria organização estrutural do sistema de alternância de vez, pois a ocorrência de mecanismos de reparo, após várias sequências de fala depois da origem do problema, pode originar problemas organizacionais complexos de difícil resolução (*idem*: 66).

Hutchby e Wooffitt salientam ainda que o sistema de gestão dos mecanismos de reparo demonstra uma preferência¹³ pelo auto-reparo em detrimento do reparo efectuado pelo outro falante e que este facto é evidente em dois aspectos. O primeiro diz respeito às características estruturais do sistema de mecanismos de reparo que favorecem o auto-reparo, ou seja, se se considerar as quatro posições estruturais em que os reparos ocorrem, conclui-se que três dessas posições se localizam nas sequências de fala do falante que origina o problema. O segundo aspecto é que, de acordo com estudos realizados sobre as sequências da interacção em que sucedem os reparos, verifica-se que há diversas formas de produzir sequências de fala que facilitem o auto-reparo ou que mostrem que o auto-reparo é mais apropriado do que o reparo efectuado pelo outro falante (*idem*: 67). Igualmente, o reparo efectuado pelo outro falante pode ser, por vezes, problemático no que diz respeito à coordenação das relações interpessoais entre os participantes. Se for interpretado como

¹² Exemplos de reparos conversacionais (Hutchby & Wooffitt, 2003: 64-65):

1) Reparo de primeira posição:

A: .h>Well<>yu've< actually wro(t)- rung the wrong number

Neste excerto o problema é a utilização de uma palavra incorrecta que é interrompida a meio da sua produção e substituída pela correcta (“wron” por “rung”).

2) Reparos de segunda posição:

E: = Uh::mm (.) in fact he now has his clinic at another address. = Another, another telephone number I'm sorry:

Neste caso, o problema é a utilização de “another address” que é reparado com a utilização “another telephone number” imediatamente após o ponto relevante de transição seguinte.

S: Mister Samson's house [c'n I help you?]

I: [H e l l o :] Mister Samson?

→ S: It's not M'st Samson it's his assist'n can I help you.

Nesta breve interacção ao telefone, o problema é resolvido na sequência de fala do falante seguinte, ou seja, o participante (I) pensa que está a falar com *Mister Samson* e o participante (S) explica que não é o *Mister Samson* que está a falar, mas o seu assistente.

3) Reparo de terceira posição:

I: n: No. She wouldn't go: the fu:ll ti:me with one: puppy would she

(1.2)

S: Wh'tchu me:an by tha:t

→ I: Well you see she's a week earl[y:

S: [Oh I see

Neste exemplo, o problema é resolvido apenas na terceira sequência de fala pelo falante que originou o problema na primeira sequência.

¹³ O conceito de “preferência” não deve ser associado à noção psicológica do mesmo, uma vez que não se refere às preferências pessoais dos participantes na interacção conversacional. Pelo contrário, trata-se de uma noção estrutural que será explicada mais detalhadamente na secção 1.2.5.

uma forma de pôr em causa o desempenho linguístico e conversacional do falante que originou o problema, quebrará a harmonia interpessoal entre os participantes, o que terá necessariamente implicações na organização estrutural da interacção conversacional (*idem*: 68).

1.2.4. Pares adjacentes

Qualquer conversa, englobando-se nesta designação todos os tipos de interacção verbal, espontânea ou institucionalizada, é composta por unidades interaccionais mínimas, ou seja, unidades convencionalmente constituídas por pares, tais como pergunta – resposta; saudação – saudação; convite – aceitação/rejeição; pedido – colaboração/recusa; felicitação - agradecimento, entre outros (Sacks *et al.*, 1974: 211-12). Estas unidades são designadas por “pares adjacentes”, porque estão organizadas de forma ordenada, havendo uma diferença identificável entre a primeira e a segunda parte do par, que idealmente devem ser produzidas uma a seguir à outra por falantes diferentes. Os pares adjacentes estão de tal modo estandardizados que uma primeira parte requer uma determinada segunda parte ou, pelo menos, uma de um conjunto de possíveis segundas partes. Por exemplo, um convite é a primeira parte do par adjacente “convite-resposta” que pode ter duas possíveis segundas partes, nomeadamente aceitação ou rejeição (Sacks *apud* Hutchby & Wooffitt, 2003: 39). Segundo Sacks e Schegloff (*apud* Hutchby & Wooffitt, 2003: 40) há uma regra implícita na utilização de pares adjacentes que estipula que o falante, ao concluir a produção da primeira parte do par, deve parar de falar para que o falante seguinte possa, nessa altura, produzir a segunda parte constituinte do par.

Hutchby & Wooffitt (2003: 40) explicam ainda que a propriedade da adjacência destes pares não é linear, ou seja, as duas partes podem não ser produzidas imediatamente uma a seguir à outra, uma vez que por vezes ocorrem inserções sistemáticas de outras sequências de fala entre as duas partes do par adjacente.¹⁴

A análise dos pares adjacentes no decurso de uma interacção conversacional é de uma importância significativa, pois permite verificar e avaliar se a compreensão entre os

¹⁴ O seguinte excerto exemplifica a inserção de uma sequência de fala entre um par adjacente (Levinson *apud* Hutchby & Wooffitt, 2003: 40).

1. A: Can I have a bottle of Mich?
2. B: Are you twenty-one?
3. A: No.
4. B: No

O par adjacente, cuja primeira parte (pergunta) é produzida na linha 1 só é completado na linha 4 (resposta), pois entre as duas partes é inserido outro par adjacente (linhas 2 e 3).

participantes é alcançada e revelada na organização das suas sequências de fala. Sacks e Schegloff explicam este aspecto da seguinte forma:

What two utterances, produced by different speakers, can do that one utterance cannot do is: by an adjacently positioned second, a speaker can show that he understood what a prior aimed at, and that he is willing to go along with that. Also, by virtue of the occurrence of an adjacently produced second, the doer of a first can see that what he intended was indeed understood, and that it was or not accepted. Also, of course, a second can assert his failure to understand, or disagreement, and inspection of a second by a first can allow the first speaker to see that while the second thought he understood, indeed he misunderstood (*apud* Hutchby & Wooffitt, 2003: 40).

A utilização de pares adjacentes é assim um mecanismo que permite aos participantes na conversa gerir interaccionalmente o sistema de alternância de vez.

1.2.5. Preferência

Tal como Hutchby e Wooffitt (2003: 43) esclarecem, o conceito de “preferência”, no âmbito da análise conversacional, não se refere à noção psicologista da mesma, ou seja às preferências pessoais dos participantes na conversa, mas sim a uma noção estrutural associada às características da organização do sistema de alternância de vez. Segundo Rodrigues (1998: 102) este conceito de “preferência” é semelhante às noções linguísticas de “termo marcado” e de “termo não marcado”.

A noção de preferência constitui a base para as inferências que os participantes na interacção vão efectuar. Em certos contextos, torna-se relevante uma determinada acção, aquela que mais normalmente se esperaria que acontecesse, a preferida; ora se ela não ocorre, a sua ausência torna-se pertinente, marcada e permite iniciar uma série de ilações. Aplicando este conceito aos pares adjacentes, Sacks (*apud* Hutchby e Wooffitt, 2003: 46) notou que nos pares em que a primeira parte pode ter mais do que uma possibilidade de resposta, a que se espera obter é a preferida. Pelo contrário, o enunciado que se distancia de alguma forma daquilo que é a resposta esperada é a não preferida. Por exemplo, no par convite – aceitação/rejeição, a resposta preferida seria a aceitação e a não preferida a rejeição. Igualmente, observou que a ocorrência das segundas partes preferidas é contígua à primeira parte do par com o qual formam sequência, enquanto que, pelo contrário, as

segundas partes não preferidas são relegadas para um plano mais afastado e só aparecem em sequências de fala posteriores.

As segundas partes preferidas, ou seja, as não marcadas, são estruturalmente simples, ocorrendo naturalmente sem grande complexidade e, em muitos casos, como o de algumas segundas partes de perguntas, são até redutíveis a uma pro-frase: sim/não. As não preferidas, isto é, as marcadas, são estruturalmente mais complexas, mais elaboradas, mais longas, não raro muito marcadas a nível sintáctico e são sempre precedidas de pequenas pausas e silêncios, de algumas explicações prévias sobre a impossibilidade de fornecer uma segunda parte preferida e geralmente seguidas de justificações, desculpas e pedidos de compreensão pelo inesperado da reacção. Os participantes nas interacções verbais procuram sempre evitar, reparar ou mitigar o surgimento de contributos não preferidos (Rodrigues, 1998: 103).

As entrevistas televisivas mostram que, apesar de a interacção conversacional que aí ocorre apresentar, ao nível microlinguístico, características lexicais, sintácticas, fonológicas e prosódicas da conversa informal do quotidiano, ao nível macrolinguístico, nomeadamente a gestão das sequências de fala e a organização sequencial e estrutural da interacção, não segue os mesmos procedimentos conversacionais que os de uma conversa espontânea. Isto deve-se, sobretudo, ao facto de os papéis de entrevistador e entrevistado serem pré-estabelecidos e normalmente não mudarem no decorrer da entrevista, sendo o apresentador, que detém um elevado grau de controlo, quem inicia e termina a interacção conversacional, selecciona e adapta os tópicos, atribui a vez e orienta a produção do discurso através de mecanismos, tais como questões, interrupções, reformulações, de acordo com os interesses e as prioridades institucionais (Haarman, 2001: 63). No entanto, os mecanismos utilizados na atribuição de vez, nomeadamente os utilizados pelo falante para seleccionar o seguinte e os de auto-selecção, recorrentemente utilizados pelo entrevistador e pelos convidados no decurso da entrevista, são os mesmos do sistema organizado de gestão de falas inerente às interacções conversacionais espontâneas. A interacção verbal que ocorre nas entrevistas segue as mesmas regras, descritas por Sacks *et al.* (1974: 196), do sistema de alternância de vez, nomeadamente as regras “uma pessoa fala de cada vez” e “mudança de falante ocorre com mínimo hiato e sobreposição”, como em qualquer conversa espontânea.

Contudo, apesar de o apresentador e os convidados usarem os mecanismos de selecção do falante seguinte, é o primeiro que predominantemente os utiliza, usando a

primeira parte de um par-adjacente, principalmente o par pergunta-resposta. Isto acontece devido à assimetria interaccional de papéis supramencionada. Igualmente, pode-se verificar a ocorrência de sobreposições, isto é, breves momentos em que os dois participantes, entrevistador e entrevistado, falam ao mesmo tempo, e mecanismos de reparo para lidar com problemas na tomada de vez, tais como aqueles envolvidos nas sobreposições, interrupções e mal entendidos.

1.2.6. *Gestão de tópico*

Segundo Sacks *et al.* (1974: 196), numa interacção conversacional espontânea, “what parties say is not specified in advance”, ou seja, não há uma direcção temática pré-estabelecida a seguir, sendo a gestão dos tópicos e dos subtópicos negociada pelos participantes ao longo da conversa. Este tipo de interacção conversacional implica um baixo grau de previsibilidade, ao contrário do que acontece em outros tipos de interacção institucional, tais como cerimónias, debates ou entrevistas,¹⁵ em que a gestão dos tópicos revela um alto grau de previsibilidade (Ilie, 1999: 225). Sacks *et al.* (*idem*: 205) concluem que: “By contrast with these other speech-exchange systems, the turn-taking organization for conversation makes no provision for the content of any turn, nor does it constrain what is (to be) done in any turn”.

No entanto, tal como Sacks *et al.* (*ibidem*) enfatizam, a espontaneidade numa interacção conversacional é compatível com certas expectativas contextualmente justificadas e com a previsibilidade de tópicos, tal como pode acontecer em certos momentos de uma conversa, particularmente quando se verifica a ocorrência de pares adjacentes, em que a produção de uma primeira parte do par pressupõe uma determinada segunda parte.

Igualmente, apesar de geralmente não ter um plano pré-definido, uma conversa espontânea pode ser estruturada e direccionada para um tópico ou conjunto de tópicos, isto é, pode ser *topic-oriented*, tal como Ervin-Tripp salienta:

¹⁵ Sacks *et al.* (1974: 205) constataam que noutros tipos de interacções verbais, os tópicos são pré-estabelecidos. Por exemplo, numa cerimónia o que será dito pelos participantes é geralmente planeado; nos debates, em que há uma divisão entre os participantes a favor (*pro*) e os participantes contra (*con*), ou seja, é previamente estabelecido o que cada um dos participantes dirá; bem como numa entrevista que é organizada segundo a linha sequencial de pergunta-resposta.

When conversations have an explicit message with informal content, they can be said to have a topic. ‘What are you talking about?’ ‘Nothing.’ ‘Gossip.’ ‘Shop talk.’ ‘The weather.’ ‘The war’ (Ervin-Tripp, 1972: 243).

Numa interacção conversacional espontânea, a selecção, manutenção e/ou mudança de tópico são interaccionalmente geridas pelos participantes, uma vez que não são planeados nem pré-definidos. Segundo Sacks (*apud* Atkinson & Heritage, 1984: 165), a mudança de tópico pode efectuar-se de duas formas: “(a) Stepwise topical movement in which one topic flows into another” e “(b) boundaried topical movement in which the closure of one topic is followed by the initiation of another”, sendo esta sempre precedida por uma sequência de fala que introduz o novo tópico, que Button e Casey (1984:169)¹⁶ designam por “topic initial elicitors”.

As diferenças entre uma interacção verbal espontânea e uma interacção preparada evidenciam-se sobretudo no que diz respeito à gestão de tópico. Numa interacção institucional, como é o caso da entrevista televisiva, que é um evento regulado por limites temporais, os tópicos são pré-estabelecidos, iniciados e controlados pelo entrevistador. Igualmente, a gestão dos tópicos é condicionada pela atribuição prévia dos papéis dos participantes na interacção, bem como pelos receptores, ou seja, pelo público presente no estúdio e pelos telespectadores (Ilie, 2001: 225). No entanto, embora este tipo de interacção seja caracterizado pelo seu alto grau de previsibilidade e de controlo de tópico, pode haver um certo grau de imprevisibilidade no que diz respeito à introdução e desenvolvimento de subtópicos (*ibidem*).

1.2.7. Sequências de abertura e de fecho

Em qualquer interacção conversacional, os participantes utilizam mecanismos para iniciar ou fechar sequências de fala (Jacobsen, 1998: 10; Cook, 1990: 56). Os mecanismos específicos utilizados para preparar o início da produção de uma sequência de fala são designados por pré-sequências e os usados para concluir uma sequência de fala por sequências de fecho.

¹⁶ Vide o artigo de Button e Casey (1984) para uma análise mais detalhada sobre esta forma de iniciar um novo tópico, particularmente sobre a utilização dos “topic initial elicitors”.

Segundo Cook (1990: 56), os vários tipos de pré-sequências¹⁷ que são utilizados para avaliar ou verificar as reacções relativas à produção da sequência de fala seguinte têm como objectivo minimizar a ocorrência de respostas não preferidas, como por exemplo recusa ou desacordo e, conseqüentemente, maximizar a produção de respostas preferidas. As pré-sequências podem funcionar também como uma forma de reclamar o direito a uma sequência de fala mais longa, por exemplo, para construir uma narrativa. Os exemplos mais comuns deste tipo de pré-sequências são as sequências que antecedem a produção de uma anedota (por exemplo, “Have you heard the one about...?”), ou de uma história pessoal (“Listen! Do you know what happened to us last night?”). A utilização destes mecanismos salvaguardam a posição do falante, na medida em que permitem avaliar a reacção do(s) outro(s) participante(s) na interacção e determinar se pode iniciar a sequência de fala seguinte.

As sequências de fecho sinalizam a conclusão de uma sequência de fala, permitindo assim que os participantes coordenem a conclusão da mesma (Jacobsen, 1998: 11). Em conversas espontâneas, estas sequências ocorrem, segundo Button (*apud* Jacobsen, 1998: 11), quando um tópico é esgotado, concluído ou suspenso. O autor explica estes três casos da seguinte forma:

Topic exhaustion is represented via turns lacking further conversation contributory material. Topic conclusion is often shown through summary or assessment of previous material. Topic suspension is accomplished by invoking a shift marker and noting future activities, as well as by announcing the imminent closing (Button *apud* Jacobsen, 1998: 11).

As sequências de fecho são compostas por sequências de fala de síntese de tópico, de expressões que anunciam a mudança ou a conclusão de tópico, que podem ser seguidas, eventualmente, por despedidas. Numa interacção verbal espontânea, estas sequências de fecho são produzidas interaccionalmente pelos participantes. No entanto, em interacções verbais institucionais, tais como a entrevista televisiva, estas sequências são produzidas

¹⁷ Os dois diálogos seguintes são iniciados por uma pré-sequência. No primeiro exemplo a pré-sequência antecede um pedido e no segundo antecede um convite (Cook, 1990: 56):

→ A: Have you got any jazz?
B: Yes
A: Can I put one on?

→ A: Are you free tonight?
B: Yes
A: Like to go to that film?

apenas por um participante que é, geralmente, o apresentador (*ibidem*). Jacobsen caracteriza estas sequências como tendo uma estrutura tripartida:

First, there is a closing component that establishes the closing implicative environment. Second, there is an address term identifying the [guest]. Finally, there is an appreciation move thanking the [guest] for the conversation contribution (Jacobsen, 1998: 11).

A sequência de fecho pode ser seguida por uma outra sequência produzida pelo convidado que contém normalmente, segundo Dopke *et al.*:

A closing component supporting the closing implicative environment, an appreciation move thanking the host for an opportunity to speak and, alternatively, an address term (Dopke *et al. apud* Jacobsen, 1998: 11).

1.2.8. Construção de narrativas

Nas conversas espontâneas do quotidiano contam-se frequentemente histórias, isto é, narrativas ficcionais ou não-ficcionais “to make a point about the world the teller shares with other people” (Polanyi, 1985: 187).

A construção de narrativas no decorrer de uma interacção conversacional é normalmente uma forma dinâmica e eficaz de desenvolver certos tópicos ou de mudar de tema de conversa. Uma narrativa pode surgir naturalmente no decorrer de uma conversa para servir de exemplo de um determinado tópico, tendo sido despoletada por algum ponto específico da interacção verbal. Alternativamente, a construção de uma narrativa pode ser utilizada para introduzir um novo assunto na conversa, resolvendo assim o problema do silêncio originado pela falta de tópico. De qualquer das formas, a inserção de uma narrativa não é aleatória, ou seja, não é introduzida ao acaso numa dada sequência de fala. Pelo contrário, há uma ligação temática entre os eventos da narrativa e o que está a acontecer na interacção conversacional.

Vários estudos sobre as narrativas conversacionais (Holmes, 1997; Polanyi, 1985; Goodwin, 1984) revelam que há sempre um conjunto de sequências de fala que antecedem a construção das narrativas que servem para fazer a transição entre estas e a interacção conversacional. Polanyi (1985: 187) designa estas sequências de fala, que incluem geralmente um anúncio explícito ou implícito que uma narrativa vai ser iniciada, por

entrance talk.¹⁸ Nesta fase, o participante que vai construir a narrativa (*story teller*) ou o participante que solicitou a mesma (*story elicitor*) deve tornar claro que considera o tópico da narrativa relevante para a conversa imediatamente precedente.¹⁹

A construção de narrativas é usualmente complementada por sequências de fala produzidas pelo(s) outro(s) participante(s) na interacção que demonstram a sua reacção aos eventos narrados, sendo assim designadas por sequências avaliativas, como por exemplo “That’s distressing”, “How dreadful” ou “How wonderful”. Estas sequências incluem perguntas ou comentários (Thornborrow, 2001: 120; Polanyi, 1985: 195).

Numa interacção conversacional, o participante que constrói uma narrativa tem de utilizar diversas estratégias, incluindo a repetição, para impressionar os receptores e realçar a relevância da sua narrativa. Igualmente, ao contrário do que acontece numa narrativa escrita, tem de ter em consideração a actualidade da mesma, tal como Sacks salienta: “Conversational storytellers have to contend with whether their stories are old news in a way that need not bother a literary storyteller” (*apud* Polanyi, 1985: 197). Outra diferença entre uma narrativa conversacional e uma narrativa escrita, ou mesmo literária, é o facto de a primeira não precisar necessariamente de terminar quando o participante conclui a narrativa. Os receptores da narrativa podem solicitar esclarecimentos ou mais informações sobre os eventos narrados ou sobre as motivações das personagens ou podem querer saber o que aconteceu depois, tal como Polanyi observa: “In dealing with a conversational story one cannot expect to find some neat block of talk that clearly deals with the storyworld” (1985: 198).

Polanyi (*idem*: 200) salienta que os papéis dos participantes (*story teller* e *story recipient*) na construção de uma narrativa conversacional são condicionados por determinadas regras inerentes à própria construção da narrativa.²⁰ No contexto de uma

¹⁸ Vide Sacks (1970-1971) e Jefferson (1979) para uma descrição pormenorizada de *entrance* e *exit talk*.

¹⁹ Se a história não for relevante para a conversa precedente, o participante que vai iniciar a narrativa tem a obrigação de desculpar o facto de a mesma poder ser descontextualizada. Esta desculpa deve ser acompanhada de uma justificação da importância da história para o participante. Este tipo de justificação poderá ser expresso, por exemplo, das seguintes formas “Oh, wait a minute! That reminds me...” ou “I know it’s off the point, but ...” Polanyi (1985: 188).

²⁰ Polanyi (1985: 200) resume as regras mencionadas da seguinte forma:

The constraints of the teller of a conversational story are to

1. Tell a topically coherent story, a story in which an event changes a state in a meaningful way.
2. Tell a narratable story, that is, a story on a narratable topic – one worth building a prolonged telling around.
3. Introduce the story so that the connection with previous talk is clear.
4. Structure the story appropriately using the proper linguistic devices available for distinguishing states and events.
5. Tell a story that begins at the beginning, that is one in which time moves ahead reasonably smoothly except for flashbacks that seem to serve a justifiable purpose in the telling (e.g., increasing suspense).
6. Evaluate states and events so that it is possible to recover the core of the story and thereby infer the point being made through the telling.

The constraints on the recipient of a conversational story are to

1. Agree to hear a story if it is proposed or present a reason why it should not be told.
2. Refrain from taking a turn except to make remarks demonstrating that the story is being followed and understood or asking questions that relate directly to what is being told about the storyworld.

interacção institucional, nomeadamente da entrevista televisiva, para além de questionar os convidados, o entrevistador pode incentivar a narração das suas experiências e histórias pessoais para, por exemplo, fundamentarem as suas opiniões e defenderem os seus pontos de vista ou para evidenciarem a sua posição relativamente aos assuntos em discussão (Thornborrow, 2001: 117). Ao serem construídas no contexto institucional da televisão, estas narrativas transformam-se em discurso público, ou seja, em narrativas interaccionalmente mediadas. Como em qualquer contexto conversacional,²¹ estas histórias são sempre localmente produzidas e dirigidas ao público presente no momento, integradas na conversa em curso, negociadas como sendo relevantes para a interacção, compreendidas e avaliadas pelos seus ouvintes e espectadores do mesmo modo (*idem*: 118). Igualmente, tal como acontece numa conversa espontânea, estas narrativas podem ser produzidas apenas por um participante, ou podem ser co-produzidas, isto é, construídas em conjunto pelos participantes na interacção, neste caso, pelo entrevistado e pelo entrevistador (Blum-Kulka, 1997), e a mesma narrativa pode ser produzida pelo mesmo falante de formas diferentes, em ocasiões diferentes, para públicos diferentes (Leith, 1995; Norrick, 1998).

No entanto, a construção de uma narrativa numa entrevista televisiva apresenta diferenças significativas em relação à produção de uma narrativa numa interacção conversacional espontânea. Numa conversa do quotidiano, os participantes que produzem a narrativa apresentam-na aos seus potenciais receptores como sendo nova (Goodwin *apud* Thornborrow, 2001: 120). No entanto, numa entrevista televisiva o apresentador normalmente já está familiarizado com as narrativas que vão ser produzidas no seu programa através do processo de preparação e organização do programa e, por isso, não são novas para o receptor em termos conversacionais. Também ao contrário do que acontece nas narrativas conversacionais, onde o espaço para contar uma história é localmente negociado pelos participantes, nas entrevistas muitas das narrativas são solicitadas pelo apresentador, em momentos relevantes. Nestas ocasiões, o participante que produz a narrativa não tem de gerir a interacção de forma a construir espaço narrativo, pois é o entrevistador o responsável por assegurar que estas narrativas sejam transmitidas aos seus primeiros receptores, ou seja, o público.

3. At the end of the telling, demonstrate understanding by making comments demonstrating that the point of the story has been understood (possibly demonstrating that understanding by undertaking to tell a story).

²¹ A construção de narrativas em outros contextos conversacionais, particularmente entre amigos ou em contexto familiar pode ser estudada em Blum-Kulka, 1997; Coates, 1996; Norrick, 1998; Ochs & Taylor, 1992; Schiffrin, 1984.

Uma característica interaccional da produção de narrativas para um público é que os entrevistadores tendem a não produzir sequências de fala avaliativas²² de forma a manter os telespectadores e ouvintes ausentes como receptores primeiros (*primary recipients*) dessas narrativas (Heritage, 1985; Heritage & Greatbach, 1991). Outra característica é que, predominantemente, a construção de narrativas numa entrevista é solicitada, uma vez que são produzidas como resposta ao pedido explícito ou implícito²³ do entrevistador. Contudo, ocorrem situações em que a construção de narrativas e, conseqüentemente, a produção de espaço discursivo tem de ser negociado pelos participantes.

1.2.9. *Escolha lexical*

A escolha lexical numa conversa espontânea do quotidiano pode ser reveladora de uma quantidade significativa de informação, nomeadamente no que diz respeito à identidade social dos participantes, por exemplo, idade, género, etnia, estatuto social, entre outras, bem como pode indicar características inerentes ao contexto em que se desenrola. Este factor é relevante para a análise de uma interacção verbal institucional, tal como Drew e Heritage (1992: 29) evidenciam ao afirmar que a escolha lexical é “a significant way through which speakers evoke and orient to the institutional context of their talk”. A relevância da escolha lexical para os contextos institucionais vai para além da utilização de vocabulário especializado. A selecção de termos descritivos é também importante, pois essa escolha é quase sempre dependente do contexto. Por exemplo, tal como Jefferson e Sacks (*apud* Drew e Heritage, 1992: 29) observam, a escolha entre os termos não especializados “cop” e “police” pode revelar o contexto institucional em que a interacção decorre, incluindo o tribunal, neste caso específico. Sacks (*apud* Drew e Heritage, 1992:

²² Estas sequências de fala avaliativas produzidas pelo receptor da narrativa são praticamente ausentes em determinados contextos institucionais, particularmente nas entrevistas dos programas noticiosos, tal como Heritage (1985: 98-99) observa:

It is possible to search through hours of courtroom and news-interview interaction without encountering a single *mm*, *hm*, *oh*, *newsmark* or *affiliative assessment* (...). Thus, in these interactional contexts, both receipt and assessment of prior report comments are systematically avoided. Questioners characteristically avoid overtly responding to reports as news and even avoid continuation receipt of report components. Instead they display their alignment to prior talk largely by designing next questions so as to tacitly presuppose the truth and adequacy of prior reports or to undermine them.

Goffman (1981: 100) conclui também que: “(...) the absence of alignment work between questioners and answerers in courtroom and news-interview interaction is itself a major component of the complex institutionalized footing maintained by the participants to these interactions”.

²³ Estas solicitações podem ser directas, demonstradas através de sinais explícitos, tais como “*tell me about x*”, ou indirectas, como os seguintes exemplos mostram: “*Has it ever happened to you have you ever had that sort of attention from the paparazzi*”, “*What did your mother do to you*”, “*So it's insecurity is that right*” (Thornborrow, 2001: 121).

30) nota também que os participantes numa interacção tendem a seleccionar termos descritivos que melhor se adequem aos seus papéis institucionais. O facto de as pessoas, enquanto membros de uma organização, utilizarem o pronome “we” para se referirem a elas próprias em vez de “I” tem como objectivo invocar uma identidade institucional e não uma identidade pessoal, o que indica que estão a falar como representantes ou em nome de uma organização.

No que diz respeito ao discurso que decorre numa entrevista televisiva, verifica-se que, para além do vocabulário especializado e de certos termos específicos inerentes ao contexto e aos tópicos em análise, se utilizam também termos apropriados para o tornar acessível aos ouvintes e espectadores, de acordo com o segmento de público visado (Scannel, 1991: 3-4).

1.2.10. Posicionamento dos participantes

Segundo Goofman (1981: 10), a mudança constante de posicionamento dos participantes no decorrer de uma interacção verbal é uma característica do discurso não institucional. O autor explica que genericamente “over the course in the interaction the roles of speaker and hearer will be interchanged in support of a statement-reply format, the acknowledged current-speaking right – the floor – passing back and forth” (*ibidem*). Relativamente aos papéis desempenhados pelos participantes verifica-se uma simetria, havendo uma atribuição equitativa de papéis. Por outras palavras, todos os participantes têm o direito à sua vez e detêm o mesmo grau de poder para gerir a organização das sequências de fala, tal como Drew e Heritage clarificam: “ordinary conversation is premised on the standard of equal participation between speakers” (1992: 47). Nas interacções institucionais, pelo contrário, o posicionamento dos participantes é pré-estabelecido, havendo uma tendência para a sua manutenção no decurso das mesmas. Igualmente, é intrínseca a estas interacções a assimetria na atribuição de papéis, sendo que o grau de poder e controlo sobre a organização do sistema de alternância de vez difere entre os participantes.²⁴ As interacções institucionais que decorrem num julgamento, numa sala de aula ou numa entrevista televisiva são exemplos de contextos em que se verifica a assimetria e a manutenção dos papéis institucionais atribuídos. Tal como Drew e Heritage

²⁴ Drew e Heritage (1992: 47) concluem que: “a central theme in research on institutional interaction is that in contrast to the symmetrical relationships between speakers in ordinary conversation, institutional interactions are characteristically asymmetric”.

(1992: 27) notam, é raro ocorrerem casos desviantes em que há uma mudança de posicionamento neste tipo de interacção institucional formal. Os autores observam que há outros contextos institucionais menos formais em que, embora se verifique uma assimetria nos papéis desempenhados pelos participantes como, por exemplo, numa interacção médico-paciente, há espaço para negociar a gestão das sequências de fala, podendo haver uma atribuição mais equitativa do tempo de fala. Drew e Heritage afirmam que:

In many cases, although the talk in these settings is clearly institutional in that official task-based or role-based activities occur at least some of the time, turn-taking procedures may approximate conversational or at least “quasi-conversational modes (Drew & Heritage, 1992: 28).

Ilie (2001: 230) refere que no decurso de uma entrevista televisiva os participantes, particularmente os convidados, podem desempenhar simultaneamente os seus papéis não-institucionais (*real-life roles*) e os institucionais (*institutional roles*). Para além do papel institucional de entrevistado que desempenha, normalmente associado à sua actividade profissional, o convidado pode demonstrar o seu papel individual ou social, ao expressar opiniões pessoais e preferências, ou seja, ao mostrar a sua identidade sócio-cultural, o seu estatuto social, as suas crenças, entre outros (*idem*: 231, 235).

A extensão e a ocorrência destas mudanças de papéis dependem, fundamentalmente, do plano institucional pré-definido do entrevistador, uma vez que é da sua responsabilidade controlar os papéis e as intervenções dos participantes na interacção verbal. Segundo Ilie (*idem*: 231), a atribuição assimétrica de papéis neste contexto institucional é visível a vários níveis discursivos. Institucionalmente, o papel do entrevistador está no topo da hierarquia, uma vez que todos os convidados, independentemente da relevância da sua participação, têm de adaptar as suas intervenções de acordo com o papel institucional que lhes foi atribuído. Os membros do público ocupam uma posição inferior na hierarquia, pois pertencem à categoria de participantes menos envolvidos na interacção.

Neste capítulo, descrevemos o quadro teórico-metodológico adoptado no presente trabalho e o seu objecto de estudo, a interacção conversacional, comparando os mecanismos do sistema de alternância de vez de uma conversa espontânea com os de uma interacção institucional. Igualmente, apontámos outros aspectos relevantes para a análise

da interação verbal em estudo, nomeadamente a gestão de tópico, a construção de narrativas, a escolha lexical e o posicionamento dos participantes. No capítulo seguinte, focamos as formas como o género dos participantes se pode revelar discursivamente numa interação conversacional, nomeadamente no que diz respeito à organização das sequências de fala, à gestão de tópico, à construção de narrativas e à escolha lexical.

CAPÍTULO II

REPRESENTAÇÕES DE GÉNERO NA INTERACÇÃO CONVERSACIONAL

Neste capítulo pretendemos descrever algumas das formas em que a variável de género se revela discursivamente numa interacção conversacional. Os aspectos focados serão o sistema de alternância de vez, particularmente as interrupções e as sobreposições, a gestão de tópico, a construção de narrativas e a escolha lexical.

Pretendemos também determinar até que ponto os homens e as mulheres adoptam estilos conversacionais diferentes no decorrer de uma interacção verbal e explicar as razões possíveis para essas variações baseadas no género dos participantes. Para o efeito, baseamo-nos em duas teorias relevantes para a análise desta variável sociolinguística: “a teoria da diferença” (*difference theory*) e a “teoria do domínio” (*dominance theory*) que explanaremos sucintamente.

2.1. Enquadramento teórico

A qualquer interacção conversacional é inerente a conjugação de diversas variáveis sociolinguísticas que, por sua vez, transmitem determinados significados sociais. Alguns dos factores sociais, descritos por Holmes (1992b: 11), que são relevantes na selecção da variedade utilizada numa dada situação social estão relacionados com os utilizadores da língua, isto é, os participantes, estando outros relacionados com os usos, nomeadamente o contexto social e a função da interacção. Para além destas características sociais que determinam que tipo de linguagem é mais apropriado numa dada interacção, há outros aspectos que definem a nossa identidade social e que contribuem para a variação linguística, nomeadamente o género, o estatuto social, a etnia, a idade, a orientação sexual dos participantes, entre outros.

O uso diferencial da língua no que diz respeito ao género²⁵ tem sido objecto de investigação nas áreas da Sociolinguística e da Análise do Discurso desde o início dos anos setenta²⁶ (Wodak, 1997: 1) e tem feito parte do interesse do público em geral, tal como a existência de uma multiplicidade de crenças e estereótipos²⁷ sobre o assunto o confirma.

Entre os estereótipos mais comuns na sociedade ocidental estão os de, por exemplo, as mulheres falarem mais do que os homens, as mulheres “tagarelarem”²⁸, os homens praguajarem mais do que as mulheres e as mulheres serem mais educadas. No entanto, vários estudos no domínio da sociolinguística têm contestado estes estereótipos e comprovado que muitas das crenças populares associadas às diferenças de género são falsas, tal como Coates (1986: 97) salienta. Por exemplo, vários estudos indicam que os homens falam mais do que as mulheres, ao contrário do estereótipo que assenta numa ideia contrária (Wareing, 2004: 87; Holmes, 1992b: 324). Em vários contextos, nomeadamente reuniões de negócios, conferências e entrevistas televisivas, nos quais o discurso pode contribuir para afirmar o estatuto social, os homens dominam o tempo de fala.

As interacções conversacionais que decorrem no contexto institucional da televisão permitem o estudo da linguagem tanto em situações aparentemente espontâneas e naturais, como em circunstâncias completamente simuladas e planeadas, sendo por isso uma fonte importante de informação sobre as convenções da linguagem (Bell *apud* Brownlow *et al.*, 2003: 123). Assim, as interacções verbais espontâneas que ocorrem no decurso de uma entrevista televisiva, ao contrário das conversas que decorrem, por exemplo, em séries ou filmes que seguem um guião fixo e onde as diferenças de género são frequentemente exageradas (Mulac, 1998), possibilitam o estudo da variação de estilo e de conteúdo da interacção de acordo com o género dos participantes. Vários autores (Brownlow & Durham, 1997; Davis, 1990, MacArthur & Eisen, 1976) enfatizam o facto de que a variação na utilização da linguagem e na organização estrutural da interacção de acordo com o género pode estabelecer um paralelo com alguns comportamento visíveis na televisão, em que as mulheres desempenham papéis subservientes focados nas suas

²⁵ O termo “género” é utilizado para descrever uma categoria social construída e baseada no “sexo”, que é uma categoria biológica (Wareing, 2004: 76; Coates, 1986: 4). Wareing (2004: 76) dá o seguinte exemplo para ilustrar a diferença entre os termos “género” e “sexo”:

Bicycle design neatly illustrates the difference between the two: bike saddles designed for women are usually wider than saddles designed for men, because women have a wider pelvic girdle (a sex difference). Bikes without a crossbar, so riders can use skirts, are designed in response to a gender difference, since there is no biological reason why, in some cultures, women wear skirts and men don't.

²⁶ Segundo Ruth Wodak (1997: 1), os investigadores começaram por analisar dois domínios do comportamento linguístico em particular: as diferenças ao nível fonológico e ao nível do discurso, ou seja, o estilo conversacional das mulheres e dos homens em interacções verbais.

²⁷ Vide Coates (1986: 15-34) para uma sinopse de alguns dos estereótipos mais comuns sobre esta temática.

²⁸ A este propósito, considere-se a variedade de termos utilizados para descrever predominantemente o estilo conversacional das mulheres: “gossip, chatter, nag, rabbit, yak, natter” (Wareing, 2004: 86). Estes termos implicam não só que as mulheres falam muito, mas também que o conteúdo das suas conversas é trivial.

relações sociais, familiares e pessoais, e os homens papéis dominantes e diversificados, usualmente definidos pela sua ocupação profissional.

2.2. Sistema de alternância de vez

A descrição das diferenças de género relativas à organização estrutural da interacção conversacional aqui apresentada baseia-se no estudo de Sacks *et al.* (1974: 193-242) sobre o sistema de alternância de vez,²⁹ sendo que os aspectos focados serão particularmente a ocorrência de interrupções e sobreposições.³⁰

Como os resultados do estudo de Zimmerman e West³¹ indicam (Mouton, 2003: 29; Holmes, 1992b: 325; Coates, 1986: 100), nas interacções conversacionais do quotidiano entre participantes do mesmo sexo (*same-sex interactions*), o número de interrupções é equilibrado, ou seja, não há uma diferença significativa entre a ocorrência de interrupções numa conversa entre dois homens e entre duas mulheres. No entanto, nas interacções entre um homem e uma mulher (*cross-sex interactions*), noventa e seis por cento das interrupções que ocorrem são produzidas pelo primeiro (Mouton, 2003: 30; Tannen, 1994: 55). Estudos subsequentes (por exemplo, Mulac *et al.*, 1988; Bohn & Stutman, 1983; Gleason & Greif, 1983; Esposito, 1979; McMillan *et al.*, 1977; Eakins & Eakins, 1976) sobre interacções realizadas noutros contextos concluem também que os homens interrompem mais frequentemente do que as mulheres.

Relativamente à ocorrência de sobreposições, o estudo supramencionado de Zimmerman e West (1975) conclui que, nas conversas entre participantes do mesmo sexo, o número é equilibrado, mas, nas interacções entre participantes de diferentes sexos, as sobreposições são da responsabilidade exclusiva dos homens. No entanto, estudos

²⁹ Vide capítulo I, secção 1.2 para uma descrição do sistema de alternância de vez.

³⁰ Coates (1986: 99) apresenta as seguintes definições de (a) sobreposição e (b) interrupção:

(a) Overlaps are instances of slight over-anticipation by the next speaker: instead of beginning to speak immediately following current speaker's turn, next speaker begins to speak at the very end of current speaker's turn, overlapping the last word (or part of it).

(b) Interruptions are violations of the turn-taking rules of conversation. Next speaker begins to speak while current speaker is still speaking, at a point in current speaker's turn which could not be defined as the last word. Interruptions break the symmetry of the conversational model: the interruptor prevents the speaker from finishing their turn, at the same time gaining a turn for themselves.

Para uma descrição mais detalhada *vide* capítulo I, secção 1.2.2.

³¹ O estudo realizado por Don Zimmerman e Candace West, intitulado "Sex roles, Interruptions and Silences in Conversation" (1975), incide sobre interacções em espaços públicos num campus universitário, tais como cafés ou lojas, cujos participantes são estudantes. O estudo inclui interacções entre dois participantes do mesmo sexo e interacções entre um participante do sexo masculino e um do sexo feminino (Holmes, 1992: 325; Coates, 1986: 98). Zimmerman e West realizaram outro estudo (1983) sobre interacções entre estudantes do sexo masculino e feminino, que foram gravadas num laboratório, cujas conclusões foram idênticas, ou seja, as interrupções são maioritariamente efectuadas pelos homens. (Tannen, 1994: 56; Holmes, 1992b: 325; Coates, 1986: 98).

posteriores concluem que nas conversas entre mulheres há uma maior frequência de sobreposições do que nas conversas entre homens (por exemplo, Krauss & Chiu, 1998).

Numa interacção conversacional, as sobreposições podem desempenhar diferentes funções e, conseqüentemente, produzir diferentes efeitos no decorrer de uma conversa. Assim, o participante que sobrepõe a sua fala pode ter como objectivo interromper e impor a sua vez de falar ou, pelo contrário, pode querer demonstrar o seu envolvimento na interacção e, dessa forma, colaborar com o participante com quem está a falar. Concluindo, a ocorrência de sobreposições pode ser interpretada como uma demonstração de poder ou de solidariedade (Tannen, 1994: 62).

Partindo dos resultados dos trabalhos de investigação sobre esta temática (por exemplo, Krauss & Chiu, 1998; Tannen, 1994; Mulac *et al.*, 1988, 1998), a finalidade com que os participantes masculinos e femininos utilizam as sobreposições é diferente, ou seja, na generalidade as mulheres utilizam as sobreposições de forma a cooperar e a colaborar na interacção, enquanto que os homens normalmente as utilizam para interromper, impondo assim a sua vez de falar. Tannen (1994: 54) faz a distinção entre estes dois tipos de sobreposição, aplicando o termo “sobreposição cooperante” (*cooperative overlap*) em oposição a “sobreposição obstrutora” (*obstructive overlap*).

Estes resultados são consistentes com as diferenças observadas no comportamento interaccional dos homens e das mulheres, sendo que o estilo dos primeiros tende a ser caracterizado como competitivo, agressivo e menos cooperante do que o estilo conversacional das mulheres, descrito como solidário, pouco agressivo e bastante colaborante (Krauss & Chiu, 1998; Holmes, 1992b; Edelsky, 1976).

Holmes (1992b: 324-327) explica as diferenças quantitativas de ocorrência de sobreposições e interrupções na organização estrutural da interacção conversacional entre participantes de diferentes sexos baseando-se na variável género. A autora acrescenta que, embora outras variáveis sociolinguísticas, tais como, por exemplo, o estatuto social e profissional dos participantes, influenciem os padrões interaccionais acima descritos, o género parece ser determinante nas diferenças observadas.³² Estas diferenças de estilo conversacional entre as mulheres e os homens parecem ser o resultado de padrões diferentes de socialização e aculturação.

³² Holmes refere que estudos realizados sobre, por exemplo, as interacções médico-paciente, concluem que os participantes do sexo feminino, independentemente da posição que ocupem, são frequentemente mais interrompidos do que os homens. Igualmente, um estudo sobre o papel das mulheres em reuniões de negócios observa que as mulheres que ocupam um cargo de chefia não dominam as interacções (1992: 326, 329).

2.3. Gestão de tópico

A gestão de tópico, que inclui primeiro a selecção e posteriormente o desenvolvimento do mesmo, é outra diferença que pode ser observada nas conversas que decorrem entre homens e entre mulheres.

De acordo com vários estudos (Hay, 2000; Holmes, 1992a; Coates, 1986), os tópicos das conversas entre mulheres são predominantemente pessoais e subjectivos, ou seja, focam as relações pessoais com a família e os amigos, os problemas e as experiências pessoais e os seus sentimentos. Nas conversas entre homens, os tópicos centram-se sobretudo em assuntos impessoais e referenciais, baseados frequentemente em informações factuais e conhecimentos tecnológicos.³³ De uma forma geral, nestas interacções entre participantes do mesmo sexo, os homens tendem a partilhar entre si experiências comuns, enquanto que as mulheres tendem a falar mais sobre emoções (Mulac, 1998; Briton & Hall, 1995; Carli, 1990). Segundo Wareing (2004: 89), os tópicos impessoais característicos das interacções entre participantes do sexo masculino requerem menos envolvimento íntimo e enfatizam a troca de informações como a razão para se desenvolver uma conversa. Os tópicos das conversas entre mulheres têm como objectivo desenvolver e manter as relações interpessoais das participantes e, portanto, focam assuntos íntimos e pessoais. Coates (1986: 103) observa que estes são considerados tópicos triviais em oposição aos dos homens que são vistos como sérios. Contudo, como a autora conclui, esta distinção entre tópicos triviais e sérios é simplesmente um reflexo dos valores sociais vigentes (*ibidem*).

No que diz respeito à gestão dos tópicos, Holmes (1992b: 325) e Coates (1986: 101) notam que, apesar de nas conversas entre intervenientes do mesmo sexo a selecção e desenvolvimento dos mesmos ser normalmente partilhada de forma equitativa entre os participantes, em interacções conversacionais entre homens e mulheres, os primeiros tendem a controlar os tópicos. Esta diferença deve-se ao facto de as mulheres serem mais cooperantes e de a selecção dos tópicos das conversas ter como propósito a construção de laços de intimidade e solidariedade, enquanto que os homens tendem a ser mais

³³ Coates (1996: 331-33) desenvolveu um estudo comparativo entre duas interacções conversacionais, uma entre mulheres e outra entre homens no mesmo contexto situacional, ou seja, o local de trabalho. Assim, comparou duas conversas entre dois grupos de trabalhadores numa padaria. Verificou que a conversa entre as mulheres é de natureza cooperante, característica visível em vários momentos da interacção. As mulheres tendem a completar as falas umas das outras, a concordar frequentemente, a elogiar e a reagir de forma positiva às intervenções de cada uma no decorrer da conversa, que é centrada em assuntos pessoais e em sentimentos. A conversa entre os homens, que geralmente foca actividades relacionadas com desporto, carros, entre outras, inclui respostas ou reacções discordantes e desafiadoras, críticas constantes e mudanças abruptas de tópico. A conversa entre os homens aparentemente parece contrastar com a das mulheres. No entanto, as estratégias utilizadas pelos homens, nomeadamente os insultos e os comentários jocosos, têm implícito o mesmo objectivo, ou seja, manter relações sociais e expressar solidariedade.

competitivos, motivo pelo qual a gestão dos tópicos exhibe um estilo conversacional assertivo.

No contexto da entrevista televisiva, particularmente nos programas noticiosos, tem-se verificado que, para além da presença dos homens ser mais prevalente do que a das mulheres (Brownlow *et al.*, 2003: 123), os assuntos tratados também diferem, ou seja, os entrevistados são convidados para desenvolver notícias relacionadas com política e assuntos actuais (Ziegler & White, 1990), enquanto que as entrevistadas abordam notícias sobre entretenimento, estilos de vida e assuntos sociais (Rakow & Kranich, 1991). O estudo de Brownlow *et al.* (2003)³⁴ verificou que nas entrevistas em análise, cujos objectivos são idênticos, há algumas diferenças no que diz respeito ao conteúdo das interacções. Assim, os resultados mostram que os tópicos mais abordados pelas mulheres incidem sobre relações familiares, dinheiro, assuntos domésticos e sociais, enquanto que os homens tendem a focar assuntos relacionados com trabalho e actividades de lazer.

2.4. Construção de narrativas

De acordo com Holmes (1997: 263), a construção e a inserção de narrativas³⁵ numa interacção conversacional pode ter diferentes objectivos, nomeadamente instrução, entretenimento, socialização ou expressão de opiniões. No entanto, apesar de serem utilizadas com diferentes finalidades em todos os tipos de contextos sociais, desde uma apresentação formal até uma conversa casual, o seu fim último é (re)captar a atenção do(s) receptor(es), ou seja, do público.

As narrativas contribuem de forma significativa para que os homens e as mulheres construam a sua identidade de género, reproduzindo e reforçando a ideologia dominante assente na segmentação social baseada nos sexos ou, por vezes, desafiando e subvertendo os padrões tradicionais (Holmes, 1997: 264, 273). Referindo-se especificamente às narrativas construídas em conversas entre mulheres, Coates (1997: 248) afirma que: “Telling stories plays a very important part in our construction of ourselves as women”.

³⁴ O estudo de Brownlow *et al.* (2003) sobre as interacções espontâneas entre diferentes sexos e interacções entre o mesmo sexo baseou-se na análise de 168 entrevistas televisivas dos programas *Good Morning America* (ABC), *CBS This Morning* (CBS) e *Today Show* (NBC).

³⁵ Vide capítulo I, secção 1.2.8., para uma descrição detalhada sobre a construção de narrativas numa interacção conversacional.

A autora identifica duas formas de construir narrativas: a construção individual e a co-construção. Na primeira, o papel do co-participante limita-se a demonstrações de interesse e de atenção; na segunda, a narrativa é construída por ambos os intervenientes na interacção (*idem*: 267). Alguns autores (Corston, 1993; Goodwin, 1986) caracterizam as narrativas produzidas em conversas espontâneas como sendo “interactive, rather than monologic” (Corston *apud* Coates, 1997: 267), ou seja, como sendo construídas “not from the actions of the speaker alone, but rather as the product of a collaborative process of interaction in which the audience plays a very active role” (Goodwin *apud* Coates, 1997: 267). No entanto, Coates (1996: 95) nota que as narrativas que ocorrem no decurso das interacções conversacionais entre mulheres “are much more of a solo performance than other parts of the conversations where a genuine collaborative floor develops”, designando-as por “polyphonic talk”. Relativamente ao papel do público, a autora enfatiza que:

In friendly conversation, the idea of participants functioning as an audience while someone speaks is nonsensical for most of the time (...) Story-telling is the exception. When someone starts to tell a story, the other conversational participants withdraw temporarily from active participation and give the story-teller the access to the floor (Coates, 1996: 95).

Embora na maior parte das histórias incluídas no estudo de Holmes (1997) sobre “Story-telling in New Zealand’s women’s and men’s talk”³⁶ o papel do co-participante na interacção seja restringido a indicações de interesse e atenção, há também narrativas em que ambos os participantes colaboram. Estas podem ser caracterizadas como sendo colaborativas, interactivas e dialógicas (Holmes, 1997: 268). A autora acrescenta que estas narrativas interactivas são, na maior parte dos casos, reminiscências de experiências partilhadas.

Coates (1996: 111) nota que os vários estudos realizados sobre esta temática sugerem que a produção colaborativa de uma narrativa é mais comum nas conversas entre mulheres do que nas conversas entre homens, sendo mesmo uma forma específica de interacção do primeiro grupo: “Women friends prefer a way of talking which emphasises the collaborative and which is antipathetic to monologue”.

³⁶ O estudo de Holmes (1997) incide sobre a construção de narrativas que ocorreram espontaneamente no decurso de excertos de trinta conversas entre sessenta adultos neo-zelandeses da mesma idade, etnia e classe social, sendo metade das interacções entre mulheres e a outra metade entre homens. Analisou um total de sessenta e oito narrativas com o objectivo de identificar as semelhanças e as diferenças na produção das mesmas por homens e por mulheres.

No entanto, no estudo de Holmes supramencionado, a construção colaborativa de narrativas parece estar mais relacionada com o grau de aproximação e intimidade entre os participantes do que com o género, sendo que, no padrão observado, o co-participante desempenha mais frequentemente o papel de ouvinte, demonstrando assim que a história contada não é partilhada.

Relativamente ao papel de co-participante verificaram-se diferenças de género, manifestadas na quantidade e tipo de *feedback* que o ouvinte dava. Relativamente à quantidade, há vários estudos (Fishman, 1983; Leet-Pellegrini, 1980; Zimmerman & West, 1975) que atestam o facto de as mulheres, em contextos conversacionais, tenderem a manifestar um maior número de respostas mínimas (por exemplo, *yeah, mm*) do que os homens. Quanto ao tipo de respostas, Stubbe afirma que:

There is a clear tendency for the men to respond more neutrally and minimally, while the women's feedback includes a greater proportion of responses which are both overtly supportive and more extended and contrapontual in nature (Stubbe *apud* Holmes, 1997: 270).

As diferenças de género foram também observadas nas respostas mais longas dos co-participantes, nomeadamente nos comentários e perguntas que podem ser “experienced by the narrator as helpful and cohesive” ou “distracting or disruptive, or, in some cases, challenging” (Holmes, 1997: 270). Os resultados do estudo de Holmes (1997) mostram que, apesar de tanto os homens como as mulheres utilizarem o primeiro tipo de respostas de forma a facilitarem a produção das narrativas, o segundo tipo de respostas e comentários ocorreu exclusivamente nas conversas entre homens.

Outro aspecto que pode ser observado no decorrer da construção de uma narrativa é o que Holmes descreve como dar uma resposta positiva à produção de uma história, ou seja, “espelhar” (*mirror*) uma história que consiste em:

Tell a similar story, reflecting parallel concerns and indicating understanding of the narrator's point of view (...) It is a way of expressing connection and empathy, and where appropriate may serve to reassure the original story-teller about some of the concerns expressed in their story (Holmes, 1997: 272-3).

Este tipo de resposta, embora tenha sido encontrado no decorrer das interações entre homens e entre mulheres, é mais frequente nas conversas entre mulheres (*ibidem*).

O estudo de Holmes (1997) mostra ainda que as mulheres, em conversas naturais, contam histórias sobre os pequenos eventos que caracterizam as suas actividades diárias e nas quais as personagens principais são elas próprias, os membros da sua família ou os seus amigos. Os eventos que são recontados incluem, por exemplo, uma ida ao dentista, as doenças das crianças, as compras de presentes para os amigos e família, etc. Os homens também contam histórias sobre os eventos do quotidiano, mas estas tendem a focar-se no trabalho e nas actividades de lazer ou desportivas. A narração de histórias sobre os conteúdos referidos tem como finalidade descrever os seus sucessos e realizações, a sua destreza desportiva e sua capacidade para resolução de problemas. Os tópicos das narrativas abrangem várias situações, desde jogar futebol, pintar a casa, fazer exames, etc.³⁷

Os tópicos das narrativas enfatizam não só a importância das experiências e actividades do dia-a-dia, mas reflectem também os diferentes interesses e preocupações do quotidiano dos homens e das mulheres (*idem*: 279). A gestão dos tópicos difere entre os participantes do sexo masculino e do sexo feminino. As mulheres tendem a concentrar-se nos relacionamentos e nas pessoas, afirmando assim a importância dos seus papéis familiares (como esposas, filhas e mães) e das relações familiares e sociais. As narrativas produzidas pelos homens, normalmente centradas no trabalho, no desporto e em actividades, tendem a confirmar a importância do seu papel dominante na sociedade, mesmo quando não o detêm. Estes objectivos diferentes implícitos na construção das narrativas contribuem para construir e reforçar a identidade de género dos homens e das mulheres, podendo, por um lado, reafirmar os modelos sociais e culturais dominantes, ou, por outro, contestar esses mesmos valores,³⁸ segundo Holmes (*idem*: 286).

2.5. Escolha lexical

A escolha de vocabulário indica variação sociolinguística, na medida em que permite identificar, até certo ponto, os diversos factores sociais inerentes à utilização da linguagem, como por exemplo, o género, a idade, a etnia, o estatuto social e profissional.

³⁷ Vários autores (por exemplo, Kalcik, 1975; Wodak, 1981; Coates, 1989; Sheldon, 1990; Tannen, 1990) constatam que os tópicos das conversas entre homens e entre mulheres tendem a ser diferentes, o que é consistente com o facto de os tópicos das narrativas produzidas pelos homens ou pelas mulheres demonstrarem diferentes interesses e preocupações.

³⁸ No estudo de Holmes (1997), podem ser encontrados alguns exemplos em que se verifica a expressão de vozes que mostram uma visão diferente da ideologia dominante no que diz respeito aos papéis desempenhados pelas mulheres e pelos homens, ou seja, há algumas narrativas em que é visível o poder e a autonomia crescente das mulheres, o que parece evidenciar, segundo a investigadora, a emergência de uma ideologia diferente quanto ao género e quanto aos modelos sociais conservadores.

Por outras palavras, a escolha lexical efectuada por um grupo de pessoas específico transmite informação social (Holmes, 1992b: 6). De acordo com Pilar Mouton (2003: 121), os homens e as mulheres do mesmo estatuto social, idade e etnia não utilizam exactamente as mesmas palavras e, portanto, há diferenças inerentes à escolha lexical que podem identificar o género da pessoa que está a falar. Há, assim, certos grupos de palavras que parecem estar relacionados com o género.

Mouton acrescenta que há grupos de vocábulos e expressões preferidos pelos homens e pelas mulheres, embora estes possam ser, por vezes, partilhados por ambos. Há alguns grupos lexicais comumente associados às mulheres, nomeadamente palavras que se referem a vestuário, moda, culinária, cores, decoração, crianças e saúde, havendo também grupos lexicais normalmente associados aos homens, tais como desporto, veículos, tecnologias da informação, bricolage, política e negócios (*idem*: 129). Os meios de comunicação, particularmente através da publicidade, contribuem de forma preponderante para a transmissão dos modelos sociais vigentes e, conseqüentemente, para a segmentação baseada no género nas várias áreas da cultura. Propor determinados temas como mais direccionados a um público feminino (por exemplo, moda, culinária, jardinagem, decoração, vida doméstica, notícias sociais e saúde) e outros como mais adequados a um público masculino (tais como, desporto, bricolage, automóveis, culturismo, informática), tem necessariamente implicações ideológicas nas representações de género e na reprodução de estereótipos.

No entanto, apesar de ainda haver, por exemplo, revistas, livros e filmes direccionados a um determinado público, masculino ou feminino, esta divisão é cada vez mais permeável, verificando-se actualmente uma tendência nos meios de comunicação para dissimular esta segmentação, ou seja, é cada vez mais comum vermos, por exemplo, num programa televisivo homens a falarem de culinária e dos filhos e mulheres a falarem de política ou de negócios e num anúncio publicitário homens a tratar de algumas tarefas domésticas e mulheres a lidarem com meios tecnológicos.

2.6. Implicações ideológicas das representações da variável sociolinguística de género: a teoria do domínio e a teoria da diferença

Os estudos realizados na área da sociolinguística demonstram que a variação linguística não é aleatória, mas sim estruturada, sendo uma consequência directa da

variação social organizada da sociedade. Assim, as representações da variável de género, ou seja, as diferenças entre as interacções conversacionais das mulheres e dos homens podem ser interpretadas de duas formas. Por um lado, podemos entender os participantes masculinos e femininos de uma interacção como dois grupos sociais distintos pertencentes a subculturas separadas, com normas sub-culturais diferentes, isto é, com regras de comportamento social próprias, particularmente ao nível do estilo conversacional. Por outro lado, podemos identificar uma relação hierárquica baseada no género destes dois grupos, vendo os homens como o grupo dominante e as mulheres como o grupo dominado.

A primeira destas visões é designada por teoria da diferença³⁹ (*difference theory*), pois interpreta as diferenças de género na linguagem e no comportamento interaccional como reflexo das subculturas diferentes a que pertencem os homens e as mulheres.⁴⁰ A segunda é denominada teoria do domínio⁴¹ (*dominance theory*), uma vez que interpreta essas diferenças como um reflexo das diferenças de poder entre os homens e as mulheres que se reflectem não só hierarquicamente, no local de trabalho, mas também economicamente.⁴²

Segundo a teoria da diferença, numa interacção conversacional, as mulheres valorizam a colaboração, a intimidade, a igualdade, a compreensão e o acordo. Os homens, pelo contrário, não tendem a se preocupar da mesma forma com o desacordo e com a desigualdade, enfatizando outros aspectos como o estatuto social e a independência. A teoria do domínio explica determinadas situações interaccionais em que é evidente a diferença de poder, como por exemplo, as reuniões de negócios, em que as mulheres relatam que são interrompidas, têm dificuldade em reclamar a sua vez de falar e que as suas opiniões não são tão valorizadas como as dos homens (Wareing, 2004: 90; Cameron, 2001: 167; Tannen, 1994: 9; Coates, 1986: 12).

No entanto, ambos os modelos apresentam uma fragilidade, segundo Cameron (2001: 171) e Wareing (2004: 91), designadamente o facto de considerarem as mulheres e os homens como dois grupos homogéneos que partilham os mesmos valores e expectativas e que evidenciam, em maior ou menos grau, os mesmos comportamentos e estilos conversacionais. Esta generalização tende a reproduzir estereótipos culturais e a não

³⁹ Ver por exemplo, os estudos de Tannen (1994) e Maltz &orker (1982) que seguem a teoria da diferença.

⁴⁰ Os linguistas que seguem este modelo adoptam os termos “linguagem das mulheres” e “linguagem dos homens” (Coates, 1986: 12).

⁴¹ Os estudos dos investigadores Fishman (1980), DeFrancisco (1991) e Henley e Kramarae (1991) seguem esta teoria.

⁴² Shân Wareing (2004: 77) reproduz as seguintes estatísticas relativas à desigualdade entre homens e mulheres observadas em 2000 no documento intitulado *State of the World*:

- As mulheres ocupam apenas 1% de posições executivas nas maiores empresas internacionais, a nível mundial, e apenas 6,2% de posições ministeriais;

- As mulheres ganham menos 23% do que os homens em países desenvolvidos e menos 27% em países em desenvolvimento.

considerar a variação interna existente em cada grupo social que depende de outros factores como a idade, a etnia, a nacionalidade, a religião, a orientação sexual, entre outros, que, em conjunto, contribuem para a construção da identidade dos membros da sociedade enquanto mulheres e enquanto homens. Outro aspecto a considerar é o facto de as diferenças que observamos estarem não só relacionadas com o modo como os homens ou as mulheres interagem no decorrer de uma conversa, mas também com a percepção que temos de género e a forma como interpretamos essas diferenças, ou seja, analisar a variável de género e interpretar as diferenças em interacções conversacionais entre homens e entre mulheres é, em certa medida, uma tarefa subjectiva, uma vez que a nossa percepção sobre género pode ser influenciada pelas expectativas que construímos em contexto social.

Ao longo deste capítulo, fomos apontando alguns dos aspectos em que a variável de género se pode manifestar discursivamente numa interacção conversacional. No capítulo seguinte, concentrar-nos-emos em descrever o formato e as subcategorias do *talk show* televisivo e as particularidades do discurso que aí ocorre. Apresentaremos também a constituição do quadro participativo da entrevista do *talk show*, discutindo as funções desempenhadas pelo apresentador, pelo convidado e pelo público e o seu posicionamento na interacção conversacional.

CAPÍTULO III

O *TALK SHOW* E A ENTREVISTA TELEVISIVA

Neste capítulo contextualizamos cronologicamente o surgimento e desenvolvimento do *talk show* na televisão norte-americana e descrevemos as subcategorias e formatos deste género de programa. Perspectivamos ainda a entrevista televisiva, em particular a entrevista do *talk show*, como uma interacção verbal de natureza híbrida e heterogénea, na qual se evidencia uma ambivalência de géneros e de discursos, cujas características como discurso semi-institucional analisamos. Apresentamos depois uma descrição do quadro participativo da entrevista, analisando o estatuto do apresentador, do convidado e do público. Finalmente, discutimos algumas das transformações genéricas que têm sido observadas relativamente ao posicionamento dos participantes na interacção conversacional que decorre na entrevista.

3.1. Contextualização histórica

Historicamente, podemos identificar a existência de diversos contextos sócio-culturais reservados exclusivamente à interacção conversacional, sendo o factor comum a estes espaços conversacionais, situados em épocas e sociedades diferentes, a partilha de características inerentes às esferas privada e pública. A natureza híbrida destas interacções manifesta-se quer na proximidade e intimidade existente entre os participantes, uma particularidade das conversas pertencentes à esfera privada, quer na sua finalidade de criar e fomentar relações sociais em espaços públicos. Burke (1993: 114-115) aponta alguns exemplos, nomeadamente a existência das *accademias* em Itália no século XVI, dos *salons* em França no século XVII e das *coffee-houses*, *assemblies* e *clubs* em Inglaterra no século XVIII.⁴³ Partindo da definição genérica de *talk show* como sendo um género de programa

televisivo no qual uma pessoa ou um grupo de pessoas fala sobre vários temas actuais de interesse social, propostos e moderados por um ou mais apresentadores, perante um público, Ilie (1999: 215) considera que o *talk show* é uma versão anglo-saxónica moderna dos eventos sócio-culturais e semi-institucionais supramencionados.

Apesar de a utilização da designação de *talk show* se situar apenas nos anos sessenta do século XX, os “programas de conversa”, assim denominados anteriormente, começaram a ser transmitidos na televisão logo desde o início das emissões, tornando-se rapidamente num género televisivo muito popular (Timberg, 2002: 6). Segundo Timberg (*ibidem*), no período compreendido entre 1948 e 1993, foram transmitidos mais de duzentos *talk shows* na televisão norte-americana. O autor acrescenta que, entre 1949 e 1973, quase metade de toda a programação televisiva diurna nos três canais principais, nomeadamente ABC, CBS e NBC,⁴⁴ se centrava na interacção conversacional e que cerca de quinze a vinte por cento do horário nocturno era dedicado à transmissão destes programas. Curiosamente, durante os anos oitenta e início dos anos noventa, apesar de a diminuição dos índices de audiências de noventa para sessenta e cinco por cento, o *talk show* continuava a ser um programa televisivo em expansão (*ibidem*).

Timberg identifica cinco ciclos na história do *talk show* que correspondem, por sua vez, a cinco períodos da história da televisão (*idem*: 19-190).

O primeiro ciclo compreende o período entre 1948 e 1962, durante o qual apresentadores como Arthur Godfrey, Dave Garroway, Arlene Francis e Jack Paar, com uma vasta experiência de trabalho na rádio, foram os precursores da interacção conversacional televisiva. Nesta fase inicial, a estrutura básica dos programas era baseada na tradição radiofónica e teatral.

O segundo ciclo abrange os dez anos seguintes, de 1962 a 1972, altura em a programação televisiva começou a ser influenciada por agências de publicidade e por entidades patrocinadoras. Neste período, destacam-se três apresentadores célebres, Johnny Carson, Barbara Walters e Mike Wallace, cuja popularidade permitiu a permanência dos seus programas durante os anos setenta e oitenta.

⁴³ A *accademia* era essencialmente um grupo de discussão constituído exclusivamente por intelectuais, que se reuniam regularmente; o *salon* era um encontro social semi-formal, organizado por uma anfitriã, que reunia semanalmente homens e mulheres eruditos. No livro editado por Patrick Charadeau, *La télévision: Les débats culturels* (1991), a interacção conversacional dos *talk shows* franceses é designada por *conversation de salon*, o que indica uma certa continuidade da tradição francesa dos *salons*; as *coffee-houses*, as *assemblies* e os *clubs* eram instituições sociais equivalentes às supracitadas, mas de carácter informal (Burke, 1993: 114-115).

⁴⁴ ABC: *American Broadcasting Company*; CBS: *Columbia Broadcasting System*; NBC: *National Broadcasting Company*.

A década de setenta é considerada o terceiro ciclo. Foi neste período que se deu o *boom* dos *talk shows*⁴⁵ e, conseqüentemente, despoletaram as primeiras “guerras” nacionais de audiências. Vários factores contribuíram para este aumento significativo e para tornar estes programas bastante rentáveis e populares, nomeadamente o desenvolvimento de novas tecnologias de produção, que permitiram a redução dos custos de produção, o aparecimento de novos meios de transmissão (satélite e cabo) e as decisões da FCC⁴⁶ relativas à regulação destes. Um dos exemplos mais ilustrativos desta situação é o *talk show* de Phil Donahue, cujas audiências nacionais passaram de quarenta mercados⁴⁷, em 1974, para cento e sessenta e sete em 1979, tornando-se assim no programa nacional mais popular. Neste ciclo, outros apresentadores iniciaram novos programas que iriam permanecer na televisão norte-americana durante as duas décadas seguintes, tais como Bill Moyer, cujo programa *Bill Moyers’ Journal* começou a ser transmitido no canal PBS⁴⁸ em 1970 e William Buckley, que estreou, um ano mais tarde, o programa *Firing Line* no mesmo canal. Foi também neste período que o outrora domínio exclusivo dos canais nacionais sobre as audiências começou a diminuir devido a um conjunto de factores, incluindo o aparecimento de canais independentes, da televisão por cabo e do vídeo.

O quarto ciclo, comumente designado pela era *post-network*, abrange o período entre 1980 e 1990. No início dos anos oitenta, os canais televisivos lutavam para tentar recuperar as audiências e, como resultado, dois programas conseguiram alcançar índices de audiência estáveis, nomeadamente os programas *Late Night with David Letterman* e *Nightline*, apresentado por Ted Koppel. Foi também nesta era que Oprah Winfrey se tornou a apresentadora mais bem sucedida da televisão norte-americana, superando assim o sucesso de Donahue.

O período subsequente, compreendido entre 1990 e 2000, é considerado o quinto ciclo. Este foi marcado pelo surgimento de um formato de programa híbrido em que se verifica uma conjugação dos géneros informação e entretenimento, designado por *infotainment*. As guerras de audiências dos *talk shows* nocturnos, que despoletaram nesta altura, contribuíram para a emergência de novos formatos de programas, incluindo o *trash talk show* de que *The Jerry Springer Show* é um exemplo paradigmático.

⁴⁵ Em 1969, foram transmitidos vinte novos *talk shows* na televisão norte-americana. Até essa data, a média de novos programas raramente ultrapassava cinco anualmente (Timberg, 2002: 89).

⁴⁶ A *Federal Communications Commission* (FCC) é o órgão regulador da área de telecomunicações e radiodifusão dos Estados Unidos, criado em 1934.

⁴⁷ Entenda-se aqui “mercado” como área geográfica onde se localizam os consumidores de uma empresa ou marca.

⁴⁸ PBS: *Public Broadcasting Service*.

Em cada um destes períodos surgiram apresentadores proeminentes, cujo sucesso e percurso profissional permitem concluir que os *talk shows* são programas construídos, essencialmente, a partir de personalidades marcantes e influentes e condicionados pelos agentes económicos, tecnológicos e culturais de cada época.

O *talk show* afirmou-se, ao longo da segunda metade do século XX, como um dos programas televisivos mais populares. Shattuc (*apud* Tolson, 2001: 2) afirma mesmo que, nos anos noventa, o *talk show* se tornou o género de programa mais popular na televisão norte-americana.

3.2. Subcategorias do *talk show*

Dentro do género televisivo do *talk show* podemos identificar genericamente duas subcategorias, classificadas segundo o horário em que os programas são transmitidos: os *talk shows* diurnos, que incluem os programas da manhã, como por exemplo o *Ricki Lake Show*, e os da tarde, tais como o *Oprah Winfrey Show* e o *Geraldo Rivera Show*; e os *talk shows* nocturnos, tais como o *Late Night with David Letterman Show* (Ilie, 1999: 216). O formato comum dos *talk shows* diurnos é o do programa de assuntos actuais, no decorrer do qual o apresentador entrevista personalidades ou especialistas sobre um determinado assunto actual de interesse público, ao passo que o dos *talk shows* nocturnos é tipicamente o do programa de celebridades, que inclui entrevistas a convidados famosos e actuações musicais (Timberg, 2002: 4-5). Apesar de apresentarem formatos diferentes e, conseqüentemente, características distintas no que diz respeito aos temas, tipo de convidados, estilos comunicativos e horários de transmissão, que criam um contexto de situação específico, estes programas partilham o facto de se centrarem na entrevista, ou seja, são construídos e organizados a partir da interacção conversacional (Haarman, 2001: 34).

3.2.1 Talk show *diurno*

O *talk show* diurno, que inclui os programas da manhã e os da tarde, centra-se em temas actuais, nomeadamente problemas sociais, mas adoptando uma perspectiva pessoal,

ou seja, tal como Shattuc observa, “most often, the problem is introduced as a personal problem, for example, obesity, HIV+, a bisexual spouse, but then generalized to a large social issue” (*apud* Haarman, 2001: 44). Os assuntos relacionados com a esfera privada surgem num contexto personalizado e aparentemente doméstico, passando assim a pertencer à esfera pública.

Nos *talk shows* diurnos, os participantes da interacção conversacional incluem não só o apresentador e o(s) convidados, mas também o público presente em estúdio que é convidado a intervir na discussão dos assuntos.

O programa começa com uma breve introdução do apresentador sobre o(s) assunto(s) em discussão, seguida pela apresentação dos convidados. Após este momento inicial, a entrevista começa e no decorrer da mesma, ou após um segmento da entrevista, os membros do público presente no estúdio são convidados a intervir. Estas intervenções, permitidas e solicitadas pelo apresentador, abrem espaço para um momento de discussão que poderá envolver todos os participantes da interacção e que, frequentemente, inclui manifestações de solidariedade e troca de experiências pessoais. Este momento é seguido por um resumo feito pelo apresentador (Haarman, 2001: 44).

3.2.2. Talk show nocturno

O *talk show* nocturno, coloquialmente designado por *late night*, é direccionado a um público adulto e inclui-se na programação televisiva que compreende, geralmente, o horário entre as vinte e três horas e trinta minutos e as três horas. O formato deste género de programa nocturno caracteriza-se pelo teor informal da interacção conversacional que decorre entre o apresentador do programa e os seus convidados. (Timberg, 2002: 5). Normalmente, os convidados destes *talk shows* são personalidades famosas, incluindo cantores, actores, desportistas, comediantes, escritores, entre outros, e os temas de conversa incidem, frequentemente, sobre a sua vida pessoal e o seu trabalho. A maioria dos apresentadores destes programas é proveniente da área do entretenimento e, portanto, demonstram não só uma curiosidade perspicaz oriunda da sua visão humorística do mundo e uma habilidade profusa como comediantes, mas também uma técnica de entrevista dinâmica e capacidades conversacionais proficientes.

O *talk show* nocturno começa, geralmente, com um segmento de comédia *stand up*, que consiste num monólogo, no qual o apresentador faz comentários humorísticos e

satíricos sobre assuntos actuais; depois seguem-se algumas rábulas ou momentos cómicos e, posteriormente, iniciam-se as entrevistas com convidados célebres. O programa termina com uma actuação musical ou cómica.

A maior parte dos programas incluídos neste género têm uma banda musical residente que toca interlúdios musicais. Dois dos maestros mais populares são Max Weinberg, da banda “Max Weinberg 7”, do programa *The Late Night with Conan O’Brien* e Kevin Eubanks da banda do *The Tonight Show with Jay Leno*. Os maestros destas bandas residentes desempenham um papel importante no programa, uma vez que, frequentemente, estes e os apresentadores trocam alguns comentários durante os segmentos cómicos e os monólogos. Por exemplo, no *The Late Night with Conan O’Brien*, Max Weinberg raramente fala durante o programa e as suas interacções com O’Brien são normalmente muito breves, o que se tornou numa piada recorrente no programa. Também Kevin Eubanks no *The Tonight Show* é, ocasionalmente, alvo das piadas de Leno.

Um dos factores que explicam o sucesso dos *talk shows* nocturnos prende-se com o facto deste género de programas ser de baixo custo. A produção pode custar menos de cem mil dólares por episódio, enquanto que muitos dos outros programas, nomeadamente as séries, custam mais de um milhão de dólares por episódio (Tennant, 2009: 31). Portanto, se for bem sucedido, um *talk show* pode produzir lucros significativos. Para além disso, outros factores que contribuem para a popularidade destes programas são o interesse do público pela vida pessoal das celebridades e por temas sensacionalistas e, simultaneamente, de uma forma geral, a confiança no *talk show* como um fórum onde são tratados humoristicamente assuntos do quotidiano e da actualidade (Haarman, 2001; Tolson, 1991).

Dentro dos *talk shows* nocturnos norte-americanos mais populares, incluíam-se, até muito recentemente, o *The Tonight Show with Jay Leno*⁴⁹ e o *Late Night with Conan O’Brien*⁵⁰, os dois programas em análise no presente estudo.

⁴⁹ O apresentador Jay Leno foi substituído por Conan O’Brien no dia 1 de Junho de 2009, sendo que actualmente o programa designa-se por *The Tonight Show with Conan O’Brien*.

⁵⁰ O apresentador Conan O’Brien foi substituído por Jimmy Fallon no dia 2 de Março de 2009 e o programa designa-se actualmente por *Late Night with Jimmy Fallon*.

3.3. Entrevista televisiva

Actualmente, vivemos numa sociedade que Silverman (*apud* Sarangi, 2003: 65) designa por *interview society*, em que a entrevista faz parte do nosso quotidiano. Segundo o autor, deparamo-nos diariamente com várias tipologias de entrevista, desde as entrevistas de trabalho, de opinião pública e de investigação até às entrevistas televisivas, às quais subjazem diferentes objectivos, como por exemplo, selecção de candidatos, recolha de informação, esclarecimento de factos e manifestação de opiniões. Apesar de o discurso de uma entrevista ser sempre híbrido, uma vez que é simultaneamente natural e simulado (*idem*: 63), a entrevista televisiva é de natureza institucional. A caracterização do discurso da entrevista televisiva do *talk show* será tratada numa secção posterior deste capítulo.

Segundo a definição genérica de Drew e Heritage (1992: 59), o termo “interacção institucional” refere-se às interacções que estão relacionadas com assuntos de trabalho e que são “não-conversacionais”. Estas interacções podem decorrer num determinado contexto institucional, por exemplo, num hospital, num tribunal ou num estabelecimento educacional, mas não estão restringidas a esses espaços. Tal como nos locais de trabalho se fala sobre assuntos não relacionados com trabalho, também em contextos considerados não institucionais, como por exemplo, em casa, podem ocorrer interacções relacionadas com o trabalho. Assim, depreende-se que a institucionalidade de uma interacção não é determinada pelo seu contexto, mas sim pela forma como as identidades profissionais e institucionais dos participantes se revelam nas interacções⁵¹ nas quais estão envolvidos.

A entrevista televisiva é considerada uma interacção institucional pelas seguintes razões. Primeiro, os objectivos subjacentes à interacção conversacional dos programas televisivos são informar, formar e entreter o público. Segundo, tendo estes fins, os termos em que as entrevistas decorrem na televisão são definidos pela autoridade televisiva, ou seja, os papéis e estatutos sociais dos participantes são pré-estabelecidos e o conteúdo, estilo e duração dos programas são controlados. Um exemplo clássico é a entrevista política. Este género de interacção conversacional específico da televisão é cuidadosamente planeado e altamente controlado (Scannel, 1991; Clayman, 1991).

⁵¹ Partindo da análise de Levinson (*apud* Drew and Heritage, 1992: 22) sobre a interacção social, os autores propõem que:
-Institutional interaction involves an orientation by at least one of the participants to some core goal, task or identity (or set of them) conventionally associated with the institution in question. In short, institutional talk is normally informed by goal orientations of a relatively restricted conventional form;
- Institutional interaction may often involve special and particular constraints on what one or both of the participants will treat as allowable contributions to the business at hand;
- Institutional talk may be associated with inferential frameworks and procedures that are particular to specific institutional settings.

No entanto, a entrevista televisiva é uma actividade complexa e heterogénea que permite, por exemplo, oscilações no posicionamento dos participantes no decurso da interacção e a inclusão de tópicos sobre a vida e as experiências pessoais dos intervenientes, tal como acontece na entrevista do *talk show*. Estes aspectos serão analisados detalhadamente no capítulo V.

3.3.1. *Entrevista do talk show*

As entrevistas dos *talk shows*, apesar de serem baseadas num conjunto de normas inerentes à entrevista televisiva, nomeadamente a predefinição dos papéis dos participantes, do conteúdo, do estilo e da duração da interacção, frequentemente transgridem essas regras, o que resulta numa ambivalência das características do discurso televisivo destinado simultaneamente a informar e a entreter, enquadrando-se no género comumente designado de *infotainment*⁵² (Tolson, 2001: 11). Para além disso, o discurso característico destas interacções é, por um lado, sério e autêntico, mas, por outro, divertido e agradável. Segundo Tolson (1991: 194), “the function of the interview is constantly shifting between soliciting information on the audience’s behalf and alternatively providing them with forms of verbal entertainment”. No entanto, tal como o autor (*idem*: 178) sugere, a tendência para o entretenimento tem assumido uma posição dominante nas entrevistas dos *talk shows* televisivos.

As entrevistas destes programas podem ser consideradas, de acordo com Hutchby e Wooffitt (1998:172), o género aparentemente mais informal e flexível de entrevista televisiva.⁵³ Neste género informal de entrevista, o apresentador selecciona um conjunto de assuntos para serem focados que podem surgir de forma aleatória no decorrer da entrevista. Os convidados, por outro lado, podem ter algum controlo sobre os temas tratados, uma vez que podem mencionar assuntos que não foram apresentados pelo apresentador. Além disso, podem ser incentivados a falar durante algum tempo para, por exemplo, ilustrar uma

⁵² *Infotainment* é a designação utilizada para caracterizar os programas em que há uma fusão dos géneros informação e entretenimento, o que resulta em novos formatos televisivos híbridos (Tolson, 2001: 11).

⁵³ Para além da entrevista informal, os autores Hutchby e Wooffitt (1998: 173) identificam mais dois tipos de entrevistas: a entrevista formal ou estruturada e a entrevista semi-estruturada ou semi-informal. Na primeira, o entrevistador segue um guião fixo de perguntas e não coloca questões que não estejam aí incluídas, o que não permite ao entrevistado desenvolver nenhuma linha do questionário; Na segunda, o entrevistador segue um conjunto de perguntas sobre assuntos específicos que seguem uma determinada ordem. No entanto, este questionário não é rígido ou inflexível, havendo espaço para explorar os assuntos que surjam no decorrer da entrevista.

experiência pessoal ou fundamentar uma opinião com anedotas, explicações ou pequenas histórias. Consequentemente, e devido a esta liberdade concedida pelo apresentador, os convidados podem falar continuada e ininterruptamente durante um período de tempo relativamente longo. Durante estes momentos, o entrevistador tende a estar em silêncio ou a contribuir apenas com um ocasional *yeah, right* ou *hum hum*.

No entanto, apesar de ser uma das formas de entrevista televisiva mais espontânea e flexível, acaba por ser, na realidade, depois de uma investigação cuidada e atenta, uma interacção verbal muito complexa, organizada e planeada, dependente de vários factores institucionais que a influenciam.

No contexto da informalidade orquestrada do *talk show*, com o seu ritmo calmo e a ilusão da casualidade de uma sala de estar, para a qual o cenário contribui consideravelmente, a entrevista começa e o convidado e apresentador iniciam uma conversa que é semelhante, em termos de ritmo e estrutura, à interacção verbal que ocorre nas entrevistas televisivas padrão. Durante a entrevista, com as perguntas e o incentivo adequado por parte do apresentador, encoraja-se o convidado a revelar determinadas informações pessoais e certos aspectos da sua personalidade e da sua vida privada, correspondendo assim às expectativas do público.

Igualmente, uma vez que estes convidados são personalidades famosas, o *talk show* proporciona um ambiente informal, no qual os transtornos da vida pública podem ser postos de lado. Neste contexto, os convidados podem-se apresentar como realmente são, isto é, pessoas comuns como os espectadores, tal como Tolson (1991: 184) observa.

A conversa é o elemento central à volta do qual a entrevista televisiva do *talk show* gira e apesar de ser, até certo ponto, espontânea, ela é, na realidade, bastante estruturada e planeada. Decorre em interacções controladas, previamente preparadas e organizadas, e o que o público vê e ouve já foi adaptado por escritores, produtores, realizadores e equipas técnicas e ajustado às normas discursivas da televisão, que é um espaço público, no qual e a partir do qual a autoridade institucional é assegurada e demonstrada. O poder desta autoridade institucional reside na forma como define os termos da interacção social que ocorre no seu próprio domínio - o estúdio de televisão; na forma como atribui os diferentes papéis e estatutos sociais que, consequentemente, influenciam fortemente a gestão do sistema de falas; e na forma como controla o conteúdo, estilo e duração do programa, isto é, predefine o assunto da conversa, como irá começar, como irá terminar e os papéis desempenhados pelos participantes.

Tolson (2001: 27) aponta três características subjacentes ao discurso televisivo: primeiro, o facto de apresentar algumas semelhanças com os padrões da interacção verbal inerentes à conversa espontânea do dia-a-dia; segundo, o carácter institucional do discurso, uma vez que é produzido num contexto institucional; e terceiro, o facto de ser dirigido a um público que não está presente. Consequentemente, a conversa que decorre na entrevista deve demonstrar um alinhamento geral com o público, ou seja, deve ter características específicas com as quais o público se identifique. Assim, podemos concluir que, se na entrevista televisiva a conversa é orientada e dirigida a um público, presente ou não no estúdio, ela é, de uma forma geral, representada.

Há três características inerentes à conversa que ocorre na entrevista televisiva, nomeadamente o teor pessoal dos tópicos da conversa, ou seja, a natureza privada destes temas, as demonstrações de humor sagaz e a possibilidade de transgressão (Tolson, 1991: 180). A última pode ser observada nos programas em análise e está relacionada com o facto de haver sempre algum espaço na entrevista televisiva para os convidados negociarem os seus papéis, embora este espaço varie com o formato dos programas. Esporadicamente, os convidados podem ser vistos a desafiar as pressuposições nas questões do apresentador, mostrando a sua própria sagacidade, inteligência e destreza verbal e transgredindo as regras dos papéis pré-estabelecidos, nomeadamente levantando questões que não tinham sido apresentadas pelo apresentador ou colocando-lhe questões directamente.

Apesar destas formas de transgressão nos *talk shows* nocturnos, a interacção verbal entre apresentador e convidado é uma actividade profundamente cooperativa, regida pelas quatro máximas conversacionais de Grice (*apud* Scannel, 1991: 5). As contribuições para a conversa tendem a ser apropriadas em termos de qualidade, quantidade, relevância e maneira, isto é, os participantes da conversa tendem a falar sinceramente, informativamente, relevantemente e claramente.⁵⁴

No entanto, como Tolson (2001: 29-30) observa, em alguns casos, o princípio cooperativo pode tornar-se muito complicado. Há programas onde a conversa, que parece ser contrária às máximas conversacionais, é produzida frequentemente. Por exemplo, de acordo com o autor, na Grã-Bretanha, há alguns formatos de *talk shows* onde os

⁵⁴ Thomas (1998: 171) reproduz a seguinte interacção conversacional onde se podem observar as quatro máximas:

Father: Where are the children?

Mother: They're either in the garden or in the playground, I'm not sure which.

A mãe respondeu de forma clara (maneira), sincera (qualidade), transmitiu a quantidade adequada de informação (quantidade) e respondeu de forma a cumprir o objectivo da pergunta do marido (relevância).

apresentadores insultam os convidados ou os convidados, conhecendo as regras do programa, recusam-se a aceitá-las ou a submeter-se a elas. Estes exemplos de não cooperação, nomeadamente quando o convidado abandona o programa ou se recusa a responder a questões, são raros, mas sempre memoráveis.

No que diz respeito à estrutura global da entrevista, a ordem padrão dos diferentes segmentos é bastante visível, o que contrasta com as conversas do dia-a-dia. Assim, no momento inicial, o apresentador anuncia o convidado ao público, começando depois a entrevista e seguindo uma sequência padrão de pergunta-resposta focada no tópico da conversa. A entrevista termina com os agradecimentos do convidado e do apresentador. Quando a entrevista é constituída por dois segmentos, ou seja, quando há um intervalo, este é precedido pelo anúncio do apresentador que retoma a interacção, após o início do segundo segmento.

3.3.2 *Discurso semi-institucional da entrevista*

O discurso que decorre na entrevista do *talk show*, de natureza híbrida e complexa, evidencia características do discurso semi-institucional, na medida em pode assumir um teor mais institucional ou conversacional, dependendo da interacção contextual dos factores discursivos e linguísticos, implícitos nas características globais ou locais do programa (Ilie, 1999: 218). Por outro lado, segundo Ilie (idem: 217), o discurso que aí ocorre é heterogéneo, uma vez que podemos identificar no mesmo programa características de diferentes tipologias de discurso, nomeadamente da entrevista, do debate, da sessão terapêutica, do diálogo de sala de aula ou da conversa espontânea do quotidiano. Por exemplo, tal como nas entrevistas dos programas noticiosos, as sequências de pergunta-resposta são também centrais nas entrevistas dos *talk shows*, sendo que, neste contexto, o apresentador é o entrevistador e o convidado é o entrevistado.

No entanto, apesar destas semelhanças, estes dois tipos de entrevista diferem em pontos fulcrais, ou seja, nos seus objectivos. As primeiras centram-se exclusivamente na transmissão de informação objectiva e imparcial, enquanto que nas entrevistas dos *talk shows* a informação pode ser subjectiva e parcial, ou seja, para além da divulgação de informação, há também espaço para um envolvimento pessoal e emocional dos participantes, que se manifesta, normalmente, através de comentários críticos, espontâneos ou solicitados. Ilie (*ibidem*) considera que nestes momentos de reflexão e de crítica, o *talk*

show se aproxima dos programas de debate. Pode ser também comparado a sessões de terapia, uma vez que proporciona aos convidados e aos membros do público uma oportunidade para partilharem experiências e problemas pessoais e/ou sociais e serem confrontados, posteriormente, com diferentes reacções ou sugestões. O contexto do *talk show* assemelha-se ainda, segundo a autora, ao de uma sala de aula, na medida em que há, em ambos, uma distribuição assimétrica do poder visível nos diferentes papéis desempenhados pelo apresentador e pelos convidados. Tal como um professor, o apresentador desempenha, até certo ponto, uma função educativa, uma vez que os assuntos apresentados têm como objectivo servirem de exemplos instrutivos. Finalmente, o discurso que decorre nos *talk shows* assemelha-se ao discurso espontâneo do quotidiano, porque, apesar de ocorrer num contexto institucional, o estúdio de televisão, pode ser imprevisível e desviar-se um pouco do guião pré-estabelecido, o que é notório quando, por exemplo, há um determinado grau de familiaridade entre o apresentador e o convidado. Nestes momentos, a interacção entre os participantes é mais simétrica e a hierarquia subjacente aos seus papéis menos perceptível.

O discurso da entrevista do *talk show* evidencia assim uma natureza não homogénea, uma vez que integra características dos discursos institucional e não-institucional. Por um lado, assenta em regras e convenções inerentes ao discurso institucional, mas por outro permite um certo grau de espontaneidade e imprevisibilidade característico do discurso não-institucional. O próprio papel do apresentador do *talk show* revela a heterogeneidade subjacente a este género de programas, pois pode desempenhar diferentes funções no decorrer da interacção, nomeadamente de entrevistador, moderador, terapeuta, conselheiro, revelando, deliberadamente ou não, certos aspectos da sua personalidade, enquanto que o entrevistador dos programas noticiosos assume um papel estritamente institucional, objectivo e imparcial, não havendo lugar para expor as suas opiniões ou preferências pessoais (*idem*: 218).

Segundo vários autores (Tolson, 2001a; Ilie, 1999; Scannel, 1991) não é possível estabelecer uma delimitação precisa entre as características conversacionais e institucionais do discurso que decorre neste género de programa televisivo, pois um discurso aparentemente institucional pode revelar particularidades de uma conversa espontânea ou uma conversa casual pode assumir um teor mais institucional.

Uma interacção verbal do quotidiano é tipicamente espontânea e ocorre entre dois interlocutores, no mínimo, que não desempenham um papel oficial ou público, num contexto privado, enquanto que uma interacção verbal institucional é, por outro lado,

propositada e nela participam, no mínimo, dois interlocutores que desempenham papéis oficiais ou públicos, num contexto institucional (Ilie, 1999; Drew & Heritage, 1992). No discurso semi-institucional que decorre no contexto interaccional da entrevista de um *talk show* há ocorrências de conversa espontânea, cuja duração e frequência dependem não só da personalidade e das estratégias utilizados pelo apresentador, como também da personalidade, estatuto e envolvimento dos convidados na interacção (Ilie, 1999: 221).

Assim, a conversa entre o entrevistador e o entrevistado pode ter momentos em que se assemelha a uma conversa espontânea, onde é visível que não houve qualquer planificação. Para além disso, o padrão conversacional é claramente diferente do padrão de uma interacção tipicamente institucional, caracterizada pela sequência planeada de pares de pergunta-resposta.

O padrão de sequências de pares pergunta-resposta⁵⁵ típico da entrevista de um programa noticioso, entendida aqui como o protótipo de uma interacção institucional, é conjugado, nas entrevistas dos *talk shows*, com sequências mais flexíveis e com perguntas⁵⁶ cujo objectivo não é meramente informativo, mas principalmente interaccional. Nestas entrevistas pode haver momentos em que os objectivos interaccionais se sobrepõem aos institucionais, tal como Ilie observa “Whereas interactional goals tend to be internal to the dialogue, institutional goals tend to be regarded as external to the dialogue” (*ibidem*).

As entrevistas noticiosas, os debates públicos e os julgamentos em tribunal são exemplos de discurso institucional, sendo que todos representam interacções tipicamente baseadas num questionário estruturado e fixo. Os seus objectivos institucionais influenciam o comportamento linguístico dos participantes, fazendo-os agir de acordo com os seus papéis institucionais específicos, seguir regras precisas e utilizar maioritariamente linguagem convencional.

Os pré-requisitos institucionais do *talk show* reforçam as limitações situacionais e discursivas da entrevista. Situacionalmente, a entrevista desenrola-se num contexto particular, controlado por uma equipa de técnicos e dirigido a uma audiência múltipla; discursivamente, tem de obedecer a várias restrições relacionadas com a gestão de tempo, a selecção dos participantes (que podem ser convidados ou membros do público presente em estúdio) e a distribuição de falas, sendo o apresentador o principal responsável pelo seu controlo e organização. Estas características situacionais e discursivas não se aplicam a uma interacção conversacional, que pode ocorrer em qualquer contexto,

⁵⁵ *Institutionally framed questions* (Ilie, 1999: 221) são as comumente designadas por pares adjacentes de pergunta-resposta, ou seja, são questões necessariamente seguidas por uma resposta.

⁵⁶ *Conversationally framed questions* (Ilie, 1999: 221) podem não ser seguidas por uma resposta.

independentemente do número de participantes, do tempo de que dispõem ou das condições que os motivam.

Podemos aplicar o princípio da intertextualidade de Fairclough ao analisar e comparar as características conversacionais e institucionais do *talk show*. A definição do termo determina que intertextualidade “is a matter of how a discourse type is constituted through a combination of elements of orders of discourse” (1998: 118). Na análise de textos heterogêneos, o autor identifica três tipos: a alternância entre textos ou tipos de discurso dentro de um texto ou discurso - intertextualidade sequencial (*sequential intertextuality*) -, a inclusão de um texto ou discurso dentro da matriz de outro - intertextualidade inclusiva (*embedded intertextuality*) - e a fusão de textos ou discursos de uma forma mais complexa - intertextualidade entrosada (*mixed intertextuality*) (*ibidem*).

No que diz respeito ao discurso da entrevista do *talk show*, podemos concluir que evidencia dois tipos de intertextualidade entre o discurso institucional e o conversacional: a inclusiva e a entrosada. A natureza semi-institucional destas entrevistas é originada precisamente pela inclusão do discurso conversacional no discurso institucional. A intertextualidade entrosada verifica-se especialmente nos casos em há um elevado grau de familiaridade entre o apresentador e o convidado que proporciona uma interação conversacional semelhante a uma conversa espontânea. Nestas situações é evidente o entrosamento de objetivos interacionais/conversacionais e de objetivos institucionais.

3.4. Quadro participativo da entrevista do *talk show*

Dentro dos elementos-chave que contribuem para a especificidade da entrevista televisiva do *talk show* incluem-se os participantes na interação verbal, o apresentador, o(s) convidado(s) e o público, que constituem o que Goffman (1987) designa por “quadro participativo”.⁵⁷

Segundo Scannel (1991: 11), nestes programas há simultaneamente três canais de interação conversacional: o apresentador e o(s) convidado(s); o apresentador e o público; o(s) convidado(s) e o público. A entrevista televisiva do *talk show* tem assim uma dupla articulação comunicativa: é uma interação verbal entre os participantes, apresentador,

⁵⁷ O conceito *participation framework*, recuperado e traduzido por Kerbrat-Orecchioni (1990: 83), designa o número de participantes e o seu estatuto interlocutivo.

convidado(s) e/ou público presente em estúdio e, ao mesmo tempo, é dirigida a um público ausente (*ibidem*).

3.4.1. Apresentador

O apresentador, verdadeira chave do sucesso do programa, mantém um elevado grau de controlo sobre o *talk show*, sendo também o ponto de contacto entre o estúdio de televisão e o público em casa e, dentro do estúdio, entre os convidados e o público presente. Do ponto de vista da produção, é o editor da gestão do programa, uma vez que é ele que introduz os tópicos da conversa, apresenta os convidados, dirige os procedimentos e gere também os aspectos técnicos, tais como o intervalo para a publicidade. Do ponto de vista do *marketing*, o apresentador é a “marca” que vende o produto, sendo que o programa é geralmente conhecido pela personalidade do seu apresentador. A fama e a popularidade do apresentador são também fulcrais nas negociações contratuais com publicitários e executivos dos canais televisivos. Isto é corroborado pelo facto de os *talk shows* serem frequentemente identificados pelo nome do apresentador (Haarman, 2001: 32).

Apesar de o apresentador dispor de menos tempo de posse de palavra, é ele o responsável pela condução fluente da entrevista, sendo que o seu elevado grau de controlo é perceptível na gestão da organização da alternância de vez, na produção exclusiva das sequências de abertura e de fecho da entrevista, na quase exclusiva formulação das perguntas, bem como na gestão dos tópicos e do tempo. O apresentador desempenha também uma função fundamental, a de porta-voz do público⁵⁸ que é visível, por exemplo, nas sequências em que o apresentador exige uma reformulação dos conteúdos ou nas sequências em que faz uma síntese avaliativa sobre os conteúdos enunciados pelos participantes. Estas estratégias são utilizadas de forma a ajustar os conhecimentos do público e dos participantes, ou seja, de tornar acessível o conteúdo da entrevista ao maior número de telespectadores (Braga, 2007: 47). Veremos adiante algumas das idiosincrasias de Jay Leno e Conan O’Brien aquando da análise do *corpus*.

No entanto, apesar destes mecanismos linguísticos de gestão e manutenção da interacção conversacional serem comuns a todos os apresentadores, cada entrevistador adopta o seu próprio estilo consoante o tipo de convidados, os temas da entrevista, a

⁵⁸ “Outra estratégia do apresentador: manipula a urgência; serve-se do tempo, da urgência, do relógio para cortar a palavra, para apressar, para interromper. E aqui dispõe de outro recurso, como todos os apresentadores, que é o de se assumir como porta-voz do público (...)” (Bordieu *apud* Braga, 2007: 47).

composição do público presente, a disposição física do estúdio e, por último, o formato pré-planeado do programa (Haarman, 2001: 33).

Segundo Haarman (*ibidem*), nos *talk shows* tende a surgir um sentimento de intimidade e familiaridade entre o apresentador e os membros do público presente e também, embora indirectamente, entre o apresentador e os telespectadores em casa. Horton e Wohl (1956)⁵⁹ descrevem esta relação próxima e de confiança entre os telespectadores e as personalidades dos media como “para-social”.⁶⁰ Haarman (*ibidem*) acrescenta que a origem deste relacionamento “para-social” é comum a qualquer género televisivo centrado numa personalidade, sendo encorajado pelo próprio formato e estilo do programa.

Relativamente ao posicionamento do apresentador, ao contrário do que acontece nas interacções institucionais, tais como na entrevista de um programa noticioso ou num julgamento, em que a postura assumida pelo entrevistador deve ser caracterizada pela sua formalidade, neutralidade, objectividade e imparcialidade, num *talk show* o entrevistador assume um papel informal e, frequentemente, subjectivo e parcial. Esse papel que desempenha implica também um elevado grau de complexidade caracterizado pelas frequentes mudanças de posicionamento no decorrer da interacção conversacional. O estudo de Goffman (*apud* Bell, 1991: 97) sobre a interacção conversacional em contexto radiofónico explora os diferentes posicionamentos assumidos pelo apresentador, que incluem anunciar o programa em directo, entrevistar um convidado, dirigir-se ao público presente em estúdio e em casa e falar com os técnicos de produção. Esta multiplicidade de posicionamentos, que exige uma capacidade linguística proficiente, é inerente ao papel do apresentador (Bell, 1991; Heritage, 1985).

3.4.2. Convidado

Seguindo o conceito de Kerbrat-Orecchioni (1990: 83), podemos definir o convidado como uma entidade verdadeiramente integrada num grupo conversacional que manifesta sinais do seu envolvimento na interacção em curso e cujo posicionamento no decorrer da entrevista pode ser caracterizado por uma ambivalência de papéis, na medida

⁵⁹ O artigo de Horton e Wohl, publicado em *Psychiatry* em 1956, analisa os *talk shows* norte-americanos dos anos cinquenta, como por exemplo *Tonight*, apresentado por Steve Allen (*apud* Haarman, 2001: 33).

⁶⁰ Os telespectadores agem como se conhecessem realmente as personalidades, tal como Horton e Wohl descrevem, “In somewhat the same way they know their chosen friends: through direct observation and interpretation of appearance, gestures and voice, conversation and conduct in a variety of situations” (*apud* Haarman, 2001: 33).

em que experimenta uma rotatividade entre os papéis de “locutor” e de “ouvinte” típicos de uma interacção conversacional.

Apesar de o convidado dispor de mais tempo de posse de palavra do que o apresentador, o seu papel é menos complexo. No entanto, não se restringe apenas ao papel de respondente, isto é, de entrevistado, pois nas entrevistas dos *talk shows* o convidado pode ter também um certo grau de controlo sobre a interacção e negociar o seu papel assumindo ocasionalmente e, por breves momentos, o papel de entrevistador. Esta troca de papéis é visível quando, por exemplo, o convidado coloca questões ao apresentador ou introduz e desenvolve novos temas.

Embora a selecção dos convidados dependa do formato e subcategoria do *talk show*, os convidados são sempre pessoas que o apresentador ou os produtores do programa consideram interessantes, representativas e relevantes no contexto actual (Haarman, 2001: 33-34). Nos *talk shows* diurnos, os convidados incluem ocasionalmente celebridades, mas predominantemente pessoas comuns e especialistas num determinado assunto, tais como psicólogos, assistentes sociais, sociólogos, médicos, académicos, membros do governo ou outros, cujas intervenções contribuem significativamente para a credibilidade institucional do programa. A presença de especialistas representa, segundo a autora, a esfera institucional e pública destes programas. Nos *talk shows* nocturnos, tal como já foi referido, os convidados são personalidades famosas, nomeadamente escritores, cantores, actores, desportistas e comediantes.

3.4.3. Público

O público, quer seja o grupo de pessoas presente no mesmo espaço físico que os participantes, quer seja a massa abstracta de telespectadores que assiste ao programa em casa, é o destinatário principal e último da interacção conversacional que decorre no *talk show*. É também o elemento central da produção do programa, uma vez que é partir das expectativas e dos interesses do público que o programa é construído. Allan Bell (1991:89) nota que a equipa de produção televisiva mostra uma consideração significativa pelo público como factor fundamental das escolhas e decisões que têm de ser feitas. Bell (*ibidem*) refere o estudo de Espinosa (1982) sobre a produção do programa *Lou Grant show* para demonstrar que o público está sempre implícito nas discussões dos produtores e dos argumentistas na construção do guião do programa. O autor acrescenta que foi possível

também verificar que os produtores seguem quatro linhas orientadoras: “engaging the audience, considering the audience’s knowledge of the world, the audience’s expectations of the show and not dividing the audience” (*ibidem*).

Ao contrário do que acontece nas interações conversacionais do quotidiano em que o público é normalmente constituído pelos receptores directos (*directly targeted addressees*), nas interações dos *talk shows* o público é constituído por três segmentos: o público directo (*directly addressed audience*) - os convidados -, o público presente em estúdio (*onlooking audience*) e o público ausente (*overhearing audience*) - os telespectadores - (Ilie, 2001: 235).

Dependendo dos formatos do *talk show*, os limites de participação de cada segmento podem ser redefinidos e os seus papéis podem ser entrecruzados. Como já foi referido, o público presente em estúdio pode ser convidado a intervir, manifestando opiniões, fazendo comentários ou colocando questões, sendo desta forma incorporado no próprio painel da entrevista e tornando-se co-participante da mesma, embora permaneça em desigualdade em relação aos outros participantes da entrevista que detêm o poder de posse de palavra, à semelhança do que acontece nos programas em que os telespectadores podem telefonar e intervir na interação conversacional. Estas intervenções abrangem não só questões ou comentários articulados com o discurso, mas também manifestações de concordância, discordância, riso, aplauso ou gozo (Haarman, 2001: 34). Segundo Bell (1991: 99) estas intervenções por parte do público revelam a sua duplicidade de papéis, pois para além de ser receptor, é também participante, uma vez que as suas reacções são transmitidas para o público em casa. No entanto, é de salientar que estas intervenções do público são controladas pela equipa de produção, que tem a responsabilidade de avaliar a sua qualidade e adequação, de forma a assegurar que seguem os parâmetros permitidos da produção.

3. 4. 4. Troca de papéis

A entrevista do *talk show* é caracterizada actualmente pelo entrosamento de dois géneros institucionais, em que a entrevista se funde com a comédia de *stand-up*. Como Tolson (1991: 187) descreve, “The interview provides a vehicle and the interviewer poses as the straight man, for an established and rehearsed comedy routine”. Ao analisar o

programa *The Dame Edna Experience*,⁶¹ considerado pelo autor como o exemplo máximo da transformação genérica que se deu na entrevista do *talk show*, Tolson identifica três transformações que são paradigmáticas da evolução que o género viria a sofrer nas duas décadas seguintes.

Primeiro, a troca de papéis entre o apresentador e o convidado, que passa a desempenhar o papel de *straight man*,⁶² e o facto de o apresentador se destacar como a principal celebridade do programa. No caso de *Dame Edna*, o tempo de posse de palavra pertence maioritariamente à apresentadora. Ao apresentar o seu primeiro programa, Dame Edna anuncia este novo conceito de entrevista de *talk show* da seguinte forma: “It’s a form of a talk show. It’s really a monologue interrupted by total strangers” (*idem*: 190).

A segunda mudança que o autor identifica é visível em todos os *talk shows* da actualidade e está relacionada com o papel do apresentador. Tradicionalmente, espera-se que o apresentador assuma uma postura neutra e objectiva e evite fazer comentários directos ou manifestar desacordo perante as respostas dos convidados. No programa supramencionado, a entrevistadora, Dame Edna, é particularmente adepta dos insultos verbais. Por exemplo, faz frequentemente comentários negativos sobre a aparência dos convidados ou sobre as limitações das suas respostas. Uma vez que este programa é dedicado à confirmação e consolidação do estatuto de celebridade do entrevistador, os convidados podem ser alvos de comentários negativos e, ocasionalmente, humilhantes.

A terceira transformação que Tolson (*ibidem*) observa está relacionada com a característica que é, segundo Heritage (1985), distintiva da entrevista, ou seja, a sua orientação para o público. Nalguns aspectos, esta orientação é convencional, pois, no caso do programa *Dame Edna*, a apresentadora dirige-se directamente aos telespectadores no momento inicial antes de começar a entrevista. Noutros aspectos, é evidente que a interacção conversacional é uma actuação dos participantes concebida para o público como uma peça de teatro cómica. Segundo o autor, o que é mais significativo é que o discurso das entrevistas dos *talk shows* é característico não de um contexto público, mas sim de um ambiente privado e interpessoal, sendo que, no que diz respeito à forma e conteúdo, se assemelham a uma conversa espontânea do quotidiano.

⁶¹ Em 1987 foi considerado o *talk show* mais popular da televisão britânica e era apresentado por uma personagem ficcional, Edna Everage, papel desempenhado pelo comediante australiano, Barry Humphries. *The Dame Edna Experience*, produzido pelo LWT (*London Weekend Television*), era transmitido em horário nobre, aos sábados à noite.

⁶² Num duo cómico, há dois papéis, o do *straight man* que é uma personagem sensata e séria e o *funny man* que retrata uma personagem engraçada e tonta.

Podemos concluir que, tal como acontece no programa *The Dame Edna Experience*, também nos *talk shows* nocturnos não só as convenções da entrevista são manipuladas, mas também a relação e as expectativas do público relativamente a essas convenções, sendo que a distinção entre o que é público e o que é privado começa a parecer ambígua. Mais adiante voltaremos a este aspecto, nomeadamente quando procedermos à análise do *corpus* que vamos, de seguida, descrever.

CAPÍTULO IV

DESCRIÇÃO DO *CORPUS* DE ANÁLISE

Neste capítulo apresentamos a constituição e natureza do *corpus* de análise deste trabalho e o sistema de transcrição usado. Descrevemos também o enquadramento espaço-temporal, o formato, a estrutura global e o quadro participativo dos programas *The Tonight Show with Jay Leno* e *Late Night with Conan O'Brien*.

4.1. Constituição e natureza do *corpus*

Apesar de, tradicionalmente, a análise conversacional ter sido desenvolvida de forma a estudar as interações conversacionais espontâneas do quotidiano que ocorrem em contextos privados ou domésticos (Cameron, 2001: 100; Drew & Heritage, 1992: 4), o seu campo de investigação foi alargado, passando também a contemplar as interações verbais institucionais, tais como, por exemplo, reuniões de negócios (Cuff & Sharrock, 1989), consultas médicas, ou seja, interações entre médico e paciente (Heath, 1992, 1981; Maynard, 1989; Silverman, 1987; Heath, 1986; Fisher e Todd, 1983; Meehan 1981); julgamentos, isto é, interações em tribunais (Levi & Walker, 1990; Drew, 1989; Maynard, 1984; Harris, 1984; Atkinson & Drew, 1979); interações entre professor e alunos em contexto de sala de aula (Dore, 1989; Mehan, 1989) e entrevistas de emprego (Button, 1992; Gumperz, 1992). Neste grupo, podemos incluir a entrevista televisiva, particularmente a entrevista dos programas noticiosos, que tem sido também objecto de estudo da AC (Clayman, 1992; Greatbach, 1992; Heritage, 1989) enquanto exemplo prototípico de discurso institucional.

Têm sido também desenvolvidos estudos de discursos híbridos, ou seja, de discursos semi-institucionais, como é o caso das interações verbais que ocorrem nos *talk shows*.⁶³No entanto, a correlação entre as características discursivas e linguísticas que

⁶³ Ver, por exemplo, os contributos de Carbaugh (1988), Scannel (1991), Livingstone e Lunt (1994), Fairclough (1995) e Hutchby (1995, 1996).

distinguem o discurso do *talk show* de outros tipos de discurso institucional não tem sido muito explorada.⁶⁴ A escassez de estudos considerando a dimensão semi-institucional da interacção verbal do *talk show* poderá explicar-se se tivermos em conta a dificuldade de definir clara e rigorosamente as características de um discurso que é complexo e que requer uma abordagem interdisciplinar. A outra razão poderá estar relacionada com o facto de haver uma grande variedade de programas deste género, o que torna mais difícil a definição das características particulares desta interacção conversacional. Estes estudos têm-se centrado essencialmente nos *talk shows* diurnos,⁶⁵ pois, segundo Haarman, estes programas são “the most familiar and popular manifestation of a vast and fluid genre that embraces an impressive variety of television formats” (2001: 31). Alguns autores concentraram-se na análise do *talk show* nocturno, nomeadamente Haarman (1999), Montgomery (1999) e Tolson (1991). No entanto, os estudos sobre esta subcategoria do *talk show* são ainda escassos e versam especialmente sobre o segmento central destes programas, ou seja, a entrevista. Assim, considerando as lacunas na área de investigação da entrevista do *talk show* nocturno, o nosso interesse pela análise conversacional deste segmento específico teve inicialmente como objectivo contribuir para o desenvolvimento dos estudos sobre esta interacção incidindo na sua dimensão semi-institucional.

No âmbito dos diversos géneros de programas televisivos, optámos pelo *talk show* nocturno, porque, para além das razões supramencionadas, pretendemos também entender os factores que contribuem para a popularidade deste tipo de programas.

Consideramos importante o estudo da entrevista televisiva, na medida em que, tal como Scannel observa:

Its study can reveal much about the communicative character or ethos of broadcasting as an institution, about the quality of life today as mediated through broadcasting and, more generally, about the structures of identity, performance and social integration in today's society (Scannel, 1991: 7).

Inicialmente, pretendíamos analisar diferentes tipologias de entrevistas subjacentes a diferentes formatos de *talk shows*, mas devido à variedade e complexidade inerentes a cada tipo de entrevista, optámos por restringir o objecto de análise e optar por estudar a

⁶⁴ O estudo de caso de Ilie (1999) é um dos poucos exemplos que foca a dimensão semi-institucional do discurso do *talk show*.

⁶⁵ Ver, por exemplo, os estudos compilados em Tolson (2001c).

entrevista televisiva do *talk show* nocturno norte-americano, que constitui um subgénero dotado de características suficientemente estáveis e estandardizadas.

Pelas razões anteriormente apontadas, escolhemos os programas *Late Night with Conan O'Brien* e *The Tonight Show with Jay Leno* transmitidos no canal televisivo norte-americano NBC, pelo facto de serem, até muito recentemente, os dois programas mais populares, a avaliar pelos índices de audiência, que se enquadram dentro do género do *talk show* nocturno. A selecção destes dois programas prende-se também com o facto de apresentarem um formato cujas características são muito semelhantes, nomeadamente no que diz respeito à estrutura global, ao quadro participativo e aos temas.

Neste trabalho, a análise conversacional é feita partindo da seguinte questão, formulada por Cameron: “What special considerations apply that make talk in this institutional setting different from ordinary talk?” (2001: 100). Por outras palavras, será feita uma análise comparativa entre as características subjacentes a um discurso espontâneo e a um discurso institucional de forma a identificar as especificidades da interacção conversacional em estudo.

É feita também a análise de uma variável sociolinguística, nomeadamente a variável de género. Parece-nos pertinente destacar esta variável neste *corpus* em detrimento de outras variáveis igualmente complexas e relevantes, tais como a idade, a etnia, o estatuto social ou a orientação sexual, uma vez que, como esperamos demonstrar, as diferenças entre as entrevistas feitas a convidados e a convidadas são, nalguns aspectos, evidentes.

O *corpus* de análise deste trabalho é constituído por vinte e quatro entrevistas, doze do programa *The Tonight Show with Jay Leno* e outras tantas do programa *Late Night with Conan O'Brien*. As doze entrevistas de cada programa, que foram emitidas entre Setembro de 2008 e Janeiro de 2009, incluem em número igual entrevistas a convidados e a convidadas. O *corpus* tem uma duração total de cerca de três horas e cinquenta minutos, sendo que as entrevistas têm uma duração que varia entre sete e catorze minutos. As primeiras entrevistas, ou seja, aquelas que decorrem nas primeiras partes do programa, tendem a ser mais longas (entre dez a doze minutos) do que as segundas (cerca de oito minutos).

Numa fase inicial, gravámos o material audiovisual em formato DVD, o qual foi depois convertido para suporte digital através da gravação do formato original num ficheiro de áudio/vídeo do Windows Media. Os dados recolhidos e registados foram posteriormente transcritos de forma a se tornarem objecto de análise. A transcrição foi um

processo complexo, criterioso e selectivo, devido à complexidade de informação contida nestes discursos orais, tanto aos níveis linguístico como prosódico. Por conseguinte, foi necessário tomar decisões metodológicas sobretudo em termos de selecção dos elementos mais relevantes para análise. Assim, por razões de delimitação do objecto de análise, não é estudada, neste trabalho, a dimensão visual da entrevista, sobretudo ao nível dos planos cinésico e proxémico, embora estejamos conscientes da sua importância para a compreensão global de qualquer tipo de interacção verbal.

4.2. Transcrição do *corpus*

Segundo Bucholtz (*apud* Braga, 2007: 64), transcrever é um acto de interpretação e de representação semelhante ao acto de traduzir, ao qual está sempre implícita uma dimensão subjectiva. Desta forma, podemos considerar que é também um acto de poder e um processo selectivo que reflecte os objectivos do estudo, na medida em que, dada a referida complexidade do *corpus* em análise, é necessário tomar decisões e fazer escolhas no que concerne à metodologia a adoptar e aos dados a analisar. É necessário seleccionar as categorias de nível segmental, que incluem as unidades fonéticas, fonológicas, morfológicas, sintácticas e lexicais e, posteriormente marcar os fenómenos suprasegmentais, ou seja, os do domínio prosódico (entoação, intensidade e duração) e os fenómenos paralinguísticos relacionados com os aspectos vocais (por exemplo, riso, tosse, hesitação).

Uma vez que há inúmeros fenómenos que podem ser descritos de acordo com diferentes níveis e objectivos de análise, não há um único sistema de transcrição que compreenda todas as características observáveis numa interacção verbal. Como Kendon observa:

It is a mistake to think that there can be a truly neutral transcription system, which, if only we had it, we could then use to produce transcriptions suitable for any kind of investigation... Transcriptions, thus, embody hypotheses (Kendon *apud* Hutchby & Wooffitt, 2003: 76).

Segundo Martins (*apud* Braga, 2007: 64), qualquer transcrição actua como um filtro em relação aos dados de partida, que embora tente ser o mais fiel e próximo possível ao original, é sempre condicionado pelas diferentes possibilidades de transcrição disponíveis e pelos objectivos do estudo. Na análise conversacional, as linhas de

investigação que são visíveis na transcrição são geralmente duas, nomeadamente a dinâmica do sistema de alternância de vez e as características da enunciação (Hutchby e Wooffitt, 2003: 76).

A transcrição é, segundo Hutchby e Wooffitt (*idem*: 74), a representação dos dados a analisar, enquanto que a gravação é considerada como a reprodução de um determinado evento. Portanto, ambas devem ser utilizadas em conjunto na medida em que são fundamentais para a análise conversacional. Em relação às gravações das interações conversacionais que, numa fase inicial da AC, eram gravadas em cassetes, Sacks observa o seguinte:

Such materials had a single virtue, that I could replay them. I could transcribe them somewhat and study them extendedly – however long it might take. The tape-recorded materials constituted a ‘good enough’ record of what happened. Other things, to be sure, happened, but at least what was on the tape happened” (Sacks *apud* Hutchby e Wooffitt, 2003: 74).

Tanto a audição e a visualização das gravações como as transcrições são uma parte fundamental da análise conversacional. Ouvir e ver repetidamente as gravações originais permite uma maior percepção dos detalhes da interação e posterior enfoque nos fenómenos mais relevantes para a análise. Por esta razão, deve ser sempre da responsabilidade do investigador a transcrição dos dados.

Para a análise das entrevistas que constituem o *corpus* deste trabalho seguimos o modelo de transcrição de *corpora* orais desenvolvido por Gail Jefferson e utilizado pelos seguintes autores: Hutchby e Wooffitt (2003); Akinson e Heritage (1996); Psathas (1995) e Sacks, Schegloff e Jefferson (1974).⁶⁶ Este sistema de transcrição parece-nos o mais adequado aos objectivos deste estudo, porque é de fácil leitura, assegura a transcrição da componente lexical e morfo-sintáctica que constitui o *corpus* em análise, permite assinalar os mecanismos inerentes à gestão da organização da interação conversacional (sobreposições, interrupções, pausas, início e fim de vez) e faculta a possibilidade de assinalar os fenómenos extra-linguísticos (por exemplo, aplausos e riso).

Assim, utilizamos os seguintes de símbolos de transcrição:

⁶⁶ Para uma análise mais detalhada sobre os símbolos de transcrição *vide* Hutchby e Wooffitt (2003: 73-92).

Sinal	Valor atribuído	Exemplos
	1. Enunciados simultâneos	
[[Indica enunciados simultâneos (i.e. enunciados que começam ao mesmo tempo)	Tom: [[I used to smoke a lot when I was young Bob: [[I used to smoke Camels
	2. Sobreposições	
[Indica o início de uma sobreposição de enunciados	Tom: I used to smoke [a lot Bob: [he thinks he's a real tough
]	Indica o fim de uma sobreposição de enunciados	Tom: I used to smoke [a lot] more than this Bob: [I see]
	3. Enunciados adjacentes (contíguos)	
=	Indica enunciados adjacentes (i.e. não há um intervalo entre dois enunciados adjacentes)	Tom: I used to smoke a lot= Bob: =He thinks he's real tough
	4. Intervalos	
	4.1. Intervalos dentro de um enunciado	
(.)	Indica uma pausa muito curta (de aproximadamente dois décimos de segundo) dentro de um enunciado	John: barges are struck (.) stuck that is
((pause))	Indica uma pausa curta dentro de um enunciado	Diane =Flat line (.) nothing ((pause)) <u>nothing</u>
	4.2. Intervalo entre enunciados	
((gap))	Indica uma pausa entre dois enunciados	Rex: Are you ready to order ((gap)) Pam: yes thank you (.) we are
	5. Características da enunciação⁶⁷	
:	Indica um som prolongado	Ron: What ha:ppened to you
:::	Indica um som mais prolongado	Mae: I ju::ss can't come Tim: I'm so::: sorry re:::ally I am
-	Indica um ponto de corte de uma palavra ou som (i.e. uma paragem perceptível e abrupta)	Carl: Th' Usac- uh sprint car dr- dirt track
.	Indica uma entoação descendente e de pequena duração	Fred: So with every (.) economic failure. (.)
?	Indica uma entoação de interrogativa	Paul: Will you ever take her out again?
!	Indica uma entoação de admiração	Carl: and that! so what he says
	6. Ênfase	
<u>sublinhado</u>	Indica ênfase	Ann: It happens to be <u>mine</u>
	7. Volume	
LETRA MAIÚSCULA	Indica que um enunciado, ou parte dele, é proferido num tom elevado	Announcer: and the winner is: (.) RACHEL ROBERTS for YANKS
° °	Indica que um enunciado, ou parte dele, é proferido num tom baixo	Jack: and how are you feeling? ° these days°
	8. Ritmo	
> <	Indica que o enunciado, ou parte dele, foi proferido num ritmo rápido	Steel: the Guardian newspaper looked through > the manifestoes <last week
< >	Indica que o enunciado, ou parte dele, foi proferido num ritmo lento	Patton: My <third> <u>wedding</u> anniversary [is this wednesday

⁶⁷ Os sinais de pontuação são utilizados para descrever as características da produção da enunciação e não devem ser interpretados como sendo referentes a unidades gramaticais.

9. Descrição de fenómenos verbais		
(())	Indica descrição dos seguintes fenómenos verbais	
	Vocalizações	Tom: I used to ((cough)) smoke a lot Bob: ((sniffle)) he thinks he's tough Ann: ((snorts))
	Pormenores da interacção conversacional	Jan: this is just delicious ((telephone rings)) Kim: I'll get it
	Características da fala	Ron: ((in falsetto)) I can do it now Max: ((whispered)) He'll never do it
	Aplausos	((audience applauds))
10. Dúvidas do transcritor		
()	Indica que a audição daquele item não foi perceptível	Todd: My () catching
(dúvida)	Itens colocados entre parênteses indicam dúvida do transcritor	Ted: I (spose I'm not)
11. Outros símbolos		
→	Indica que uma parte específica da transcrição é analisada no texto	→ Don: I like that blue one very much Sam: And I'll bet your wife would like it → Don: If I had the money I'd get one for her Sam: And one for your mother I'll bet
...	Elipse horizontal indica que uma parte do enunciado foi omitida	Don: But I said ... you know
- - -	Elipse vertical indica que um ou mais enunciados foram omitidos	Bob: Well I always say give it your all - - - Bob: And I always say give it everything
' '	Indica reprodução de enunciados	Dennis: So it was like 'HELLO MA'AM'

À listagem proposta por Jefferson, acrescentámos apenas o símbolo presente na secção 8. referente ao ritmo lento da enunciação.⁶⁸

4.3 Descrição do corpus

4.3.1. *The Tonight Show with Jay Leno*

O *The Tonight Show* é um *talk show* nocturno transmitido pela NBC desde 1954 e considerado o terceiro programa de entretenimento emitido durante mais tempo na televisão norte-americana. O grupo dos cinco apresentadores deste programa inclui Steve Allen (1954-1957), Jack Paar (1957-1962), Johnny Carson (1962-1992), Jay Leno (1992-2009) e Conan O'Brien, o actual apresentador.

⁶⁸ Este símbolo está incluído na listagem apresentada no livro *Analyzing Race Talk*, editado por Berg *et al.* (2003).

The Tonight Show with Jay Leno,⁶⁹ premiado em 1995 com um *Emmy* na categoria de melhor programa cómico ou musical (*best variety comic or music series*), é transmitido diariamente a partir de Burbank, Califórnia, às vinte e três horas e trinta e cinco minutos.⁷⁰ O programa é gravado num estúdio, cujo cenário se assemelha a uma sala de estar (*vide* anexo A). A disposição espacial, visando o efeito de um contexto privado informal, contribui para uma maior aproximação aos telespectadores em casa.

Este programa, que tem uma duração de aproximadamente uma hora, segue um formato pré-estabelecido e ritualizado dividido em seis segmentos. O primeiro segmento é um monólogo humorístico de Jay Leno, durante o qual, após cumprimentar o público, comenta eventos da actualidade ou assuntos de interesse público. Ao contrário dos seus colegas apresentadores, David Letterman ou Conan O'Brien, Jay Leno dá maior relevância a este segmento do que a qualquer outro momento do programa, dizendo piadas durante os primeiros seis a dez minutos devido à sua longa experiência como comediante *stand-up*. O segundo segmento é uma rábula humorística, frequentemente um curto documentário apresentado por um correspondente do *The Tonight Show*, Ross *the Intern* ou Tom Green, ou a apresentação das notícias do dia. Após este segmento, aparece o primeiro convidado e a entrevista, que é dividida em dois segmentos, começa. Esta é seguida pelo quinto segmento que consta de outra entrevista. O último segmento é, quase sempre, uma actuação musical. No entanto, nalgumas ocasiões, um comediante *stand-up* actua na última parte. Imediatamente após esta última actuação, Jay Leno agradece a presença dos convidados e despede-se do público.

Os convidados entrevistados no conjunto de programas analisados incluem o apresentador de televisão David Gregory e os actores Robin Williams, Freida Pinto, Owen Wilson, Anne Hathway, Dustin Hoffman, Mary Lynn Rajs kub, Daniel Craig, Taraji P. Henson, Wanda Sykes, Queen Latifah, Jamie Foxx. Estes dois últimos convidados são também cantores.

⁶⁹ Desde o primeiro programa (25 de Maio de 1992) até ao último (29 de Maio de 2009) foram transmitidos três mil, setecentos e setenta e cinco episódios.

⁷⁰ Em Portugal, o programa é transmitido no canal SICRadical com um desfasamento temporal de três semanas em relação à transmissão na NBC.

4.3.2. *Late Night with Conan O'Brien*

Late Night with Conan O'Brien é um *talk show* nocturno igualmente premiado com um *Emmy* (em 2007). O primeiro programa foi transmitido no dia 13 de Setembro de 1993,⁷¹ depois do anterior apresentador, David Letterman, ter sido substituído para apresentar o *Late Show* no canal CBS. Este programa, transmitido diariamente a partir dos estúdios da NBC em Nova Iorque (*vide* anexo A), às vinte e quatro horas e trinta e cinco minutos, durante aproximadamente uma hora,⁷² é constituído, à semelhança do caso anterior, por entrevistas a personalidades famosas e por actuações musicais e de comédia *stand up*. Durante os primeiros sete anos de transmissão do programa, Andy Richter desempenhou o papel de par cómico de Conan O'Brien, mas desde que esta parceria terminou, O'Brien é o único apresentador do programa.

O formato do programa *Late Night*, que consta igualmente de uma estrutura fixa de seis segmentos, é muito semelhante ao do *The Tonight Show*. O primeiro segmento é o monólogo inicial de O'Brien, que inclui comentários satíricos sobre variados assuntos da actualidade. Nos segundo e quarto segmentos, O'Brien entrevista dois convidados célebres. Entre as duas entrevistas, há um terceiro segmento constituído frequentemente por um interlúdio musical e o anúncio do(s) convidado(s) seguinte(s) da noite ou da semana. O quinto segmento do programa é normalmente reservado para uma actuação musical ou de comédia *stand-up* ou, ocasionalmente, para uma outra entrevista. O último segmento do programa é o momento dos agradecimentos finais.

O conjunto de convidados em foco no presente *corpus* é composto pelos actores Diane Lane, Julianne Moore, Zachary Levi, Michael Cera, Felicity Huffman, Molly Shannon, Kiefer Sutherland, Jeff Goldblum e Jennifer Aniston, pelo comediante Patton Oswald, pelo apresentador de televisão David Gregory e pela locutora de rádio Rachel Maddow.

⁷¹ Desde essa data até ao dia 2 de Março de 2009 foram transmitidos dois mil setecentos e vinte e cinco episódios.

⁷² Em Portugal, o programa é transmitido também no canal SICRadical com um desfasamento temporal de três semanas em relação à transmissão na NBC.

CAPÍTULO V

INTERACÇÃO CONVERSACIONAL NA ENTREVISTA DOS *TALK SHOWS LATE NIGHT WITH CONAN O'BRIEN* E *THE TONIGHT SHOW WITH JAY LENO*: INSTITUCIONALIDADE E GÉNERO

Este capítulo de análise da interacção conversacional está dividido em duas secções: manifestações de institucionalidade e representações de género. Na primeira secção pretendemos descrever, exemplificando, as características interaccionais inerentes às vinte e quatro entrevistas que constituem o *corpus* de análise deste trabalho (*vide* anexo H).⁷³ Para o efeito, analisamos os mecanismos do sistema de alternância de vez que regem estas interacções conversacionais, as irregularidades intrínsecas à sua organização estrutural, ou seja, as sobreposições e as interrupções, e as estratégias utilizadas para resolver estes problemas, isto é, os reparos conversacionais. Igualmente, descrevemos os pares adjacentes mais utilizados e analisamos a ocorrência de respostas preferidas e não preferidas. A gestão de tópico será outro aspecto estudado, bem como a construção de narrativas. Investigamos também as sequências de abertura e de fecho da entrevista e de tópico. Faremos ainda uma análise da escolha lexical que é efectuada nestas entrevistas, incidindo particularmente na utilização de vocabulário tabu e calão. Finalmente, descrevemos o posicionamento dos participantes nestas interacções e apontamos algumas das marcas dos apresentadores que consideramos idiossincráticas. Na segunda secção, analisaremos as representações de género no sistema de alternância de vez subjacente às entrevistas, incidindo nas sobreposições e interrupções. A gestão de tópico, a construção de narrativas e a escolha lexical serão também analisadas de forma a evidenciar as diferenças discursivas entre as entrevistas a homens e a mulheres-

⁷³ A partir deste ponto, todos os excertos do *corpus* de análise remetem para o anexo H.

5.1. Manifestações de institucionalidade

Nesta secção pretendemos evidenciar as manifestações de institucionalidade nas entrevistas em foco, contrapondo-as com demonstrações de espontaneidade. Por outras palavras, demonstraremos não só as especificidades destas entrevistas enquanto interacções conversacionais preparadas e controladas, mas também as características que as aproximam de uma conversa espontânea.

5.1.1. Mecanismos de alternância de vez

As entrevistas em análise apresentam diferenças significativas, mas também algumas semelhanças curiosas, em relação às interacções conversacionais não institucionais, nomeadamente no que diz respeito à sua organização estrutural e sequencial. Uma vez que os papéis institucionais de entrevistador e entrevistado são pré-estabelecidos, ao contrário do que acontece numa conversa espontânea, o apresentador desempenha um papel dominante. É ele quem controla quase exclusivamente a gestão do sistema de alternância de vez através de mecanismos utilizados para organizar a interacção como, por exemplo, perguntas, reformulações e repetições. No entanto, devido à natureza informal deste tipo de entrevistas que permite a troca de papéis dos participantes, ou seja, a ocorrência de momentos em que o convidado desempenha a função de entrevistador e, por conseguinte, o apresentador a de entrevistado, verifica-se uma estrutura sequencial de falas semelhante, até certo ponto, à de uma conversa não preparada. É importante notar que estas entrevistas dependem de factores externos à interacção como, por exemplo, a personalidade dos apresentadores e dos convidados e o grau de envolvimento e familiaridade existente entre estes.

Pretendemos demonstrar nesta secção, de forma não exaustiva, que nas entrevistas em estudo são utilizados os mesmos mecanismos inerentes ao sistema de alternância de vez de uma conversa espontânea para gerir de forma organizada as sequências de fala, nomeadamente os que o falante em função utiliza para seleccionar o falante seguinte e os que utiliza para se auto-seleccionar. Contudo, a diferença fundamental é o facto de o

falante em função ser predominantemente o apresentador. Logo, estas estratégias são utilizadas de forma mais significativa pelos entrevistadores Conan O'Brien e Jay Leno.

A seguir damos alguns exemplos dos mecanismos utilizados por ambos, tendo em atenção, todavia, o facto de que é o apresentador que quase exclusivamente selecciona o falante seguinte, cedendo a sua vez, e esporadicamente se auto-selecciona, reclamando a vez. A manutenção de vez pelo falante em função é também visível nestas interacções. O convidado é o falante que mantém mais frequentemente a sua vez, porque quando está a falar o entrevistador tende a não se auto-seleccionar, isto é, a não reclamar a sua vez, para que o entrevistado possa continuar a sua sequência de fala. Os mecanismos mais utilizados para seleccionar o falante seguinte nestas entrevistas são, por ordem decrescente de frequência, (a) a utilização da primeira parte de um par adjacente, principalmente a pergunta,⁷⁴ constituída quer por uma unidade frásica, oracional ou lexical, (b) a repetição de partes do enunciado anterior com a entoação própria de uma pergunta, (c) a adição de uma pergunta breve (*tag question*) ao enunciado e (d) a produção de enunciados declarativos (*vide* anexo B). Os excertos seguintes incluem exemplos da aplicação destes mecanismos utilizados nos dois programas.

(a) Utilização de perguntas

A utilização de perguntas, que analisaremos de forma mais detalhada posteriormente, é o mecanismo mais utilizado para seleccionar o falante seguinte nestas interacções conversacionais (*vide* anexo B). Apenas a título de exemplo, transcrevemos quatro perguntas, duas formuladas pelos apresentadores (excertos 1 e 3) e duas pelas convidadas Molly Shannon e Anne Hathaway (excertos 2 e 4) para demonstrar que este mecanismo é utilizado por ambos os participantes:

Excerto 1

(11) H: How many kids do you have? you have=

(TS⁷⁵, Ent. 7)

⁷⁴ Vide secção 5.1.4. para uma análise mais detalhada da ocorrência de pares-adjacentes.

⁷⁵ As siglas LN e TS correspondem aos programas *Late Night* e *Tonight Show* respectivamente.

Excerto 2

(70) MS: Yeah (.) it could be a little healthy (.) why? (.) >what were your parents like?<
(TS, Ent. 7)

Excerto 3

(33) H: So what was [your first job] in
entertainment? (.) what did you do?
(LN, Ent. 4)

Excerto 4

(36) AH: My holidays were spectacular (.) thank you (.) how were yours?
(LN, Ent. 7)

As perguntas constituídas por apenas uma palavra (pronomes interrogativos ou advérbios) são esporadicamente utilizadas pelos apresentadores ou pelos convidados com dois objectivos, designadamente solicitar informações e esclarecimentos (excertos 5, 6 e 7) ou demonstrar a reacção do co-participante ao enunciado anterior (excerto 8). Estas perguntas são utilizadas, ocasionalmente, para mostrar surpresa ou admiração, o que contribui para dramatizar a interacção, que é uma das especificidades destas entrevistas, posteriormente analisada:

Excerto 5

(63) PO: =Exactly (.) just remembers what I al- what I usually type (.) so I typed (.) 'I' (.)
and then I hit <space> and it put up the word hate ((audience laughs)) [because clearly
(64) H: [Why?
(LN, Ent. 2)

Excerto 6

(51) H: Uhm (.) I'm curious about uh (.) something [which is]
(52) JA: [What?]
(LN, Ent. 12)

Excerto 7

(47) H: Do you ever do this one?
(48) DH: What?
(TS, Ent. 8)

Excerto 8

(26) DH: I've got thirty year old soap at home (.) that I've never used
(27) H: Really?
(TS, Ent. 8)

(b) Repetição de partes do enunciado anterior com a entoação de uma pergunta

Esta estratégia é predominantemente utilizada pelos apresentadores, mas raramente pelos convidados no decurso das entrevistas. Trata-se de um mecanismo de selecção do falante seguinte que tem como objectivo específico enfatizar uma informação constante no enunciado que o falante em função considera relevante repetir para que o outro confirme, reitere ou esclareça. No extracto 9, o apresentador resume, repetindo parte do enunciado anterior para que haja uma confirmação do convidado Michael Cera; no excerto 10, Jay Leno utiliza este mecanismo para reiterar o facto de o filme *Slumdog Millionaire* ser o primeiro em que a actriz participa; no segmento 11, a repetição do enunciado pelo actor Dustin Hoffman tem como objectivo mostrar a sua surpresa perante o tópico que a seguir vai ser iniciado, ou seja, repete parte do enunciado para confirmar a informação facultada por Jay Leno:

Excerto 9

- (14) MC: [[I mean (.)] I guess I (.) I think it did ok (.) but when we were there (.) especially in Italy (.) it just felt like (.) people did not like the movie
- (15) H: They didn't like it in Italy?
- (16) MC: Well (.) I mean (.) it's hard for them to relate >I think<

(LN, Ent. 5)

Excerto 10

- (69) H: Now tell us about (.) tell us about *Slumdog Millionaire* (.) this is your <first major job>=
- (70) FP: =My first film ever
- (71) H: First film ever?
- (72) FP: Ever (.) yeah

(TS, Ent. 4)

Excerto 11

- (67) H: This is a (.) more of a hygiene nature
- (68) DH: Hygiene?

(TS, Ent. 8)

O facto de serem os apresentadores a utilizar quase exclusivamente esta estratégia está relacionado com o seu papel como entrevistador, o qual encerra a tentativa de enfatizar e dramatizar os enunciados dos convidados, de modo a divulgar informações de forma humorística. Não nos esqueçamos que estas entrevistas são

representações, na medida em que os participantes actuam para um público externo à interacção conversacional (Thornborrow, 2001). Igualmente, ao utilizar o mecanismo de repetição e entoação interrogativa, Jay Leno e Conan O'Brien cumprem o objectivo interaccional de demonstrar atenção e interesse pelo discurso dos seus convidados.

(c) Adição de uma pergunta final ao enunciado

Este mecanismo consiste em adicionar perguntas ao final de um enunciado com o objectivo de incentivar a ocorrência de respostas preferidas e é recorrentemente utilizado pelos apresentadores, mas apenas esporadicamente pelos convidados. Mais uma vez, esta utilização frequente está correlacionada com o papel dominante do entrevistador que procura obter, sempre que possível, a concordância e a confirmação dos convidados em relação às informações divulgadas, previamente planeadas. Os excertos 12 e 13 exemplificam o uso desta técnica. No extracto 14, o actor Jamie Foxx utiliza este mecanismo para solicitar ao público presente em estúdio a confirmação da popularidade de Johnny Carson através da pergunta “right?” que pressupõe que esta informação é do conhecimento geral. O excerto 15 revela que o objectivo da pergunta “don’t you think?” é concordância com a opinião do apresentador, o que efectivamente não acontece, uma vez que a convidada responde com outra pergunta:

Excerto 12

(52) H: uh (.) you're coming up on a big anniversary (.) are you not?

(53) PO: My <third> wedding anniversary [is this wednesday

(LN, Ent. 2)

Excerto 13

(132) H: and uh (.) this a (.) this is a very serious film (.) it's a film uh (.) where you had to learn some German (.) you learned German for this film (.) did you not?

(133) JG: I did (.) yeah (.) yeah yeah

(LN, Ent. 10)

Excerto 14

(53) JF: You (.) you guys you remember Carson over here (.) right?

(54) Audience member: [Oh (.) yeah]

(TS, Ent. 1)

Excerto 15

(98) H: Well (.) Bush was gr- (.) very gracious with the Obamas (.) don't you think?

(99) WS: Are you talking about the first Bush? (.) his daddy?

(TS, Ent. 12)

(d) Produção de enunciados declarativos

Uma variante da estratégia supramencionada é a utilização de enunciados declarativos sem a adição de uma pergunta final, ou seja, a formulação de afirmações por parte dos apresentadores que os convidados são incentivados a confirmar. Nos excertos 16 e 17, os apresentadores produzem enunciados declarativos “you enjoy sky diving” e “you’re hosting the People’s Choice” pressupondo a confirmação destas informações. Esta estratégia é utilizada raramente, pois como não inclui a adição de uma pergunta final, que implica necessariamente uma resposta, ou seja, o início de uma sequência de fala do outro falante, pode não obter a resposta esperada, isto é, a preferida e consequentemente quebrar a harmonia interaccional da entrevista:

Excerto 16

(63) H: ...one thing that we're (.) one way in which we're different is that you (.) I looked at your bio today (.) and said you enjoy sky diving

(64) ZL: I do

(LT, Ent. 6)

Excerto 17

(176) H: =Exactly (.) yeah (.) now (.) you’re hosting the People's Choice [that airs tomorrow]

(177) QL: [<I am>]

(TS, Ent. 6)

Dentro do conjunto dos mecanismos utilizados pelo falante seguinte para se auto-seleccionar incluem-se a estratégia de começar a sequência de fala primeiro e assim que possível num ponto de transição relevante e a utilização de expressões que sinalizam o início de uma sequência de fala, ou seja, a entrada de vez. A seguir demonstramos como é utilizada a primeira estratégia, começando por transcrever um exemplo significativo:

Excerto 18

(41) H: So Sundar Chakravarthy is out there telling people that he was married to you for [this specific amount of time (.) >did you even know this person<?]=

- (42) JM: [From
nineteen eighty three to nineteen eighty five]
- (43) JM: =No (.) no (.) I've never heard of Sin- (.) Sundar Chakravarthy (.)
- (44) H: This gives me the idea (.) I wanna start just putting all kinds of stuff about myself on the internet
- (LT, Ent. 3)

Neste momento da interação, em que o tópico se centra na questão de colocarem informação falsa na *internet* sobre a actriz Julianne Moore, o apresentador, após a conclusão da sequência de fala da convidada e a sinalização do ponto de transição, através de uma pausa, inicia uma sequência de fala, auto-seleccionando-se assim como o falante seguinte.

A auto-selecção é, no entanto, mais visível quando o falante seguinte utiliza determinadas palavras para sinalizar o início da sua sequência de fala. O conjunto de expressões utilizadas inclui as palavras *and*, *well*, *so*, *now*. A seguir ilustramos a utilização deste mecanismo:

Excerto 19

- (73) H: You're doing this movie (.) Nights in Rodanthe again (.) with Richard Gere
- (74) DL: And we dance
-
-
- (100) H: And so (.) over the years now (.) when you guys walk on the set and you're gonna do a picture together (.) it just must be uh (.) [relatively easy
- (101) DL: [Well] (.) we don't bump teeth as much as we did >in the beginning< with our kissing scenes >you know< (.) we finally [memorised some
- (LN, Ent.1)

Excerto 20

- (13) PO: [It was a great summer for me=
- (14) H: =So (.) so your all summer revolved around (.) watching the dark night?
- (15) PO: uh (.) <for the most part> (.) yeah (.)
- (LN, Ent.2)

Excerto 21

- (21) H: =But you see:m (.) and (.) and I think this is true (.) you (.) you're very down to earth (.) you're very real
- (LN, Ent.3)

Excerto 22

→ (92) H: Now uh (.) I'm curious about one thing >and again< my kids are much too young [for this]=

(LN, Ent.3)

Tal como podemos observar, o mecanismo mais utilizado para seleccionar o falante seguinte de todos os acima apresentados é a utilização da primeira parte de um par adjacente, particularmente a pergunta. No entanto, nestas entrevistas, os participantes, em particular os apresentadores, utilizam também, como vimos, outras estratégias para ceder a vez. Os mecanismos para reclamar a vez são também sistematicamente utilizados nestas interacções conversacionais.

5.1.2. *Sobreposições e interrupções*

Apesar de a organização sequencial das entrevistas em foco ser controlada pelo apresentador, o que revela a assimetria de poder subjacente aos diferentes papéis desempenhados pelos participantes na interacção, é permitida uma certa flexibilidade no que diz respeito à gestão do sistema de alternância de vez, que é uma característica inerente às conversas espontâneas e, até certo ponto, a este tipo de entrevistas. Por conseguinte, no decurso das interacções, surgem problemas na sua organização estrutural e sequencial, nomeadamente quando dois falantes produzem de forma simultânea sequências ou fragmentos de sequências de fala. Estamos aqui, portanto, perante um outro desvio face a interacções institucionais. Estas irregularidades intrínsecas a qualquer interacção conversacional, designadas por sobreposições, podem originar, por sua vez, interrupções. A seguir demonstramos a ocorrência destes problemas, começando por elencar um conjunto de passagens relevantes:

Excerto 23

(68) H: =What's a rose bush? (.) is something that [you]

(69) JM: [Rose] bush is something that you give to somebody

(LN, Ent.3)

Excerto 24

(11) H: Now see (.) would you have been that comic [if you]

- (12) JF: [No] (.) if I (.) if I would have been
 president (.) it would have been crazy (.) they picked the right black guy for that
 (TS, Ent.1)

Excerto 25

- (26) H: =Giant smash hit film (.) [I'm curious] (.) did you see::? were there Ratatouille (:)
 Halloween costumes? =

- (27) PO: [Very funny]
 (LN, Ent.2)

Excerto 26

- (32) RW: =It's a little rough (.) that's why you wear the helmets (.) [and the people go] (.)
 'oh (.) he's special'

- (33) H: [And you have to fake it]
 (TS, Ent.3)

Excerto 27

- (61) JM: Well (.) >you know< we are (.) we are now in (.) in what's called the golden age of
 childhood (.) when they are not like >you know< little kids (.) [they're] not
 adolescents=

- (62) H: [Right]
 (LN, Ent.3)

Excerto 28

- (135) WS: =We have a brand new episode tomorrow night (.) it's >I mean< I'm having such
 [a blast] over there=

- (136) H: [Yeah]
 (TS, Ent.12)

Excerto 29

- (98) H: [[Right that's a classic

- (99) JM: =[[But then] (.) that's right (.) yeah (.) but then there was this movie that I was looking
 for years called Ring of Bright Water (.) do you know it? [do you remember it?]

(LN, Ent.3)

Excerto 30

- (90) H: Were you there? (.) [was any of your family?]

- (91) FP: [I was actually in LA] (.) no (.) no (.) I was actually in LA (.) and I
 was just leaving uh (.) to go back to Bombay

(TS, Ent.4)

Os excertos 23 e 24 exemplificam as situações em que a sequência ou o fragmento de sequência de fala do falante seguinte se sobrepõe à do falante em função, não o deixando assim terminar o seu enunciado. Estas situações, quando acontecem num determinado momento que não pode ser considerado como ponto de transição

relevante, originam interrupções. Os extractos 25 e 26 ilustram as situações em que à sequência de fala do falante em função se sobrepõe, num determinado ponto, uma sequência ou um fragmento de sequência do falante seguinte, não conseguindo este contudo impor-se como falante único. Dentro deste grupo, incluímos os excertos 27 e 28, os quais exemplificam a produção de expressões que, apesar de se sobreporem à sequência de fala do falante em função, não têm como objectivo interromper, mas sim contribuir para a manutenção de vez do falante. Finalmente, os segmentos 29 e 30 demonstram situações em que os dois falantes iniciam simultaneamente uma sequência de fala, após um ponto de transição relevante.⁷⁶

Tal como podemos verificar, os problemas relativos à organização das sequências de fala, nomeadamente sobreposições e interrupções, ocorrem no decurso destas entrevistas. No entanto, se analisarmos a tabela com o número total de ocorrências (anexo D), podemos concluir que, apesar de se verificarem todos os tipos de sobreposições, as que podem ser consideradas mais problemáticas, ou seja, as interrupções, são as menos frequentes nestas interacções. Podemos observar também que o apresentador Conan O'Brien interrompe menos vezes os convidados do que Jay Leno. Em contrapartida, nas entrevistas do programa *Late Night* os convidados interrompem o apresentador mais vezes do que os convidados do programa *The Tonight Show*. Iguamente, verifica-se que nas situações em que as suas sequências de fala são sobrepostas pelas dos seus convidados, o apresentador Jay Leno mantém a sua vez, finalizando a sua sequência de fala mais vezes do que os convidados. O contrário acontece nas entrevistas em que as sequências de fala de Conan O'Brien são sobrepostas, ou seja, os convidados tendem a manter as suas sequências de fala após uma sobreposição mais frequentemente do que o apresentador. Daqui se conclui que quanto à utilização de palavras como *yeah, right, ok*, que são indicadores da cooperação e atenção do co-participante na entrevista é o apresentador que utiliza com mais frequência estas expressões, em ambos os programas.

Apesar de o controlo da organização do sistema de alternância de vez depender dos apresentadores, podemos concluir pelos resultados observados que parece haver uma simetria entre os participantes nas entrevistas no que diz respeito à produção de sequências de fala simultâneas e, conseqüentemente, de interrupções. Considerando o

⁷⁶ Vide anexo C para uma amostra da ocorrência de sobreposições.

factor supramencionado, ou seja, o papel dominante de Conan O'Brien e Jay Leno na interacção conversacional, seria esperado que tentassem evitar tais problemas. No entanto, devido à informalidade e flexibilidade na organização estrutural patente nestas entrevistas parece haver um equilíbrio quanto à ocorrência de irregularidades, o que contribui necessariamente para aproximar estas interacções das conversas espontâneas do quotidiano e afastá-las de um carácter institucional mais rígido.

5. 1. 3. *Reparos conversacionais*

O sistema de alternância de vez inerente às interacções conversacionais que decorrem nos programas *Late Night* e *The Tonight Show* pressupõe a ocorrência de reparos. Estes são utilizados para corrigir erros relacionados com o conteúdo dos enunciados e para resolver problemas de organização das sequências de fala, que ao longo desta secção procuramos ilustrar.

O seguinte excerto ilustra a ocorrência de um reparo iniciado e efectuado pelo outro falante. O apresentador Conan O'Brien aplicou o adjectivo "hot" para descrever o filme *The Goonies*, mas a actriz Diane Lane demonstra, rectificando, que este foi um uso incorrecto, pois o adjectivo "hot", que tinha anteriormente utilizado, refere-se ao seu marido e não ao filme:

Excerto 31

(35) H: Uh (.) all right (.) so Goonies is a hot film (.) you liked that movie (.) all right

(36) DL: My husband

(LN, Ent.1)

No extracto 32 abaixo reproduzido, ocorre um problema ao nível de conteúdo na sequências de fala do apresentador – o falante em função - que é resolvido pelo convidado – o outro falante. O apresentador, aproveitando a homofonia entre os sons finais do nome "Blagojevich" e da palavra "bitch" diz o nome do governador de forma incorrecta para explorar a potencialidade humorística deste enunciado. Este erro propositado é corrigido pelo outro falante, o actor Robin Williams:

Excerto 32

(86) H: [[No] no (.) now (.) you haven't find (.) my favourite thing is this (.) this uh (.) placenta of a bitch guy (.) in Chicago

(87) RW: Blagojevich

(TS, Ent. 3)

O segmento seguinte evidencia um reparo iniciado pelo falante em função, que é efectuado pelo outro falante. O actor Dustin Hoffman não está certo da palavra correcta a aplicar e, portanto, solicita ao apresentador que o ajude a corrigir através da utilização da palavra “statistician” com a entoação própria de uma pergunta:

Excerto 33

(178) DH: ... he goes there and he meets (.) Emma Thompson (.) who works as a statistician (.) statistician (.) a statistician?=
 (179) H: =A statistician=
 (180) DH: =A statistician

(TS, Ent. 8)

Para além destes reparos efectuados pelo outro falante relativos a erros de conteúdo, encontramos também exemplos de auto-reparos nas entrevistas (*vide* anexo E), dos quais transcrevemos três, que a seguir analisamos:

Excerto 34

(140) JA: [They come and they bring] *decor-* (.) an ornament
 (.) I have a lot of ornaments >I tell you< and they put uh (.) it's sort of that thing of
 >you know< grace my tree with your (.) your sort of compl- (.) wishes=

(LN, Ent. 12)

Excerto 35

(34) FP: ... it was an *entertainment industry*=
 (35) H: Right
 (36) FP: =*Sorry* (.) *entertainment company* (.) where we (.) we entertain children (.) so I would dress up as teletubbie and poison eve and entertain kids

(TS, Ent. 4)

Excerto 36

(61) MS: He was like (.) whatever that expression (.) ‘don't give away the milk for free’
 >you know< (.) I don't know the exact expression but=

(62) H: =‘Don't drink free milk’ I think (.) uh (.) [I don't know]

(63) MS: [Don't be a whore]

(LN, Ent. 7)

Os dois erros ilustrados nos extractos 34 e 35 estão relacionados com a escolha desadequada de palavras, que Jennifer Anniston repara na própria sequência de fala e Freida Pinto na sequência de fala seguinte. Este último reparo é antecedido de um pedido de desculpa. No segmento 36, o falante em função implicitamente solicita ao outro falante que este o ajude na correcção da expressão “don’t give away the milk for free” ao dizer “I don’t know the exact expression”. Apesar de se verificar uma tentativa de reparo por parte de Conan O’Brien, esta não é bem sucedida, o que podemos concluir quando o apresentador diz “I don’t know”. A convidada, ao se aperceber que o reparo não foi efectuado, tenta resolver o problema de forma humorística, substituindo a expressão por outra que considera sinónima: “don’t be a whore”. Tal como podemos observar pela amostra das ocorrências de reparos (anexo E), o auto-reparo é o mecanismo preferido nestas interacções para solucionar erros de conteúdo dos enunciados.

Os problemas na organização das sequências de fala podem ser resolvidos utilizando os mecanismos de reparo conversacionais que a seguir exemplificamos. O excerto infra ilustra o mecanismo de reparo que consiste em utilizar uma expressão para sinalizar a interrupção de uma sequência de fala. Dustin Hoffman apercebe-se que, ao contar a anedota, não referiu algumas partes importantes da narrativa e, portanto, informa que vai retroceder um pouco para acrescentar pormenores em falta. O convidado manifesta explicitamente que vai interromper a sua sequência de fala para reparar um problema na organização sequencial dos eventos narrados:

Excerto 37

(1) DH: Yes (.) and uh (.) ‘I guarantee this’ though she says very (.) she’ll take it (.) and she takes (.) comes back monday (.) and she’s very hurt and flustered (.) and she says (.) ‘you’ve taken advantage of me (.) you humiliated me’ (.) and she says (.) oh (.) *I have to go back a little bit* (.) sorry (.) ‘all you have to do (.) all you have to do is you just lie on the bed (.) on your back and uh (.) take your clothes off and you just put (.) the frog (.) between your legs (.) and then you just touch the frog <right on the forehead>=

(TS, Ent. 8)

Nesta mesma entrevista, podemos observar também outras duas situações em que o convidado interrompe a sequência interaccional da entrevista ao interagir com o público e reconhece o erro, desculpando-se pelo sucedido (sequências de fala 12 e 138).

Os mecanismos mais utilizados para resolver problemas de sobreposição de sequências de fala são a repetição ou a paráfrase dos fragmentos da sequência de fala que tenham sido sobrepostos e a interrupção da sequência de fala, ou seja, parar de falar quando se verifica a ocorrência de sobreposição. A seguir evidenciamos a utilização destes dois mecanismos, começando pela transcrição dos exemplos:

Excerto 38

(15) H: You know it's uh (.) you've been on the show a bunch of times (.) I've actually (.)
I've run into you [on different places] (.) on the street=

(16) JM: [On the street]

(LN, Ent. 3)

Parte da sequência de fala do apresentador é acima sobreposta pela sequência “on the street” iniciada pela atriz. Para reparar esta sobreposição, Conan O'Brien opta por repetir a sequência de fala da atriz e não a sua, o que parece mostrar que considera o enunciado da atriz mais relevante para a interação do que o seu.

Excerto 39

(132) H: It's a great (.) I really liked the movie (.) [but it

(133) JM: [You know what?] (.) you might understand
this (.) I felt that red hair was too <aberrant>

(LN, Ent. 3)

No excerto supra, o apresentador, ao aperceber-se do início simultâneo das sequências de fala, interrompe a sua sequência, parando de falar e cedendo, assim, a sua vez. Este mecanismo é utilizado várias vezes por Conan O'Brien.

Excerto 40

(135) H: Hey (.) ladies and gentleman (.) now (.) tell us ((pause)) tell us about Last (.) Last
Chance Harvey (.) [very]

(136) DH: [There's] (.) there's people in the first row >that are my generation<
that are laughing harder than anybody else

(TS, Ent. 8)

Neste segmento, o convidado repete a palavra “there's” que foi sobreposta por “very” devido ao início simultâneo das sequências de fala, após um ponto de transição

relevante. Uma vez que o apresentador parou de falar, o actor Dustin Hoffman conseguiu continuar a sua sequência de fala.

Excerto 41

(33) H: Are you [su-]

(34) JM: [I] WAS NOT MARRIED=

(35) H: =Are you sure?=
(LN, Ent. 3)

Este excerto, tal como o anterior, mostra a conjugação dos dois mecanismos, ou seja, a suspensão e a posterior repetição da sequência de fala que foi interrompida pela actriz Julianne Moore.

Os reparos para corrigir erros de conteúdo ocorrem menos regularmente nas vinte e quatro entrevistas em análise do que numa conversa espontânea, o que se explica pelo facto de a gestão interaccional destas entrevistas depender quase exclusivamente do apresentador, que detém uma posição dominante. De acordo com os dados obtidos, podemos concluir que ocorrem menos erros de conteúdo do que problemas na organização do discurso, isto é, sobreposições, o que parece ser influenciado pela preparação dos tópicos abordados e pela flexibilidade da organização estrutural da interacção. O facto de estas entrevistas não seguirem um padrão sequencial fixo de pergunta-resposta, típico de interacções verbais institucionais como as entrevistas dos programas noticiosos, faz com que necessariamente se verifiquem mais problemas ao nível da organização do sistema de alternância de vez. Devido à flexibilidade destas entrevistas - que permitem, por exemplo, a auto-selecção do falante seguinte - a ocorrência de sobreposições é mais frequente.

Ao nível do conteúdo, os erros que se verificam são preferencialmente reparados pelo falante que os originou. No entanto, há também reparos que são iniciados pelo falante que causou o erro, mas que são efectuados, isto é, concluídos pelo outro falante ou efectuados apenas pelo outro falante. Este último tipo de reparo ocorre nestas interacções apenas quando é solicitado pelo falante que originou o erro, não pondo assim em causa o seu desempenho linguístico. Podemos observar que, à semelhança do que acontece numa conversa espontânea, há uma preferência pelo auto-reparo⁷⁷ nas

⁷⁷ Vide, por exemplo, entrevistas 4 (seq. 108) e 10 (seq. 34 e 154) do programa *The Tonight Show* para mais exemplos.

entrevistas em análise. Mais uma diferença, portanto, face às interacções rigidamente institucionais.

5. 1. 4. *Pares adjacentes*

As entrevistas em estudo, tal como qualquer interacção verbal, são constituídas por unidades interaccionais mínimas designadas por pares adjacentes. Devido aos objectivos inerentes a estas interacções, ou seja, a divulgação de informação sobre a vida pessoal e profissional dos convidados que são personalidades célebres, o par adjacente mais recorrente é o par pergunta-resposta (*vide* anexo B). Contudo, uma vez que as entrevistas apresentam uma estrutura global fixa, composta por diferentes partes, utilizam-se também em todas as entrevistas, tal como numa conversa espontânea, o par saudação-saudação que a seguir exemplificamos:

Excerto 42

(3) JM: Hi

(4) H: How are you?

(5) JM: I'm alright (.) how are you?=
(LN, Ent. 3)

Para além deste par, podemos observar a ocorrência dos pares agradecimento-agradecimento, felicitação-agradecimento, elogio-agradecimento e convite-aceitação, exemplificados, pela mesma ordem, nos excertos seguintes:

Excerto 43

(82) H: You're a funny man (.) you're a good man (.) *thanks for being here*=

(83) PO: =*Thanks for having me over*
(LN, Ent. 4)

Excerto 44

(1) H: Welcome back (.) everybody (.) and my next guest is the NBC's chief white house correspondent for eight years (.) this sunday he will take over as the new moderator at Meet the Press (.) the most coveted job in TV news >please welcome< David Gregory ((music plays and audience applauds)) well (.) *congratulations*

(2) DG: [[*Thank you*

(TS, Ent. 2)

Excerto 45

(114) H: =*You're like uh (.) young Lucille Ball almost to me cause (.) you're attractive and really funny*

(115) AH: *Thank you*

(TS, Ent.7)

Excerto 46

(91) H: ... really fun talking to you (.) *come back soon (.) would you?*

(92) ZL: *I'd love to (.) [I'd love to]*

(LN, Ent. 4)

Enquanto que os pares pergunta-resposta, felicitação-agradecimento e elogio-agradecimento são utilizados no desenvolvimento da entrevista, o par saudação-saudação ocorre no início e os pares agradecimento-agradecimento e convite-aceitação no final da interacção. Como já tivemos oportunidade de salientar, a utilização da primeira parte do par pergunta-resposta é a estratégia mais utilizada pelos apresentadores para seleccionar o falante seguinte. No entanto, devido à tipologia destas entrevistas, ou seja, ao nível de informalidade subjacente a estas interacções que permitem a troca momentânea de papéis, os convidados também utilizam este mecanismo. Dentro do grupo das perguntas incluem-se as constituídas sintacticamente por (a) unidades frásicas, (b) oracionais e (c) lexicais, que a seguir exemplificamos.

(a) Perguntas constituídas por uma unidade frásica:

Excerto 47

(135) H: *Yeah (.) it's an union thing uh (.) if I touch that tree (.) my arm will be broken (.) do you (.) are you someone who has a Christmas tree?*

(LN, Ent. 12)

Excerto 48

(150) H: =*Want to hear the joke I told on the monologue tonight?*

(TS, Ent. 1)

(b) Perguntas constituídas por uma unidade oracional:

Excerto 49

(58) H: *How old are they now?=*

(LN, Ent. 3)

Excerto 50

(118) H: Now (.) what you make out of the bailout?

(TS, Ent. 2)

(c) Perguntas constituídas por uma unidade oracional lexical:

Excerto 51

(88) H: Why?

(LN, Ent. 3)

Excerto 52

(48) DH: What?

(TS, Ent. 8)

O par adjacente pergunta-resposta ocorre frequentemente no *corpus* em análise, tal como se pode observar na amostra de exemplos supramencionada (anexo B). A produção destes pares adjacentes não segue uma estrutura sequencial fixa como, por exemplo, a entrevista de um programa noticioso, pois, apesar de haver um guião de tópicos pré-estabelecido, estes podem ser abordados de uma forma mais flexível. No entanto, e, tal como posteriormente destacamos, as entrevistas a Freida Pinto e Taraji P. Henson, no programa *The Tonight Show*, são exemplos de interacções conversacionais que apresentam uma sequência mais estruturada e organizada do par pergunta-resposta. Isto acontece porque é a primeira vez que estas actrizes são convidadas do programa. Esta observação será retomada posteriormente na secção referente à gestão de tópico.

5. 1. 5. Preferência

O conceito de preferência refere-se à ocorrência esperada da segunda parte de um par-adjacente, ou seja, a resposta que se pretende obter. No caso das entrevistas, são raros os casos em que os convidados não respondem de forma preferida. Quando tal acontece, ou seja, quando as respostas obtidas são não-preferidas, estas têm quase sempre como objectivo tirar partido das expectativas criadas para despoletar um momento humorístico. O convidado pode responder de forma não preferida quando discorda, por exemplo, do enunciado anterior, mas nesse caso a resposta é seguida de uma justificação. Vejam-se os excertos seguintes:

Excerto 53

- (1) H: Wow (.) wow (.) you look fantastic
 (2) FH: Thank you
 (3) H: Yeah (.) thanks for being here
 (4) FH: I took a shower for you
 (5) H: ((laughs)) I wish I could say the same (.) uh (.) it's been weeks uh (.) my apologies (.)
 that's why I have the window open
 (6) FH: No (.) no problem

(LN, Ent. 6)

Nesta parte inicial da entrevista, Conan O'Brien elogia a atriz da seguinte forma, "you look fantastic", mas, contrariamente à resposta esperada, ou seja, o agradecimento, Felicity Hoffman revela o seguinte: "I took a shower for you". Esta resposta incita o apresentador a explorar este momento potencialmente humorístico, respondendo: "I wish I could say the same".

Excerto 54

- (98) H: Well (.) Bush was gr- (.) very gracious with the Obamas (.) don't you think?
 (99) WS: Are you talking about the first Bush? (.) his daddy?
 (100) H: No no (.) no (.) this (.) they (.) they seemed [to get along]
 (101) WS: [How did they] seem gracious?
 (102) H: Well (.) they rode in the limo together
 (103) WS: Oh ok (.) well (.) you thought he was uh (.) '>you get out (.) I'm still President (.)
 damn it (.) Obama (.) you gonna hoof (.) I'm president' (.) what I (.) uh
 (104) H: How did you feel [about it?]
 (105) WS: [You see] (.) you saw graciousness out of uhm
 (106) H: Well (.) I thought (.) I thought they're fair (.) cause >you know< a lot of times I don't
 think (.) I don't think the first Bush was very friendly with (.) with Clinton (.) they didn't (.)
 they=

(TS, Ent. 12)

Esta passagem evidencia a complexidade inerente a uma resposta não preferida. Quando Jay Leno pergunta à atriz Wanda Sykes se não concorda que o presidente Bush foi cordial para o presidente Obama aquando da transição do governo norte-americano, a atriz tenta primeiro clarificar a que presidente o apresentador se refere, de forma a evitar a resposta não preferida, ou seja, a discordância. Só na sequência de fala posterior da atriz é que implicitamente, através da pergunta "how did they seem

gracious?”), a convidada revela que discorda de Jay Leno. Se repararmos, a actriz não responde directamente à pergunta no decurso da discussão deste tema, sendo que apenas parece concordar após a exposição do argumento do apresentador “they rode in the limo together”, que parece não ser suficientemente plausível para Wanda Sykes mudar de opinião.

5.1. 6. *Gestão de tópico*

Uma das características centrais que distinguem uma interacção verbal espontânea de uma interacção institucional diz respeito à gestão de tópico, nomeadamente quem selecciona, inicia, mantém, muda e conclui os assuntos e como é feita essa gestão. A partir da análise das vinte e quatro entrevistas, constatamos que se podem verificar características de ambos os tipos de interacção, havendo uma simbiose de elementos imprevistos com elementos orquestrados, que vamos passar a descrever.

O primeiro aspecto que importa salientar prende-se com o facto de nas entrevistas em estudo se poder constatar que a interacção conversacional é um evento previamente preparado e planeado, particularmente pelo apresentador. Para além de ter o cuidado de tomar conhecimento do(s) trabalho(s) mais recente(s) realizado(s) pelos convidados, quer visualizando filmes ou programas de televisão, quer ouvindo projectos musicais ou lendo livros e artigos, o apresentador também torna explícito o trabalho de pesquisa efectuado sobre os convidados. Este trabalho, desenvolvido em conjunto com a equipa de produção, tem como objectivo apresentar informações relevantes, interessantes e curiosas sobre os convidados, normalmente factos sobre a vida pessoal ou o percurso profissional dos mesmos que o público, na generalidade, não conhece. O seguinte excerto exemplifica bem o papel do apresentador neste processo:

Excerto 55

- (69) H: I did some research (.) and I found out something about you (.) and I hope this don't make you mad (.) this is Los Angeles magazine from what? (.) nineteen ninety five (.) and this is astounding to me (.) you were named waitress of the year
- (70) MLR: Oh no

(TS, Ent. 9)

Ao divulgar a informação de que a actriz Mary Lynn Rajskub foi nomeada “empregada do mês” enquanto trabalhou como empregada de mesa no *Hard Rock Café*, Jay Leno torna público este facto da sua vida profissional. Apesar de parecer que a revelação deste dado não foi previamente autorizado pela convidada, o que se pode depreender pelas palavras do apresentador “and I hope this don’t make you mad” e pela reacção da actriz na sequência de fala seguinte “Oh no” que demonstra ter ficado surpreendida, na realidade foi preparada. Podemos comprová-lo ao observarmos o desenvolvimento prolongado deste tópico, visível na sequência longa de falas centrada neste tema. Se o assunto fosse realmente inconveniente, ou seja, se ameaçasse a “face” da actriz, esta poderia recusar-se a desenvolver o mesmo, à semelhança do que acontece em outras entrevistas, como por exemplo, na entrevista a Daniel Craig que não desenvolve um tema relacionado com a sua vida pessoal, posteriormente analisado nesta secção. A estratégia utilizada por Jay Leno, cujo sucesso depende inteiramente da convidada, tem como objectivo atribuir um certo grau de imprevisibilidade a esta interacção para que se assemelhe a uma interacção conversacional espontânea com a qual o público se identifique. Esta particularidade está directamente relacionada com facto de a entrevista ser uma representação que foi previamente planeada, tornando-se assim num “palco de teatralização” (Braga, 2007: 170).

Tal como já foi referido, a preparação das entrevistas depende também da equipa de produção dos programas, tal como o extracto seguinte da entrevista a Jeff Goldblum parece indicar. O actor reconhece a influência de elementos externos à interacção conversacional que está a decorrer entre o actor e Conan O’Brien na selecção de tópico:

Excerto 56

(95) JG: =It was a big hit (.) the audience goes wild (.) nothing before was like that (.) it was chaotic (.) opening night audience goes wild (.) I was (.) >it's indiscreet to say< but I've been encouraged (.) I was uhm (.) a virgin (.) I had not had sex up until then (.) I was eighteen (.) look (.) they're quiet as uh (.) you can't hear a pin drop ((audience laughs)) It's true

(LN, Ent. 10)

Ao dizer “>it's indiscreet to say< but I’ve been encouraged” o actor revela também na passagem supra que, apesar de ter consciência de que o tópico seguinte poderá ser indiscreto, alguém (provavelmente um elemento da equipa de produção) o terá incentivado a contar a sua experiência pessoal. A autorização e solicitação para

contar este episódio são expressas pelo apresentador poucas sequências de fala depois: “What happened? (.) can you just tell us?”.

No excerto a seguir reproduzido, é evidente que, tal como já foi referido, a elaboração do plano da entrevista é feita em conjunto com a equipa de produção e que, apesar da preparação prévia, o apresentador, por vezes, não controla minuciosamente todos os detalhes da entrevista, que depende de outros elementos responsáveis pela produção do programa. Ao utilizar o pronome “we”, Conan O’Brien refere-se a uma entidade colectiva, da qual o apresentador é o representante:

Excerto 57

(142) H: Uh (.) we have a (.) a clip here (.) [from the film]

-

-

(148H: This is where uh (.) *I don't even remember*

(149) DL: Uh (.) ok (.) this is where we're doing shots (.) right?=-

(150) H: =Is this where you and Richard Gere are doing shots?

(151) DL: Yeah (.) we're doing shots (.)

(LN, Ent. 1)

Neste segmento, o apresentador torna explícito o facto de não se lembrar do excerto que vai ser mostrado do filme seleccionado.

Na mesma linha de análise, podemos observar que as entrevistas seguem um guião de tópicos pré-estabelecido em conjunto, quer pela equipa de produção, quer pelo apresentador ou pelo convidado. Este aspecto torna-se evidente em vários momentos em que o apresentador utiliza algumas expressões que demonstram o facto de a interacção verbal seguir um conjunto de tópicos implícito pré-estabelecido. Vejam-se os exemplos seguintes:

Excerto 58

(8) H: No (.) no (.) right here (.) sit next to me ((purrs imitating a feline)) uh (.) that never works on women (.) uhm (.) *so much to talk about* (.) first of all (.) I (.) I read this today (.) and I found it hard to believe (.) it feels like just yesterday that *Desperate Housewives* came on the air (.) and it's your fifth season (.) isn't that right?

(LN, Ent. 6)

Excerto 59

(9) H: *So much to talk about* (.) first of all (.) >on a personal note< how are your kids?
(LN, Ent. 7)

Excerto 60

(82) H: We have uhm (.) *so much to talk about*=
(LN, Ent. 10)

A expressão “so much to talk about” utilizada pelo apresentador nos três exemplos revela que os assuntos da entrevista foram previamente definidos em conjunto com o convidado. O segundo exemplo revela igualmente que os tópicos abordados se referem a conteúdos diversos, pertencendo assim a categorias diferentes. O apresentador, ao acrescentar “on a personal note”, destaca o tópico seguinte como pertencendo à esfera da vida pessoal da atriz Molly Shannon. A pergunta “how are your kids” é destinada à convidada enquanto mãe (o seu papel social) e não enquanto atriz (o seu papel profissional e simultaneamente institucional).

O segundo aspecto a considerar na gestão de tópico relaciona-se com o controlo que o apresentador detém na selecção de tópicos. Isto é bastante explícito nos casos em que o mesmo diz “Let’s talk about” ou “I want to talk about”:

Excerto 61

(128) H: =Ring of Bright Water (.) all right let's plug that movie instead (.) check it out (.) *let's talk about* the movie that you're here to discuss
(LN, Ent. 3)

Excerto 62

(103) H: uh (.) *let's talk about* this film (.) Nick and Norah’s Infinite Playlist
(LN, Ent. 5)

Excerto 63

(130) H: ((laughs)) she's listening (.) uhm (.) we're on very late uh (.) ok (.) well (.) I was (.) *I wanna talk about* Adam Resurrected
(LN, Ent. 11)

Excerto 64

(9) H: They (.) let’s (.) *I wanna talk politics*=
(TS, Ent. 2)

Nestes quatro exemplos, o apresentador define o tópico seguinte a ser abordado na entrevista, sendo que o assunto nos três primeiros está relacionado com os últimos filmes em que os convidados participaram, um tópico central e constante nestas

entrevistas. Igualmente relevante é o facto de a selecção deste tópico relacionado com a actividade profissional dos convidados não condicionar a escolha dos restantes tópicos ou subtópicos, ou seja, o facto de haver outros assuntos tratados que não estão directamente relacionados com a participação dos convidados num determinado trabalho cinematográfico. O último exemplo é diferente, porque ao afirmar que quer falar sobre política, o apresentador está a tornar evidente a linha temática que a entrevista vai seguir. Neste caso, toda a interacção conversacional vai incidir sobre temas políticos e da actualidade. Este conjunto de tópicos homogéneo seleccionado pelo entrevistador está relacionado com o papel institucional e profissional desempenhado pelo convidado, David Gregory, apresentador do programa *Meet the Press*.⁷⁸ David Gregory é entrevistado também por Conan O'Brien e os tópicos seleccionados por este apresentador são igualmente de teor político.

O apresentador Conan O'Brien apenas selecciona tópicos no âmbito da política na entrevista com David Gregory e Rachel Maddow, ao passo que Jay Leno fala ocasionalmente sobre assuntos da actualidade com alguns convidados, por exemplo com Robin Williams e Wanda Sykes. Contudo, nestas entrevistas o guião de tópicos inclui outros temas relacionados com a vida pessoal e profissional dos convidados, não sendo tão homogéneo como no caso da entrevista a David Gregory.

Um terceiro aspecto a ter em conta diz respeito à inicialização dos tópicos. Nas vinte e quatro entrevistas em análise, os tópicos principais são quase sempre iniciados pelo apresentador, o que se explica pelo facto de, neste tipo de interacção verbal, os papéis desempenhados pelos participantes serem pré-definidos,⁷⁹ tal como se pode verificar no excerto seguinte:

Excerto 65

- (89) H: I'm (.) I'm not doing my job (.) if I don't ask you (.) because you've been doing a lot of uh (.) >you know< you're doing a lot of promotion for this film=
 (90) JA: Yeah
 (91) H: =and uh (.) some of it has been in magazines (.) this (.) these GQ photographs are extraordinary (.) they're just (.) and I'm (.) you should be happy ((audience applauds))
 incredible

(LS, Ent. 12)

⁷⁸ *Meet the Press* é um programa de entrevistas transmitido no canal norte-americano NBC. Os convidados incluem políticos e especialistas em assuntos da actualidade.

⁷⁹ O posicionamento dos participantes nas entrevistas em análise vai ser discutido na secção 5.10 deste capítulo.

Ao afirmar “I’m not doing my job (.) if I don’t ask you”, o apresentador está não só a reiterar o papel institucional de entrevistador que desempenha na interacção verbal, mas também a evidenciar que há um guião de tópicos preparado em benefício do interesse do público. Conan O’Brien torna explícito que a pergunta que se irá seguir tem como objectivo facultar informação relevante para o público.

No entanto, apesar de os apresentadores serem os responsáveis pela inicialização dos tópicos principais, ocorrem duas situações, nomeadamente nas entrevistas a Julianne Moore e Owen Wilson, em que são os convidados que introduzem um tópico no decurso da interacção:

Excerto 66

(25) H: =Yeah (.) are you comfortable talking about yourself? (.) some celebrities are a little too comfortable=

(26) JM: =Right

(27) H: =Do you have a problem with it?

(28) JM: I don't (.) I don't mi:nd as long as people are asking about things that have actually happened to me (.) that are actually factual

(29) H: Really? [is that a problem?]

(30) JM: [Yeah (.) I've had this problem with these sites >you know< (.) I am Db in Wikipedia (.) and the (.) the problem is that people now think that they're fact (.) that it's truth=

(LN, Ent.3)

Excerto 67

(67) OW: In *Marley and Me* (.) now (.) my mother and father play my parents (.) the director said (.) [don't your parents wanna come?]

(TS, Ent.5)

No primeiro destes casos, e no seguimento de uma pergunta do apresentador sobre se a actriz Julianne Moore se sente confortável a falar de si própria, a convidada inicia um tópico que vai ser desenvolvido nas sequências de fala seguintes (excerto 66). A propósito do problema que menciona de divulgarem informações não factuais sobre a actriz na *internet*, Julianne inicia o tópico sobre um homem que divulgou na *internet* a informação de que esteve casado com a actriz dois anos. Neste caso é evidente o interesse da convidada em esclarecer este assunto, o que explica a introdução deste tópico. Na entrevista a Owen Wilson (excerto 67), o tópico seleccionado pelo actor é a participação dos pais no filme *Marley and Me*.

Os convidados são frequentemente responsáveis pela selecção de subtópicos, ou seja, pelo desenvolvimento de assuntos relacionados com o tópico principal. A introdução de subtópicos no decurso da interacção conversacional depende de diversos factores, sobretudo da personalidade e do estatuto dos convidados e da relação interpessoal entre estes e o apresentador, isto é, do grau de familiaridade existente entre os participantes e o envolvimento dos mesmos na interacção (Ilie, 2001: 220).

Apesar de nestas entrevistas haver espaço para a introdução de subtópicos pelos convidados, o que se verifica é que em dez das vinte e quatro entrevistas em análise todos os tópicos e subtópicos são iniciados pelo entrevistador, designadamente nas entrevistas a Kiefer Sutherland, David Gregory, Jeff Goldblum e Jennifer Aniston no programa *Late Night with Conan O'Brien*, bem como nas entrevistas a Jamie Foxx, David Gregory, Robin Williams, Freida Pinto, Mary Lynn Rajs kub e Taraji P. Henson no programa *The Tonight Show with Jay Leno*. No entanto, apesar de os tópicos e subtópicos serem iniciados pelo apresentador, os convidados detêm algum controlo sobre a sua gestão, contribuindo frequentemente para o seu desenvolvimento através de, por exemplo, a inclusão de narrativas⁸⁰ e para a conclusão dos mesmos, o que origina uma mudança de tópico. O excerto seguinte evidencia uma situação em que o convidado não desenvolve um tópico iniciado pelo entrevistador:

Excerto 68

(120) H: Ok (.) ok (.) pick up a tattoo there (.) so (.) what do you do when you're in Paris? (.)

what do you do? (.) you go as a single guy? (.) [>did you go with a girlfriend<?]

(121) DC: [I date] (.) yes [yeah (.) yeah]

(122) H: [Oh (.) >that's gotta be fun<]

(123) DC: It was a lot of fun

→ (124) H: Yeah (.) that's as far as you wanna go?

(125) DC: The food was good and (.) [the company was good]

(126) H: [Remember you're under oath] (.) Mr Craig=

(127) DC: Yeah

(128) H: =The last time you're here (.) your arm was on a sling=

(TS, Ent. 10)

Neste exemplo é bastante claro que há limites impostos pelos convidados no que diz respeito aos assuntos que podem ser abordados no decorrer da entrevista.

⁸⁰ A construção de narrativas vai ser analisada posteriormente neste capítulo, na secção 5.8.

Depreende-se desta passagem que o actor Daniel Craig quer manter a sua privacidade relativamente a um facto sobre a sua vida pessoal, não desenvolvendo o tópico relacionado com um relacionamento. Quando se apercebe desta situação, o apresentador pergunta directamente ao convidado: “that's as far as you wanna go?” para verificar até que ponto pode explorar este assunto, mostrando desta forma a consideração pelo público. Ao confirmar que não tem permissão do actor para desenvolver este tópico, o apresentador desresponsabiliza-se, tornando claro que o convidado é o responsável pela sua gestão. O actor, no entanto, faculta alguma informação de forma a responder à questão que o apresentador lhe coloca (“did you go with a girlfriend”) ao confirmar que namora (“[I date] (.) yes”) mas não desenvolve mais o assunto, nomeadamente não revelando informações sobre a identidade dessa pessoa que seria do interesse dos telespectadores.

O quarto aspecto que realçamos está relacionado com a mudança de tópico ou de subtópico. Nas entrevistas em análise, verificam-se situações em que o convidado não conclui o tópico, “desviando-se” do assunto inicialmente abordado pelo apresentador. Nestes casos, verifica-se uma tentativa por parte do convidado de mudar de subtópico. Esta situação é enfatizada pelo apresentador no excerto seguinte:

Excerto 69

- (71) H: So they (.) they coat you with that (.) [and then the baby]
 (72) JA: [Coat you] (.) I've had more baby food
 (sleddered) on my body than in (.) in (.) well ((audience laughs))
 → (73) H: Jennifer (.) we're talking about the film now
 (74) JA: Wee (.) wow
 (75) H: Yeah uh (.) but uh (.) as I said ((laughs)) it's just a dirty show (.) you knew that when
 you came here (.) it's your own fault (.) [for being here]

(LS, Ent. 12)

Neste extracto, o tópico da conversa está relacionado com a estratégia utilizada pela equipa de produção do filme *Marley and Me*, que consistia em espalhar comida de bebé no corpo dos actores, para que o cão (personagem principal do filme) se aproximasse deles. Quando a actriz introduz uma sequência de fala que implicitamente refere a sua vida pessoal, o apresentador não desenvolve esse assunto, preferindo antes chamar a atenção da convidada para o tópico anterior. Igualmente, neste excerto é notória a permissividade de tópicos relacionados com assuntos tabu, particularmente

relativos a sexo, subjacente a este tipo de programa, que Conan O'Brien designa significativamente por "dirty show".

Outro exemplo de mudança de subtópico por iniciativa (frustrada) do entrevistado pode ser observado no seguinte excerto da entrevista a Diane Lane:

Excerto 70

- (27) H: Wasn't he also in *Gonnies*?
- (28) DL: YES (.) you know I missed that movie? I didn't get to see it until after we're already a couple and I was like (.) that is so hot (.) >this is< >this is< where my mind goes now when we (.) >you know<
- (29) H: [[Who watches Goonies (.)] and says that's a hot film?
- (30) DL: [[Some days I see him and]
(audience applauds)]
- (31) H: [[They haven't seen the movie but]
- (32) DL: [[He's hot and he's hotter today] >he just gets hotter and hotter< bald >anyway I can get it< he's hot ((laughs))
- (33) H: Ok (.) let's leave that line alone=

(LN, Ent. 1)

O tópico abordado pelo apresentador é a participação do marido da atriz, o actor Josh Brodin, no filme *The Goonies*. No entanto, as sequências de fala de Diane Lane incidem na aparência física do marido e não na sua participação no filme. O apresentador tenta aplicar o termo "hot" à descrição do filme "Who watches Goonies (.)] and says that's a hot film?" de forma a tentar ignorar o subtópico iniciado pela atriz, mas não é bem sucedido porque Diane Lane reitera a questão da aparência do marido na sequência de fala "He's hot and he's hotter today (...)". Por isso, o apresentador torna explícito que não vai desenvolver este subtópico, o que é visível na sequência "Ok (.) let's leave that line alone". No entanto, Conan produz este enunciado não para realçar que o conteúdo é impróprio, mas para explorar a potencialidade humorística deste subtópico.

Em contrapartida, também há casos em que a introdução de um subtópico pelo entrevistado é secundada pelo entrevistador, que o desenvolve. No excerto seguinte da mesma entrevista, a atriz introduz um subtópico que é mantido por ambos os participantes na entrevista. Conan O'Brien introduz o tópico sobre o último filme que Diane Lane protagonizou com o actor Richard Gere e a atriz refere o facto de

dançarem, iniciando assim um subtópico que é desenvolvido por ambos nas sequências de fala seguintes, até ao momento em que o apresentador retoma o tópico que provavelmente queria ter desenvolvido inicialmente.

No segmento seguinte é visível a contribuição do apresentador para o desenvolvimento do assunto iniciado pela convidada:

Excerto 71

- (74) H: You're doing this movie (.) Nights in Rodanthe again (.) with Richard Gere
 (75) DL: And we dance
 (76) H: You dance?
 (77) DL: We realised that we dance (.) in every film we do together
 (78) H: Is that just (.) in the contract? (.) you must dance?
 (79) DL: In (high side) twenty twenty it must have been somebody (.) somewhere (.) I can't imagine that we just (.) fell up hill (.) three times (.) but we did (.) we danced every time=
 (80) H: =Ok (.) and did you have? (.) you must have some (.) special chemistry with him off camera (.) is that? (.) I mean (.) you just must (.) like >you know< (.) you met the guy (.) and just (.) you knew right away=

(LN, Ent. 1)

A passagem seguinte da entrevista a Patton Oswald no programa *Late Night* também demonstra que, apesar de o alto grau de controlo do apresentador que inicia os tópicos e subtópicos, é permitido por vezes aos convidados gerir a manutenção e desenvolvimento dos mesmos. O desenvolvimento de um tópico ou subtópico pode ocorrer em sequências de fala relativamente longas, o que revela que o espaço discursivo, isto é, o tempo de fala é negociável nestas entrevistas.

Excerto 72

- (14) H: =So (.) so your all summer revolved around (.) watching the dark night?
 (15) PO: uh (.) <for the most part> (.) yeah (.) it's (.) it's pretty sad uh (.) that was the (.) well >I mean< (.) the (.) I was very happy (.) I think I'm a little (.) too happy about the dark night just because (.) the Indiana Jones movie sucked so hard (.) ((audience laughs)) that (.) that (.) >I'm sorry< (.) I (.) I love Raiders of the Last Ark but (.) >good lord< (.) ok (.) remember at the end of Raiders? (.) remember the very last shot?=
 (16) H: =The first one? (.) the first chip?=
 (17) PO: =°Oh (.) my god° (.) it's (.) it's that (.) it's that warehouse (.) with the crates in it=
 (18) H: Yeah

- (19) PO: =And you're like (.) '>wow< what a balls he' (.) final shot (.) for an adventure film (.) this dark weird (.) and then the last shot of uh (.) of uh >Temple of Doom< (.) [it's=
- (20) H: [>Which is the second one< yeah
- (21) PO: =The second one (.) it's (.) it's uh (.) villagers celebrating (.) and elephants are rearing up and he's kissing that hot chick (.) and >you're like< wow (.) what an amazing adventure and then (.) Last Crusade (.) the third one (.) what's the (.) remember the final shot? (.) it's Indiana Jones (.) and James Bond (.) Sean Connery (.) around horses (.) and they're zipping away (.) across this desert (.) and we're like (.) what adventures are they gonna have next? (.) >this is amazing< (.) and then the final shot of (.) Kingdom of the Crystal Skull (.) is a line of elderly people < slowly> walking out of a church ((host and audience laugh)) that is the <last (.) shot< (.) it's the last shot of the movie=
- (22) H: = 'Well (.) we better go'=
- (23) PO: =Exact (.) >it won't< uh not only that (.) they're playing the Raiders' music over them (.) like they're making fun of the old people ((host and audience laugh)) and they're all like (.) they batter () it's like ((Patton gets up and chants the soundtrack of the movie)) I don't trust that Hispanic kid (.) who parked our car ((continues chanting the music))

(LN, Ent. 2)

No seguimento do tópico iniciado pelo apresentador sobre as férias, o convidado desenvolve um subtópico relacionado com o que fez durante esse período, nomeadamente ver filmes. Para o efeito, desenvolve sequências de fala longas em que resume as cenas finais dos filmes do Indiana Jones, com a permissão do apresentador que contribui apenas com breves sequências de fala, sendo duas de clarificação (sequências de fala 16 e 20).

Apesar destas situações pontuais, o controlo do apresentador sobre a gestão dos tópicos torna-se explícito em inúmeros momentos das entrevistas em análise, tal como os seguintes exemplos demonstram:

Excerto 73

- (93) H: =It's from the Dorchester (.) you stole that from the Dorchester (.) all right (.) go on
- (94) DH: How did you know?
- (95) H: Cause I stole one too=
- (96) DH: =All right (.) all right (.) now (.) this is why it's important to floss=

(TS, Ent. 8)

Este extracto da entrevista ao actor Dustin Hoffman evidencia a forma que o apresentador utiliza para controlar a manutenção dos tópicos. Neste caso, Jay Leno inicia um tópico na sequência de fala 67 sobre o facto de o actor não cuidar da sua higiene oral, que, entretanto, é interrompido pelo desenvolvimento de um outro tópico anteriormente abordado na entrevista, do qual a primeira sequência de fala deste exemplo faz parte. Para incentivar o convidado a retomar e desenvolver o tópico sobre a higiene oral Jay Leno diz “go on”. No entanto, o actor só cumpre o pedido do apresentador após este ter respondido a uma pergunta ainda sobre o assunto anterior, duas sequências de fala depois.

Na entrevista a Jennifer Aniston é visível o controlo do apresentador na mudança de tópico através da utilização da expressão “we’ll move on”:

Excerto 74

→ (127) H: =I say (.) fantastic photos uh (.) we'll move on (.) uhm

(128) JA: Ok

(129) H: But about these photos (.) can I ask you about Christmas? (.) I'm just (.) are you uh (.) someone who really gets excited about Christmas time?

(LN, Ent. 12)

Neste caso, Conan O'Brien torna explícito que vai mudar de tópico, porque o assunto anterior se esgotou. O tópico incide no facto de a actriz ter tirado umas fotografias ousadas para a revista *GQ*, que é um tópico desconfortável para a convidada, e portanto o apresentador não o vai manter. Podemos perceber que este é um tópico sensível para a actriz porque Conan O'Brien brinca com a situação quando dá a entender que, ao contrário do que é esperado, vai continuar a desenvolver o mesmo tópico (“but about these photos”), o que, na realidade, não acontece porque introduz um novo tópico sobre o Natal.

Tal como Haarman (2001: 32-33) observa, apesar do controlo institucional sobre a interacção conversacional que decorre nestas entrevistas, há possibilidade de transgressão, ou seja, podem ocorrer momentos em que as regras inerentes a uma interacção institucional parecem não ser cumpridas. Este é, assim, o quinto aspecto a ter em conta na análise da gestão de tópicos nestas entrevistas e que se pode verificar em diferentes situações. Por exemplo, na entrevista a Zachary Levi há um momento que deve ser destacado, pois revela dois aspectos. Por um lado, enfatiza o facto de haver um

plano pré-definido do que vai acontecer na entrevista, tornando a interacção previsível particularmente no que diz respeito aos tópicos; por outro lado, demonstra que há possibilidade de ocorrerem situações imprevistas. Neste caso, a transgressão está relacionada com o facto de o convidado despoletar uma situação que não estava preparada. Todavia, é também importante considerar que a situação decorre no âmbito do assunto abordado pelo apresentador.

Excerto 75

- (40) ZL: It's (.) it's the one guy in his (.) the one guy in his cloak with his sword and his (swop side bag) (.) I'm definitely (.) I'm definitely >you know< I grew up playing lots of video games (.) and reading comic books >I mean< I have uh (.) *this wasn't arranged before the show* (.) I have a (.) a light saver
- (41) H: [What?]
- (42) ZL: [On my iphone] (.) I don't know if anybody else's=
- (43) H: =You can get (.) I've heard about this (.) you can get a light saver on your iphone=
- (44) ZL: =Yeah (.) you can get a light saver (.) on your iphone (.) maybe you can >hold on< ((shows his iphone and turns the light saver on)) [maybe] you can (.) *can we get that?* (.) *can we get that?*
- (45) H: [Yeah]

(LN, Ent. 4)

No seguimento do assunto que estava a ser tratado, ou seja, a semelhança entre a personalidade do actor e a da personagem que representa na série televisiva “*Chuck*”, que demonstra um interesse exacerbado por tecnologias, nomeadamente computadores e tecnologias, o actor mostra uma das funcionalidades do seu *Iphone*. Isto não estava planeado, facto que o convidado torna explícito quando diz “*this wasn't arranged before the show*”. A imprevisibilidade desta situação é reiterada, ou seja, conclui-se que não foi ensaiada porque o convidado não sabe se as câmaras de filmar conseguem transmitir uma imagem nítida, o que se torna claro quando pergunta “*can we get this?*”.

Nas entrevistas dos *talk shows*, a transgressão das regras institucionalmente estabelecidas e a troca dos papéis desempenhados pelos participantes podem ser visíveis em três situações, nomeadamente: (a) quando introduzem assuntos aparentemente de forma imprevisível, (b) quando colocam questões ao apresentador e (c) quando os convidados desafiam as pressuposições das perguntas do apresentador, não respondendo da forma preferida. No excerto seguinte, o convidado Zachary Levi faz um comentário que pode ser considerado desafiador, uma vez que ameaça a “face” de Conan O'Brien:

Excerto 76

- (77) H: Right (.) so you have a man strapped to your back (.) and what was it? (.) hairy arms around you? >I mean< how sensual is it? >I mean< how weird is it to have (.) this guy? (.) I don't want a guy hanging on to my back
- (78) ZL: That's not what I've heard but (.) whatever (.) uh ((audience laughs)) [listen]
- (79) H: [One time] in college (.) and you never heard any (end) of it (.) [that's]

(LN, Ent. 4)

Ao fazer referência à orientação sexual do apresentador, aludindo à possibilidade de Conan ser homossexual, o convidado está a ultrapassar limites no que diz respeito não só ao seu papel institucional enquanto entrevistado, mas também relativamente ao teor dos conteúdos permitidos. No entanto, esta situação não pode ser interpretada como sendo ameaçadora, pois pretende suscitar o riso tanto do visado, como do público, o que pode ser também comprovado pela sequência de fala seguinte do apresentador que confirma a afirmação de Zachary ao dizer “one time in college”. Esta estratégia de humor só funciona exactamente porque o comentário do convidado é desfasado da realidade, uma vez que é do conhecimento do público a orientação heterossexual de Conan O'Brien. A ocorrência destes casos é ocasional e depende consideravelmente do grau de familiaridade existente entre o apresentador e o convidado. O exemplo seguinte ilustra uma situação semelhante à anterior, em que Molly Shannon pergunta directamente ao apresentador se ele já teve uma “paixão” por um homem (“straight man crush”). No entanto, neste caso, o apresentador responde de forma diferente, negando, para que o assunto termine ali. Estes enunciados que referem a orientação sexual do apresentador, com o objectivo de criar um momento cómico na entrevista, serão tratados posteriormente nesta secção aquando da análise dos tópicos tabu. Vejamos por agora o exemplo referido:

Excerto 77

- (86) MS: Do you (.) do you ever get uhm (.) have you ever had a (.) like a man crush? (.) like a straight man crush >you know< like a (.) like a creative crush or=
- (87) H: No (.) I haven't (.) °that takes care of that problem° uh=

(LN, Ent. 7)

No decurso da entrevista a Queen Latifah no programa *The Tonight Show* há vários momentos em que ocorre uma troca de papéis, ou seja, em que a convidada assume o papel de entrevistador, fazendo perguntas a Jay Leno. No entanto, é de salientar que estas perguntas decorrem em consonância com os tópicos iniciados pelo apresentador. Vejam-se os seguintes exemplos:

Excerto 78

- (100) Q: Yes (.) and they'll get mad at you for being in their country (.) that's no fun (.) see you've gotta (.) you've gotta (.) where do you? (.) you've gotta go somewhere (.) where you like
- (101) H: [[>I go to my garage<]
- (102) Q: [[I know you go] to Vegas a lot=
- (103) H: [[Well (.) but (.) no (.) I come home the next night]
- (104) Q: =[[But do you ever like (.) chill in Vegas] (.) or you just work?
- (105) H: I don't really chill (.) what am I gonna chill? (.) I don't (.) I don't drink (.) I don't gamble (.) I don't fool around (.) I lose half my staff when I go to Vegas ((audience laughs)) I go to Vegas (.) I do my show and I go home

(TS, Ent. 6)

Neste caso, a propósito do tópico iniciado pelo apresentador sobre as férias da convidada e depois das sequências de fala em que a actriz fala sobre esse tema, Queen Latifah faz algumas perguntas a Jay Leno sobre o mesmo tópico.

O excerto seguinte consiste numa sequência de perguntas formuladas pela convidada que não cumprem apenas objectivos interaccionais ou comunicativos inerentes ao diálogo entre os participantes, mas também e principalmente objectivos institucionais externos à interacção conversacional:

Excerto 79

- (135) QL: What do you eat? (.) what kind of stuff do you eat?
- (136) H: Oh (.) I (.) I have the worst diet (.) [you don't wanna know]
- (137) QL: [What do you eat?] (.) I do wanna know (.) don't we wanna know?
- (138) Audience: Ye::ah
- (139) QL: What do you eat (.) Jay?
- (140) H: Uh (.) I eat what's in the house (.) last time I had three eggs (.) a steak (.) French fries (.) a pizza (.) and a box of corn flakes (.) that's what I had ((audience laughs))
- (141) QL: Call me when you eat again

- (142) H: Yeah (.) it doesn't make any (.) it doesn't make any sense (.) but [that's just]
 → (143) QL: [In one meal?]
 (144) H: uhm (.) well (.) over a couple of hours
 → (145) QL: A couple of hours? (.) well (.) then I think you look pretty damn good=
 (146) H: Thank you
 (147) QL: =Cause [most of] (.) most of us=
 (148) H: [thank you]
 (149) QL: =Most of us would be like this (.) after eating
 (150) H: Well (.) no (.) but I (.) I've a big metabolism (.) °I go through°
 → (151) QL: A box of corn flakes? (.) [the all box?]
 (152) H: [I eat a lot of] (.) yeah (.) I eat the all box yeah (.) [I eat a
 lot of]
 (153) QL: [The
 all?] (.) so you're one of those guys who kind of (.) sit there with the bowl (.) you eat
 some=
 (154) H: [[And a half gallon of milk] (.) yeah
 (155) QL: =[[And when it's gone] you have to fill back some more=
 (156) H: Yeah
 (157) QL: =And you might [go back for]
 (158) H: [You have to get] the flake (.) the milk (.) balanced=
 (159) QL: =Exactly
 (160) H: Too (.) too much and the flake (.) sinks (.) too little (.) yeah (.) it's (.) it is (.) it is a
 process worked out [over years]
 → (161) QL: <[With] or without banana?>
 (162) H: You can do the banana thing (.) I didn't have any bananas (.) if I did I would have
 thrown them in

(TS, Ent. 6)

Neste segmento é de salientar a repetição da frase (“I do wanna know”), substituindo o pronome pessoal “I” por “we” (“don’t we wanna know”) pela actriz, que confirmando assim o interesse do público em obter informações sobre Jay Leno. A solicitação destes dados concretiza, assim, os objectivos institucionais desta entrevista.

A questão da espontaneidade e da falta de uma coreografia pré-estabelecida está bem patente no extracto seguinte. Para além de o apresentador fazer referência à duração do programa, a expressão utilizada “and an hour to kill” parece reforçar a ideia de que a interacção conversacional flui espontânea e naturalmente sem um guião pré-definido:

Excerto 80

(29) H: =I grew a moustache

(30) MC: Isn't that French?

→ (31) H: I don't know (.) leave me alone (.) I've got way for (thin talent) (.) and an hour to kill
uh

(LN, Ent. 4)

No âmbito dos comportamentos transgressivos visíveis neste tipo de entrevistas incluem-se as situações em que os convidados desafiam as pressuposições das afirmações dos convidados, como se pode ver nas duas primeiras sequências de fala. No caso acima, o apresentador está supostamente a imitar um italiano a falar, mas faz um gesto indicando que tem um bigode, que é comumente associado a uma característica física dos franceses. Este erro é notado pelo convidado que questiona directamente o apresentador. Só é possível ocorrerem estas situações, porque está prevista uma certa permissividade neste tipo de interações.

Em sexto lugar, cabe discutir brevemente o “tipo” de tópicos tratados nas entrevistas, ou seja, a natureza dos assuntos versados. Os apresentadores Conan O'Brien e Jay Leno seleccionam entre três a oito tópicos diferentes por entrevista, dependendo este número da forma como os participantes os gerem no decurso da interacção, bem como da duração da entrevista, que pode variar entre sete a catorze minutos. Os tópicos seleccionados referem-se à actividade profissional e à vida pessoal dos convidados (*vide* anexo F). Os primeiros abrangem assuntos relativos, por exemplo, ao início da carreira ou a trabalhos relevantes em que os convidados tenham participado. Dentro deste âmbito, há um tópico central que é sempre mencionado nas entrevistas, nomeadamente o trabalho mais recente em que os convidados estão ou estiveram envolvidos, que inclui álbuns musicais, filmes, séries, programas televisivos e radiofónicos. Os tópicos relativos à vida pessoal dos convidados são diversificados, compreendendo as relações pessoais dos convidados com a família e os amigos, as experiências pessoais, por exemplo no período da infância e da adolescência, os interesses e as actividades a que se dedicam. Ocasionalmente são introduzidos tópicos que não se enquadram nesta nomenclatura, mas que o apresentador ou o convidado consideram relevantes para a entrevista, porque são assuntos de interesse geral para o público e cumprem os objectivos inerentes a este tipo de interacção conversacional, designadamente informar e formar (por exemplo, quando são abordados assuntos da actualidade ou preocupações

sociais, como a adopção de animais), ou o objectivo de entreter (por exemplo, quando os convidados Jeff Goldblum em *Late Night* e Dustin Hoffman em *The Tonight Show* referem as suas consultas no dentista).

Do conjunto das vinte e quatro entrevistas, há duas que decorrem no programa de Jay Leno, nomeadamente a entrevista a Freida Pinto e a Taraji P. Henson, que se destacam das restantes, pela estrutura inicial da entrevista caracterizada por uma sequência de pares de pergunta-resposta tipicamente institucional controlada pelo entrevistador. Estas perguntas são “institutionally framed”, ou seja, têm como objectivo solicitar informação relevante sobre o convidado para benefício do público. Uma vez que, em ambos os casos, é a primeira vez que as actrizes são convidadas do programa, torna-se pertinente traçar o seu “background” pessoal e profissional e, para o efeito, o apresentador questiona-as sobre, por exemplo, a naturalidade, a filiação, a infância, a adolescência, o percurso académico e profissional e o início do interesse pela arte de representar. O extracto infra exemplifica a sequência das perguntas mencionadas:

Excerto 81

- (10) H: Now (.) now tell us about yourself (.) where were you born and raised?
 (11) TPH: Washington DC
- (12) H: Ok (.) now show business family? (.) or
 (13) TPH: No show business
 (14) H: No show business?
 (15) TPH: Just me (.) well (.) I have one little cousin >who I stayed when I first moved out here< who did a show years ago (.) called Minor Adjustments=
 (16) H: Ok
 (17) TPH: =But he's grown now
- (18) H: Ok >I mean< what do your folks do? (.) what (.) what do they do?
 (19) TPH: My dad is deceased >°god rest his soul in peace°<
 (20) H: Oh ok (.) I'm sorry
 (21) TPH: Uhm (.) but he used to work for uhm (.) Washington DC government=
 -
 -
- (29) H: So (.) where does the show business thing come from? >I mean< what did your folks think when you (said) (.) I want to be an actress? (.) like (.) yeah ok
 (30) TPH: My dad was all for it=
 -
 -

→ (57) H: Ok (.) so what? (.) did you study acting? (.) like (.) >you're in high school (.) I'm gonna be an actress< was that the big deal? (.) did you do that? (.) that you see yourself doing from a young age?

-
-

→ (87) H: [So (.) so what] was the first big break? (.) was it Hustle and Flow? (.) that's the first time I became (.) aware of you

(TS, Ent. 11)

Esta sequência de pergunta-resposta organizada, inerente às interações institucionais, não é característica das entrevistas dos *talk shows* em análise. Embora em todas as vinte e quatro entrevistas ocorram sequências de pergunta-resposta, estas são mais flexíveis, não obedecendo a uma estrutura sequenciada como a do exemplo anterior.

A seguir exemplificamos um caso em que o tópico abordado é de interesse geral para o público, o que cumpre o objectivo institucional intrínseco a este tipo de interacção conversacional:

Excerto 82

(52) H: That is very strange (.) now (.) I know you (.) you came on this show (.) you wanted to talk about (.) something that is >near dear to your heart< which is <pet adoption> is that right?

(LN, Ent. 6)

Neste segmento, o apresentador revela que a convidada, Felicity Huffman, veio ao programa divulgar um tema importante para a actriz, que já tinha sido planeado com o apresentador. A adopção de animais é um tópico que revela uma preocupação social da convidada, que aproveita esta oportunidade, isto é, a entrevista, para divulgar informação que considera pertinente divulgar. Nas sequências de fala seguintes publicita o nome e o contacto de uma instituição, à qual está associada, que lida com este problema social.

Segundo Ilie (2001: 231), ao contrário do que acontece nas entrevistas televisivas dos programas noticiosos ou políticos, em que se espera que os convidados ajam exclusivamente nos seus papéis institucionais como especialistas ou profissionais, nas entrevistas dos *talk shows*, os convidados assumem um papel institucional diferente, na medida em que agem parcialmente nos seus papéis profissionais e nos seus papéis

personais e sociais. No exemplo anterior, a actriz está através do seu papel de celebridade a demonstrar uma preocupação social enquanto cidadã comum.

Para além dos tópicos institucionais seleccionados, ou seja, aqueles que têm como objectivo informar o público em geral, são, por vezes, mencionados tópicos ou subtópicos para alcançar objectivos meramente interaccionais. No exemplo infra, no seguimento do subtópico em discussão, o apresentador torna explícito que pretende saber a opinião da convidada sobre a relação entre Bush e Obama:

Excerto 83

- (98) H: Well (.) Bush was gr- (.) very gracious with the Obamas (.) don't you think?
 (99) WS: Are you talking about the first Bush? (.) his daddy?
 (100) H: no no (.) no (.) this (.) they (.) they seemed [to get along]
 (101) WS: [How did they] seem gracious?
 (102) H: Well (.) they rode in the limo together
 (103) WS: Oh ok (.) well (.) you thought he was uh (.) '>you get out (.) I'm still President (.) damn it (.) Obama (.) you gonna hoof (.) I'm president' (.) what I (.) uh
- (TS, Ent. 12)

Neste momento da entrevista a Wanda Sykes, a pergunta inicial é “*conversationally framed*”. Pretende-se que a actriz concorde ou discorde, sendo portanto uma pergunta que tem como objectivo solicitar um argumento (“*argumentative eliciting*”) e não informação. Neste caso, o assunto é do conhecimento do público e portanto referir este tema serve primeiramente um objectivo interaccional.

É de salientar ainda que, em comparação com o discurso institucional de uma entrevista televisiva padrão de um programa noticioso, em que há imposição de restrições sistemáticas relativamente à selecção de tópicos (Ilie, 2001: 226), nestas entrevistas que decorrem em programas nocturnos há uma maior liberdade para mencionar assuntos que poderiam ser desadequados ou mesmo proibidos noutras interacções institucionais. Dentro destes tópicos, incluem-se os relacionados com sexo, usualmente abordados nestas entrevistas. Estes assuntos, pelo seu teor transgressivo e proibido, revelam-se um factor de sucesso nestes programas. Veja-se o extracto seguinte em que o apresentador torna explícito este facto:

Excerto 84

- (76) H: We're back (.) talking with Anne Hathaway (.) now I've got to ask you about this (.)
you (.) you sold yourself (.) for charity or something? (.) what was that?
- (77) AH: That sounds so sordid
- (78) H: It does (.) doesn't it? and >I deliberately said it that way< cause uh (.) >our ratings
were driven (shallow)< now (.) what does that mean? (.) was it like uh (.) a date? (.)
someone wanted a date [or what?]

(TS, Ent. 7)

Nesta passagem, Conan O'Brien explica que disse “You sold yourself” deliberadamente de forma a suscitar o interesse do público, exactamente porque esse é um tema tabu. Contudo, na realidade não foi esse o objectivo, pois o apresentador apenas está a reparar um problema notado pela actriz (“That sounds so sordid”) que foi originado pela sua sequência de fala inicial.⁸¹

Nas interacções em que se mencionam tópicos tabu, nota-se que os convidados e o apresentador têm consciência de que os assuntos que estão a ser referidos são, normalmente, considerados transgressivos noutras situações interaccionais, tal como os exemplos seguintes demonstram:

Excerto 85

- (133) AH: This is the (x-rated) interview ever

(TS, Ent. 7)

Excerto 86

- (116) H: Welcome back (.) starring with Dustin Hoffman (.) Last Chance Harvey (.) you
always have some widly inappropriate joke (.) uh (.) when you come here
- (117) DH: Yeah
- (118) H: Have you got something for us today? (.) something that you can actually tell us?
- (119) DH: Well (.) I don't know what >I mean< it's dirty
- (120) H: All right
- (121) DH: You can te- (.) you can stop
- (122) Audience member: YEAH
- (123) H: That's a mature crowd (.) well (.) it's an immature crowd (.) that probably works
better (.) and we'll (.) we'll edit around (.) go ahead
- (124) DH: I can say oral sex?
- (125) H: Yeah (.) yeah

⁸¹ Ver a secção 5.3. deste capítulo para uma descrição pormenorizada de “reparo conversacional”

(126) DH: All right (.) uh (.) and it's (.) it's (.) it's holidai^{sh} (.) I mean (.) it's >you know<

(127) H: Oh (.) it's a holiday oral sex joke (.) well (.) that's wonderful (.) good (.) good that's lovely and uh (.) happy Hanukkah

(TS, Ent. 8)

No primeiro excerto, depois de terem sido mencionados assuntos relacionados com sexo, a actriz comenta “This is the x-rated interview ever”, revelando que considera este tema como sendo normalmente proibido em entrevistas institucionais padrão. O segundo excerto torna bastante claro que há tópicos e palavras proibidos⁸² (“something that you can actually tell us?”, “I can say oral sex?”) e um trabalho de edição subjacente aos programas que altera, se necessário, o discurso que decorre nestas interacções conversacionais.

Através da análise das entrevistas, podemos concluir que, apesar de seguirem um guião pré-estabelecido de tópicos e de o apresentador ocupar uma posição dominante, na medida em que inicia quase exclusivamente todos os tópicos e subtópicos e mantém um alto grau de controlo sobre a gestão dos mesmos, podemos observar também que os convidados detêm algum poder, uma vez que podem iniciar tópicos ou subtópicos, desenvolvê-los durante várias sequências de fala, desviarem-se de assuntos iniciados pelo apresentador ou mudarem de tópico quando este é considerado, por exemplo, inconveniente. Assim, podemos dizer que a conversa que decorre nestas entrevistas inclui elementos característicos de uma interacção verbal espontânea e de uma interacção institucional, pois apesar de apresentar um grau elevado de previsibilidade, permite a ocorrência de situações aparentemente imprevisíveis. Igualmente, ao contrário de uma interacção verbal como a entrevista televisiva padrão que visa cumprir objectivos exclusivamente institucionais, a interacção conversacional que ocorre nestes programas televisivos pretende também alcançar objectivos interaccionais e comunicativos.

⁸² Vide secção 5.1.9 sobre escolha lexical.

5. 1.7. *Sequências de abertura e de fecho*

Nesta secção analisamos primeiramente (a) as sequências de abertura e de fecho da entrevista e depois (b) as sequências de fala que sinalizam a inicialização e finalização dos tópicos no decurso das entrevistas.

(a) Sequências de abertura e de fecho da entrevista

Tal como acontece numa interacção espontânea, as conversas que decorrem nas entrevistas são iniciadas por sequências de abertura e concluídas por sequências de fecho. Estas sequências de abertura e de fecho das entrevistas nos programas *Late Night* e *The Tonight Show* seguem uma estrutura fixa composta por diferentes partes que a seguir descrevemos.

As sequências de abertura da entrevista incluem uma breve apresentação do convidado, que pode incluir os prémios ou nomeações obtidos pelos seus trabalhos profissionais, a referência a alguns dos seus trabalhos mais relevantes, nomeadamente o trabalho mais recente em que participou, uma solicitação dirigida ao público presente em estúdio para saudar o convidado e, finalmente, a sua identificação. Esta apresentação antecede a entrada do convidado no estúdio. O início da interacção conversacional inclui uma saudação pessoal do apresentador que agradece a presença do convidado no programa e frequentemente um elogio ao seu aspecto físico ou ao seu vestuário. Por sua vez, o convidado saúda o apresentador e agradece os elogios do apresentador, quando estes ocorrem. Os segmentos seguintes ilustram a estrutura fixa das sequências de abertura da interacção acima descritas:

Excerto 87

- (1) H: We're back (.) my next guest is a comedian and an actor (.) he's also the voice of Remy (.) the rat (.) in *Ratatouille* >please welcome< the very funny (.) PATTON OSWALD
(music plays and audience applauds)
- (2) H: You're looking sharp there (.) Patton
- (3) PO: Thank you (.) well (.) thank my (.) my fabulous tailor (.) Robert Wilson (.) who uh (.) made this for me (.) special

(LN, Ent. 2)

Excerto 88

- (49) H: =Good (.) yeah (.) all right (.) my first guest (.) Oscar nominated actress and a Grammy winning performer (.) she's hosting the People's Choice awards (.) which airs tomorrow night on another network (.) which has the initials CB & S (.) please welcome (.) QUEEN LATIFAH ((music plays and audience applauds)) look at you (.) thanks for dressing up (.) you look great
- (50) QL: Thank you
- (51) H: Very (.) very classy (.) yeah
- (52) QL: Thank you

(TS, Ent. 6)

Apesar de a estrutura fixa das sequências de abertura ser semelhante nas entrevistas dos dois programas em análise, o apresentador Jay Leno frequentemente interpela o locutor do programa ou, caso esteja presente, o convidado da primeira entrevista durante a apresentação que faz do segundo convidado, com o intuito de realçar o seu carácter, a sua carreira profissional ou a qualidade do seu trabalho mais recente, o que não acontece no *talk show* apresentado por Conan O'Brien. No primeiro extracto a seguir reproduzido, Jay Leno interpela o locutor do programa e, no segundo, o convidado Robin Williams, que esteve presente na primeira parte do programa e permanece no estúdio durante a segunda entrevista a Freida Pinto.

Excerto 89

- (1) H: My first guest (.) Oscar winning actor (.) brilliant stand up comedian (.) Grammy nominated singer ((addresses the announcer)) (.) see (.) *see (.) most comics are lazy (.) I'm a comic and I admit it (.) this guy >not only< he's stand up (.) won an Oscar (.) does music (.) he does it all (.) his new CD right here (.) called Intuition (.) will be in stores next tuesday >please welcome< JAMIE FOXX ((music plays and audience applauds)) how are you (.) buddy?*

(TS, Ent. 1)

Excerto 90

- (37) H: My next guest is the beautiful young actress (.) from India (.) starring in her first film (.) Slumdog Millionaire (.) wasn't that a terrific movie?

(38) RW: *Oh*

- (39) H: One of the best of the year (.) it's been nominated for Golden Globe [and (Bafta)

Award]

- (40) RW: [Who wants to be a millionaire?]

- (41) H: Oh (.) it's fantastic (.) but they don't know (.) see (.) they haven't seen it
 (42) RW: *They will* (.) *they will*
 (43) H: They will (.) they will (.) it's getting a lot of Oscar buzz (.) please welcome (.) Frieda Pinto ((music plays and audience applauds)) hey (.) thanks for coming (.) I enjoyed your film (.) I thought you were terrific
 (44) FP: Thank you (.) thank you so much

(TS, Ent. 4)

As sequências de fecho incluem as produzidas pelo apresentador e pelo convidado. O apresentador conclui a entrevista através da produção de sequências de fala que reiteram a divulgação do trabalho mais recente em que o convidado participou, acrescentando informações pertinentes sobre o mesmo. De seguida, agradece a sua presença. Este agradecimento pode ser seguido por um convite para voltar a participar no programa. Finalmente repete, normalmente num tom elevado, o termo que identifica o convidado. As sequências de fala do convidado podem incluir o agradecimento pela oportunidade de participar no programa e a aceitação do convite, quando este é efectuado. Mostramos a seguir alguns exemplos destas sequências de fecho que contêm os elementos acima descritos.

Excerto 91

- (188) H: >Check it out< Blindness (.) opens October third (.) always really delightful talking to you (.) [thanks so much for being here]
 (189) JM: [So nice talking to you]
 (190) H: Julianne Moore

(LN, Ent. 3)

Excerto 92

- (91) H: uh (.) Chuck uh (.) very funny show (.) the new season of Chuck begins Monday night (.) at eight o'clock (.) on NBC (.) check out that show (.) really fun talking to you (.) come back soon (.) would yo
 (92) ZL: I'd love to (.) [I'd love to]
 (93) H: [That was really cool] (.) ZACHARY LEVI (.)

(LN, Ent. 4)

Excerto 93

- (151) H: All right (.) *Bride Wars* on Friday (.) Anne Hathaway (.) be right back (.) with Brady Barr right after (.) thanks Anne (.) [it was great]
 (152) AH: [Thank you]

(TS, Ent. 7)

(b) Sequências de abertura e de fecho de tópico

Nas entrevistas em análise, tal como acontece numa interacção espontânea do quotidiano, os participantes utilizam mecanismos para iniciar e terminar um conjunto de sequências de fala sobre um determinado tópico. As sequências de abertura, isto é, as pré-sequências têm como objectivo preparar a introdução de um tópico ou de uma narrativa, avaliando e verificando as reacções dos co-participantes relativamente à produção de sequências de fala seguintes, de forma a minimizar a ocorrência de respostas não preferidas (Jacobsen, 1998: 10). As sequências de fecho sinalizam a conclusão de um determinado tópico ou narrativa, quer através da síntese ou da finalização das sequências de fala. O extracto infra ilustra a utilização de pré-sequências:

Excerto 94

- (37) H: Uh (.) you (.) >you know there're a lot of people in Hollywood<
 (38) DL: Yeah
 (39) H: Who (.) right now are becoming green (.) they're (.) they're into 'I want my (pre-s)
 (.) they want their battery operated car (.) they drive around in something=
 (39) DL: Are you gonna talk about my veggie mobile?
 (40) H: Yeah (.) that's where I was going with this (.) yeah (.) I (.) uh
 (41) DL: Ok and the [laughing stock of]
 (42) H: [You have] (.) you have a car (.) and >you have this for a long time<
 that runs on vegetable oil?
 (43) DL: Yes (.) but it's used vegetable oil (.) it's not bio diesel (.) doesn't take any corn from
 any cow:s (.) >preferably< from the Japanese restaurants (.) that's the best oil
- (LN, Ent. 1)

Neste excerto, o apresentador Conan O'Brien começa por referir o facto de várias pessoas em Hollywood se estarem a tornar “verdes”, ou seja, preocupadas com o meio ambiente. Ao generalizar este facto, o apresentador está a introduzir gradualmente esta questão para, de seguida, fazer uma pergunta à actriz sobre o seu carro. No entanto, a actriz percebe de imediato o que Conan pretende e pergunta-lhe directamente “Are you gonna talk about my veggie mobile?”. O apresentador admite a utilização das pré-sequências ao afirmar “Yeah (.) that's where I was going with this”. Só depois de esclarecer esta situação é que os participantes começam a falar sobre o tópico relevante.

As pré-sequências podem também ser apenas expressas por pedidos do apresentador para formular uma pergunta, tais como “Let me ask you about...”, “Can I ask you about...?” ou “Want to hear about...?”,⁸³ a seguir exemplificados:

Excerto 95

(59) H: *Let me ask you quickly about Barack Obama ...*

(LN, ent. 11)

Excerto 96

(129) H: But about these photos (.) *can I ask you about* Christmas? (.) I’m just (.) are you uh (.) someone who really gets excited about Christmas time?

(LN, ent. 12)

Excerto 97

(150) H: =*Want to hear* the joke I told on the monologue tonight?

(TS, Ent. 1)

A utilização de sequências de fecho é escassa, sendo que, quando um tópico termina, o apresentador raramente o sintetiza. A finalização de um determinado assunto é perceptível nestas entrevistas através da mudança de tópico, ou seja, através de perguntas directas que sinalizam o início de um novo tópico ou de palavras como *now, well, so, but*. A ausência de sequências de fecho explica-se pela fluência da gestão dos tópicos e pelo teor do conteúdo das entrevistas. Por um lado, uma vez que há um guião pré-definido de temas a serem abordados no decurso das entrevistas, não há momentos de silêncio ou de ausência de tópicos. É função do apresentador correlacionar os diferentes momentos da entrevista de forma a evitar uma mudança brusca e imprevisível de assunto. Por outro lado, ao contrário do que acontece nos *talk shows* diurnos, em que se discute um tema social da actualidade de interesse público, para os quais são convidadas pessoas para responderem a um conjunto de questões relacionadas com esse tópico e em que é necessário produzir sequências de fecho em que se resumam as ideias principais aí debatidas, nestes *talk shows* nocturnos o mesmo não se verifica. Os temas abordados centram-se na vida pessoal e profissional das celebridades convidadas e a razão principal da sua presença é a promoção do seu trabalho mais recente. Portanto, não é relevante sintetizar as suas intervenções no decorrer da entrevista.

⁸³ Vide as entrevistas 1 (seq. 72) e 11 (seq. 19) do programa *Late Night* e as entrevistas 1 (seq. 9, 48 e 132), 2 (seq. 32 e 34), 8 (seq. 11), 12 (seq. 17) do programa *The Tonight Show* para mais exemplos.

5. 1. 8. *Construção de narrativas*

A construção de narrativas no decurso das entrevistas em foco serve diferentes objectivos, nomeadamente iniciar um novo tema de conversa, ilustrar um determinado tópico, desenvolvendo-o, ou mudar de assunto. Ao analisarmos o quadro-síntese das narrativas produzidas no decurso destas interacções (*vide* anexo G), podemos identificar três grupos de narrativas: (a) narrativas não-ficcionais que incluem a narração das experiências e histórias pessoais dos convidados, (b) ficcionais, que abrangem anedotas e breves histórias humorísticas, e (c) resumos dos argumentos e excertos dos filmes e programas televisivos que são promovidos no segmento final das entrevistas.

As narrativas não-ficcionais, construídas no decurso das interacções conversacionais em estudo, incluem histórias sobre as experiências pessoais dos convidados. Nestas histórias, a personagem principal é usualmente o convidado ou ocasionalmente os familiares do mesmo, nomeadamente os filhos (*LN*, Ent. 3, seq. 94-128 e Ent. 7, seq.19-27), os esposos (*LN*, Ent. 2, seq. 59-69) ou os pais (*TS*, Ent.5, seq. 67-75 e Ent. 7, seq. 5-26).

A inclusão de narrativas nestas entrevistas nunca é aleatória, ou seja, há sempre uma ligação temática entre o que está a acontecer na interacção, ou seja, entre o tópico iniciado - quer pelo apresentador, quer pelo convidado - e os eventos da narrativa. A relevância da construção das narrativas justifica-se pelo tópico em que são incluídas. Os excertos seguintes exemplificam a construção de uma narrativa para (a) iniciar, (b) desenvolver um tópico e (c) mudar de assunto, iniciando um subtópico.

No primeiro caso, Conan O'Brien solicita de forma indirecta a construção de uma narrativa sobre a promoção do filme *Super Bad* em que o actor participou através do enunciado "I've never heard what happened" para iniciar este tópico, que é o primeiro da entrevista.

Excerto 98

- (7) H: Yeah ((audience applauds)) it's you and me (.) uhm now (.) it's funny uh (.) last time you were on the show (.) we're talking and (.) you're just about (.) you're (.) you're promoting Superbad and=
(8) MC: Right (.) yeah
(9) H: =And you're telling me that you were just about to go to Europe=
(10) MC: Yeah (.) we went

- (11) H: =And you were excited because (.) >you know< you were curious to see how Superbad would be received (.) over in Europe (.) but I'm just cu- (.) *I've never heard what happened*=

(LN, Ent. 5)

No extracto seguinte, a inserção de uma narrativa tem como objectivo desenvolver um tópico que já estava a ser abordado pelos participantes. O propósito é desenvolver o tópico em discussão, nomeadamente o facto de o governador de Chicago, Blagojevich, ter aceite um suborno. Esta história contribui para demonstrar de uma forma humorística o carácter do político em questão, uma vez que acrescenta informação pertinente sobre o mesmo.

Excerto 99

- (89) H: >You know< he came to see me at the club
 (90) RW: Oh (.) serious?
 (91) H: I (.) I was in (.) I was ...in the (.) uh (.) what's (.) what's the other big city in uh (.) New Orleans? ... Baton Rouge=
 (92) RW: Baton Rouge
 (93) H: =Baton Rouge (.) and here comes this guy (.) two hookers (.) one black one white=
 (94) RW:[That's mandatory]
 (95) H: =[Sitting in the front row] like this ((imitates the person laughing)) (.) laughing like this >you know<=
 (96) RW: =Oh my god=
 (97) H: =He goes (.) 'Jay (.) >I'm the governor<' (.) and I said (.) I said 'how are you governor? (.) I said (.) 'aren't you afraid of getting caught with these women?' (.) and he said 'no (.) no (.) you only get in trouble if you're caught with a dead woman or a live boy (.) it's the only way you get caught' ((audience and guest laugh))

(TS, Ent. 3)

Finalmente, a narração de um episódio sobre a vida pessoal do convidado pode também servir para mudar de assunto, isto é, para iniciar um subtópico, tal como a passagem infra pretende ilustrar. No seguimento de uma pergunta do apresentador sobre se a actriz se sente confortável a falar de si publicamente, Julianne Moore desenvolve o tópico referindo o facto de que não a incomoda desde que as perguntas sejam sobre assuntos factuais. A sequência de fala transcrita começa por mencionar a situação inversa, ou seja, a divulgação na *internet* de informação falsa sobre a actriz que esta aproveita para iniciar a história sobre o homem, Sundar Chakravarthy, que alega ter

estado casado consigo. A construção desta narrativa serve claramente um objectivo institucional, ou seja, embora pareça que tenha fluído naturalmente no decurso da conversa para cumprir os objectivos interaccionais inerentes à mesma, é utilizada para esclarecer o público sobre uma situação constrangedora para a actriz, ou seja, a divulgação de uma informação falsa sobre a sua vida pessoal.

Excerto 100

(32) JM: = [when] (.) when it isn't (.) it's just people can post stuff on these sites and they (.) they can (.) and so journalists would say to me >for example< I'd be in the middle of (.) of an interview (.) >and they'll say< 'so (.) you've been married three times' (.) and I'm like 'no (.) no (.) no honestly no (.) I haven't (.) I haven't been married three times (.) why would you think I've been married three times?' (.) 'it's on the internet' (.) >I'm like< 'really?' and so >you know< you go on (.) >if you go on Wikipedia< and I'm Db (.) *there's this person on (.) on it that claims to have been married to me from nineteen eighty three to nineteen eighty five (.) and I was not*

(LS, Ent. 3)

Tal como se tem vindo a afirmar ao longo deste trabalho, a presença dos convidados nos dois programas em análise justifica-se fundamentalmente pela promoção dos trabalhos mais recentes em que participaram. Portanto, quando estes trabalhos incluem filmes ou programas televisivos é frequente mostrar-se um excerto no último segmento da entrevista que é sempre antecedido por uma breve explicação ou resumo da cena que vai ser mostrada. Igualmente, o apresentador solicita aos convidados que façam uma sinopse do argumento do filme ou do programa cujo excerto vai ser projectado, tal como se pode verificar no exemplo seguinte:

Excerto 101

(5) H: Oh (.) it's fantastic (.) but they don't know (.) see (.) they haven't seen it

-

-

(95) H: [Ok] waw (.) now (.) now tell us what the <movie's about> (.) for people (.) it just opened (.) and it's doing very well (.) but tell people what it's about (.) it's a fascinating story

(TS, Ent. 4)

Neste caso em particular, Jay Leno afirma no segmento inicial da entrevista, aquando da apresentação da atriz, que o público ainda não viu o filme *Slumdog Millionaire*, o que justifica a necessidade de resumir o argumento. Na parte que antecede a visualização do excerto do filme, o apresentador reitera o facto de o público ainda não ter conhecimento do seu argumento, uma vez que acabou de estreiar, pelo que solicita à atriz que faça a sinopse da história.

Na entrevista a Taraji P. Henson, sucede uma situação oposta, ou seja, o filme *The Curious Case of Benjamin Button* em que a atriz participa já estreou e, portanto, parte-se do pressuposto que o público, de uma forma geral, conhece o seu argumento. Assim, o apresentador justifica o facto de ser desnecessário resumir o argumento do filme ao afirmar “obviously people know the story”, sendo que apenas pede à convidada que resuma a cena que vão visualizar:

Excerto 102

(109) H: Right (.) let's take a look (.) this is the scene where >obviously people know the story<

(TS, Ent. 11)

Outro aspecto a considerar relativamente à construção de narrativas é o facto destas serem predominantemente solicitadas pelos apresentadores, que utilizam para o efeito um conjunto de estratégias, designadamente solicitações directas e indirectas, a seguir descritas. Devido à estrutura fixa do programa, a parte final da entrevista, em que é mostrado um excerto do filme ou do programa televisivo que os convidados protagonizam, é sempre precedida por uma sinopse. Uma vez que é da responsabilidade dos apresentadores Conan O'Brien e Jay Leno coordenar a organização da interacção verbal, estes devem sinalizar os diferentes segmentos pré-definidos do programa, incluindo a visualização destes excertos. Apesar de este ser um momento previamente preparado e, portanto, previsível, o apresentador tem a função de informar os convidados e o público do início deste segmento da entrevista. A estratégia utilizada pelos apresentadores para pedir aos convidados que resumam o argumento e as cenas dos filmes incluem solicitações directas, tais como “Let’s talk about...” (LN, Ent. 3, seq. 176; Ent. 5, seq. 103); “Tell us/people about...” (TS, Ent. 4, seq. 96; Ent. 5, seq. 84; Ent. 7, seq. 118; Ent. 8, seq. 171; Ent. 10, seq. 144); “What can you tell us about...?” (LN, Ent. 7, seq. 101) e “What’s the movie about?” (TS, Ent. 3, seq. 134).

A inclusão de narrativas sobre as experiências pessoais dos convidados no decurso das entrevistas não segue uma estrutura fixa, podendo ocorrer de forma aparentemente espontânea no seguimento de um tópico. Portanto, as estratégias para solicitar a construção deste tipo de narrativas não-ficcionais são mais diversificadas, abrangendo solicitações directas e indirectas, que a seguir evidenciamos.

No primeiro exemplo, podemos verificar que a narração da história é despoletada pelas sequências de fala do apresentador, as quais revelam que o convidado, Michael Cera, não terminou de contar a história sobre o quarto de hotel assombrado que tinha iniciado no último programa, o que implicitamente pressupõe um pedido para continuar e finalizar a narrativa:

Excerto 103

- (31) H: I don't know (.) leave me alone (.) I've got way for (thin talent) (.) and an hour to kill uh (.) now (.) *last time you were here (.) you were telling us (.) that you had this weird experience*
- (32) MC: Yeah
- (33) H: You thought your hotel room was hunted
- (34) MC: Yeah I was in San Diego (.) and my speaker phone kept turning itself on=

(LN, Ent. 5)

No segmento seguinte, a sequência de fala inicial do apresentador solicita a construção de uma narrativa centrada na descrição de como a convidada Rachel Maddow começou a sua carreira na rádio. Esta solicitação é feita de forma indirecta, através do pedido de confirmação da informação “you did it by winning a contest (.) is that right?”. A convidada é assim incentivada a confirmar a informação, desenvolvendo-a. Esta sequência revela também uma característica inerente às narrativas produzidas neste contexto institucional, ou seja, o facto de o apresentador já estar familiarizado com as histórias que vão ser produzidas. Esta narrativa é apenas nova para o público, porque o apresentador, devido à preparação prévia da entrevista, já tem conhecimento da mesma. Podemos também observar que o apresentador contribui para a produção da narrativa, na medida em que faz uma pergunta relevante, designadamente sobre o espaço da acção: “[Where] (.) whereabouts was this?” que é um elemento essencial para a construção de uma história. Esta intervenção de Conan O'Brien demonstra igualmente um grau elevado de cooperação entre os participantes, que é uma particularidade destas interacções:

Excerto 104

- (2) H: =You've had such phenomenal success (.) and everyone's talking about you (.) and I'm fascinated that your career began (.) you (.) you got on the radio (.) and you did it by winning a contest (.) is that right?
- (3) R: Sort of been (.) I was uhm (.) I was a (.) a poor grad student crashing with friends (.) and they were fans of this local morning show (.) [just like a]
- (4) H: [Where] (.) whereabouts was this?
- (5) R: It was Western (.) Western Massachusetts [in] New England=
- (6) H: [Ok]
- (7) R: =And the sidekick newsgirl on that show uhm (.) left (.) and they held open on air auditions to replace her (.) and so my friends dared me to go (.) I'd never listened to the show (.) and I just went up and did the audition and got hired >on the spot< (.) and I started the next day

(LN, Ent. 9)

Outra estratégia que os apresentadores utilizam é a narração de uma experiência pessoal com a qual os convidados se identifiquem, de forma a contarem posteriormente um episódio semelhante. No excerto seguinte, Conan O'Brien encoraja o actor Zachary Levi a contar a experiência do seu crescimento (em altura) da seguinte forma:

Excerto 105

- (15) H: uh what uh (.) what uh (.) I'm curious (.) when did you get your growth spur? (.) I'm just (.) I'm fascinated with this cause uh (.) >obviously< it's near dear to my heart but=
- (16) ZL: =Of course=
- (17) H: =Did this happen for you (.) [this happen for]
- (18) ZL: [Me and my anatomy] (.) it's very uh
- (19) H: I think about it often (.) uhm (.) no I was uhm (.) a little of a late bloomer so I (.) I (.) like the incredible Hulk (.) I changed overnight and tore through my clothes
- (20) ZL: Yeah I was (.) did you do that too?
- (21) H: Yes
- (22) ZL: That's incredible (.) I thought I was the only one uh (.) sophomore year I was still about (.) like (.) five six and then=

(LN, Ent. 4)

Uma vez que são ambos muito altos, facto que é notado no início da entrevista, há uma identificação, no excerto acima, entre o convidado e o apresentador. Assim, para

que Zachary Levi descreva a sua experiência pessoal, Conan O'Brien começa por relatar que o seu crescimento foi tardio e rápido.

No seguimento da descrição do seu primeiro trabalho como actor, Jeff Goldblum informa que foi incentivado a contar a experiência de quando perdeu a virgindade. No entanto, uma vez que não inicia de imediato a narração desse episódio, o apresentador solicita directamente o desenvolvimento da história através das perguntas “What happened? (.) can you just tell us?”. Este pedido directo está relacionado com o seu papel de entrevistador na interacção, ou seja, uma vez que o convidado demora a iniciar a história, Conan O'Brien, devido a condicionantes temporais, é levado a interpelar directamente Jeff Goldblum:

Excerto 106

- (95) JG: =It was a big hit (.) the audience goes wild (.) nothing before was like that (.) it was chaotic (.) opening night audience goes wild (.) I was (.) >it's indiscreet to say< but I've been encouraged (.) I was uhm (.) a virgin (.) I had not had sex up until then (.) I was eighteen (.) look (.) they're quiet as uh (.) you can't hear a pin drop ((audience laughs)) It's true
- (96) H: Now (.) you're a virgin at eighteen
- (97) JG: I was=
- (98) H: Yeah
- (99) JG: =But (.) I lost my virginity that night
- (100) H: Really? ((audience applauds))
- (101) JG: >What a monumental night< (.) the first (.) <the first night of my professional job>
- (102) H: What happened? (.) can you just tell us? (.) uh (.) I mean
- (103) JG: Brie- (.) briefly and not (.) not too indiscreetly (.) the (.) the curtain came down=

(LN, Ent. 10)

Na passagem seguinte, o pedido para produzir uma narrativa é efectuado pelo convidado, ao contrário do que é usual nestas entrevistas. No seguimento do tópico sobre o estado saudável dos dentes do actor e das consultas no dentista, Jeff Goldblum pergunta directamente se o apresentador quer ouvir a história sobre a sua última consulta “you want to hear about it (.) a little bit?” de forma a confirmar a relevância da narrativa para a conversa precedente. A resposta do apresentador é afirmativa e pressupõe que a narrativa não só é relevante para o apresentador (“I”), mas também e, principalmente, para o público presente em estúdio (“we”) e para os telespectadores (“all America”):

Excerto 107

(37) JG: uh (.) and this last time was particularly (.) unusual (.) you want to hear about it (.) a little bit?

(38) H: Yes (.) yes I do (.) [>I think we all do (.) I think all America's waiting< yeah]

(LN, Ent. 10)

Outro aspecto a destacar que influencia a construção das narrativas é a figura do apresentador, fulcral para o sucesso destes *talk shows*.⁸⁴ Assim, apesar de os convidados serem as figuras centrais das entrevistas, o apresentador constrói também a sua identidade, revelando a sua personalidade e talento humorístico, através da construção de narrativas centradas nas suas próprias experiências pessoais.

Excerto 108

H: It's funny (.) I know this is very narcissistic of me (.) but I watched this movie (.) and I said >they set up a screening for us< and I watched it (.) brought my wife to the screening (.) she really wanted to see it (.) so it's the two of us (.) we watched and (.) and everyone's (.) I think (.) gonna feel this way (.) I felt like (.) 'oh (.) this is about us' =

(LN, Ent. 12)

Este segmento demonstra não só que a construção de narrativas é um recurso profuso para a construção da identidade do apresentador, mas exemplifica também uma das estratégias utilizadas para “contar uma história”, nomeadamente a justificação para produzir uma narrativa quando esta não é, por exemplo, solicitada pelo outro participante. O apresentador reconhece que o tópico em discussão, nomeadamente o filme *Marley and Me*, deveria ser desenvolvido pela convidada, Jennifer Aniston. Por isso, como a inclusão desta narrativa pode ser considerada irrelevante para a conversa precedente, Conan O'Brien justifica a importância da história perante os ouvintes - a atriz e o público.

À semelhança do que acontece nas interações espontâneas, as narrativas em análise podem ser produzidas apenas por um participante ou em conjunto pelo apresentador e pelo convidado. Assim, podemos encontrar vários exemplos de construção individual de narrativas, em que as intervenções do apresentador são mínimas e alguns de co-produção, em que este desempenha um papel significativo

⁸⁴ Este aspecto será analisado mais detalhadamente na última secção deste capítulo.

(Thornborrow, 2001: 122). Os extractos seguintes demonstram estes dois modos de construção. No primeiro, embora o apresentador seja o responsável por introduzir a história,⁸⁵ isto é, por abrir espaço narrativo para o convidado, as suas intervenções limitam-se a explorar o potencial humorístico de certos momentos da narrativa, nomeadamente nas sequências de fala 57 e 59, a fazer comentários avaliativos, visíveis na sequência 57, em que revela a sua posição quanto aos eventos narrados, a reforçar a veracidade dos eventos narrados através de perguntas como “What? (.) Really?” e a mostrar a sua reacção à história através da utilização de mecanismos de cooperação (*back channel support devices*), tais como *mhm mhm* e *yeah yeah*. O apresentador não produz a narrativa em conjunto com o convidado, mas as suas intervenções são essenciais, na medida em que revelam atenção e interesse pela história e cooperação interaccional. A produção de sequências de fala avaliativas é uma característica das interacções conversacionais espontâneas ausente nas interacções verbais institucionais dirigidas a um público. No entanto, nas entrevistas em que o discurso é heterogéneo, contendo características de ambos os discursos - institucional e espontâneo - verifica-se a ocorrência frequente de sequências de fala avaliativas, produzidas pelo apresentador que desempenha o papel de ouvinte das narrativas.

Excerto 109

- (53) H: And so your audience (.) from Arrested Development grew now (.) more and more people must know who you are (.) is that a good thing?=
 (54) MC: =Yeah (.) well (.) the first night >I mean< the weekend that came out (.) I went to a bar (.) where I live (.) in Toronto (.) and (.) and it was very strange (.) like people (.) >you know< coming up (.) and people are very aggressive when they are drunk (.) as you might know
 (55) H: mhm mhm
 (56) MC: And uhm (.) actually I (.) this (.) this happened to me a few months before the movie (.) I almost got beaten up by a guy (.) for no reason (.) I know that sounds like (.) you know just my side of the story (.) ((audience laughs)) but it's true (.) I was minding my own business=

⁸⁵ Thornborrow (2001: 119-124) identifica os seguintes papéis do apresentador na construção de narrativas: (a) *story introducer*; (b) *primary recipient*; (c) *co-narrator*; (d) *problematizer*; (e) *dramatizer*. Os apresentadores dos programas em análise (a) solicitam a construção das narrativas, abrindo espaço narrativo para os convidados; (b) são os primeiros receptores das narrativas; (c) por vezes, participam em conjunto com os convidados na construção das mesmas; (d) podem produzir comentários avaliativos sobre as narrativas e (e) podem dramatizar determinadas partes das narrativas, tornando-as em momentos humorísticos com o intuito de suscitar o riso do público. Segundo a autora, é nestas intervenções do apresentador que se torna explícito que as narrativas são produzidas como representações para o público (*idem*: 137).

- (57) H: =You're not (.) you don't seem like a guy that would be in a bar (.) 'I'LL FIGHT ANYONE'
- (58) MC: No (.) no
- (59) H: 'WHO WANTS A PIECE OF MICHAEL CERA?' (.) that's how you come across
- (60) MC: That's not what I say (.) [no]
- (61) H: [Yeah]
- (62) MC: No (.) he just came up (.) he didn't know me (.) I think he thought I was someone else (.) and he wanted to fight me
- (63) H: What? (.) really?
- (64) MC: And then that was (.) that was in June (.) and Superbad came out in August (.) the weekend that came out I was in a bar (.) and saw that same guy (.) and he was sober (.) and I'd only met him once before when he was trying to beat me up (.) and he came up to me (.) and he's like (.) 'Hey Michael (.) hey (.) I didn't even realise you were an actor' >you know< and he was talking to me (.) and he was like (.) 'do you go (.) do you go to Los Angeles a lot?' (.) 'yeah (.) once in a while' (.) and he goes (.) I'd love to go with you sometime'
- (65) H: What?
- (66) MC: It's the second time I'd met him and he wants to go (.) on a trip with me now
- (67) H: ((laughs)) [[So
- (68) MC: [[And only the other time was when he was trying to beat me up
- (69) H: So (.) you've seen any more of this person?
- (70) MC: Yeah (.) he's my roommate now (.) we live together=
- (71) H: Yeah yeah
- (72) MC: =In Los Angeles

(LN, Ent. 5)

O exemplo acima transcrito revela também que a construção das narrativas não-ficcionais neste contexto interaccional pode conter todas as partes invariantes de uma narrativa oral identificadas por Labov e Waletzky (1967), nomeadamente resumo, orientação, complicação, avaliação, resolução e finalização. Tal como aponta Cortazzi (1993), cada uma destas partes funciona como uma resposta a perguntas prováveis de um público que esteja a ouvir a narrativa. O resumo é a parte da narrativa que tenta responder à pergunta que um elemento do público poderia fazer: “Vais falar acerca de quê?”. É portanto, uma sinopse daquilo que o convidado vai falar que, neste caso, está implícito na pergunta do apresentador: “more and more people must know who you are (.) is that a good thing?=". A secção de orientação informa o receptor a respeito das personagens, espaço e tempo da acção, ou seja, o contexto em que vai decorrer a

história. As perguntas do público a que esta secção pretende responder são “Quem?”, “Quando”, “O quê?”, “Onde?”. Estas informações podem aparecer em qualquer ponto da história ou misturadas entre as várias partes da narrativa. Neste caso, Michael Cera informa sobre as circunstâncias em que este episódio aconteceu na sequência de fala 54. A parte da complicação, ou seja, o “corpo principal de uma secção narrativa” (Labov & Waletzky, 1967), que Labov passa posteriormente a denominar sequência narrativa (1978), é composto por uma série de acontecimentos que recapitulam a sequência temporal de uma experiência como ela foi percebida. Esta parte responde à pergunta: “O que aconteceu?”, o que incentiva o recontar da história pela mesma ordem com que foi percebida e experienciada pela personagem. Na narrativa produzida pelo actor, esta parte corresponde às sequências de fala 56 e 62. A secção de avaliação, onde o narrador revela a sua atitude face à história, e a parte da resolução, prende-se com o significado da narrativa. Essa parte pode ser coincidente com a resolução, isto é, com o resultado final da complicação da acção. Na narrativa acima transcrita, estas duas secções sobrepõem-se quando o actor manifesta o seu entendimento quanto ao sucedido: “It's the second time I'd met him and he wants to go (.) on a trip with me now” e “[and only the other time was when he was trying to beat me up”. A finalização é a parte da narrativa que informa do final da história e apela à posição imediata do interlocutor face ao que ouviu. A finalização não é explícita nesta história, porque é seguida pela intervenção do apresentador que solicita mais informações sobre o que aconteceu depois, particularmente se Michael Cera voltou a ver a pessoa que quase lhe bateu. Esta é também uma característica das narrativas conversacionais, ou seja, o facto de não terminar necessariamente quando o narrador conclui a história.

A co-construção de narrativas é caracterizada pela produção de histórias por ambos os participantes, como o exemplo a seguir demonstra:

Excerto 110

- (27) H: I'm not (.) sometimes (.) I'm not familiar with this game (.) what's Iron?
 (28) RM: It was (.) it was about Iran Iraq war (.) which was like (.) took place over the (.) most of the eighties (.) and >I don't know why we didn't call it Iraq< we called it Iron (.) and we would fight over who got to be the shah and= ((audience laughs))
 (29) H: =What?=
 (30) RM: Yeah
 (31) H: =What are you talking about? (.) no one else's playing kick the can=
 (32) RM: No

- (33) H: =And tag (.) are you playing Iron?
- (34) RM: We're playing Iron (.) I was like seven and we'd (.) we'd line up all the kids in the neighbourhood by height (.) and then I'd tell them what country they could be on (.) and there would be a [big fight]
- (35) H: [You were gonna] execute them (.) yeah (.) 'YOU DIE (.) NOW YOU DIE (.) NOW YOU DIE (.) YOU DIE' (.) well (.) game's over
- (36) RM: I know (.) I win it again
- (37) H: Yeah (.) yeah (.) how did [you do this game?]
- (38) RM: Well (.) the (.) [the shah got to use different] (.) got to use different weapons than all the other kids=
- (39) H: Yeah
- (40) RM: =Cause I was like (.) gaming out Iron's nuclear programme thirty years in advance >or something<=
- (41) H: Yeah
- (42) RM: =The shah got to use this big prickly junior peaberries (.) and kind of (bin) the other kids with them
- (43) H: It was never proved when they had those junior peaberries=
- (44) RM: =That's exactly (.) that's exactly right
- (45) H: All satellite photos (.) it's just conjecture (.) yeah
- (46) RM: So I think (.) I think I was weird (.) [I think I was a strange kid]
- (47) H: [Yeah] (.) I can relate (.) uhm (.) ok
- (LN, Ent. 9)

Na construção da narrativa acima transcrita, o papel do apresentador é mais activo, sendo que as suas intervenções incluem, para além das sequências de fala produzidas com o intuito de explorar o potencial humorístico dos eventos narrados (sequências de fala 35, 43 e 45) e de dramatizar a narração da história (seq. 29), algumas perguntas para desenvolver os pormenores da história, particularmente para explicar em que consistia o jogo e como é que as crianças jogavam: “what are you talking about? (.) no one else's playing kick the can and tag” “are you playing Iron?” e “how did [you do this game?]”.

A construção de narrativas nestas entrevistas é efectuada predominantemente por apenas um participante na interacção, sendo que o convidado é o responsável pela produção da maior parte das histórias (*vide* anexo G). A co-construção verifica-se principalmente nos resumos dos excertos e dos argumentos dos filmes. Nestes casos, há uma produção conjunta das sinopses, sendo que o papel do convidado é menos activo apenas esporadicamente, tal como o seguinte exemplo ilustra:

Excerto 111

- (1) H: uh (.) let's talk about this film (.) Nick and Norah's Infinite Playlist
- (2) MC: Right
- (3) H: And uh (.) this is a (.) a good character for you (.) you've gone through this painful breakup with a girl
- (4) MC: Yeah right (.) yeah yeah (.) all takes place on one day (.) and I've just had my heart broken by a girl
- (5) H: uhm (.) uhm (.) and uh (.) well (.) I don't wanna give away too much (.) what's the clip we're gonna show?

(LN, Ent. 5)

O apresentador ocupa um papel dominante na construção deste resumo, uma vez que determina o assunto de que vão falar, iniciando e concluindo a produção da sinopse do argumento do filme. A intenção de não desenvolver o resumo é explícita no enunciado “I don't wanna give away too much”, o que está relacionado com a promoção do filme, ou seja, o criar expectativas no público em relação ao dito sem revelar demasiado do argumento. O convidado confirma a informação e adiciona um dado quanto à localização temporal da acção (“all takes place on one day”), parafraseando o que o apresentador tinha dito anteriormente, “you've gone through this painful breakup with a girl”, por “I've just had my heart broken by a girl”. Apesar do papel menos activo de Michael Cera, podemos concluir que o resumo foi produzido em conjunto por ambos.

O conjunto de narrativas ficcionais produzidas nestas interacções verbais é composto por apenas uma breve história cómica sobre o presidente Jimmy Carter contada por Conan O'Brien na entrevista a David Gregory, no seguimento do tópico em discussão, nomeadamente o episódio do presidente Bush e do sapato, e duas anedotas contadas no programa *The Tonight Show*. No extracto seguinte, Jay Leno conta uma breve anedota a Jamie Foxx para ilustrar uma situação mencionada pelo convidado:

Excerto 112

- (150) H: =Want to hear the joke I told on the monologue tonight?
- (151) JF: What did you say?
- (152) H: I said an eighteen year old girl lost her virginity and was texting her friends about how great it was and accidently texted (.) her father

(TS, Ent. 1)

Nas sequências de fala antecedentes, Jamie Foxx manifesta a sua preocupação com a possibilidade de a sua filha namorar. O apresentador, que mantém um elevado grau de proximidade com o convidado, aproveita a oportunidade para contar uma anedota sobre uma situação com a qual o convidado se identifica, mas não sem previamente confirmar (“Want to hear the joke I told tonight?”) que o receptor considera relevante a inclusão desta narrativa na conversa.

A anedota contada por Dustin Hoffman é, ao contrário da anterior, bastante longa, ocupando uma parte significativa da interacção conversacional. A inclusão da anedota nesta entrevista torna-se previsível a partir do início da segunda parte:

Excerto 113

(116) H: Welcome back (.) starring with Dustin Hoffman (.) Last Chance Harvey (.) you always have some widly inappropriate joke (.) uh (.) when you come here

(117) DH: yeah

(118) H: Have you got something for us today? (.) something that you can actually tell us?

(118) DH: Well (.) I don't know what >I mean< it's dirty

(TS, Ent. 8)

Na sequência de fala 116, o apresentador justifica a narração da anedota como sendo uma característica das entrevistas a Dustin Hoffman neste programa. Na sequência seguinte, o apresentador pergunta ao convidado “Have you got something for us today? (.) something that you can actually tell us?” para que este inicie a construção da anedota.

A construção de narrativas ficcionais deste género, isto é, anedotas ou breves histórias cómicas, serve para criar momentos humorísticos que se alinham com o objectivo principal destes programas, ou seja, entreter o público. Igualmente, aproxima o discurso que decorre nestas entrevistas das conversas do quotidiano, uma vez que a produção de narrativas é uma característica presente apenas em discursos não-institucionais ou semi-institucionais, como este. O discurso de uma entrevista de um programa noticioso, por exemplo, não permite a produção deste tipo de narrativas humorísticas, uma vez que para além de decorrer num contexto institucional, é também marcado por um elevado grau de formalidade e seriedade.

Como vimos, a construção de narrativas é uma característica específica das entrevistas destes *talk shows* televisivos, tal como Thornborrow (2001: 117) realça. As narrativas são solicitadas pelos apresentadores em momentos relevantes das entrevistas. No entanto, esporadicamente Conan O'Brien e Jay Leno também incluem histórias na interacção conversal sobre as suas próprias experiências pessoais, anedotas ou resumos dos argumentos de filmes ou programas. Nestas entrevistas, a maioria das narrativas é produzida individualmente pelos convidados, mas também há algumas histórias que são co-construídas pelo apresentador e pelos convidados.

5.1. 9. *Escolha lexical*

Apesar de serem produzidas num contexto institucional como discurso público, as entrevistas em estudo são recebidas num contexto privado e doméstico como um meio de lazer opcional. Portanto, o público em casa espera que o discurso dos participantes nestas interacções conversacionais seja familiar e informal. O facto de este ser o estilo comunicativo adoptado preferivelmente pelos participantes nas interacções do quotidiano influencia o discurso destes *talk shows* de forma a aproximá-lo das normas de uma conversa espontânea e informal (Scannell, 1991: 4).

A escolha lexical efectuada nas interacções verbais destes programas televisivos inclui não só a utilização de vocabulário especializado e de termos descritivos relacionados com o conteúdo das entrevistas, mas também a utilização de vocabulário informal, tal como palavras tabu⁸⁶ e calão,⁸⁷ que são elementos presentes nas conversas informais do dia-a-dia. Nas entrevistas pode-se identificar um vasto campo lexical no âmbito do tópico principal das interacções, particularmente palavras relacionadas com a realização e produção cinematográfica, televisiva e musical, tal como a seguinte lista pretende ilustrar:⁸⁸

⁸⁶ “Taboo words are those that are to be avoided because they are deemed unfit for normal linguistic usage and by community consensus are banned in everyday language in the public domain” (Apte, 2001: 283). Segundo Swan (1995: 573-74), as palavras e expressões tabu podem dividir-se em três grupos, que incluem palavras relacionadas com: (a) religião cristã; b) actividade sexual e as partes do corpo associadas; c) eliminação dos dejectos orgânicos humanos e as partes do corpo associadas.

⁸⁷ “Slang is the special, unrestricted speech of subgroups or subcultures in society and a highly informal unconventional vocabulary of more general use [which] is used to assert social position” (Allen, 2001: 265-6).

⁸⁸

Academy (n)	Comedy	Premiere (n)	Sidekick (n)
Act (vi)	(n)Correspondent (n)	Prequel (n)Press (n)	Sitcom (n)
Action (n)	Co-star (n/vt/vi)	Production (n)	Sound effects (n)
Actor (n)	Critic (n)	Programme (n)	Stage (n)
Actress (n)	Crew (n)Marquee (n)	Promote (vt)	Stand up (n)
Adventure (n)	Moderator (n)	Q&A (<i>Questions & Answers</i>) (n)	Star (n/vi/vt)
Air (n/vt)	Monologue (n)	Record player (n)	Story (n)
Album (n)	Move (n)	Rehearsal (n)	Story line (n)
Audience (n)	Movie (n)	Review (n)	Studio (n)
Audition (n)	Network (n)	Role (n)	Stunt (n)
Award (n)	Nominated (<i>adj</i>)	Roll (vi)	Take (n)
Cassette (n)	Novel (n)	Romantic comedy (n)	Talk show (n)
Cast (n/vt)	Open (vi)	Scene (n)	Television (n)
CD (n)	Opening (n)	Screen (n/vt)	Theatre (n)
Celebrity (n)	Paparazzi (n)	Screening (n)	Tour (n)
CGI (<i>Computer-generated imagery</i>) (n)	Perform (vt)	Season (n)	Trailer (n)
Character (n)	Performance (n)	Sequence (n)	Viewer (n)
Clip (n)	Performer (n)	Set (n)	Writer (n)
Club (n)	Picture (n)	Shoot (vt)	
Comedian (n)	Play (n/vt)	Show (n)	
	Plug (vt)		

Dentro deste conjunto lexical presente nas vinte e quatro interacções conversacionais em foco, há palavras que são recorrentemente utilizadas, tais como *actor*, *actress*, *air*, *clip*, *open*, *opening*, *film*, *guest*, *movie*, *star* porque são incluídas não só no desenvolvimento da entrevista, mas também e principalmente nas sequências de abertura e de fecho. A ocorrência de vocabulário especializado, como por exemplo *CGI*, *green screen*, *screening* e *prequel*, é, pelo contrário, ocasional, sendo que algumas das palavras são mencionadas apenas uma vez.

88 A categoria gramatical indicada (nome, verbo transitivo ou intransitivo e adjectivo) corresponde apenas à categoria em que as palavras foram utilizadas

O teor informal do discurso semi-institucional destas interacções é evidente na utilização de algumas palavras ou expressões tabu, tal como o seguinte quadro⁸⁹ pretende demonstrar.

PALAVRA OU EXPRESSÃO	SIGNIFICADO	LOCALIZAÇÃO	FALANTE
<i>Damn!</i>	Exclamação de irritação	<i>TS</i> , Ent. 6 (seq. 108), Ent. 12 (seq. 54)	Queen Latifah; Wanda Sykes
<i>Good lord!</i>	Exclamação de surpresa	<i>LN</i> , Ent. 2 (seq. 15)	Patton Oswald
<i>(Oh) God!</i>		<i>TS</i> , Ent. 7 (seq. 28)	Anne Hathaway
<i>My God</i>		<i>TS</i> , Ent. 3 (seq. 6)	Jay Leno
<i>what the hell...?</i>	Expressão de surpresa ou irritação	<i>LN</i> , Ent. 2 (seq. 74), Ent. 8 (seq. 59); <i>TS</i> , Ent. 12 (seq. 56)	Conan O'Brien (2x); Wanda Sykes
<i>Damn</i>	Advérbio/adjectivo utilizado para enfatizar uma emoção	<i>TS</i> , Ent. 6 (seq. 145), Ent. 12 (seq. 87)	Queen Latifah; Wanda Sykes
<i>Bitch</i>	Insulto	<i>TS</i> , Ent. 3 (seq. 86); Ent. 10 (seq. 76)	Jay Leno; Daniel Craig
<i>Whore</i>		<i>LN</i> , Ent. 8 (seq. 63), Ent. 10 (seq. 64)	Molly Shannon; Conan O'Brien
<i>Screw...</i>	Insulto	<i>LS</i> , Ent. 3 (seq.s 125, 140)	Robin Williams, Jay Leno
<i>Balls</i>	Partes do corpo	<i>LN</i> , Ent. 2 (seq. 19), Ent. 7 (seq. 22)	Patton Oswald; Molly Shannon
<i>Boob</i>		<i>LN</i> , Ent. 7 (seq. 75); <i>TS</i> , Ent. 6 (seq. 185)	Conan O'Brien; Queen Latifah
<i>(Get off your) ass</i>		<i>TS</i> , Ent. 3 (seq. 1)	Jay Leno
<i>(Get my) ass (kicked)</i> <i>(Kick my) ass</i>		<i>LN</i> , Ent. 8 (seq. 76), Ent. 12 (seq. 39)	Kiefer Sutherland; Conan O'Brien
<i>(Save your) ass</i>		<i>TS</i> , Ent. 12 (seq. 6)	Wanda Sykes

A utilização de expressões ou palavras tabu nas interacções conversacionais em estudo é ocasional, sendo que os apresentadores Jay Leno e Conan O'Brien apenas usam este tipo de vocabulário nove vezes, ao passo que os convidados o fazem quinze vezes. A escassa utilização deste léxico está relacionada não só com factores externos à interacção, mas também com factores internos. Por um lado, a linguagem tabu é proibida e censurada nos meios de comunicação, tal como Apte (2001: 285) observa. No caso destas entrevistas, a ocorrência deste tipo de vocabulário só é permitida devido ao formato do programa, ou seja, ao facto de ser transmitido após as vinte e três horas e,

⁸⁹ As palavras e expressões estão agrupadas segundo os significados atribuídos por Swan (1995:576-78).

por conseguinte, ser dirigido a um público adulto, tal como o apresentador Conan O'Brien torna explícito no seguinte extracto:

Excerto 114

(69) H: ((laughs)) she's listening (.) uhm (.) *we're on very late*

(LN, Ent. 10)

Por outro lado, estas expressões e palavras não são utilizadas pelos participantes com o intuito de chocar, insultar ou expressar emoções fortes, tais como irritação ou fúria, que são os significados usualmente expressos por este tipo de vocabulário numa conversa espontânea e informal. Pelo contrário, são utilizados com o objectivo de provocar riso e, conseqüentemente, contribuir para o sucesso comunicativo da entrevista. Quanto aos factores internos que influenciam a utilização de tal linguagem, destaca-se o grau de envolvimento dos participantes na interacção e de familiaridade existente entre os convidados e os apresentadores. Apenas seis dos vinte e três convidados, nomeadamente Daniel Craig, Molly Shannon, Patton Oswald, Queen Latifah, Robin Williams e Wanda Sykes, utilizam estas expressões e palavras. Nas entrevistas a estes convidados verifica-se que há um elevado grau de familiaridade entre estes e os apresentadores e que a interacção conversacional é bastante informal, o que pode ser fundamentado também, até certo ponto, pela utilização significativa de calão, que vamos a seguir analisar.

O segmento abaixo reproduzido demonstra não só o relacionamento próximo entre o apresentador e o convidado, o qual permite a utilização de expressões que, nas interacções com outros convidados, poderiam ser consideradas ofensivas, mas também o humor presente nas intervenções do apresentador.

Excerto 115

(140) H: [Oh (.) yeah] (.) no (.) it's a great place and uh (.) you start on your tour (.) and if they wanna know (.) *screw* them (.) they can go to the website and [find out (.) right?]

(TS, Ent. 3)

Neste excerto, Jay Leno repete a palavra *screw*, anteriormente utilizada pelo convidado Robin Williams, para mostrar que esteve atento ao que o convidado disse anteriormente e para suscitar risos do convidado e do público.

A ocorrência de palavras ou expressões comumente designadas de calão é bastante frequente em algumas interações. A listagem seguinte é uma amostra da utilização significativa de calão nas entrevistas em análise.

PALAVRA OU EXPRESSÃO	SIGNIFICADO ⁹⁰	LOCALIZAÇÃO	FALANTE
Ballbuster (n)	<i>A castrating female, a woman who saps or negates a man's masculinity</i>	LN, Ent. 6 (seq. 47)	Felicity Huffman
Bash (n)	<i>A party, esp. a good and exciting one</i>	TS, Ent. 7 (seq. 163)	Jay Leno
Boody (n)	<i>The buttocks</i>	TS, Ent. 3 (seq. 83)	Robin Williams
Blast (n)	<i>A noisy and jolly party or other exciting occasion</i>	TS, Ent. 12 (seq. 135)	Wanda Sykes
Boss (n)	<i>A person or thing regarded as the best</i>	LN, Ent. 10 (seq. 24); TS, Ent. 1 (seq.s 1, 63); Ent. 3 (seq. 6); Ent. 8 (seq. 1); Ent. 7 (seq. 85)	Conan O'Brien; Jay Leno (4x); Anne Hathaway;
Buddy (n)	<i>A man's closest male friend</i>	TS, Ent. 3 (seq. 1)	Jay Leno
Brother (n)	<i>A man (used in addressing strangers)</i>	TS, Ent. 3 (seq. 125)	Robin Williams
Buzz (n)	<i>Subject of talk</i>	TS, Ent. 4 (seq. 7)	Jay Leno
Chick (n)	<i>A young woman</i>	LN, Ent. 2 (seq. 21)	Patton Oswald
Choppers (n)	<i>Teeth, esp. false teeth</i>	LN, Ent. 10 (seq. 5)	Conan O'Brien
Creep (n)	<i>A disgusting and obnoxious person</i>	LN, Ent. 1 (seq. 126)	Conan O'Brien
Flapper (n)	<i>A young woman of the type fashionable in the 1920s, with pronounced wordly interests, few inhibitions, a distinctive style of grooming, etc</i>	LN, Ent. 7 (seq. 67)	Conan O'Brien
Geek (n)	<i>a person with a stupid appearance and behaviour</i>	TS, Ent. 9 (seq. 1)	Jay Leno
Guy (n)	<i>A person of either sex, esp. a man</i>	LN, Ent. 1 (seq.s 19, 80, 100), Ent. 3 (seq.s 37, 44) Ent. 4 (seq. 40), Ent. 6 (seq. 21)	Conan O'Brien, Zachary Levi, Felicity Huffman
Ham (n)	<i>An actor who overacts, dramatizes himself</i>	TS, Ent. 11 (seq. 32)	Taraji P. Henson
Hit (n)	<i>Anything very successful and popular, esp. a show, a book, etc</i>	LN, Ent. 8 (seq. 1); Ent. 10 (seq. 93) TS, Ent. 9 (seq. 1);	Conan O'Brien; Jeff Goldblum; Jay Leno
(Smash) hit (n)	<i>A great success (show business)</i>	LN, Ent. 2 (seq. 26)	Conan O'Brien
High (n)	<i>Condition induced by drugs</i>	LN, Ent. 2 (seq. 37)	Patton Oswald
Hooker (n)	<i>Prostitute</i>	LN, Ent. 7 (seq. 43), TS, Ent. 3 (seq. 96), Ent. 8 (seq. 111)	Conan O'Brien; Jay Leno; Jay Leno
Kid (n)	<i>Any young or relatively young person</i>	LN, Ent. 2 (seq. 23), Ent. 3 (seq. 56)	Patton Oswald; Conan O'Brien

⁹⁰ Os significados destas expressões são citados de Chapman (1988), *A New Dictionary of American Slang*.

Man (n)	<i>Term of address to either sex, of any age</i>	TS, Ent.1 (seq. 8), Ent. 6 (seq. 56), Ent. 12 (seq.s 2, 50)	Jamie Foxx; Queen Latifah; Wanda Sykes
Nerd (n)	<i>a person who is unattractive, awkward and embarrassing socially</i>	LN, Ent. 4 (seq. 36)	Zachary Levi
Pal (n)	<i>A friend, esp. a close male friend</i>	LN, Ent. 6 (seq. 21)	Felicity Huffman
Ride (n)	<i>A car</i>	LN, Ent. 3 (seq. 166)	Conan O'Brien
Stuff (n)	<i>Word used widely in place of many nouns which the speaker cannot remember or identify</i>	LN, Ent. 3 (seq.s 32, 103), Ent. 4 (seq. 63); Ent. 7 (seq. 71); Ent. 8 (77); TS, Ent. 9 (seq.s 18, 22, 92), Ent. 9 (29), Ent. 12 (46, 129)	Julianne Moore; Conan O'Brien (3x); Mary Lynn Rajskub (3x); Jay Leno; Wanda Sykes
Tush (n)	<i>Buttocks</i>	TS, Ent. 7 (seq. 147)	Anne Hathaway
Trash (n)	<i>The act of hitting someone</i>	LN, Ent. 8 (seq. 77)	Conan O'Brien
Vibe (n)	<i>Vibration (what emanates from or inheres in a person, place, situation, etc, and is sensed</i>	LN, Ent. 10 (seq. 1)	Conan O'Brien
Weed (n)	<i>A marijuana cigarette</i>	LN, Ent. 2 (seq. 29)	Patton Oswald
Awesome (adj)	<i>Excellent; wonderful</i>	TS, Ent. 12 (seq. 50)	Wanda Sykes
Cool	<i>Serenely assured; tranquilly confident</i>	LN, Ent. 8 (seq. 80)	Kiefer Sutherland
Crappy (adj)	<i>Of inferior quality</i>	LN, Ent. 5 (seq. 116)	Conan O'Brien
Crazy (adj)	<i>Excellent, splendid</i>	TS, Ent. 1 (seq. 45)	Jamie Foxx
Horny (adj)	<i>Sexually excited and desirous</i>	LN, Ent. 7 (seq. 65)	Conan O'Brien
Hot (adj)	<i>Sexually exciting - Lively, vibrant</i>	LN, Ent. 2 (seq. 21); Ent. 3 (seq. 166); TS, Ent. 1 (seq. 79)	Patton Oswald; Conan O'Brien; Jamie Foxx
Nuts (adj)	<i>Crazy</i>	TS, Ent. 3 (seq. 111), Ent. 6 (seq. 55)	Robin Williams, Jay Leno
Smooth (adj)	<i>Excellent; pleasing; attractive</i>	TS, Ent. 1 (seq.s 6,8), Ent. 6 (seq. 181)	Jamie Foxx; Queen Latifah
Strapped (adj)	<i>Short of money</i>	TS, Ent. 1 (seq. 163)	Jamie Foxx
Tight (adj)	<i>Parsimonious</i>	TS, Ent. 6 (seq. 58)	Queen Latifah
Trashy (adj)	<i>Inferior; illbred; despicable</i>	LN, Ent. 7 (seq. 75, 82)	Molly Shannon; Conan O'Brien
Wild (adj)	<i>Excellent; exciting; wonderful</i>	LN, Ent. 10 (seq. 93), TS, Ent. 3 (seq. 56)	Jeff Goldblum; Robin Williams
Wired (adj)	<i>Connected with</i>	TS, Ent. 11 (seq. 64)	Taraji P. Henson
Yummy (adj)	<i>Delicious</i>	TS, Ent. 4 (seq. 64)	Freida Pinto
Back out (v)	<i>Cancel an arrangement</i>	TS, Ent. 4 (seq. 38)	Freida Pinto
Check out (v)	<i>Look closely at, esp. for evaluation</i>	LN, Ent. 4 (seq. 91)	Conan O'Brien
Chill (v)	<i>Relax</i>	TS, Ent. 6 (seq. 22)	Queen Latifah
Chip in (v)	<i>Contribute</i>	TS, Ent. 4 (seq. 38)	Freida Pinto
Crack (v)	<i>To speak; talk</i>	TS, Ent. 12 (seq. 23)	Jay Leno
Crash (v)	<i>Go to an event uninvited</i>	LN, Ent. 9 (seq. 4)	Rachel Maddow
Dog someone out (v)	<i>Pester</i>	TS, Ent. 2 (seq. 35)	Jamie Foxx
Freak someone out (v)	<i>Cause someone to show the irrationality, kethargy, excitement, etc, of a psychedelic experience</i>	LN, Ent. 4 (seq. 90)	Zachary Levi

Go down the toilet (v)	<i>Have a futile end; waste</i>	<i>LN, Ent. 4 (seq. 54)</i>	Conan O'Brien
Hang out (v)	<i>Pass time</i>	<i>LN, Ent. 6 (seq. 37), TS, Ent. 6 (seq. 24)</i>	Felicity Huffman; Queen Latifah
Hit (out) (v)	<i>Depart; get on the way</i>	<i>TS, Ent. 1 (seq. 35)</i>	Jamie Foxx
Hook into (v)	<i>Be involved in</i>	<i>LN, Ent. 6 (seq. 91)</i>	Conan O'Brien
Hoof (v)	<i>Dance</i>	<i>TS, Ent. 12 (seq. 103)</i>	Wanda Sykes
Jive (v)	<i>Play or dance fast, exciting swing music</i>	<i>TS, Ent. 12 (seq. 58)</i>	Wanda Sykes
Kick off (v)	<i>Inaugurate; to begin something</i>	<i>TS, Ent. 3 (seq. 1), Ent 9 (seq. 1)</i>	Jay Leno; Jay Leno
Kick someone out (v)	<i>Dismiss, expel</i>	<i>LN, Ent. 9 (seq. 66)</i>	Rachel Maddow
Knock someone's socks off (v)	<i>To delight extremely; thrill and amaze</i>	<i>TS, Ent. 11 (seq. 100, 102)</i>	Taraji P. Henson
Make out (v)	<i>Kiss and caress</i>	<i>LN, Ent. 10 (seq. 114, 115)</i>	Conan O'Brien; Jeff Goldblum
Paint the picture	<i>Explain in very simple terms</i>	<i>LN, Ent. 1 (seq. 49)</i>	Conan O'Brien
Party (v)	<i>Go to or give parties</i>	<i>TS, Ent. 1 (seq. 35)</i>	Jamie Foxx
Pass out (v)	<i>Lose consciousness; faint</i>	<i>TS, Ent. 6 (seq. 175)</i>	Queen Latifah
Perk up (v)	<i>Invigorate; gain energy</i>	<i>TS, Ent.7 (seq. 95)</i>	Jay Leno
Soup up (v)	<i>Produce higher acceleration than the normal</i>	<i>TS, Ent. 5 (seq. 30)</i>	Owen Wilson
Stick around (v)	<i>To stay at or near a place</i>		
Suck (v)	<i>Be of wretched quality</i>	<i>LN, Ent. 2 (seq.s 15, 35)</i>	Patton Oswald
Take the piss (v)	<i>Make fun of</i>	<i>LN, Ent. 1 (seq. 95)</i>	Diane Lane
Tell someone off (v)	<i>Reprimand</i>		
Crank (<i>modifier</i>)		<i>LN, Ent. 1 (seq. 85)</i>	Diane Lane
Okie dokie (<i>affirmation</i>)	<i>Yes, alright, etc</i>	<i>LN, Ent. 4 (seq. 52)</i>	Zachary Levi

Ao observar esta lista de vocabulário podemos confirmar a existência de várias palavras que, embora não sejam consideradas tabu, remetem directa ou indirectamente para a actividade sexual e para as partes do corpo associadas, particularmente *ballbuster*, *boody*, *tush*, *horny*, *hot*, *make out*, *perk up*, *take the piss*. Apesar de o tópico sobre a actividade sexual ser considerado transgressivo, é também, por essa mesma razão, um tema de interesse para o público e, portanto, é recorrente nas entrevistas, tal como já tivemos oportunidade de salientar. Destacam-se neste grupo duas palavras relacionadas com cinema e espectáculo, designadamente *ham* e (*smash*) *hit*, sendo que a última é utilizada principalmente pelos apresentadores para promover o trabalho dos convidados. Dentro deste variado conjunto de palavras, há algumas, por exemplo *buddy*, *guy*, *man* e *stuff*, que são repetidamente utilizadas, tal como que acontece nas conversas informais do dia-a-dia.

À imagem dos factores que influenciam o uso de vocabulário tabu, a utilização de calão nestas interacções depende também do grau de familiaridade entre os participantes na entrevista, o que condiciona necessariamente a formalidade ou informalidade do discurso. No entanto, parece haver outras variáveis responsáveis pela escolha do léxico, tais como o género, que posteriormente analisaremos, o estatuto profissional e social dos convidados, a idade, a etnia, entre outros. Por exemplo, o convidado David Gregory, apresentador do programa *Meet the Press*, não utiliza nenhum termo que se enquadre nestas duas categorias apresentadas. Poderemos explicar este facto tendo em consideração o cargo institucional que desempenha, ou seja, o facto de ser apresentador de um programa televisivo, cujo objectivo primordial é informar o público. Embora a entrevista ocorra num contexto semi-institucional, espera-se da parte deste convidado seriedade e alguma formalidade no seu discurso e no seu comportamento interaccional. Igualmente interessante é o facto de, por exemplo, Michael Cera, que é um jovem actor cujo discurso poderia apresentar algum vocabulário típico desta faixa etária, nomeadamente calão, não utilizar palavras dentro dessa tipologia, o que poderá estar relacionado com a sua própria personalidade.

A utilização deste tipo de palavras ou expressões demonstra a heterogeneidade do discurso que ocorre nestas interacções conversacionais, uma vez que podemos identificar léxico pertencente a duas tipologias discursivas diferentes, nomeadamente da entrevista e da conversa espontânea do quotidiano. Assim, tal como pudemos notar, para além da utilização de termos descritivos no âmbito do cinema, da televisão, da música e do espectáculo, que são temas centrais nestas entrevistas, os participantes empregam também linguagem informal, incluindo-se neste grupo palavras e expressões tabu e calão. Em suma, a heterogeneidade na escolha de léxico nestas entrevistas permite classificar como semi-institucional o discurso que aí ocorre.

5.1.10. Posicionamento dos participantes

Apesar de os papéis institucionais de entrevistador e entrevistado serem pré-definidos, o que resulta numa assimetria de poder inerente a estas interacções, podem verificar-se mudanças de posicionamento dos participantes no decurso das entrevistas, ou seja, troca de papéis. Há momentos em algumas das interacções conversacionais nos

quais os convidados assumem o papel de entrevistador e, conseqüentemente, os apresentadores o papel de entrevistados. Esta troca de papéis depende de factores externos e internos à interacção, já anteriormente mencionados. Os factores externos que influenciam o posicionamento dos participantes estão relacionados, principalmente, com a sua personalidade e com variáveis como o género, a idade, o estatuto profissional e social dos convidados. Os factores internos estão relacionados com o grau de envolvimento dos participantes na interacção e com o grau de familiaridade existente entre eles. Por conseguinte, podemos identificar, em algumas entrevistas, uma troca frequente de papéis e, noutras, a manutenção dos papéis de entrevistador e entrevistado.

O papel institucional de entrevistador que o apresentador desempenha é revelado no decurso da interacção, quer implicitamente através da utilização de mecanismos para atribuir a vez aos convidados, quer explicitamente através do reconhecimento da sua responsabilidade de gerir a organização das sequências de fala, como o excerto a seguir ilustra:

Excerto 116

(19) H: *You're getting through my questioning very well* (.) yeah (.) I'm curious because I have a (.) a daughter who's five (.) and a boy who's three

(LN, Ent. 4)

Igualmente, o papel dominante do apresentador é reconhecido pelos convidados, tal como é demonstrado na passagem que se segue:

Excerto 117

(102) DH: ... I wrote down (.) and then she wants to probe my gums (.) and she measures the pocket depths (.) and then she says (.) 'I'm gonna explore your (.) gums' (.) and she probes (.) and I said (.) 'what are you talking about? (.) >cause I knew you would be asking<

(TS, Ent. 8)

Este extracto evidencia que o guião de tópicos é preparado também pelo convidado e confirma que o papel de entrevistador é desempenhado pelo apresentador. No entanto, tal como já foi referido, em algumas entrevistas há momentos em que se verifica uma evidente troca dos papéis institucionais previamente atribuídos.

O segmento seguinte mostra uma tentativa explícita por parte da convidada Diane Lane de construir uma sequência de fala humorística, que é uma das

características do estilo conversacional do apresentador. Conan O'Brien torna bem claro este facto ao afirmar que "I'm on your way (at the show)":

Excerto 118

- (115) DL: [I cheat] (.) I have a shunt (.) it's the truth (.) I have a shunt (.) it's in my left shoe (.) usually if I lean a little to the left just comes falling out the cheeks (.) just
- (116) H: I'm praying to god that's not true
- (117) DL: No (.) it's not true (.) I'm just trying to be funny
- (118) H: Ok
- (119) DL: *Definitely (.) I'm on your way (at the show)*

(LN, Ent. 1)

O reconhecimento do teor humorístico do discurso que caracteriza estas interacções é efectuado também pelos convidados, tal como podemos ver na passagem que se segue:

Excerto 119

- (96) DH: =All right (.) all right (.) now (.) this is why it's important to floss=
- (97) H: Ok
- (98) DH: =Ok? >I mean< *we can be serious (.) we don't have to be always funny (.)*

(TS, Ent. 8)

Neste momento da entrevista, o convidado está a tentar enfatizar a importância da higiene oral, que o apresentador parece considerar não muito interessante. Dustin Hoffman, por sua vez, justifica a escolha do tema afirmando que não é necessário os participantes nesta interacção assumirem sempre um estilo humorístico "we don't have to be always funny".

Na entrevista a Diane Lane ocorre um momento em que é a actriz que desempenha a função do apresentador ao identificar e resumir o excerto do filme que vai ser visualizado:

Excerto 120

- (147) H: This is where uh (.) I don't even remember
- (148) DL: Uh (.) ok (.) this is where we're doing shots (.) right?=
 (149) H: =Is this where you and Richard Gere are doing shots
 (150) DL: Yeah (.) we're doing shots (.)

(LN, Ent. 1)

Este extracto mostra igualmente que este tipo de programas permite uma certa imprevisibilidade, evidente aqui no facto de o apresentador não se lembrar do excerto do filme que vai ser mostrado. Apesar da preparação dos diferentes segmentos da entrevista por parte de Conan O'Brien, podem ocorrer problemas como este que, neste caso, a convidada resolve de imediato.

O excerto infra exemplifica uma outra situação em que, momentaneamente, o convidado assume o papel de entrevistador:

Excerto 121

- (58) D: No (.) but those little bottles (.) you've taken those (.) haven't you?
(59) H: Uh (.) no
- (60) D: You fill up on them (.) right?
(61) H: No (.) that's like (.) fifteen hundred dollars (.) every time you open them
- (62) D: The studio doesn't pay for you? ((audience laughs))
(63) H: This is NBC

(TS, Ent. 8)

Neste caso, que surge no seguimento do assunto sobre o consumo de bebidas dos mini-bares nos quartos de hotel, o convidado pergunta directamente a Jay Leno se este as consome quando se encontra a fazer um trabalho para o estúdio e se a NBC não paga. O facto de Dustin Hoffman poder abordar o apresentador com estas questões explica-se, como já foi dito, não só pela informalidade inerente a este tipo de entrevistas, mas também e sobretudo pelo elevado grau de proximidade entre os participantes na interacção. Esta relação próxima que permite aos convidados assumir o papel de entrevistador pode ser observada noutras entrevistas, nomeadamente a Molly Shannon (LN, Ent. 7, seq. 70 e 86), Wanda Sykes (TS, Ent. 12, seq. 62, 113 e 125) e Queen Latifah. No caso desta última, são vários os momentos em que a actriz desempenha o papel de entrevistadora (sequências de fala 40, 104, 135, 137, 139, 151 e 161). Nas entrevistas a Diane Lane (seq. 109), Patton Oswald (seq. 33) e Michael Cera (seq. 30) no programa *Late Night*, bem como nas entrevistas a Anne Hathaway (seq. 36) e Jamie Foxx (seq. 36) no *The Tonight Show*, os convidados dirigem perguntas aos apresentadores, o que origina uma breve troca de papéis.

Devido à informalidade e flexibilidade subjacentes a estas entrevistas as perguntas que em outro contexto institucional poderiam ser consideradas transgressivas não o são nestas interacções. Assim, estas perguntas não são desafiadoras, mas sim instigadoras de momentos potencialmente cómicos, tal como a seguir exemplificamos. A pergunta efectuada pelo convidado Patton Oswald é propositadamente formulada com o objectivo de suscitar o riso do público:

Excerto 122

(33) PO: You'd (.) I thought you (.) don't you grow marijuana all summer to harvest (.) in the fall? and then you ((audience laughs and applauds)) ((pause)) am I wrong?=
(34) H: =No (.) you probably=

(LN, Ent. 2)

Para além da possibilidade de os participantes trocarem de papéis, este tipo de interacção conversacional permite que os apresentadores e os convidados desempenhem simultaneamente os papéis institucionais associados à sua actividade profissional e os seus papéis reais intrinsecamente ligados à sua identidade individual e social (Ilie, 2001: 230). Assim, para além dos convidados que revelam pormenores sobre a sua vida pessoal, nomeadamente falando dos membros da sua família e dos amigos e relatando experiências pessoais, inclusive eventos que aconteceram durante a infância e a adolescência, os apresentadores também facultam frequentemente informações pessoais, assumindo, nalguns casos, os seus papéis reais de pais, maridos ou filhos. Esta é uma particularidade das entrevistas dos *talk shows* televisivos que podemos encontrar evidenciada em vários exemplos no *corpus* deste trabalho.

Os excertos seguintes mostram momentos em que o apresentador Jay Leno relata as suas experiências pessoais para ir ao encontro dos assuntos que estão a ser desenvolvidos pelos os convidados, nomeadamente a representação da primeira piada enquanto criança e o insucesso numa audição. Estas situações que foram experienciadas pelos convidados são reforçadas através da identificação com situações idênticas que aconteceram com o apresentador. Esta estratégia,⁹¹ que consiste em “espelhar” as narrativas construídas pelos convidados, enfatiza a solidariedade interaccional entre estes e o apresentador.

Excerto 123

⁹¹ Vide as entrevistas 1 (seq. 104), 4 (seq. 63), 8 (seq. 81), 9 (seq. 9), 12 (seq. 29) do programa *Late Night* e as entrevistas 6 (seq. 55), 7 (seq. 53 e 130), 10 (seq. 25) e 11 (seq. 37) para outros exemplos da utilização desta estratégia.

(59) H: [Right (.) right] ((pause)) my first joke was also
in the fourth grade

(TS, Ent. 1)

Excerto 124

(83) H: =Cause that happened to me=

(84) TPH: No

(85) H: =I was in college (.) there was an audition for comedy class (.) I didn't get it (.) and my name was on the marquee (.) at the playboy club across the street >which I was working on the weekends< and I was so mad (.) that I didn't get in the class ((guest laughs))

(TS, Ent. 11)

No segmento infra transcrito, podemos observar que Conan O'Brien assume os papéis de filho (seq. 90) e de pai (seq. 92) para criar uma ligação de proximidade e de empatia com a convidada Julianne Moore. Ao identificar-se com a convidada, demonstra um comportamento interaccional solidário e cooperante que, por sua vez, influencia positivamente a fluidez da conversa. Esta estratégia utilizada pelos apresentadores contribui também, de forma significativa, para correlacionar os diferentes tópicos e subtópicos das entrevistas.

Excerto 125

(90) H: My dad used to do that to me (.) called it boulder storm (.) bam bam (.) aw (.) he'd say 'it's boulder storm' ((pause)) father (.) why? (.) ['get me] another beer' (.) 'he had a problem' (.) he got it sorted out

(91) JM: [Yeah]

(92) H: Now uh (.) I'm curious about one thing >and again< my kids are much too young [for this]=

(LN, Ent. 3)

5.1.11. Idiossincrasias dos apresentadores

Para além de relatarem experiências pessoais relativas à sua vida privada para criarem uma relação de proximidade com os convidados, o facto de se referirem a aspectos da sua personalidade, gostos, interesses e opiniões releva também o que consideramos ser uma marca idiossincrática dos apresentadores Conan O'Brien e Jay Leno. A expressão do seu carácter egotista deve ser entendida tendo em consideração o

facto de estes apresentadores serem, à semelhança dos seus convidados, celebridades. A construção da sua identidade social como personalidades célebres é baseada no seu discurso e no seu comportamento interaccional e, portanto, as entrevistas, juntamente com os outros segmentos do programa, são o seu palco de actuação. As entrevistas, apesar de terem como objectivo dar a conhecer ao público aspectos da vida profissional e pessoal dos seus convidados, são também um espaço privilegiado para Conan O'Brien e Jay Leno demonstrarem as suas capacidades performativas, isto é, teatrais que se evidenciam fundamentalmente nos momentos humorísticos que produzem. Podemos encontrar exemplos nos dois programas em que o sentimento exagerado da personalidade e do valor dos apresentadores é evidente. Todavia, apesar de ambos apresentarem esta característica, há uma certa diferença nesta expressão do valor próprio, sendo que Conan O'Brien enfatiza, por exemplo, os aspectos relacionados com a sua aparência física⁹² e Jay Leno a sua popularidade enquanto figura pública.

No primeiro segmento a seguir apresentado, Conan O'Brien realça o seu aspecto físico ao dizer “arrested for being too sexy” e, no segundo, inicia um subtópico centrado no facto de a actriz Molly Shannon ter afirmado numa entrevista para a revista *Entertainment Weekly* que ele “smells like Irish spring soap”:

Excerto 126

(44) H: This gives me the idea (.) I wanna start just putting all kinds of stuff about myself on the internet

(45) JM: That's right (.) uh uh

(46) H: Arrested for being too sexy (.) in nineteen eighty eight >you know< ((pause)) you're so (.) please=

(LN, Ent. 3)

Excerto 127

(29) H: =And uh (.) you gave me a nice shot out (.) they asked which host of all the talk show hosts smells best (.) and you said (.) and this is a quote (.) ‘Conan (.) you just look at him (.) and it smells like Irish spring soap (.) I just smelled the springs of Ireland’ (.) that's (.) >I mean< I've had worst things said about me (.) that was very nice

(LN, Ent. 7)

⁹² Vide Ent. 4, seq. 7, 9, 19; Ent. 8, seq. 35, 45 e Ent. 10, seq. 16, para outras referências à aparência física (altura, cabelo e dentes) efectuadas por Conan O'Brien.

Em contrapartida, nas duas sequências de fala seguintes, Jay Leno evidencia o facto de ser uma celebridade, ao pressupor, no excerto 128, que o público conhece os seus gostos pessoais e, no excerto 129, ao afirmar a sua popularidade:

Excerto 128

(34) H: Let me ask something (.) maybe I'm paranoid (.) cause I'm (.) I'm just a fan of American cars (.) everybody [knows that]=
(TS, Ent. 2)

Excerto 129

(61) H: See (.) I'm famous but nobody cares (.) yeah ((audience laughs))
(TS, Ent. 10)

5.2. Representações de género na entrevista

Nesta secção debruçamo-nos sobre as representações de género latentes nas entrevistas em foco, centrando-nos nas ocorrências de sobreposições e interrupções, na gestão de tópico, na construção de narrativas e na escolha lexical.

5.2.1 Sobreposições e interrupções

Tal como vários autores observam (Mouton, 2003; Tannen, 1994, Holmes, 1992b; Coates, 1986), nas interações conversacionais espontâneas do quotidiano entre participantes do mesmo sexo, o número de interrupções é equilibrado, ao passo que entre participantes do sexo feminino e masculino, os homens tendem a interromper mais frequentemente do que as mulheres. Verifica-se também que nas conversas entre mulheres há uma maior frequência de sobreposições do que nas conversas entre homens e nas conversas entre homens e mulheres são os primeiros os responsáveis pela maior frequência de sobreposições. Igualmente, as sobreposições cooperantes, ou seja, as que ocorrem quando se utilizam expressões, tais como *right*, *ok* e *yeah*, são mais utilizadas pelas mulheres do que pelos homens, o que é concordante com o seu estilo conversacional solidário e cooperante.

Nas entrevistas em análise os resultados não são coincidentes com estes estudos, sendo que a ocorrência de interrupções e sobreposições é equilibrada quando analisamos comparativamente o número de vezes que os apresentadores interrompem os convidados. Os resultados mostram que não há uma diferença significativa entre as entrevistas a homens e a mulheres (*vide* anexo D). Por exemplo, Conan O'Brien interrompe os homens mais vezes do que as mulheres, enquanto Jay Leno interrompe em número igual os convidados e as convidadas. Relativamente ao número de vezes que os homens interrompem, apenas se verifica uma diferença nas interações com Conan, sendo que os convidados o interrompem mais frequentemente do que as convidadas. No programa *The Tonight Show* esta tendência não se verifica, uma vez que as convidadas interrompem mais vezes Jay Leno do que os homens.

Relativamente às sobreposições, os dados obtidos revelam que, apesar de se notar nas entrevistas com Jay Leno uma maior ocorrência de sequências de fala simultâneas nas entrevistas a homens do que a mulheres, no programa *Late Night* ocorrem mais sobreposições nas entrevistas às convidadas do que aos convidados. As expressões que demonstram a cooperação e solidariedade no decurso das interações, ou seja, as sobreposições cooperantes, não ocorrem em número significativamente superior nas entrevistas a mulheres. Por exemplo, embora nas entrevistas do *talk show Late Night* as convidadas utilizem mais estas expressões do que os convidados, no programa *The Tonight Show* são os últimos que mais recorrem a estas expressões.

Estes resultados indicam que, ao contrário do que acontece nas conversas do quotidiano, não parece haver diferenças significativas quanto ao género na ocorrência de sobreposições e interrupções. Este facto está indubitavelmente relacionado com o sistema de alternância de vez intrínseco a estas interações conversacionais, controlado e organizado pelos entrevistadores, bem como com o contexto institucional em que as entrevistas decorrem. Estes factores influenciam directamente os padrões do sistema de alternância de vez, em particular a ocorrência de irregularidades tais como as sobreposições e interrupções, cuja frequência é muito menor do que numa interacção verbal espontânea. As sobreposições e as interrupções, quando acontecem neste tipo de entrevistas, têm como objectivo fundamental demonstrar cooperação e solidariedade.

5.2. 2. *Gestão de tópico*

Tendo em conta que os tópicos são predominantemente iniciados pelo apresentador, parece evidente a influência do género na sua selecção nas doze entrevistas do programa *Late Night with Conan O'Brien*, o mesmo não se passando nas entrevistas do programa *The Tonight Show with Jay Leno*. Mas comecemos pelo primeiro.

Em cinco entrevistas a convidadas, Conan O'Brien inicia sempre tópicos sobre as relações pessoais com a família (marido, filhos, pais e irmãos). Nas seis entrevistas a convidados, apenas desenvolve um assunto deste âmbito na entrevista a Patton Oswald, particularmente a comemoração do terceiro aniversário de casamento do convidado (*vide* anexo F). Quanto aos tópicos sobre actividades de lazer e interesses há um equilíbrio, ou seja, o apresentador menciona estes assuntos quer nas entrevistas às convidadas, quer aos convidados. No entanto, ao verificar que tópicos são desenvolvidos, podemos concluir que os assuntos das entrevistas a convidados incidem sobre actividades de lazer, como por exemplo visionamento de filmes, queda-livre, tecnologias (telemóveis), e temas da actualidade, que se incluem nos tópicos associados aos homens, enquanto nas entrevistas a mulheres são focados tópicos relativos a assuntos sociais, nomeadamente o meio ambiente, a adopção de animais e assuntos domésticos, tais como a decoração da árvore de Natal. Em três entrevistas são desenvolvidos também tópicos sobre as experiências pessoais das convidadas Julianne Moore, Molly Shannon e Rachel Maddow na infância e na adolescência, o que apenas acontece em duas entrevistas a homens, particularmente aos convidados Zachary Levi e Jeff Golblum.

O trabalho mais recente em que os convidados participaram é o tema central e a razão da sua presença nas entrevistas. Consequentemente, todas as interacções conversacionais focam este tópico. No âmbito deste tema são desenvolvidos também assuntos relacionados com a carreira profissional dos convidados. Relativamente a este tópico notam-se algumas diferenças entre as entrevistas a homens e a mulheres nos subtópicos desenvolvidos. Assim, por exemplo, a propósito do filme em que foi protagonista, Conan O'Brien enfatiza o relacionamento da actriz com o actor Richard Gere e o facto de a actriz Diane Lane chorar muito no filme:

Excerto 130

- (110) H: =No no (.) I'm just trying to get right in there before I (.) I do it to people on the subway (.) uh (.) you cry a lot in this film (.) and I'm cu- (.) I'm not an actor (.) I've never done any acting (.) I've been forbidden
- (111) DL: That's what they want
- (112) H: [I (.) I don't know how that works
- (113) DL: [Women have to cry] (.) I don't know (.) [women must suffer]
- H: [But (.) but] (.) how do you make yourself cry? (.) >I've never [understood that]<

(LN, Ent. 1)

O apresentador inicia o assunto sobre como os actores conseguem chorar nos filmes que é secundado pela observação estereotipada de Diane Lane “[Women have to cry] (.) I don't know (.) [women must suffer]”.

Outro exemplo em que se refere a relação pessoal entre a convidada e o actor com quem contracenou no filme *Marley and Me* decorre na entrevista a Jennifer Aniston. De igual modo, na entrevista a Julianne Moore, o tópico sobre o filme *Blindness*, que protagonizou, é pretexto para falar de um assunto relacionado com a sua vida pessoal e para falar da sua aparência física, particularmente o facto de ter pintado o cabelo de loiro.

Nas entrevistas aos convidados, quando o apresentador se refere ao trabalho mais recente em que participaram, o assunto centra-se nas personagens que representaram, como por exemplo no caso das entrevistas a Zachary Levi, Kiefer Sutherland e Jeff Goldblum. Na entrevista a David Gregory, as questões do apresentador centram-se nos temas e nos convidados do programa *Meet the Press* e, na entrevista a Kiefer Sutherland, nos efeitos especiais e nas cenas de luta da série *24*.

Parece assim que, apesar de o tópico principal ser o filme ou o programa em que mais recentemente participaram, a abordagem que Conan O'Brien faz é um pouco diferente, sendo que nas entrevistas aos convidados o tema concentra-se na produção e na realização dos trabalhos propriamente ditos, enquanto que parece haver uma ligeira dispersão para outros subtópicos quando o mesmo tema é desenvolvido nas entrevistas a convidadas.

Algo de diferente se passa no programa de Jay Leno. Nas doze entrevistas de *The Tonight Show with Jay Leno*, o género não parece ser um factor condicionante na selecção dos tópicos, uma vez que, nas entrevistas aos convidados e às convidadas, os

assuntos centram-se na carreira profissional e no trabalho mais recente em que participaram, não servindo estes de ponto de partida para referir outros subtópicos associados ao género dos entrevistados. Assim, no âmbito do tópico supramencionado, Jay Leno foca frequentemente o início da carreira profissional dos convidados e a participação em projectos como filmes, séries televisivas ou álbuns musicais. As relações pessoais com a família ou os com os amigos são tópico de conversa em seis entrevistas. Nas entrevistas a Jamie Foxx e Robin Williams são referidas as relações com os filhos, na entrevista a Owen Wilson a infância com os dois irmãos Andrew e Luke e com os pais e na entrevista a Daniel Craig é feita uma referência à sua namorada. Nas entrevistas a convidadas, são mencionados os pais de Freida Pinto, Anne Hathaway e Tarai P. Henson e o filho de Mary Lynn Rajskub. As experiências pessoais na infância e na adolescência são também um tópico frequente nas entrevistas a convidados e a convidadas, particularmente no que diz respeito às primeiras manifestações de interesse pela vida profissional de actor ou comediante, ou seja, as primeiras experiências de representação, tal como se pode verificar nas entrevistas a Jamie Foxx, Owen Wilson, Freida Pinto e Taraji P. Henson. Igualmente, a discussão de assuntos da actualidade acontece nas entrevistas a David Gregory, Robin Williams e Wanda Sykes, o que vai ao encontro da actividade profissional do primeiro convidado e dos interesses do segundo e terceiro convidados. No entanto, a razão por que a entrevista a Wanda Sykes se centra em assuntos da actualidade, nomeadamente a cerimónia de tomada de posse do Presidente Barack Obama (*vide* anexo F), parece estar mais relacionada com o facto de a actriz ser uma convidada de “última hora” e não com os seus interesses pessoais. Uma vez que, tal como o apresentador informa no início do programa, a sua presença não estava planeada, a equipa de produção provavelmente não teve tempo nem possibilidade de preparar esta entrevista da mesma forma que todas as outras e, portanto, os tópicos seleccionados foram condicionados por esta situação imprevista gerada pela não comparência do actor Charlie Sheen. A passagem seguinte é interessante, pois revela também uma referência explícita à etnia. A actriz afro-americana salienta as diferenças étnicas no seu discurso da seguinte forma “white guy lets you down (.) black people show up to rescue you”:

Excerto 131

- (8) H: ... please welcome >the one and the only< WANDA SYKES ((music plays and audience applauds)) I must say (.) thank you very much (.) we had a guest drop out (.)

and (.) and Wanda was (.) was (.) down the street doing her show (.) and I called you (.) and you (.) you came right over (.) so (.) thank you very much (.) [that's very kind (.) I appreciate (.) thanks (.) we love having you here]

- (9) WS: [Anything for you (.) man (.) anything for you] (.) and >you know< uh (.) >you know< might as well get used to it (.) cause >you know< that's (.) that's what we do now (.) that's >you know< yeah >you know< Charlie Sheen (.) *white guy lets you down* (.) *black people show up to rescue you*

(TS, Ent. 12)

Apesar de não se observarem diferenças de género na selecção dos tópicos nas doze entrevistas do programa *The Tonight Show*, o apresentador Jay Leno tece sistematicamente comentários explicitamente estereotipados, centrados nas diferenças de género, que a seguir exemplificamos:

Excerto 132

- (46) H: See? (.) >women can get away with that< men (.) you (.) you (.) you start smelling women (.) and you go to jail

(TS, Ent. 1)

Excerto 133

- (102) H: To maybe get fixed (.) >you can't even say it< you're taking him to get him fixed (.) [see (.) men can't say that]=
 (103) OW:[I know it's a horrible thing to say]
 (104) H: =Men can't say that (.) they (.) you said (.) maybe get fixed >you know< he's going to get fixed (.) say it (.) look (.) you can't even say it

(TS, Ent. 5)

Excerto 134

- (95) H: Yeah (.) that's very good (.) [see (.) women are great at that]
 (96) QL: [You don't know what that means] (.) >do you know what I mean? < it means (.) <back up your waist>
 (97) H: See (.) women love (.) my wife loves to travel (.) women have a great time (.) I see guys (.) I remember a French guy here (.) one time (.) he came with his wife and he goes (.) 'I hate it here' (.) >you know what I mean?< (.) and I was (.) 'I'm like you' =

(TS, Ent. 6)

Excerto 135

- (132) H: Limin? (.) see (.) that's (.) cause women can go (.) 'oh (.) I gained an ounce' (.) oh (.) I think I weighed myself in eighty eight (.) I think that was [the last time]

(TS, Ent. 6)

Excerto 136

(110) H: [And I saw it with my wife] (.) and she laughed as well (.) and it's (.) it's >you know< Vera Wang (.) I go (.) 'who's that (.) honey? (.) Vera Wang? (.) 'oh (.) she makes dresses' (.) 'oh (.) I see' (.) so if (.) if you're a guy you need a woman to help you through the (.) the very (issue) of references

(111) AH: You probably would need a female [guidance (.) yeah]

(TS, Ent. 7)

Excerto 137

(1) H: >All right (.) welcome back< my first guest is one of the most popular movie stars in the world ... she co-stars uh (.) opposite (.) Kate Hudson (.) a very funny comedy (.) *Bride Wars* (.) it's funny (.) guys (.) if your girlfriend drags you to this (.) cause you made her see >Alien versus Predator< it's ok (.) it's ok (.) you like it (.) it's funny (.) ...

(TS, Ent. 7)

Excerto 138

(126) H: Now (.) I saw that (.) that (.) as a guy (.) and I think >the guys will enjoy that part of the film< (.) where you are in a strip club (.) and you get up and do a dance

(TS, Ent. 7)

No primeiro excerto (132), Jay Leno enfatiza o facto de as mulheres poderem ter certos comportamentos sociais que os homens não podem. No segundo (excerto 133) refere o desconforto que os homens sentem ao falar em “castração” que o actor Owen Wilson eufemisticamente traduz por “get fixed”. No extracto 134, Jay Leno generaliza o facto de as mulheres gostarem de viajar e os homens não e no exemplo seguinte (excerto 135) salienta a preocupação das mulheres com a aparência física, particularmente com o peso. No seguimento do tópico sobre o filme *Bride Wars* que a convidada Anne Hathaway protagonizou, o apresentador faz um comentário estereotipado, visível no excerto 136, sobre as mulheres se interessarem por assuntos ligados à moda e por estarem informadas sobre, por exemplo, o nome de estilistas, o que é confirmado pela actriz. Nos segmentos 137 e 138, refere implicitamente que os homens e as mulheres têm diferentes gostos.

Este tipo de comentários estereotipados referentes aos comportamentos, interesses e gostos associados às mulheres e aos homens não é efectuado por Conan O'Brien, apesar de se referir na entrevista a Diane Lane o estereótipo relacionado com o facto de as mulheres chorarem muito, comportamento que demonstra o seu lado emocional. No entanto, tal como foi realçado anteriormente, é a convidada que produz esse enunciado.

Poder-se-á concluir que a selecção dos tópicos no programa *Late Night* é influenciada pelo género, ou seja, nas entrevistas a convidadas o apresentador desenvolve tópicos tipicamente associados às mulheres, enquanto que nas entrevistas a convidados foca temas associados tradicionalmente aos homens, o que contribui para a reprodução dos valores sociais assentes na diferença cultural. A selecção dos tópicos de acordo com o género neste programa deve ser interpretada tendo em consideração o quadro participativo da entrevista, nomeadamente os convidados e o público visado. O facto de Conan O'Brien, representante da entidade institucional responsável pela produção do programa, seleccionar tópicos tipicamente associados aos homens ou às mulheres pode ser visto como uma forma de tornar a interacção conversacional bem sucedida. Esta estratégia é utilizada porque vai supostamente ao encontro dos interesses dos convidados e das expectativas do público baseados nos modelos sociais e culturais dominantes.

Em contrapartida, o facto de não se observarem essas diferenças nas entrevistas do programa *The Tonight Show* pode ser interpretado como uma tentativa de transmitir valores sociais assentes no princípio da igualdade. Todavia, os comentários estereotipados da autoria do apresentador fragilizam essa intenção, pois contribuem para a reprodução de ideias preconcebidas quanto aos comportamentos, gostos e interesses característicos das mulheres e dos homens. Além disso, a selecção não diferenciada de tópicos no programa *The Tonight Show* pode ser considerada como uma tentativa de dissimular a segmentação social baseada no género, sendo que os comentários estereotipados de Jay Leno não parecem ser planeados, ao contrário da selecção de tópicos que é previamente definida. Portanto, não parece haver uma intenção deliberada e calculada de reforçar os valores sociais vigentes, mas, no entanto, a divulgação destes estereótipos neste contexto institucional contribui necessariamente para a reprodução dos mesmos.

5. 2. 3. Construção de narrativas

As observações quanto às representações de género na construção de narrativas no contexto destas entrevistas são semelhantes às verificadas na gestão de tópico. Uma vez que há uma ligação temática entre o que está a acontecer na interacção

conversacional e os eventos das narrativas, as conclusões a respeito das representações de género na gestão dos tópicos são consonantes com as observações relativas à construção de narrativas.

Ao analisarmos os temas das narrativas (*vide* anexo G), verificamos que, no programa *Late Night with Conan O'Brien*, as convidadas contam episódios ou experiências pessoais que caracterizam as suas actividades diárias, em que as personagens principais são as próprias ou membros da sua família (por exemplo, o episódio da ida ao pediatra do filho da actriz Molly Shannon, o episódio da mudança de apartamento e dos ratos envolvendo os seus filhos, a visualização de um filme com os filhos da actriz Julianne Moore e o episódio no carro que envolve a actriz Felicity Huffman e o seu cão Tucker). As narrativas construídas pelos convidados também incidem sobre os eventos do quotidiano, mas estas tendem a focar-se no trabalho e nas actividades de lazer ou desportivas (por exemplo, o episódio do helicóptero contado por Kiefer Sutherland e as histórias sobre os primeiros trabalhos como actores produzidas por Michael Cera e Jeff Goldblum). Ao produzir narrativas que se enquadram nos modelos sociais e culturais dominantes, os convidados estão a construir e a reforçar a sua identidade feminina ou masculina. No entanto, na entrevista a Rachel Maddow, as narrativas produzidas incidem sobre o início da sua carreira e sobre o jogo “Iron”, o que parece evidenciar uma certa diferença em relação às restantes entrevistas a mulheres no que diz respeito à construção da sua identidade feminina. É necessário ter em conta que a construção da identidade dos convidados depende de forma significativa do apresentador, uma vez que Conan O'Brien é responsável pela solicitação das narrativas.

No programa *The Tonight Show*, esta tendência não se verifica, ou seja, as narrativas construídas não são propriamente concordantes com os tópicos tipicamente associados às mulheres ou aos homens, sendo que, por exemplo, as mulheres contam episódios que se focam na sua carreira e em actividades desportivas ou de lazer (por exemplo, os episódios sobre os primeiros trabalhos contados por Freida Pinto e Mary Lynn Rajskub, o início da carreira de actriz que Taraji P. Henson descreve, a experiência de pescar e o episódio da actuação no Texas relatados por Queen Latifah). Igualmente, os homens contam episódios sobre a sua vida pessoal (por exemplo, o episódio sobre quando seguiu a filha contado por Jamie e as narrativas sobre a infância de Owen Wilson, envolvendo os seus irmãos e pais). Parece assim não se verificar uma reprodução dos valores sociais e culturais vigentes assente na diferenciação de temas

associados ao género masculino e feminino. Por outro lado, apesar de se registar a construção de narrativas por parte dos convidados, cujos tópicos não estão associados tradicionalmente ao seu género, parece também que o número de narrativas produzidas não é significativo para se poder notar a expressão de vozes reveladoras de uma visão diferente da ideologia dominante.

5.2. 4. Escolha lexical

A utilização de palavras e expressões tabu, particularmente as que se referem à actividade sexual e às partes do corpo associadas, difere no discurso dos homens e das mulheres, segundo Mouton (2003: 107-110), sendo que as mulheres tendem a empregar com menos frequência este tipo de palavras do que os homens e a preferir a utilização de eufemismos. No entanto, no *corpus* em estudo não se verifica esta diferenciação, uma vez que os exemplos esporádicos de palavras ou expressões tabu ocorrem de forma equilibrada nas entrevistas a homens e a mulheres. Tal como já foi mencionado, o uso deste tipo de vocabulário é condicionado por factores inerentes às interacções verbais que decorrem num contexto institucional, não se verificando assim, de forma significativa, a ocorrência destas palavras. Igualmente, o significado atribuído a estas expressões tem de ser compreendido neste contexto, ou seja, o seu significado real, que pode assumir um teor agressivo, ofensivo e insultuoso numa conversa espontânea num contexto e num grupo de falantes específicos, não deve ser interpretado da mesma forma nestas interacções. A utilização de calão é também equilibrada, verificando-se a ocorrência de palavras e expressões informais tanto nas entrevistas a mulheres como a homens. A escolha lexical no âmbito da utilização de vocabulário tabu e calão não parece ser relevante no que diz respeito ao género dos convidados, estando antes relacionada com outras variáveis anteriormente mencionadas, tais como o estatuto profissional e social, a idade dos convidados e a relação interpessoal entre estes e o apresentador.

No discurso destas interacções há, contudo, alguns grupos lexicais, correlacionados com os tópicos seleccionados, que são associados ao género dos convidados. Nas entrevistas às convidadas, podemos identificar, por exemplo, palavras e expressões referentes a moda (*dress, pin, Vera Wang*), à aparência física (*skin tone*,

blond, black hair, freckles, makeup, lose pounds), a saúde (*diet, metabolism, pediatrician*), a decoração (*decorations, ornaments, trimmng*) e a crianças (*golden age of childhood, kids, interactive play*), enquanto que nas entrevistas aos convidados podemos encontrar termos relacionados com política e assuntos da actualidade (*bailout, presidency, unions, mortgage, governor*), tecnologia (*light saver, video games, iphone*), desporto (*boxing, sky diving, snowboarding, tandem jumping, helmets*) e actividades combativas e perigosas (*stunt moves, fight sequence, top fighter, gun*).

Apesar de se notar que nas entrevistas do programa *Late Night with Conan O'Brien* a escolha lexical varia segundo o género dos convidados, nas do programa *The Tonight Show* parece haver uma tendência verificada actualmente nos meios de comunicação (Mouton, 2003: 129), ou seja, a inclusão de tópicos e, conseqüentemente, a utilização de léxico associado aos homens nas entrevistas a mulheres e de vocabulário tipicamente ligado às mulheres nas entrevistas a homens. Do conjunto em análise destaca-se um caso pontual, particularmente na entrevista a Wanda Sykes, em que são discutidos temas da actualidade, o que leva a actriz a referir nomes como *Lincoln Memorial, Iraq, Barak, Bush, Joe Biden*. Nas entrevistas a homens, particularmente Jamie Foxx, Robin Williams e Owen Wilson, em que se aborda o tópico das relações familiares, há referência a palavras como *daughter, home coming dance, dating, Barbie, kids, brothers, go car*. No programa *Late Night* observa-se um caso, já apontado, em que no decorrer da entrevista se utiliza vocabulário no âmbito da política e de assuntos da actualidade, nomeadamente na entrevista à apresentadora de rádio Rachel Maddow. Nesta interacção, à semelhança do que acontece nas entrevistas a David Gregroy e a Robin Williams, a convidada utiliza palavras como *senate, senator, corruption, voters, politician, primaries, administration*. A escolha lexical que flui naturalmente dos tópicos discutidos no programa parece estar relacionada com a actividade profissional que Rachel Maddow desempenha, uma vez que a convidada é, tal como David Gregory, a locutora de um programa em que se discutem temas da actualidade.

As representações de género nestas entrevistas parecem manifestar-se apenas no que diz respeito à selecção de tópicos e de vocabulário, sendo que na organização sequencial destas interacções conversacionais, nomeadamente no que diz respeito à produção de sobreposições e interrupções, os dados obtidos não revelam diferenças significativas entre as entrevistas a homens e a mulheres. Tal como já foi observado, a

variabilidade na organização do sistema de alternância de vez parece depender, sobretudo, de outros factores sociolinguísticos, como a diferença de poder intrínseca aos papéis de entrevistador e entrevistado e a personalidade dos participantes, que é influenciada não só pelo seu estatuto profissional e social, como também pela sua etnia e idade. Para além destes factores, a familiaridade existente entre os participantes e o seu envolvimento na interacção conversacional condicionam significativamente a organização sequencial da entrevista.

De acordo com as observações que foram sendo feitas ao longo desta secção, podemos também concluir que a influência da variável género na selecção de tópicos e vocabulário é visível no programa *Late Night* e nos comentários estereotipados sobre as diferenças entre as mulheres e os homens no programa *The Tonight Show*. Apesar de as representações de género latentes nestas entrevistas se manifestarem em parâmetros diferentes, ambos os discursos dos apresentadores contribuem para a reprodução dos valores sociais e culturais dominantes.

CONCLUSÃO

Neste capítulo procurar-se-á efectuar a respectiva síntese dos aspectos essenciais do trabalho que se desenvolveu.

A realização deste trabalho teve como objectivo central estudar as especificidades da entrevista do *talk show* televisivo através de uma análise comparativa sistemática entre as características particulares de uma interacção verbal institucional e as de uma conversa espontânea. Tendo em vista este propósito, concentrámo-nos nos aspectos interaccionais e discursivos da entrevista. Em primeiro lugar, analisámos os mecanismos que regem o sistema de alternância de vez, nomeadamente as estratégias utilizadas para ceder, reclamar e manter a vez e os reparos conversacionais usados para resolver irregularidades originadas pela ocorrência de sequências de fala simultâneas, isto é, as sobreposições e as interrupções. Em segundo lugar, focámos os padrões sequenciais da interacção, particularmente a organização dos pares adjacentes, tais como o par pergunta-resposta, e as sequências de abertura e fecho dos tópicos e das narrativas. Em terceiro lugar, incidimos o estudo na gestão de tópico, verificando quem selecciona, inicia, mantém, muda ou conclui os temas da entrevista e de que modo é feita essa gestão. Estudámos ainda as finalidades da inserção de narrativas não-ficcionais e ficcionais no decurso da interacção e as estratégias utilizadas pelos participantes na sua construção. As escolhas lexicais evidentes no discurso dos participantes, particularmente no que diz respeito à selecção de vocabulário especializado, de termos descritivos relacionados com o conteúdo da entrevista, de palavras e expressões tabu e de calão, foram também investigadas. Finalmente, analisámos o posicionamento dos apresentadores e dos convidados, focando especificamente a troca dos papéis institucionais de entrevistador e de entrevistado no decurso da entrevista. Todos estes aspectos foram analisados de forma a demonstrar a natureza híbrida, isto é, semi-institucional da entrevista do *talk show* televisivo.

Para complementar este trabalho, e uma vez que este aspecto nos pareceu relevante, investigámos também as representações de género no discurso e no comportamento interaccional dos participantes, nomeadamente estudando a ocorrência de sobreposições e interrupções, a gestão de tópico, a construção de narrativas e a escolha lexical.

Seleccionámos vinte e quatro entrevistas dos programas *Late Night with Conan O'Brien* e *The Tonight Show with Jay Leno* que nos serviram de *corpus* de análise e que constituíram exemplos bastante interessantes, tendo em vista os nossos objectivos de investigação. Na verdade, seguem um formato estandardizado e suficientemente estável para integrarem a subcategoria das entrevistas a celebridades características dos *talk shows* nocturnos, ao mesmo tempo que cumprem os requisitos inerentes a este tipo de entrevista no que diz respeito à organização sequencial da interacção conversacional, aos tópicos abordados, às narrativas produzidas, às escolhas lexicais efectuadas e ao posicionamento dos participantes, que lhe conferem a sua dimensão semi-institucional. Outro aspecto relevante é o facto de, ao serem mediatizadas pela televisão, estas entrevistas serem transformadas em espaços de teatralização, na medida em que os participantes frequentemente representam papéis que se coadunam com o objectivo medular destas interacções, ou seja, entreter o público.

Foi importante perceber também que, apesar de o formato dos *talk shows* ser estandardizado e ritualizado, obedecendo a normas televisivas e publicitárias que impõem uma divisão dos programas em diferentes segmentos, intercalados por intervalos, a entrevista, que constitui o pilar dos dois programas, apresenta um formato flexível. Por outras palavras, o que constatámos a partir da análise das vinte e quatro entrevistas é que se verifica uma gradação e variabilidade das características discursivas e interaccionais entre as particularidades das conversas espontâneas, de um extremo, e as das interacções verbais institucionais, do outro extremo. Dependendo de factores como as personalidades dos convidados e dos apresentadores, os tópicos em discussão e o grau de envolvimento e familiaridade entre os participantes, podemos concluir que as entrevistas em análise evidenciam desvios das normas institucionais e conversacionais. Esta dimensão semi-institucional da entrevista é evidente na conjugação de tópicos previsíveis e preparados com tópicos espontâneos e imprevisíveis, dos papéis institucionais com os reais ou sociais dos participantes e de duas formas de gestão da interacção, controlada e flexível, cuja responsabilidade é dos apresentadores.

Na mesma linha, observámos ainda que a entrevista é condicionada por factores situacionais e discursivos. Os primeiros estão relacionados com as restrições temporais (a duração do programa e dos seus diferentes segmentos), de tópico, de selecção de falante e de alternância de vez. Os segundos dizem respeito à existência de um guião pré-determinado de tópicos e à organização sequencial da interacção caracterizada pela ocorrência de sequências ritualizadas, tais como as de abertura e de fecho da entrevista.

A natureza semi-institucional das entrevistas dos *talk shows* manifesta-se na sua flexibilidade discursiva e interaccional visível na mudança de tópicos e subtópicos, na ocorrência de interrupções e sobreposições e nas intervenções não solicitadas pelos participantes na interacção. Como qualquer interacção institucional, a entrevista do *talk show* caracteriza-se pela assimetria de papéis dos seus participantes, sendo que o apresentador desempenha o papel dominante. No entanto, nestas entrevistas sucedem, trocas de papéis, ou seja, momentos em que o convidado desempenha a função de entrevistador e, conseqüentemente, o apresentador a de entrevistado. A duração e o tempo permitidos para a ocorrência destas trocas de papéis são predominantemente controlados pelos apresentadores, mas também podem ser negociados entre estes e os convidados no decurso da interacção. Ao contrário do que acontece numa interacção institucional padrão, em que se espera que os participantes desempenhem somente os seus papéis institucionais, nestas entrevistas, tanto os apresentadores como os convidados actuam de acordo com os seus papéis semi-institucionais, que incluem uma convergência dos papéis profissionais de entrevistador e de entrevistado e dos papéis reais e sociais. Neste tipo de entrevistas é difícil estabelecer uma fronteira entre os papéis institucionais e os não-institucionais dos participantes que representam, assim, um *continuum* e não entidades discretas.

As observações apresentadas neste trabalho em relação às especificidades da entrevista do *talk show* como uma interacção conversacional semi-institucional permitem concluir que estas desafiam ocasionalmente as normas discursivas e linguísticas inerentes às interacções institucionais, aproximando-as, dessa forma, das conversas espontâneas do quotidiano. O sucesso e a popularidade destes programas prende-se exactamente com a natureza semi-institucional da interacção conversacional que aí ocorre, pois ao apresentar características com as quais o público se identifica, cria-se uma relação “para-social”, isto é, uma relação próxima e de confiança entre os telespectadores e as personalidades do programa (os apresentadores e os convidados) que contribui de forma significativa para os índices elevados de audiência.

Relativamente às representações de género neste *corpus* de análise, concluímos que se verificam na selecção de tópico, na construção de narrativas e na escolha lexical. Na organização sequencial destas interacções conversacionais, nomeadamente na ocorrência de sobreposições e de interrupções, os resultados quantitativos obtidos demonstram que não se observam diferenças significativas entre as entrevistas a homens e a mulheres, ao considerarmos conjuntamente os dois programas. Um aspecto que se tornou evidente na análise do discurso dos entrevistadores e que, na nossa opinião, pode contribuir de forma significativa para a reprodução de valores sociais e culturais assentes nas diferenças de género é a produção frequente de comentários estereotipados da autoria de Jay Leno. A este respeito, queríamos ainda salientar que as interpretações constantes no decurso deste trabalho podem ser consideradas subjectivas e, portanto, susceptíveis de discussão, na medida em que são condicionadas pelas expectativas que construímos em contexto social sobre as diferenças de género.

Apesar de termos chegado a este momento conclusivo, a análise da interacção conversacional da entrevista do *talk show* televisivo está longe de estar terminada. Na impossibilidade óbvia de uma cobertura exaustiva, estamos cientes de que outros trabalhos de investigação que incluam outros tipos de entrevistas no âmbito do mesmo formato de programa podem ser desenvolvidos. Pensamos, por exemplo, num estudo comparativo, entre estas entrevistas dos programas *The Tonight Show with Jay Leno* e *Late Night with Conan O'Brien* e entrevistas dos mesmos programas realizadas pelos apresentadores que recentemente substituíram Jay Leno e Conan O'Brien de forma a investigar até que ponto a interacção conversacional depende das personalidades dos apresentadores. Seria interessante esta linha de investigação, particularmente no caso do programa *The Tonight Show*, cujo apresentador actual é Conan O'Brien, personagem dotada de habilidade profusa como comediante.

De igual modo, a circunscrição linguístico-cultural do *corpus* oral analisado neste trabalho, que inclui entrevistas de expressão inglesa de dois programas norte-americanos, deixa em aberto uma abordagem de teor contrastivo, que ponha em confronto diferentes línguas e diferentes culturas.

Ao longo deste trabalho, foram muitas as questões que se levantaram, mais ou menos laterais, a esta linha de investigação e que potenciam linhas de estudo futuras. Uma delas seria, por exemplo, explorar os factores que contribuem para o sucesso deste tipo de entrevistas, particularmente analisando os processos de realização linguístico-pragmática do humor no discurso dos participantes, sobretudo dos apresentadores.

Outra linha de investigação enriquecedora seria analisar as estratégias discursivas utilizadas pelos apresentadores, figuras fulcrais destes programas, para construir as suas identidades. Este filão de investigação, que parte do conceito de “personalidade artificial” (*synthetic personality*) proposto por Norman Fairclough (1989), já foi explorado por Andrew Tolson (1991) na análise do *talk show* britânico, *The Dame Edna Experience*, mas não associado à subcategoria do *talk show* nocturno norte-americano.

O papel do público neste tipo de interacção conversacional é outra dimensão de análise que valeria a pena aprofundar. Nesta linha haveria muito a dizer, na medida em que as intervenções do público, constituído por três segmentos diferentes, nomeadamente o público directo (os convidados), o público presente (no estúdio) e o público ausente (os telespectadores) são complexas e heterogéneas. Assim, poderia ser interessante explorar as estratégias linguísticas utilizadas deliberadamente pelos apresentadores para dirigirem o seu discurso a um público tri-segmentado, como por exemplo os diferentes tipos de perguntas (*answer-eliciting, expository and rhetorical questions*) e de repetições (*self-repetitions and allo-repetitions*), já iniciado por Cornelia Ilie (1999) sobre os programas *Oprah Winfrey Show* e *Geraldo Rivera Show*.

Finalmente, muito trabalho fica por fazer ao nível da análise das dimensões paraverbais (cinésica, proxémica e prosódica) das entrevistas, que podem ser estudadas, por exemplo, como estratégias de construção da imagem dos apresentadores.

ANEXOS

ANEXO A



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Figuras 1 a 4: Imagens do estúdio onde se realiza o programa “Late Night with Conan O’Brien”.



Fig. 5



Fig. 6

Figuras 5 e 6: Imagens do estúdio onde se realiza o programa “The Tonight Show with Jay Leno”.

ANEXO B

MECANISMOS DE SELECÇÃO DO FALANTE SEGUINTE			
Mecanismos de selecção do falante seguinte	<i>Late Night with Conan O'Brien</i>	<i>The Tonight Show with Jay Leno</i>	
Utilização da primeira parte de um par adjacente	Pergunta	Ent. 1, seq. 45, 47, 78, 109; Ent. 2, seq. 7, 74; Ent. 3, seq. 29, 37, 58, 60, 64; Ent. 4, seq. 57; Ent. 5, seq. 39, 49, 69, 81; Ent. 6, seq. 58; Ent. 7, seq. 9, 11, 39, 70, 86, 92; Ent. 8, seq. 32, 65; Ent. 9, seq. 5, 27, 37, 47, 65; Ent. 10, seq. 26, 92; Ent. 11, seq. 59; Ent. 12, seq. 77, 129;	Ent. 1, seq. 21, 29, 36, 48, 140; Ent. 2, seq. 36; Ent. 3, seq. 15, 25, 29, 57, 110, 118; Ent. 4, seq. 9, 23, 27, 33, 59, 108; Ent. 5, seq. 74, 90; Ent. 6, seq. 81, 91, 135, 186; Ent. 7, seq. 5, 7, 33, 36, 56, 59, 63; Ent. 8, seq. 19; Ent. 9, seq. 8, 17, 39, 43, 48, 59, 81, 87, 104; Ent. 10, seq. 21, 45, 47, 51, 55, 69, 83, 85, 87, 95, 112, 120, 168, 176; Ent. 11, seq. 11, 13, 9, 29, 47, 57, 73, 75, 81, 87, 93; Ent. 12, seq. 19, 46, 48, 62, 85, 104, 110, 113, 115
	Pergunta (constituída por uma palavra)	Ent. 2, seq. 64; Ent. 3, seq. 48, 88; Ent. 4, seq. 66; Ent. 9, seq. 51; Ent. 12, seq. 52	Ent. 7, seq. 144; Ent. 8, seq. 27, 48 Ent. 11, seq. 88, 95; Ent. 12, seq. 65, 73, 80, 82, 97
	Elogio	Ent. 1, seq. 3, 7; Ent. 2, seq. 2; Ent. 4, seq. 2; Ent. 7, seq. 3; Ent. 10, seq. 1;	Ent. 4, seq. 7; Ent. 6, seq. 5; Ent. 7, seq. 112, 114; Ent. 9, seq. 8; Ent. 11, seq. 118
	Saudação	Ent. 3, seq. 3; Ent. 5, seq. 2; Ent. 7, seq. 1; Ent. 8, seq. 2	Ent. 3, seq. 5; Ent. 7, seq. 2
	Felicitação	Ent. 9, seq. 75; Ent. 11, seq. 3	Ent. 2, seq. 1; Ent. 4, seq. 114; Ent. 8, seq. 159; Ent. 9, seq. 112; Ent. 10, seq. 9
	Convite	Ent. 4, seq. 91	Ent. 6, seq. 188, 192
	Agradecimento	Ent. 2, seq. 82; Ent. 3, seq. 13; Ent. 6, seq. 4, 68; Ent. 7, seq. 110; Ent. Ent. 11, seq. 67	Ent. 3, seq. 144; Ent. 4, seq. 114; Ent. 7, seq. 151; Ent. 10, seq. 181; Ent. 11, seq. 120; Ent. 12, seq. 1

Repetição de parte do enunciado anterior com entoação própria de uma pergunta	Ent. 1, seq. 84; Ent. 3, seq. 39; Ent. 5, seq. 15, 39, 83, 114; Ent. 6, seq. 14, 42, 60; Ent. 7, seq. 41; Ent. 10, seq. 28; Ent. 11, seq. 11; Ent. 12, seq. 80	Ent. 1, seq. 116; Ent. 3, seq. 77; Ent. 4, seq. 49, 71; Ent. 5, seq. 56; Ent. 6, seq. 13, 19, 63, 107; Ent. 7, seq. 55, 69, 102; Ent. 8, seq. 68, 73; Ent. 9, seq. 45, 75; Ent. 10, seq. 71; Ent.11, seq. 15, 67
Adição de uma pergunta final ao enunciado	Ent. 1, seq. 149; Ent. 2, seq. 52, 78; Ent. 6, seq. 8; Ent. 7, seq. 17; Ent. 8, seq. 7, 91; Ent. 10, seq. 86, 106, 132; Ent. 12, seq. 92	Ent. 1, seq. 17, 53, 94; Ent. 4, seq. 75 Ent. 5, seq. 9, 48, 35; Ent. 6, seq. 11, 170, 172, 176; Ent. 7, seq. 53; Ent. 8, seq. 40, 58, 167; Ent. 9, seq. 35, 67; Ent. 10, seq. 13, 27, 75; Ent. 12, 98
Enunciado declarativo	Ent. 4, seq. 33, 63; Ent. 5, seq. 73; Ent. 9, seq. 13	Ent. 6, seq. 176; Ent. 8, seq. 153, 155, 157; Ent. 10, seq. 154, 164, 166

ANEXO C

SOBREPOSIÇÕES		
	<i>Late Night with Conan O'Brien</i>	<i>The Tonight Show with Jay Leno</i>
Sobreposições	Ent. 1, seq. 4-6, 15-16, 29-30, 31-32, 42-43, 53-54, 142-143; Ent. 2, seq. 12-13; Ent. 3, seq. 9-12, 15-16, 33-34, 42-43, 61-62, 68-69, 79-80, 90-91, 92-93, 98-99, 110-111, 126-127, 130-131, 132-133; Ent. 4, seq. 17-18, 41-42, 44-45, 69-70, 84-85; Ent. 5, seq. 77-78, 96-97, 98-99; Ent. 6, seq. 10-11, 18-19, 40-41, 67-68; Ent. 7, seq. 5-6, 16-17, 27-28, 44-45, 62-63, 64-65, 65-66, 73-74, 78-79, 84-85, 101-102, 104-105; Ent. 8, seq. 15-16, 51-52, 67-68, 80-81, 93-94, 109-110; Ent. 9, 4-5, 6-7, 13-14, 58-59; Ent. 10, seq. 12-13, 14-15, 27-28, 35-36, 46-47, 70-71, 107-108, 156-157; Ent. 12, seq. 94-95, 96, 97, 109-110, 116-117, 136-137	Ent. 1, seq. 11-12, 132-133; Ent. 2, seq. 21-22, 25-26, 34-35; Ent. 3, seq. 32-33, 97-98; Ent. 4, seq. 90-91, 95-96, 101-102; Ent. 5, seq. 30-31, 87-88; Ent. 6, seq. 58-59, 59-60, 125-26, 157-58; Ent. 7, seq. 48-49, 49-50, 57-58; Ent. 8, seq. 135-136; Ent. 9, seq. 4-5, 35-36, 105-106; Ent. 10, seq. 25-26, 112-13, 120-21, 178-79; Ent. 12, seq. 16-17, 46-47, 104-105, 121-122, 135-136

ANEXO D

Late Night with Conan O'Brien

Localização	Falante	Sobreposições (número de ocorrências)				Total
		1) Falante em função não termina a sequência de fala	2) Falante em função continua a sequência de fala	2.1) Sobreposição de expressões (<i>yeah, right, etc</i>)	c) Início simultâneo de sequências de fala	
Entrevista 1	Apresentador	4	3	0	14	32
	Diane Lane	4	4	3		
Entrevista 2	Apresentador	3	2	1	4	15
	Patton Oswald	3	1	1		
Entrevista 3	Apresentador	5	7	4	19	42
	Julianne Moore	0	2	5		
Entrevista 4	Apresentador	3	0	2	5	13
	Zachary Levi	0	3	0		
Entrevista 5	Apresentador	0	0	3	3	11
	Michael Cera	1	4	0		
Entrevista 6	Apresentador	0	3	0	6	9
	Felicity Huffman	0	0	0		
Entrevista 7	Apresentador	0	0	3	6	18
	Molly Shannon	2	5	2		
Entrevista 8	Apresentador	2	6	0	6	21
	Kiefer Sutherland	4	1	2		
Entrevista 9	Apresentador	2	3	0	1	9
	Rachel Maddow	0	0	3		
Entrevista 10	Apresentador	0	2	4	7	19
	Jeff Goldblum	3	3	0		

Entrevista 11	Apresentador	1	1	4	3	13
	David Gregory	1	2	1		
Entrevista 12	Apresentador	4	6	2	8	22
	Jennifer Aniston	0	2	0		
Total		42	60	40	82	

Tonight Show with Jay Leno

Localização	Falante	Sobreposições (número de ocorrências)				Total
		1) Falante em função não termina a sequência de fala	2) Falante em função continua a sequência de fala	2.1) Sobreposição de expressões (<i>yeah, right, etc</i>)	c) Início simultâneo de sequências de fala	
Entrevista 1	Apresentador	0	7	1	9	23
	Jamie Foxx	3	2	1		
Entrevista 2	Apresentador	1	1	1	4	9
	David Gregory	1	0	1		
Entrevista 3	Apresentador	1	3	4	3	20
	Robin Williams	1	4	4		
Entrevista 4	Apresentador	0	2	7	2	14
	Freida Pinto	0	2	1		
Entrevista 5	Apresentador	0	5	4	7	31
	Owen Wilson	0	8	7		
Entrevista 6	Apresentador	3	4	7	13	34
	Queen Latifah	2	5	0		
Entrevista 7	Apresentador	2	1	4	8	21
	Anne Hathaway	3	1	2		
Entrevista 8	Apresentador	0	1	0	5	7
	Dustin Hoffman	0	0	1		
Entrevista 9	Apresentador	0	1	0	5	8
	Mary Rajskub	1	1	0		
Entrevista 10	Apresentador	0	8	2	4	17
	Daniel Craig	1	1	1		
Entrevista 11	Apresentador	0	0	1	0	3

	Taraji P. Henson	1	0	1		
Entrevista 12	Apresentador	1	4	3	6	22
	Wanda Sykes	0	1	2		
Total		21	62	55	66	

ANEXO E

Localização	REPAROS DE CONTEÚDO			REPAROS CONVERSACIONAIS		
	Auto-reparo	Reparo iniciado pelo falante em função, mas efectuado pelo outro falante	Reparo iniciado e efectuado pelo outro falante	Repetição da sequência de fala sobreposta	Suspensão da sequência de fala sobreposta	Repetição e suspensão da sequência de fala sobreposta
<i>Late Night with Conan O'Brien</i>	Ent. 12, seq. 140		Ent. 1, seq. 35-36, Ent. 7, seq. 61-63	Ent. 3, seq. 15, 68-69, 99, 11, Ent. 7, seq. 102,	Ent. 1, seq. 30, 31, 42, ent. 3, seq. 132, ent. 4, seq. 17, ent. 6, seq. 18, ent. 8, seq. 93, ent. 9, seq. 4	Ent. 1, seq. 43, ent. 3, seq. 33,
<i>The Tonight Show with Jay Leno</i>	Ent. 3, seq. 135, Ent. 4, seq. 34-36, 87, 91, Ent. 7, seq. 3, Ent. 10, seq. 104,	Ent. 8, seq. 178,	Ent. 3, seq. 86	Ent. 8, seq. 136	Ent. 3, seq. 18, ent. 8, seq. 93, ent. 9, seq. 58	Ent. 1, seq. 11-12, 132-33, ent. 5, seq. 87, ent. 6, seq. 58, ent. 7, seq. 48

ANEXO F

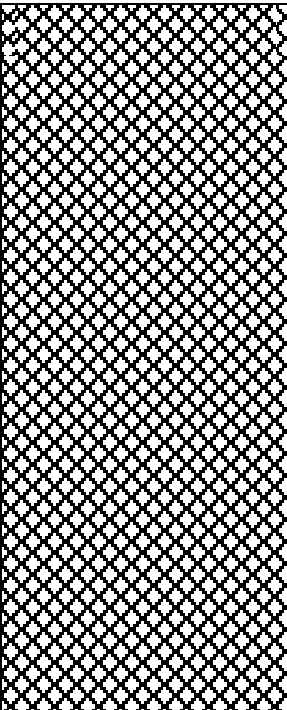
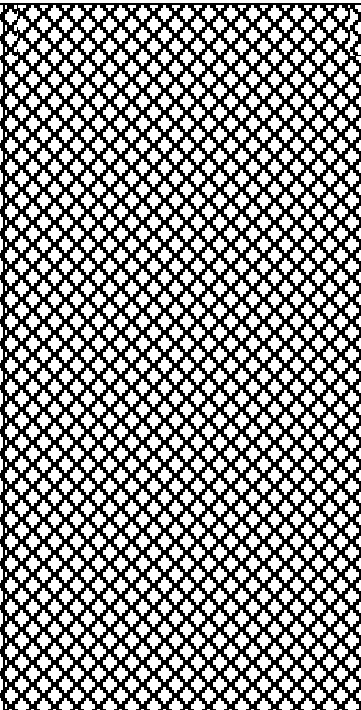
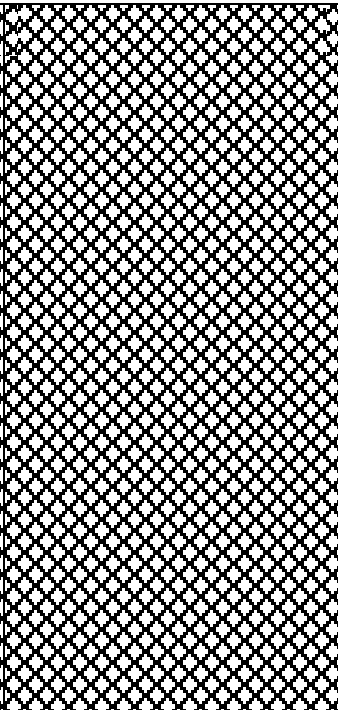
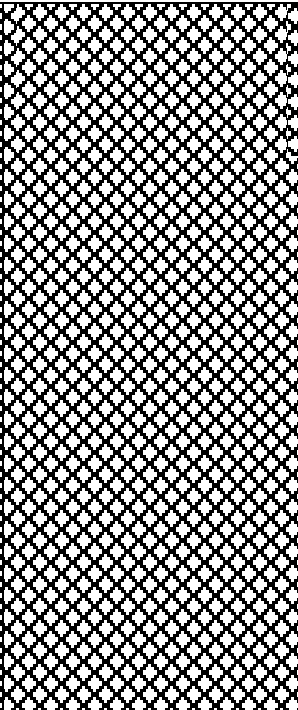
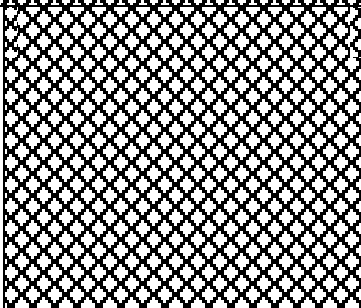
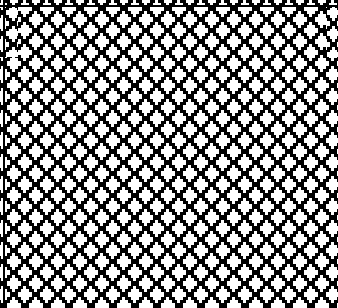
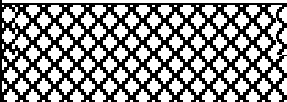

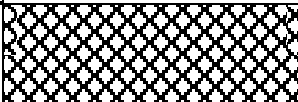
Tabela 1 *Late Night with Conan O'Brien*

Convidadas	Tópicos				
	Profissional	Pessoal			Outros
	Carreira profissional (Trabalho mais recente)	Experiências pessoais/ Infância e adolescência	Relações pessoais: Família/amigos	Interesses/actividades	
Diane Lane	- A participação em filmes com o actor Richard Gere (Cenas de dança e de beijos) - A participação como protagonista do filme <i>Nights in Rodanthe</i> (o facto de chorar muito no filme)		- A carreira profissional do marido, Josh Brodin (o filme <i>The Goonies</i>) - O relacionamento entre a actriz e o marido - A relação pessoal com Richard Gere	- A preocupação da actriz com o meio ambiente - O seu carro “verde”	- A aparência física do marido
Julianne Moore	- A questão da informação não factual na <i>internet</i> sobre a vida pessoal da actriz (o caso do homem que alega ser o seu	- A experiência de crescer, enquanto sendo ruiva - A visualização do seu	- Os interesses dos filhos (exemplificação do jogo “Rose Bush”)		- A sua aparência física

	terceiro marido) - A participação no filme <i>Blindness</i> como protagonista (o facto de ter pintado o cabelo de loiro)	filme favorito, <i>Ring of Bright Water</i> , com os seus filhos			
Felicity Huffman	- A participação na 5ª temporada da série televisiva, <i>Desperate Housewives</i> - A personagem 'Linette' e a reacção das pessoas à actriz e ao caso amoroso da sua personagem		- A presença dos filhos e do marido nos cenários da série televisiva		- O seu cão Tucker - A adopção de animais
Molly Shannon	- A participação na série televisiva <i>Kath & Kim</i>	- A experiência de crescer e ser educada como uma criança irlandesa católica conservadora - A experiência de mudar de Nova Iorque para LA (os apartamentos)	- O crescimento dos seus dois filhos (episódios no pediatra e no apartamento de Nova Iorque) - A relação com os pais enquanto jovem		- As paixões entre pessoas do mesmo sexo (entrevista na revista <i>Advocate</i>) - A referência a Conan O'Brien na entrevista para a revista <i>Entertainment Weekly</i>
Rachel Maddow	- O programa de rádio que apresenta	- A infância (jogo a que brincava com o irmão)		- As suas preocupações sociais actuais (a	- A sua orientação sexual

	<ul style="list-style-type: none"> - O início da sua carreira na rádio - A correspondência dos fãs 			<ul style="list-style-type: none"> corrupção) -Política (Barack Obama Hillary Clinton,) 	
Jennifer Aniston	<ul style="list-style-type: none"> - A participação no filme <i>Marley and Me</i> como protagonista (a “química” existente entre a atriz e o actor Owen Wilson; a experiência de representar com cães) - As fotografias na revista <i>GQ</i> 			<ul style="list-style-type: none"> - O Natal (decoração da árvore de Natal) 	

Convidados	Tópicos				
	Profissional	Pessoal			Outros
	Carreira profissional (Trabalho mais recente)	Experiências pessoais/ Infância e adolescência	Relações pessoais: Família/amigos	Interesses/actividades	
Patton Oswald	- A participação no filme <i>Ratatouille</i> (voz de Remy)		- Terceiro aniversário de casamento (episódio da mensagem para a esposa)	- Os filmes do Indiana Jones - Dia das Bruxas	
Zachary Levi	- A participação na série “Chuck” como protagonista e o interesse da sua personagem por tecnologias	- A sua aparência física na adolescência (altura) - A experiência de dançar com raparigas		- O <i>beat box</i> - A queda livre - Os telemóveis	
Michael Cera	- O seu primeiro trabalho como actor - A promoção do filme <i>Super Bad</i> na Europa (Itália) e a reacção do público ao filme - A popularidade do actor (história do homem que lhe quis bater) - A participação no filme <i>Nick and Norah’s Infinite Playlist</i>	- O quarto de hotel assombrado			

<p>Kiefer Sutherland</p>	<ul style="list-style-type: none"> - As diferenças entre a sua personalidade e a da sua personagem Jack Bauer, que interpreta na série televisiva <i>24</i> - As seis temporadas da série <i>24</i> - As cenas de luta e os efeitos especiais da série - O facto de ter conhecido pessoas que trabalham no Departamento da Segurança Nacional em Washington (a remodelação dos gabinetes) - A participação de crianças africanas na série <i>24</i> 				
<p>Jeff Goldblum</p>	<ul style="list-style-type: none"> - O primeiro trabalho como actor profissional - A participação no filme <i>Adam's Rerurrection</i> como protagonista (a sua personagem, o tempo que o filme demorou a ser produzido) 	<ul style="list-style-type: none"> - A consulta recente no dentista - A experiência de perder a virgindade aos 18 anos 			<ul style="list-style-type: none"> - A sua aparência física (os dentes)
<p>David Gregory</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A sua participação no programa <i>Meet the Press</i> como apresentador 			<ul style="list-style-type: none"> - Assuntos da actualidade: As viagens 	

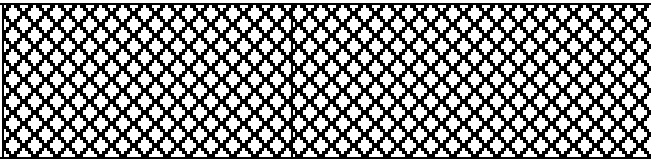
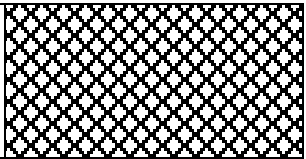
	(os temas e os convidados do programa)		de Bush, o episódio do sapato e o vício de fumar de Barack Obama	
--	--	--	--	---

Tabela 2 - Late Night with Jay Leno

Convidadas	Tópicos				Outros
	Profissional	Pessoal			
	Carreira profissional (Trabalho mais recente)	Experiências pessoais/ Infância e adolescência	Relações pessoais: Família/amigos	Interesses/actividades	
Freida Pinto	- A participação no filme <i>Slumdog Millionaire</i> - O seu primeiro trabalho numa empresa da área do entretenimento	- Infância (o facto de imitar actrizes famosas quando tinha 5 anos)	- A profissão dos pais		- A cidade de Bombaim - O natal na Índia - Os atentados em Bombaim
Queen Latifah	- O início da sua carreira e as primeiras actuações musicais (episódio no Texas) - A sua participação como apresentadora da cerimónia “People’s Choice” (ensaio com Robin Williams) - O seu álbum musical mais recente				- A sua aparência física

Anne Hathaway	- A participação no filme <i>Bride Wars</i> como protagonista (cena da dança)	- O facto de se leiloar como “companheira de copos” - A passagem de ano - As férias de Natal	- O facto dos pais estarem nas colunas sociais	- As prendas de Natal (gira-discos) - Vídeos de ataques de animais	- A sua bebida preferida
Mary Lynn Rajskub	- O facto de ter sido empregada de mesa no <i>Hard Rock Café</i> em 1995 - A sua participação na série <i>24</i>		- O filho (a relação com o filho e as mudanças na sua vida depois do seu nascimento, nomeadamente nas viagens, a questão do nome Valentine)		
Taraji P. Henson	- A participação no filme <i>The Curious Case of Benjamin Button</i> - A sua participação em <i>Hustle & Flow</i> - O início da sua carreira (mudança para LA com o filho) e o episódio de	- O seu percurso académico - O seu interesse pelo arte de representar enquanto criança	- A profissão dos pais		- A origem do seu nome

	quando representou para os seus agentes				
Wanda Sykes	- A sua participação na série televisiva <i>Old Christine</i>				<p>- O facto de ser “convidada de última hora”</p> <p>- Assuntos da actualidade: a cerimónia de tomada de posse do Presidente Barack Obama (o padre, a presença de celebridades, o concerto de Shakira, Stevie Wonder e U2 no <i>Lincoln Memorial</i>); a transição do governo; a relação cordial entre Bush e Obama; as filhas deste; o <i>Cadillac</i> do presidente; Joe Biden e a sua esposa</p>

Convidados	Tópicos				Outros
	Profissional	Pessoal			
	Carreira profissional (Trabalho mais recente)	Experiências pessoais/ Infância e adolescência	Relações pessoais: Família/amigos	Interesses/actividades	
Jamie Foxx	<ul style="list-style-type: none"> - O seu último álbum musical, <i>Intuition</i> - O facto de querer representar as personagens James Bond e Myke Tyson - Capa da revista <i>Men's Fitness</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - O facto de ser o “palhaço da turma” e representar imitações de Jonhny Carson para os colegas 	<ul style="list-style-type: none"> - Filha (namoro, baile) - A amizade com Puff Diddy 		<ul style="list-style-type: none"> - O seu aniversário e o seu signo (Sagitário)
David Gregory	<ul style="list-style-type: none"> - A sua participação no programa <i>Meet the Press</i> como apresentador 			Assuntos da actualidade (o caso do governador Blagojevich, o <i>bailout</i> , a candidatura de Caroline Kennedy ao Senado norte-americano)	
Robin Williams	<ul style="list-style-type: none"> - Espectáculos de comédia <i>stand up</i> (no Estado da Virgínia (EUA), no Canadá e 		<ul style="list-style-type: none"> - Filhos (as actividades que faz com eles e as prendas que lhes vai dar no Natal) 	<ul style="list-style-type: none"> - Assuntos da actualidade: a transição do governo norte-americano, o Presidente 	<ul style="list-style-type: none"> - As férias de Natal

	em França) -O <i>site</i> do actor - A participação num filme do realizador Bob Cat			Obama; o episódio do governador Blagojevich; Bush e o episódio do sapato; a recessão económica e o <i>bailout</i>	
Owen Wilson	- A sua participação e do seu irmão Andrew em <i>Bottle Rocket</i> - Participação no filme <i>Marley and Me</i> (a dificuldade de trabalhar com 22 cães e a participação dos pais do actor no filme)	- Os natais durante a sua infância (a distribuição prendas, o “go car”) -O 4 de Julho (episódio do fogo de artifício) - As imitações que os irmãos faziam do pai - A compra do carro com cintos de segurança	- A infância com os dois irmãos, Andrew e Luke - O relacionamento com os pais		
Dustin Hoffman	- A participação no filme <i>Last Chance Harvey</i> como protagonista (a relação com a actriz Emma Thompson, nomeação para os Globos de Ouro)	- A sua consulta no dentista			- A cleptomania (o “roubo” de objectos dos hotéis) - A importância da higiene oral - A anedota sobre a rã
Daniel Craig	- A estreia do filme <i>Quantum of Solace</i>		- Referência a uma namorada	- A cidade de Paris (gastronomia e actividades)	- O estado físico do braço do actor

	<ul style="list-style-type: none"> - Os paparazzi - O início da carreira de actor (o vencimento) - A sua participação no filme <i>Defiance</i> como protagonista (o facto de se basear numa história verídica e as condições de realização do filme) - A estreia do filme em Paris 				<ul style="list-style-type: none"> - As tatuagens - As férias recentes na praia
--	--	--	--	--	---

ANEXO G

CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS				
Narrador	Narrativa			Localização
	Não ficcional	Ficcional		
	Experiências Pessoais	Anedotas	Resumos: argumentos dos filmes/ programas excertos	
Diane Lane			Excerto do filme <i>Nights in Rodanthe</i>	<i>LN</i> , Ent. 1 (seq. 142-160)*
Patton Oswald			Cenas finais dos filmes <i>Temple of Doom</i> , <i>Last Crusade</i> , <i>Kingdom of the Crystal skull</i>	<i>LN</i> , Ent. 2 (seq. 21)
Patton Oswald	Episódio do envio da mensagem “I hate”			<i>LN</i> , Ent. 2 (seqs. 59-69)
Julianne Moore	Episódio sobre Sundar Chakravarthy			<i>LN</i> , Ent. 3 (seqs. 32-52)
Julianne Moore	Episódio da visualização do filme <i>Ring of Bright Water</i> com os filhos		Argumento do filme <i>Ring of Bright Water</i> (seqs. 103-110)	<i>LN</i> , Ent. 3 (seqs. 94-128; 180-182)
Julianne Moore			Argumento do filme <i>Blindness</i>	<i>LN</i> , Ent. 3 (seqs. 172-179)
Conan O’Brien e Julianne Moore			Excerto do filme <i>Blindness</i>	<i>LN</i> , Ent. 3 (seqs. 183-186)
Zachary Levi	Experiência sobre o crescimento (altura)			<i>LN</i> , Ent. 4 (seqs. 15-32)
Michael Cera	Recepção do filme <i>Super Bad</i> em Itália			<i>LN</i> , Ent. 5 (seqs. 11-26)
Michael Cera	Episódio do quarto de hotel assombrado			<i>LN</i> , Ent. 5 (seqs. 31-48)

Michael Cera	Episódio do homem que quis bater ao actor			<i>LN</i> , Ent. 5 (seqs. 53-72)
Michael Cera	Episódio sobre a sua primeira experiência como actor			<i>LN</i> , Ent. 5 (seqs. 88-102)
Conan O' Brien e Michael Cera			Argumento do filme <i>Nick and Norah's Infinite Playlist</i>	<i>LN</i> , Ent. 5 (seqs. 103-107)
Michal Cera			Excerto do filme	<i>LN</i> , Ent. 5 (seqs. 107-108)
Felicity Huffman	Episódio no carro			<i>LN</i> , Ent. 6 (seqs. 16-28)
Felicity Huffman	Episódio sobre a reacção do público ao romance da personagem Lynette			<i>LN</i> , Ent. 6 (seqs. 46-51)
Molly Shannon	Episódio do filho no pediatra			<i>LN</i> , Ent. 7 (seqs. 19-27)
Molly Shannon	Episódio dos ratos no apartamento de Nova Iorque			<i>LN</i> , Ent. 7 (seqs. 39-53)
Molly Shannon	Experiência de crescer segundo tradição católica irlandesa			<i>LN</i> , Ent. 7 (seqs. 58-68)
Molly Shannon			Argumento do programa <i>Kath and Kim</i>	<i>LN</i> , Ent. 7 (seqs. 101-107)
Molly Shannon			Excerto do programa	<i>LN</i> , Ent. 7 (seqs. 107-108)
Kiefer Sutherland	Episódio sobre uma cena da série <i>24</i>			<i>LN</i> , Ent. 8 (seqs. 45-59)
Kiefer Sutherland	Episódio do helicóptero			<i>LN</i> , Ent. 8 (seqs. 77-88)
Kiefer Sutherland	Experiência de ter conhecido pessoas do Departamento de Segurança			<i>LN</i> , Ent. 8 (seqs. 91-102)
Conan O'Brien e Kiefer Sutherland			Argumento do primeiro episódio da série <i>24</i>	<i>LN</i> , Ent. 8 (seqs. 103-115)
Rachel Maddow	Episódio sobre o início da sua carreira na rádio			<i>LN</i> , Ent. 9 (seqs. 3-

				8)
Rachel Maddow e Conan O'Brien	Experiência de brincar ao jogo "Iron" em criança			LN, Ent. 9 (seqs. 25-46)
Jeff Goldblum	Episódio no dentista			LN, Ent. 10 (seqs. 26-81)
Jeff Goldblum	Experiência do primeiro trabalho como actor			LN, Ent. 10 (seqs. 86-95)
Jeff Goldblum	Experiência de quando perdeu a virgindade			LN, Ent. 10 (seqs. 95-130)
Jeff Goldblum e Conan O'Brien			Argumento do filme <i>Adam Resurrected</i>	LN, Ent. 10 (seqs. 142-151)
Conan O'Brien		Episódio sobre Jimmy Carter		LN, Ent. 11 (seq. 37)
Conan O'Brien	Episódio sobre a projecção do filme <i>Marley and Me</i>			LN, Ent. 12 (seqs. 29-40)
Conan O'Brien e Jennifer Aniston			Excerto do filme <i>Marley and Me</i>	LN, Ent. 12 (seqs. 153-158)

*As sequências de fala indicadas abrangem as sequências que antecedem a construção das narrativas, particularmente as solicitações directas ou indirectas, as sequências narrativas e as sequências seguintes, incluindo as sequências avaliativas.

The Tonight Show with Jay Leno

Narrador	CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS			Localização
	Não-ficcional	Ficcional		
	Experiências Pessoais	Anedotas/Piadas	Resumo Argumentos dos filmes/excertos	
Jamie Foxx	Episódio sobre Stacy Keibler			TS, Ent. 1 (seqs. 36-47)
Jamie Foxx	Experiência sobre ser o “palhaço da turma” e contar a primeira piada			TS, Ent. 1 (seqs. 48-58)
Jay Leno	Experiência de quando contou a primeira piada			TS, Ent. 1 (seqs. 59-73)
Jamie Foxx	Episódio sobre seguir a filha			TS, Ent. 1 (seqs. 145-149)
Jay Leno		Anedota sobre uma rapariga		TS, Ent. 1 (seqs. 150-153)
Robin Williams		Piada sobre Mr Edwards		TS, Ent. 3 (seqs. 89-91)
Jay Leno	Episódio sobre a ida do governador Blagojevich ao clube em Nova Orleães			TS, Ent. 3 (seqs. 92-103)
Jay Leno	Episódio sobre Bob Cat incendiar o sofá de Jay Leno no programa			TS, Ent. 3 (seqs. 128-133)
Robin Williams			Argumento do filme	TS, Ent. 3 (seqs. 134-138)
Freida Pinto	Experiência de quando começou a trabalhar na área do entretenimento			TS, Ent. 4 (seqs. 33-38)
Freida Pinto	Atentados terroristas a Bombaim			TS, Ent. 4 (seqs. 88-95)
Freida Pinto			Argumento do filme <i>Slumdog Millionaire</i>	TS, Ent. 4 (seqs. 96-106)

Freida Pinto			Excerto do filme	TS, Ent. 4 (seqs. 107-112)
Owen Wilson	O Natal em família durante a infância do actor (episódio sobre quando o irmão recebeu como prenda um pijama)			TS, Ent. 5 (seqs. 13-24)
Owen Wilson	Episódio do roubo do “go car”			TS, Ent. 5 (seqs. 26-36)
Owen Wilson	Episódio sobre o fogo de artifício			TS, Ent. 5 (seqs. 36-45)
Owen Wilson	Experiência de quando o actor e os irmãos imitavam o pai			TS, Ent. 5 (seqs. 54-59)
Owen Wilson	Episódio da compra do carro			TS, Ent. 5 (seq. 60)
Owen Wilson	Experiência dos pais como actores no filme (*episódio do convite para jantar com Jennifer Aniston)			TS, Ent. 5 (seqs. 67-75)
Owen Wilson			Argumento do filme <i>Marley and Me</i>	TS, Ent. 5 (seqs. 84-87)
Owen Wilson	Experiência de trabalhar com cães			TS, Ent. 5 (seqs. 90-98)
Owen Wilson			Excerto do filme	TS, Ent. 5 (seqs. 98-109)
Jay Leno	Episódio sobre as férias no Havai			TS, Ent. 6 (seqs. 53-56)
Queen Latifah	Experiência de pescar			TS, Ent. 6 (seqs. 65-90)
Jay Leno	Episódio do homem francês			TS, Ent. 6 (seqs. 97-100)
Queen Latifah	Episódio da actuação no Texas			TS, Ent. 6 (seqs. 170-176)
Queen Latifah	A experiência de apresentar uma cerimónia com Robin Williams			TS, Ent. 6 (seqs. 176-187)

Anne Hathaway	Episódio da entrevista dos pais			TS, Ent. 7 (seqs. 5-26)
Anne Hathaway	Passagem de ano			TS, Ent. 7 (seqs. 63-68)
Anne Hathaway	Episódio do leilão			TS, Ent. 7 (seqs. 76-107)
Anne Hathaway			Argumento do filme <i>Bride Wars</i>	TS, Ent. 7 (seqs. 118-125)
Anne Hathaway	Experiência de ter dançado no filme			TS, Ent. 7 (seqs. 126-148)
Anne Hathaway e Jay Leno			Resumo do excerto do filme	TS, Ent. 7 (seqs. 149-150)
Dustin Hoffman	Episódio no dentista			TS, Ent. 8 (seqs. 76-114)
Dustin Hoffman		Anedota		TS, Ent. 8 (seqs. 116-134)
Dustin Hoffman			Argumento e excerto do filme <i>Last Chance Harvey</i>	TS, Ent. 8 (seqs. 163-165 e 176-182)
Mary Lynn Rajskub	Experiência de trabalhar como empregada de mesa no <i>Hard Rock Café</i> e de ter sido nomeada empregada do mês			TS, Ent. 9 (seqs. 69-80)
Mary Lynn Rajskub	Episódio com o actor John Corbett			TS, Ent. 9 (seqs. 81-101)
Jay Leno	Episódio com a mãe de Jay Leno sobre vencimento de Sylvester Stallone			TS, Ent. 10 (seq. 25)
Daniel Craig			Argumento do filme <i>Defiance</i>	TS, Ent. 10 (seqs. 144-153)
Jay Leno			Excerto do filme <i>Defiance</i>	TS, Ent. 10 (seqs. 174-178)
Taraji P. Henson	Episódio de quando contou ao filho que ia ao programa			TS, Ent. 11 (seqs. 4-10)

Taraji P. Henson	Episódio de quando não foi aceite numa escola de representação e entrou num curso de engenharia electrónica			TS, Ent. 11 (seqs. 57-72)
Jay Leno	Episódio de quando não foi aceite uma disciplina			TS, Ent. 11 (seqs. 81-86)
Taraji P. Henson	Início da carreira (*Episódio da primeira vez que actuou para os seus agentes)			TS, Ent. 11 (seqs. 98-102)
Jay Leno e Taraji P. Henson			Excerto do filme <i>The Curious Case of Benjamin Button</i>	TS, Ent. 11 (seqs. 103-116)
Wanda Sykes	Actuação de Shakira e Stevie Wonder na tomada de posse do Presidente Obama			TS, Ent. 12 (seqs. 46-60)

ANEXO H

CORPUS DE ANÁLISE

Late Night with Conan O'Brien

Entrevista 1 - Diane Lane

Data: 22.09.2008

Duração da entrevista: 00.20.35 – 00.28.40

- (1) Host: All right (.) my first guest is an academy award >nominated actress< that has starred such films as Unfaithful (.) Under the Tuscan Sun (.) and Jumper (.) and starting Friday (.) she'll be seen in the new movie (.) <Nights in Rodanthe> (.) please welcome (.) Diane Lane
(music plays and audience applauds)
- (2) Diane Lane: >Oh my god<
- (3) H: You look lovely=
- (4) DL: =Thank you (.) [nice to be back]
- (5) H: [I love your dress] (.) yeah (.) [thanks for being here]
- (6) DL: [Oh (.) >thank you very much<] we're debating over the pin (.) do you like? (.) do you approve?
- (7) H: I do love the pin=
- (8) DL: =Ok (.) °thank you°
- (9) H: Why? what was the other way to go? (.) no pin? (.) [is not holding the dress] together? (.) no?
- (10) DL: [it was much more demure] ((laughs)) I like that image=
- (11) H: =Yeah
- (12) DL: >Please hold that thought<
- (13) H: <Lo::se the pin> (.) you (.) you're married >of course< to Josh [Brodin]
- (14) DL: [Josh Brodin]
- (15) H: He's done uh (.) countless films (.) [in his career]=
- (16) DL: [Yes] (.) yes
- (17) H: =You've done countless films
- (18) DL: Yes
- (19) H: When you're in a relationship like that (.) you're married to someone who's also in the business (.) do you guys (.) sit around and watch each other's films? (.) [like]
- (20) DL: [oh] yeah=
- (21) H: =You do?
- (22) DL: Usually the more embarrassing the better (.) because we just have to (.) >you know< not take each other too seriously (.) it's easy in our house
- (23) H: So you want to (.) watch the other [(.) your] (.) your spouses embarrassing film
- (24) DL: [Yes] ((pause)) >you know<
- (25) H: That's something you wanna do?=
(26) DL: =Absolutely (.) (judge dread six packs)
- (27) H: Wasn't he also in Gonnies?
- (28) DL: YES (.) you know I missed that movie? (.) I didn't get to see it until after we're already a couple and I was like (.) that is so hot (.) >this is< >this is< where my mind goes now when we (.) >you know<

- (29) H: [[Who watches Goonies (.)] and says that's a hot film?
- (30) DL: [[Some days I see him and] ((audience applauds))
- (31) H: [[They haven't seen the movie but]
- (32) DL: [[He's hot and he's hotter today] >he just gets hotter and hotter < (bald) > anyway I can get it< he's hot ((laughs))
- (33) H: Ok (.) let's leave that line alone=
- (34) DL: =Ok
- (35) H: Uh (.) all right (.) so Goonies is a hot film (.) you liked that movie (.) all right
- (36) DL: My husband
- (37) H: Uh (.) you (.) >you know there're a lot of people in Hollywood<
- (38) DL: Yeah
- (39) H: who (.) right now are becoming green (.) they're (.) they're into 'I want my (pre-s) (.) they want their battery operated car (.) they drive around in something=
- (40) DL: Are you gonna talk about my veggie mobile?
- (41) H: Yeah (.) that's where I was going with this (.) yeah (.) I (.) uh
- (42) DL: Ok and the [laughing stock of]
- (43) H: [You have] (.) you have a car (.) and >you have this for a long time< that runs on vegetable oil?
- (44) DL: Yes (.) but it's used vegetable oil (.) it's not bio diesel (.) doesn't take any corn from any cow: (.) >preferably< from the Japanese restaurants (.) that's the best oil
- (45) H: It (.) you have a car that runs on oil (.) from a Japanese restaurant?
- (46) DL: Yes (.) yes
- (47) H: What does the car look like? is it a=
- (48) DL: =It's a Jetta (.) it's a standard issue diesel (.) any diesel engine will run (.) just fine (.) on used cooking oil (.) it just has to be run and filtered (.) >just< >just< filtered
- (49) H: Ok (.) so (.) I don't understand (.) [paint the picture for me]
- (50) DL: [I think Mr diesel] was found floating in the river uh (.) when (.) when he announced that you don't need petrol (.) to run his engine (.) so (.) >basically< the entire island of Catalina (.) which runs on (.) diesel generators (.) for example=
- (51) H: =Right=
- (52) DL: =Can run on (.) >you know< our leftover French fries
- (53) H: So (.) you pull up to a Japanese restaurant and (.) and >you like< bang [on the back door of the kitchen]
- (54) DL: [you can dumpster dive] (.) you can dumpster dive (.) it's better to ask because if they find you >you know<=
- (55) H: =No (.) I didn't mean you're rushing into the restaurant and stealing it (.) with a pillowcase over your head (.) [I just
- (56) DL: [You know tempura?
- (57) H: So you (.) you (.) ask them (.) you say 'I need (.) I need to get to the drugstore (.) can I borrow your used cooking oil'?

- (58) DL: Well (.) you can't give it back (.) >I mean< if everybody were driving these cars (.) the highway would be a little slicker than usually (.) I do (.) I do grant that (.) but it's a lot less toxic as uh (.) (emission)
- (59) H: Right (.) and does it (.) does it have the uh (.) odour of cooked food? for people tell me that when they're driving behind a car that runs on cooking oil (.) they can (.) it smells like (.) they're at burger king
- (60) DL: Ok (.) well (.) [>you know<]
- (61) H: [Which isn't bad] (.) I mean (.) I like that smell
- (62) DL: Ok (.) I'm learning all about you=
- (63) H: =Yeah
- (64) DL: uh (.) I don't know (.) I (.) I prefer tempura [myself
- (65) H: [When] you drive around (.) are there a lot of heavy people running after you? (.) that's my question
- (66) DL: Sweaty (.) oily people (.)
((the host pretends he's driving and being chased; audience and guest laugh))
- (67) DL: [[Skidding down the freeway
- (68) H: [[It goes like eight miles an hour
- (69) DL: No (.) it does better on the (.) on the non petrol oil
- (70) H: It does well?
- (71) DL: mhm mhm
- (72) H: All right (.) well (.) let me ask you (.) >speaking of on doing well< (.) you (.) you have done several films (.) in your career with Mr Richard Gere=
- (73) DL: =This is true
- (74) H: You're doing this movie (.) Nights in Rodanthe again (.) with Richard Gere
- (75) DL: And we dance
- (76) H: You dance?
- (77) DL: We realised that we dance (.) in every film we do together
- (78) H: Is that just (.) in the contract? (.) you must dance?
- (79) DL: In (high side) twenty twenty it must have been somebody (.) somewhere (.) I can't imagine that we just (.) fell up hill (.) three times (.) but we did (.) we danced every time=
- (80) H: =Ok (.) and did you have? (.) you must have some (.) special chemistry with him off camera (.) is that? (.) I mean (.) you just must (.) like >you know< (.) you met the guy (.) and just (.) you knew right away=
- (81) DL: =Flat line (.) nothing ((pause)) nothing
- (82) H: Really?
- (83) DL: [[Absolutely nothing=
- (84) H: [[You've absolutely no chemistry with him?
- (85) DL: =It's like an axle (.) you know? (.) we just have to crank start it every time
- (86) H: Right (.) well (.) he sounds like a dreadful person=
- (87) DL: =No ((laughs)) he knows (.) he knows (.)
- (88) H: He's a horrible (.) horrible man=
- (89) DL: =No (.) no (.) no

- (90) H: That's all the time we have (.) good night >everybody<
- (91) DL: Hey ((looks at the camera)) come back (.) >Richard (.) I love you< no (.) I mean (.) [we]
- (92) H: [He's] not watching ((laughs))
- (93) DL: He's getting his beauty sleep (.) ok?
- (94) H: [[Uh (.) so
- (95) DL: [[>No no< (.) we (.) we (.) we adore each other (.) >I mean< (.) from the minute we met when I was eighteen and he was eighteen and a half (.) uhm >you know< we just (.) he took the piss (.) >as the British say< (.) he just (.) would not take me seriously
- (96) H: Oh (.) ok
- (97) DL: And I loved him for it=
- (98) H: =Right and [he's]
- (99) DL: [So] (.) I didn't have the choice (.) really ((laughs))
- (100) H: And so (.) over the years now (.) when you guys walk on the set and you're gonna do a picture together (.) it just must be uh (.) [relatively easy]
- (101) DL: [Well (.)] we don't bump teeth as much as we did >in the beginning< with our kissing scenes >you know< (.) we finally [memorised some]
- (102) H: [In the beginning] (.) your teeth smashed up [against each other?]
- (103) DL: [You know (.)] it's true (.) it's not (.) yeah (.) we're not
- (104) H: Is that not erotic? (.) cause I still do that (.) I (.) I thought ladies liked that (.) I'm always trying to bang my teeth against theirs= ((audience laughs))
- (105) DL: Yeah
- (106) H: =And then (.) I'm like (.) >gotta you< is that not (.) something that people like?=
 (107) DL: =() on people's teeth?
- (108) H: I was told that was erotic (.) years ago
- (109) DL: Did you save that for the second date? (.) or=
- (110) H: =No no (.) I'm just trying to get right in there before I (.) I do it to people on the subway (.) uh (.) you cry a lot in this film (.) and I'm cu- (.) I'm not an actor (.) I've never done any acting (.) I've been forbidden
- (111) DL: That's what they want
- (112) H: [[I (.) I don't know how that works]
- (113) DL: [[Women have to cry] (.) I don't know (.) [women must suffer]
- (114) H: [But (.) but] (.) how do you make yourself cry? (.) >I've never [understood that]<
- (115) DL: [I cheat] (.) I have a shunt (.) it's the truth (.) I have a shunt (.) it's in my left shoe (.) usually if I lean a little to the left just comes falling out the cheeks (.) just
- (116) H: I'm praying to god that's not true
- (117) DL: No (.) it's not true (.) I'm just trying to be funny
- (118) H: Ok
- (119) DL: Definitely (.) I'm on your way (at the show)
 ((audience and host laugh))

- (120) H: All of us here were like (.) 'SHE HAS A SHUNT' ((audience continues laughing))
- (121) H: [[<Because> (.) if we make the mistake of saying like 'aha aha aha (.) you have a shunt'=
- (122) DL: [[I'm very good friends with shunts
- (123) H: =>you'd have said< 'it's true
- (124) DL: Don't laugh at my shunt=
- (125) H: = 'Don't laugh at me' (.) and then we would all (.) feel like (.) creeps
- (126) DL: God forbid
- (127) H: You go to some emotional place? (.) you must have to do that (.) I wouldn't know how to do that (.) [I would have to] (.) I would have to stab myself=
- (128) DL: [uhm uhm]
- (129) H: =I would (.) [I would have to do something]
- (130) DL: [I have pinched myself very hard] >sometimes<=
- (131) H: =Right (.) right=
- (132) DL: =Usually to stop laughing=
- (133) H: =Right
- (134) DL: That's <another> problem
- (135) H: I would grind onions into my eyes just before the scene (.) and while I was crying (.) you'd see chunks of onion falling out (.) [in the big screen]
- (136) DL: [I think] I've seen you do that (.) >at one of these<
- (137) H: [[Yeah yeah=
- (138) DL: [[Yeah
- (139) H: =Whatever we call these things we do ((laughs)) [this thing you do (.) this show] (.) that horrifies people
- (140) DL: [that thing you do (.) that (wild)]
- (141) H: uh (.) we have a (.) a clip here (.) [from the film]
- (142) DL: [Oh thank god] ((laughs))
- (143) H: uh (.) yes (.) Nights in (.) >I know< [it's a clip from]=
- (144) DL: [something to ()]
- (145) H: =It's a clip from the Goonies (.) uh
- (146) DL: Oh (.) well
- (147) H: This is where uh (.) I don't even remember
- (148) DL: uh (.) ok (.) this is where we're doing shots (.) right?=
 (149) H: =Is this where you and Richard Gere are doing shots?
- (150) DL: Yeah (.) we're doing shots (.) because I've just got off the phone (.) having a brilliant (wrangle) with my >soon to be< ex-husband (.) I love the scene right before this where I'm giving up for him on the phone (.) but I come downstairs and I'm raddled because he's using my teenager against me
- (151) H: And this is you (.) having (.) you're going through a bad time with your husband (.) [relationships and trouble]
- (152) DL: On the phone [with the family at home] (.) there's a storm coming=

- (153) H: =Right
- (154) DL: And we're sort of trapped in the house=
- (155) H: =Right (.) with Richard Gere=
- (156) DL: =Oh
- (157) H: I wonder <what's gonna happen>
- (158) DL: Well I (.) yeah
- (159) H: Let's take a look at this <clip> from Nights in Rodanthe
- (160) DL: Ok
(clip))
- (161) DL: Oh yeah
- (162) H: He looks happy (.) Nights in Rodanthe (.) opens in theatres (.) this Friday (.) Diane Lane (.)
very nice to have you [in the show again=
- (163) DL: [So nice to see you again
- (164) H: =Great to have you

Entrevista 2 – Patton Oswald

Data: 22.09.2008

Duração da entrevista: 00.28.30 – 00.36.40

- (4) Host: We're back (.) my next guest is a comedian and an actor (.) he's also the voice of Remy (.) the rat (.) in Ratatouille >please welcome< the very funny (.) PATTON OSWALD
(music plays and audience applauds)
- (5) H: You're looking sharp there (.) Patton
- (6) Patton Oswald: Thank you (.) well (.) thank my (.) my fabulous tailor (.) Robert Wilson (.) who uh (.) made this for me (.) special
- (7) H: ((laughs)) That's the phoniest thing I've ever seen you say (.) [on television
- (8) PO: [I know] (.) exactly (.) it doesn't (.) >you know< it doesn't matter how well you cut my clothes (.) this head is still on the top of it (.) ((host and audience laugh)) it doesn't really matter (.) you can just like (.) pan up and get to this uh (.) 'hi (.) () suit' (.) so:
- (9) H: I haven't seen you for a bit (.) how was your summer?
- (10) PO: How was my summer? ((laughs))
- (11) H: Everything ok?
- (12) PO: I uh (.) ok (.) asking me that question (.) you uh (.) like when you ask people (.) how was your summer=
- (13) H: =mhm mhm=
- (14) PO: =And they're like (.) 'oh (.) we went to Cabo and we (.) we parasailed and did (.) exciting things' (.) and my summer is like (.) oh (.) the dark night came out (.) and I saw it and uh (.) it was great (.) so it was a great summer because I sat in the dark (.) and I watched a movie five times
- (15) H: Really? (.) [so
- (16) PO:: [It was a great summer for me=
- (17) H: =So (.) so your all summer revolved around (.) watching the dark night?
- (18) PO: uh (.) <for the most part> (.) yeah (.) it's (.) it's pretty sad uh (.) that was the (.) well >I mean< (.) the (.) I was very happy (.) I think I'm a little (.) too happy about the dark night just because (.) the Indiana Jones movie sucked so hard (.) ((audience laughs)) that (.) that (.) >I'm sorry< (.) I (.) I love Raiders of the Last Ark but (.) >good lord< (.) ok (.) remember at the end of Raiders? (.) remember the very last shot?=
(19) H: =The first one? (.) the first chip?=
(20) PO: =°Oh (.) my god° (.) it's (.) it's that (.) it's that warehouse (.) with the crates in it=
(21) H: Yeah
(22) PO: =And you're like (.) '>wow< what a balls he' (.) final shot (.) for an adventure film (.) this dark weird (.) and then the last shot of uh (.) of uh >Temple of Doom< (.) [it's=
(23) H: [>Which is the second one< yeah
(24) PO: =The second one (.) it's (.) it's uh (.) villagers celebrating (.) and elephants are rearing up and he's kissing that hot chick (.) and >you're like< wow (.) what an amazing adventure and then (.) Last Crusade (.) the third one (.) what's the (.) remember the final shot? (.) it's Indiana Jones (.) and James Bond (.) Sean Connery (.) around horses (.) and they're zipping away (.) across this desert (.)

- and we're like (.) what adventures are they gonna have next? (.) >this is amazing< (.) and then the final shot of (.) Kingdom of the Crystal Skull (.) is a line of elderly people < slowly> walking out of a church ((host and audience laugh)) that is the <last (.) shot< (.) it's the last shot of the movie=
- (25) H: = 'Well (.) we better go'=
- (26) PO: =Exact (.) >it won't< uh not only that (.) they're playing the Raiders' music over them (.) like they're making fun of the old people ((host and audience laugh)) and they're all like (.) they batter (.) it's like ((Patton gets up and chants the soundtrack of the movie)) I don't trust that Hispanic kid (.) who parked our car ((continues chanting the music))
- (27) H: ((laughs)) well (.) ok (.) well uh (.) >all right< (.) last year you were the uh (.) you're the uh (.) had a big success (.) you were the lead voice of Ratatouille=
- (28) PO: Yes
- (29) H: =Giant smash hit film (.) [I'm curious] (.) did you see::? were there Ratatouille (.) Halloween costumes? =
- (30) PO: [Very funny]
- (31) H: =Because I think that would haunt you >in a way<
- (32) PO: Yes (.) there (.) actually (.) there were (.) and it kind of ruined <Halloween> for me (.) because Halloween is my favourite holiday (.) and I go way over the top (.) I decorate the house and I have all my friends over (.) and we drink scotch (.) smoke weed (.) we watch like (.) really old= ((audience and host laugh))
- (33) H: =Wait (.) wait a minute (.) that's not what Halloween is supposed to be (.) ((in a different tone of voice)) 'Ah (.) the old traditions of Halloween=
- (34) PO: Yeah
- (35) H: =Scotch and marijuana
- (36) PO: You'd (.) I thought you (.) don't you grow marijuana all summer to harvest (.) in the fall? and then you ((audience laughs and applauds)) ((pause)) am I wrong? =
- (37) H: =No (.) you probably=
- (38) PO: =Well (.) what (.) what sucked was (.) I started seeing that (.) my character (.) was a Halloween costume and then (.) I couldn't enjoy Halloween as much=
- (39) H: Really? =
- (40) PO: =Cause I was tense (.) because (.) when the kids come by (.) we love like >giving out< candy and I was so (.) I (.) I couldn't enjoy the scotch or the high because (.) I was afraid that (.) a little kid would come to my door (.) as my character and just >out of enthusiasm< I would go 'you're inside of me right now (.) [<did you know that?>] ((audience laughs))
- (41) H: [UH (.) UH]
- (42) PO: Yeah (.) 'hey (.) you're walking tonight (.) in my skin (.) how does that feel?' like (.) it'd just be so (.) eerie
- (43) H: Yes
- (44) PO: Like >and again< that's very well meaning (.) but that is (.) that is <one step> away from me going (.) 'does this wash cloth smell like chloroform to you? (.) what do you think?'
- (45) H: Well (.) no one's ever coming to your house (.) again
- (46) PO: No (.) exactly ((pause)) nobody wants to go to uncle Touchies naked puzzle basement (.) that's not (.) that's not a fun Halloween >you know< it's just

- (47) H: Uncle Touchies naked puzzle basement? ((laughs))
- (48) PO: Yes
- (49) H: uh (.) 'I'll check it out'
- (50) PO: All right
- (51) H: 'Just (.) just to see it' ((addresses the audience)) 'I wanna experience things in life' (.) now uh=
- (52) PO: =You won't wear a shirt and you'll cry (.) it's very fun ((audience laughs)) very very fun
- (53) H: And my mascara will run=
- (54) PO: =Your mascara will run
- (55) H: uh (.) you're coming up on a big anniversary (.) are you not?
- (56) PO: My <third> wedding anniversary [is this Wednesday]
- (57) H: [Congratulations] ((audience applauds))
- (58) PO: Thank you (.) yeah uh (.)
- (59) H: That's a big one
- (60) PO: Yep ((pause)) yeah (.) did hear that grandpa? ((looks up)) I'M NOT GAY (.) so uh
- (61) H: ((the host also looks up imitating him)) he's still getting over uncle touchies=
- (62) PO: =Yeah (.) he's very (.) he's like 'oh yeah you are' ((imitates his grandfather's voice)) it's really really ((pause)) it's really really nice (.) uhm (.) although (re-) (.) ok (.) last week (.) my wife (.) texted me (.) on my phone (.) she texted 'I love you' (.) isn't that sweet? she wrote 'I love you' and so I figured (.) I would text her back (.) 'I love you' (.) but I have the kind of cell phone (.) it remembers every text I've ever sent (.) and then to save me ti::me (.) it'll put up >like< if I type in (.) where (.) and hit space (.) it will put R (.) cause it knows I'm gonna write (.) <where are you>
- (63) H: Right
- (64) PO: It will save me time (.) [so I]
- (65) H: [It knows] (.) it knows the words you usually use=
- (66) PO: =Exactly (.) just remembers what I al- what I usually type (.) so I typed (.) 'I' (.) and then I hit <space> and it put up the word hate ((audience laughs)) [because clearly
- (67) H: [Why?
- (68) PO: All cause I'm always going (.) °I hate this movie° (.) °I hate these people° (.) like I'm just constantly sending that to my friends (.) I hate (.) I hate whatever I'm doing=
- (69) H: Right=
- (70) PO: =So then (.) I wasn't ((laughs)) I wasn't paying attention (.) and I hit send ((host laughs)) now >here's the thing< (.) [I didn't]
- (71) H: [So she] wrote you (.) 'I love you' =
- (72) PO: ='I love you' (.) and I didn't write back <I hate you> I sent back (.) <'I hate'> so if you ((pause)) ((laughs)) if you look at the transcript of the (.) of the messages (.) it would look like this sweet young woman arguing (.) with an insane supercomputer (.) that's about to destroy earth (.) and she writes (.) 'I love you' (.) and I write back <I hate> ALL I DO IS HATE (.) IT'S ALL I'M PROGRAMMED TO DO (.) I HATE ((host laughs)) and then I thought (.) how eerie would that look in real life (.) if she and I (.) we were like (.) in a county fair (.) like (.) holding hands (.) and she's got a pretzel and I've got a little cotton candy (.) and she goes (.) 'I love you' and I'm like (.) I HATE ((he stands up and walks as if he is a robot)) I HATE (.) you knew that when you took my see:d woman (.) I hate (.) I hate

- (73) H: uh (.) you took my seed woman=
(74) PO: =Took my seed
(75) H: [[That was
(76) PO: [[Reinforce my doomed (spon)
(77) H: >What the hell< was that all about?
(78) PO: It's just (.) I get emotional (.) [it's my wedding anniversary]
(79) H: [I don't wanna hear about your doomed spon] (.) uhm (.) let's get
back to that basement (.) [uh]
(80) PO: [Yes] (.) you're right (.) let's (.) go back to the comfort of
the basement
(81) H: uhm (.) Patton will be at the grand opera house in Wilmington uh (.) this Saturday (.) isn't that
right? (.) [Wilmington Delaware]
(82) PO: [Wilmington Delaware] (.) this coming Saturday
(83) H: yeah (.) it just says on the card (.) it's just the abbreviation of (.) it's just D and E (.) it looks like
Wilmington dah (.) let's see how that looks like (.) he's gonna be in Wilmington dah (.) this
Saturday uh (.) at the Largo (.) in Los Angeles (.) <on monday>
(84) PO: Yes
(85) H: You're a funny man (.) you're a good man (.) thanks for being here=
(86) PO: =Thanks for having me over
(87) H: Always a pleasure (.) Patton Oswald (.) We'll be right back (.) stick around

Entrevista 3 – Julianne Moore

Data: 25.09.2008

Duração da entrevista: 00.18:30-00.29:00

- (1) Host: My first guest is an Academy award nominated actress who has starred innumerable films (.) including Far From Even (.) the Hours and Boogie Nights (.) her latest film Blindness (.) opens October third (.) >please welcome the lovely< Julianne Moore
(music plays and audience applauds)
- (2) Julianne Moore: Hi
- (3) H: How are you?
- (4) JM: I'm alright (.) how are you?=
(5) H: =Don't adjust your sets at home (.) this is her skin tone here
(6) JM: Am I flaring [the lens again?]
(7) H: [No no no no] (.) I always feel like family's here=
(8) JM: =Yeah (.) I know
(9) H: We've the exact same (.) the freckles (.) [the everything]
(10) JM: [That's right (.) yeah]=
(11) H: [[You look beautiful
(12) JM: =[[We match like salt and pepper
(13) H: Yes yes (.) you look very nice (.) [thank you for being here]
(14) JM: [Thank you (.) I appreciate that] °no (.) it's my pleasure°
(15) H: You know it's uh (.) you've been on the show a bunch of times (.) I've actually (.) I've run into you [on different places] (.) on the street=
(16) JM: [on the street]
(17) H: =I followed you (.) uh
(18) JM: Yeah
(19) H: [[I call you a lot=
(20) JM: [[>Get away from me (.) get away from me<
(21) H: =But you see:m (.) and (.) and I think this is true (.) you (.) you're very down to earth (.) you're very real
(22) JM: Oh (.) thank you
(23) H: And occurred to me today that you (.) you come on a show like this (.) and you probably have to do a lot of press for this movie Blindness (.) [are
(24) JM: [Yeah] (.) I've been doing for a long time (.) yeah=
(25) H: =Yeah (.) are you comfortable talking about yourself? (.) some celebrities are a little too comfortable=
(26) JM: =Right
(27) H: =Do you have a problem with it?
(28) JM: I don't (.) I don't mi:nd as long as people are asking about things that have actually happened to me (.) that are actually factual

- (29) H: Really? [is that a problem?]
- (30) JM: [Yeah (.)] I've had this problem with these sites >you know< (.) I am Db in Wikipedia (.) and the (.) the problem is that people now think that they're fact (.) that it's truth=
- (31) H: =[Yes]
- (32) JM: =[When] (.) when it isn't (.) it's just people can post stuff on these sites and they (.) they can (.) and so journalists would say to me >for example< I'd be in the middle of (.) of an interview (.) >and they'll say< 'so (.) you've been married three times' (.) and I'm like 'no (.) no (.) no honestly no (.) I haven't (.) I haven't been married three times (.) why would you think I've been married three times?' (.) 'it's on the internet' (.) >I'm like< 'really?' and so >you know< you go on (.) >if you go on Wikipedia< and I'm Db (.) there's this person on (.) on it that claims to have been married to me from nineteen eighty three to nineteen eighty five (.) and I was not
- (33) H: Are you [su-]
- (34) : [I] WAS NOT MARRIED=
- (35) H: =Are you sure?=-
- (36) JM: =From nineteen eighty three [to] nineteen eighty five
- (37) H: [uh] ((pause)) who (.) who is this guy? (.) what's his name?
- (38) JM: Sundar Chakravarthy ((audience laughs)) [I'm not kidding]
- (39) H: [Sundar Chakravarthy?]=
- (40) JM: =Sundar Chakravarthy
- (41) H: So Sundar Chakravarthy is out there telling people that he was married to you for [this specific amount of time (.) >did you even know this person<?]=
- (42) JM: [From nineteen eighty three to nineteen eighty five]
- (43) JM: =No (.) no (.) I've never heard of Sin- (.) Sundar Chakravarthy
- (44) H: This gives me the idea (.) I wanna start just putting all kinds of stuff about myself on the internet
- (45) JM: That's right (.) uh uh
- (46) H: Arrested for being too sexy (.) in nineteen eighty eight >you know< ((pause)) you're so (.) please=
- (47) JM: =And (.) and it's true (.) and then >if it's on the internet< then it's truth (.) [that's it (.) yeah]
- (48) H: [Why? that's so strange]
- (49) JM: So Sundar and I (.) like that
- (50) H: Yeah (.) you've only encouraged him now [that you've mentioned him on TV]
- (51) JM: [I know (.) I know (.) that's the thing]
- (52) H: Now he's gonna add seven years to the marriage (.) and now (.) you have in the (.) in reality=
- (53) JM: =Yeah=
- (54) H: =You have two children=
- (55) JM: =I do (.) I do
- (56) H: Beautiful (.) [I've seen your kids (.) they're gorgeous]
- (57) JM: [They are beautiful children (.) °thank you very much°]
- (58) H: How old are they now?=-
- (59) JM: =They're six and ten
- (60) H: Six and ten? >what are they into?<

- (61) JM: Well (.) >you know< we are (.) we are now in (.) in what's called the golden age of childhood (.) when they are not like >you know< little kids (.) [they're] not adolescents=
- (62) H: [Right]
- (63) JM: =So they're right in between (.) and so there's a lot of (.) like interactive play (.) real play like (.) uhm (.) uhm (.) you know how (.) do you know how to give a rose bush?
- (64) H: How to give a rose bush? (.) I don't know what that is
- (65) JM: Aha (.) let me show you
- (66) H: Cause my (.) my kids are much younger than that
- (67) JM: Yes (.) so they don't (.) they're (.) they're in the=
- (68) H: =What's a rose bush? (.) is something that [you]
- (69) JM: [Rose] bush is something that you give to somebody
- (70) H: Ok
- (71) JM: So here's (.) >here we go< (.) here's the (.) this is the ground (.) right?
- (72) H: Ok
- (73) JM: So first (.) you plant the seeds
- (74) H: A::w (.) ok
- (75) JM: and then (.) and then you rack the soil
- (76) H: Ah
- (77) JM: Like that (.) [like that
- (78) H: [ok (.) yeah
- (79) JM: And then (.) 'oh >the rain's coming (.) [the rain's] coming<
- (80) H: [Yeah]
- (81) JM: Oh (.) oh (.) it's a storm (.) [>THUNDER LIGHTNING (.)THUNDER LIGHTNING (.) THUNDER LIGHTNING<]
- (82) H: [A:W (.) A::W (.) A::W]
- (83) JM: Oh (.) oh (.) I need to plant a few more (.) plant a few more seeds (.) more seeds (.) >RACK RACK RACK (.) THUNDER LIGHTNING (.) THUNDER LIGHTNING (.) THUNDER LIGHTNING (.) THUNDER LIGHTNING<
- (84) H: AW (.) what kind of () are you? that's horrifying=
- (85) JM: =THAT'S A ROSE BUSH
- (86) H: Oh (.) it's getting all red (.) (horrific looking) (.) I don't know if you can see ((audience applauds)) [why?]
- (87) JM: [That's a rose] bush
- (88) H: Why?
- (89) JM: That's the kind of thing I hear in the back of the car (.) like just >you know< driving along and you hear >'thunder lightning thunder lightning thunder lightning'< and you're like (.)stop it (.) stop it
- (90) H: My dad used to do that to me (.) called it boulder storm (.) bam bam (.) aw (.) he'd say 'it's boulder storm' ((pause)) father (.) why? (.) ['get me] another beer' (.) 'he had a problem' (.) he got it sorted out
- (91) JM: [Yeah]
- (92) H: Now uh (.) I'm curious about one thing >and again< my kids are much too young [for this]=

- (93) JM: [Yes]
- (94) H: =but (.) your kids are older now and uh (.) do you ever (.) expose your kids to films that meant a lot to you (.) [when you] were younger?
- (95) JM: [Oh yeah]
- (96) H: Is that something you do (.) when your children are a little older?
- (97) JM: Yeah yeah (.) and sometimes they are hard to find (.) >sometimes< you can find them >you know< on (.) like >you know< Escape to Witch Mountain or >something like that< it's easily available=
- (98) H: [[Right that's a classic
- (99) JM: =[[But then] (.) that's right (.) yeah (.)\but then there was this movie that I was looking for years called Ring of Bright Water (.) do you know it? [do you remember it?]
- (100) H: [I've never heard of that] (.) Ring of Bright Water?
- (101) JM: I saw it in the drive in when I was like (.) eight years old (.) and it's all about a man and his pet otter (.) and I got it on the net >so it was like< 'oh my gosh' (.) I was looking for this for years (.) so I said 'oh kids (.) kids (.) this is like my favourite when I (.) when I was little' (.) I said (.) 'has a sad ending but I (.) I remember it's really really good (.) so good (.) let's (.) I've got it (.) Saturday let's watch it
- (102) H: Could you remember it that well?
- (103) JM: I could remember everything except the end >which I knew was sad< but (.) but it was delightful (.) and this guy is in London and he walks by a pet store and there's an otter in the window and says 'hey (.) I love that otter (.) I'm gonna buy it' (.) and he brings him home and he (.) he knocks over the stuff he has in his house (.) and he ruins the fishbowl and so he's like 'I can't live here anymore (.) I need to move to Scotland'=
- (104) H: =uhm uhm=
- (105) JM: =So he moves to Scotland with his pet otter (.) and they have a wonderful time (.) and they buy a beautiful house (.) they're (.) they make friends in the village including a beautiful Scottish doctor who's a terrible actress but she's very pretty (.) and (.) and she has a (.) uhm (.) she has a lovely cocker spaniel and the otter and the cocker spaniel were friends and they play (.) he falls in love with the doctor (.) my kids are like (.) 'oh mummy mummy (.) this is the best movie ever (.) [it's just great (.) I just love it]'
- (106) H: [this is great (.) you're bonding (.) yeah]
- (107) JM: And I say (.) 'oh isn't it great? it's so much fun (.) and at that point my daughter is like 'I'm really tired (.) I'm going to bed' so I (.) we'll tell you (.) >the six-year old< 'we'll tell what happens in the morning' (.) and my son was saying (.) >he's ten< (.) and so he (.) 'everything's so wonderfully' (.) the guy is gonna write a book about it (.) he goes to London to publish his book about this beautiful otter and his friendship=
- (108) H: Sure
- (109) JM: =So he's left with the Scottish doctor and the cocker spaniel and they're running through the fields (.) they say hi to a farmer in the field (.) 'hi farmer' (.) 'hi farmer' (.) >splash splash splash (.) fun fun fun< and the farmer is 'hi (.) hi doggie' (.) 'OTTER (.) OTTER' (.) uh (.) and he decapitates it with a shovel and=

- (110) H: [[He chops his head off?]
- (111) JM: =[and my son (.)] and my son says 'MUMMY' (.) and I say 'I knew it was sad' ((host laughs and audience applauds))
- (112) H: You didn't remember that?=
 (113) JM: =I didn't remember why (.) clearly I've left it out
- (114) H: You're like 'let's watch the movie (.) [Carrie (.) I remember something happens in the end] (.) but I don't remember what'
- (115) JM: [Let's watch it (.) I know something happens in the end] (.)
 yeah
- (116) H: [[Oh my god so now you
- (117) JM: [[I know (.) I know
- (118) H: Ao now (.) I hope you made up [something for your daughter]
- (119) JM: [I know] (.) in the morning I said 'oh (.) the otter ran away=
 (120) H: =But he was very happy=
 (121) JM: =He was so happy
- (122) H: Yeah (.) that's good (.) don't tell her [about the flying otter head]
- (123) JM: [Yeah and the guy] (.) well (.) the other thing the guy (.) when he decapitated the otter he just looks up and he goes 'I thought it was just an otter' (.) that just doesn't make any se:nse=
 (124) H: =Yeah (.) I've never [heard of this movie]
- (125) JM: [Why?] (.) but it was a pet otter=
 (126) H: = Right (.) I have to see this movie now (.) [I'm obsessed with that]
- (127) JM: [Ring of Bright Water]=
 (128) H: =Ring of Bright Water (.) all right let's plug that movie instead (.) check it out (.) let's talk about the movie that you're here to discuss
- (129) JM: Yes (.) yes
- (130) H: Blindness (.) uh (.) one the first things that I noticed (.) is that you betrayed me (.) you dyed your hair blond [for this role (.) yeah (.) I was enraged]
- (131) JM: [Blondness (.) blondness it was] (.) were you really?
- (132) H: It's a great (.) I really liked the movie (.) [but it
- (133) JM: [You know what?] (.) you might understand this (.) I felt that red hair was too <aberrant>
- (134) H: Freakish?
- (135) JM: I did
- (136) H: You think it's=
 (137) JM: =Odd (.) unusual (.) bizarre
- (138) H: Right
- (139) JM: Unappealing
- (140) H: Thanks
- (141) JM: Dreadful
- (142) H: Yeah (.) how great (.) you're dragging me down with you
- (143) JM: Of course ((laughs)) [<come with me>]

- (144) H: [Well (.) >I mean< It's a little] (.) it's a little unusual=
- (145) JM: =It's unusual (.) I didn't feel it was mainstream for the character but I didn't >you know< I really I (.) I didn't like being red hair >I mean< if you think you're visible=
- (146) H: I=
- (147) JM: =As a (.) > I mean< I didn't like being a blond
- (148) H: [[Oh (.) you didn't like it?]
- (149) JM: [[Cause I felt (.) like I] (.) I felt like I had a flash over my head all the time=
- (150) H: =Right=
- (151) JM: =Saying (.) >look at me (.) look at me (.) look at me< (.) even if you think red would attract more attention I (.) people sort of would yell out my name and yeah=
- (152) H: They would still recognise you?
- (153) JM: Yeah
- (154) H: I have to say (.) >I don't know how you felt< but growing up (.) I hated having red hair=
- (155) JM: =I know=
- (156) H: =And I wanted jet black [hair (.) I wanted jet black hair]
- (157) JM: [Black hair (.) I wanted black hair too]
- (158) H: And I wanted my name to be like (.) Chad Lickly or something
- (159) JM: Yeah (.) [I wanted my name]=
- (160) H: [Not Chad Lickly (.) >how can I say that?<]
- (161) JM: =I wanted my name to be bla- (.) my hair to be >black black black< and my name to be <Loren>
- (162) H: Right
- (163) JM: <Loren> [black hair]
- (164) H: [Loren and Chad] (.) we'd have really (.) wouldn't you think (.) people would think about us different
- (165) JM: So beautiful (.) [black hair]
- (166) H: [Hello Loren] (.) I'm here to take you out in my hot ride'
- (167) JM: 'Oh Chad (.) I'm so glad you're here'
- (168) H: 'My name's Chad (.) Chad Lickly'
- (169) JM: That would make me Loren Lickly eventually=
- (170) H: =That wouldn't have happened
- (171) JM: No
- (172) H: We have a clip here from Blindness
- (173) JM: Yeah
- (174) H: It's (.) it's uh (.) an unusual story=
- (175) JM: [Yes it is]
- (176) H: =[Quite a fascinating] story (.) what can you tell us to uh (.) [help set up]
- (177) JM: [It is about] (.) it's based on a novel by José Saramago (.) and it's about a group of people who (.) who (.) a world actually (.) a city where the people go blind (.) there's contagious disease of blindness (.) they don't know why (.) the city kind of rounds them up (.) and puts them in this sort of containment facility=
- (178) H: =Right=

- (179) JM: =And I'm the only character who doesn't go blind (.) but I don't tell anybody that (.) cause I
wanna go there with my husband uh (.) it's a romantic comedy (.) uh ((audience and host laugh))
- (180) H: And what happens to the otter? ((pause)) headless otter () what happened?
- (181) JM: Yeah ((laughs))
- (182) JM: Oh (.) I told you (.) It was just an otter
- (183) H: Yeah (.) all right (.) we have a clip here and I believe this is where we know that you can see
- (184) JM: That's right
- (185) H: They don't and (.) some of (.) and people are starting to fight amongst each other (.) [some of
the]
- (186) JM: [Oh yeah] (.) it's dreadful
- (187) H: >Let's take a look at this clip< from Blindness
(clip))
- (188) H: >Check it out< Blindness (.) opens October third (.) always really delightful talking to you (.)
[thanks so much for being here]
- (189) JM: [So nice talking to you]
- (190) H: Julianne Moore (.) we'll be right back

Entrevista 4 – Zachary Levi

Data: 25.09.2008

Duração da entrevista: 00.29:24-00.36:50

- (1) Host: All right everybody (.) my next guest (.) stars on the NBC show Chuck (.) which returns for its second season on monday night (.) this Monday night at eight o'clock >please welcome<
ZACHARY LEVI ((music plays and audience applauds)) I uh (.) I'm out here all the time (.) talking to actors (.) television actors (.) movie actors and for the most part (.) >I hate to generalize< they're tiny people
- (2) Zachary Levi: They tend to be=
- (3) H: =Yeah
- (4) ZL: In Hollywood (.) they tend to be very (.) this big
- (5) H: You 're a (.) you're a larger fellow
- (6) ZL: I'm six four (.) how tall are you?
- (7) H: I'm about the same (.) yeah (.) yeah (.) well it depends it (.) depends on [(how) the hair is]
- (8) ZL: [I'm not gonna tell people] (.) you could be six eight
- (9) H: The hair can make a huge difference
- (10) ZL: That (.) that brings you about seven two
- (11) H: Yes
- (12) ZL: [[That's (electric static) right there]
- (13) H: [[Yeah (.) I can pump it up]
- (14) ZL: Oh you can?
- (15) H: uh what uh (.) what uh (.) I'm curious (.) when did you get your growth spur? (.) I'm just (.) I'm fascinated with this cause uh (.) >obviously< it's near dear to my heart but=
- (16) ZL: =Of course=
- (17) H: =Did this happen for you (.) [this happen for]
- (18) ZL: [Me and my anatomy] (.) it's very uh
- (19) H: I think about it often (.) uhm (.) no I was uhm (.) a little of a late bloomer so I (.) I (.) like the incredible Hulk (.) I changed overnight and tore through my clothes
- (20) ZL: Yeah I was (.) did you do that too?
- (21) H: Yes
- (22) ZL: That's incredible (.) I thought I was the only one uh (.) sophomore year I was still about (.) like (.) five six and then=
- (23) H: =Right=
- (24) ZL: =uh (.) in my junior the (.) that (.) that summer between my sophomore and junior year I shot up to like six two (.) and nobody recognised me (.) I was like Shaggy from Scooby Doo (.) I had no (.) I had no ability to >you know< coordinate (.) I was like ((makes gestures)) that was kind of (.) >you know<
- (25) H: I think the fact that you talk like Shaggy hurt you more (.) than anything else
- (26) ZL: Well (.) coming to think about that (.) probably

- (27) H: What I (.) what I remember most about those days and this is the late nineteen forties ((audience laughs)) but uh (.) I remember being very uncoordinated and uh (.) that still (plighs) me (.) but when it first happens (.) you really have trouble with basic motor skills
- (28) ZL: You (.) you can't do anything (.) sports (.) you know (.) that's why I'm an actor (.) I couldn't do anything that actually required me doing anything well (.) and (.) and I don't even know how ((audience laughs)) seriously (.) >you know< (.) and (.) and girls >you know< dances (.) that was always kind of (.) >you know< hit and miss (.) like (.) if a girl wanted to go to a dance with me (.) I've looked at pictures from high school and I'm like (.) why would anyone wanna go dance with me? (.) my Adam's apple was like >you know< a mile out
- (29) H: Right=
- (30) ZL: [[Yeah (.) and I kind of (.) >you know<]
- (31) H: =[[Looked like you'd swollen a radio]
- (32) ZL: Yeah (.) roughly (.) yeah (.) and everybody likes that one ((pause)) he's like Pinocchio
- (33) H: And apparently (.) you were a mime for a while
- (34) ZL: Yeah I was (.) wait a minute (.) yeah
- (35) H: uh (.) now (.) the character Chuck is a ne::rd uh (.) are you yourself a bit of a nerd? you draw on that or not (.) really?
- (36) ZL: Oh >absolutely< (.) I'm a (.) I think (.) I think a lot of people (.) I think >you know< nerds are (.) are in charge (.) nowadays >you know<? (.) it's no longer people
- (37) Audience member: YEAH ((audience applauds))
- (38) ZL: Yeah (.) go nerds
- (39) H: I like (.) yeah (.) you know what I think about that? (.) one guy like 'yeah' and then (.) and then everyone around is sort of beating him
- (40) ZL: It's (.) it's the one guy in his (.) the one guy in his cloak with his sword and his (swop side bag) (.) I'm definitely (.) I'm definitely >you know< I grew up playing lots of video games (.) and reading comic books >I mean< I have uh (.) this wasn't arranged before the show (.) I have a (.) a light saver
- (41) H: [[What?]
- (42) ZL: [[On my iphone] (.) I don't know if anybody else's=
- (43) H: =You can get (.) I've heard about this (.) you can get a light saver on your iphone=
- (44) ZL: =Yeah (.) you can get a light saver (.) on your iphone (.) maybe you can >hold on< ((shows his iphone and turns the light saver on)) [maybe] you can (.) can we get that? (.) can we get that?
- (45) H: [Yeah]
- (46) ZL: And then you just kind of go ((makes some moves with his iphone))
- (47) H: Oh oh oh
- (48) ZL: Yes (.) and then (.) kind of go full screen with it=
- (49) H: =Right
- (50) ZL: If you will=
- (51) H: =Can we get some of the noises?
- (52) ZL: You can get some of the noises and if you ((puts the iphone near the microphone)) you can move it real suddenly (.) and you can get that kind of >you know< oh yeah (.) and then you go (.) and you start (.) ((audience applauds)) yeah that's me (.) °okie dokie°

- (53) H: The guy is like (.) 'I have one too'
- (54) ZL: Shut up you (.) even now (.) my (.) my favourite thing to do is walk by people (.) and just kind of do the (.) the nonchalant (.) like walking killing (.) it's like (.) 'hi (.) how are you?' (.) kind of >you know< continue walking (.) or shave
- (55) H: This is (.) this is why our country is going down the toilet ((audience and guest laugh))
- (56) ZL: ALL RIGHT
- (57) H: You know? (.) this is what we're making now (.) do you ever think about that? (.) other (.) other countries are making textiles and food (.) and we're like 'NO (.) LIGHT SAVERS ON PHONES' ((pause)) how else do you uh (.) waste time on the set? (.) what else do you like (.) let's say you are on the set of Chuck and you're playing with that but (.) what (.) what other things do you do?
- (58) ZL: Uhm (.) >you know< we joke uh (.) we (.) well (.) beat (.) beat box (.) ok (.) we get like an orchestra of beat boxing going on (.) none of us [are really (.) any good]
- (59) H: [Do you () beat boxing?]
- (60) ZL: Well (.) yeah (.) none of us are any good but (.) well (.) one person lies down like ((the guest produces sounds)) kind of (.) like that (.) and then somebody else comes with >you know< ((produces different sounds)) that's like from Homestar Runner anyway (.) yeah
- (61) H: I like that (.) and you (.) have you ever add the sword in? ((laughs))
- (62) ZL: Yeah (.) absolutely (.) by that time twenty people are dead (.) so you have to be very careful
- (63) H: What's (.) what's sad is that I'm thinking how well I would fit in this ((laughs)) you're describing it like nerdy stuff and I'm like (.) 'I would so enjoy (.) oh (.) let me in (.) () beat box' ((pause)) you are (.) >you know< (.) one thing that we're (.) one way in which we're different is that you (.) I looked at your bio today (.) and said you enjoy sky diving
- (64) ZL: I do
- (65) H: Never in a million years would I jump out of a plane
- (66) ZL: Why not?
- (67) H: Because uh (.) it's foolish (.) uh (.) it's scary (.) uh (.) something could go wrong (.) describe the experience (.) what's it like?
- (68) ZL: I (.) >you know< I've only been a couple of times but I uh (.) ever since I was a kid I >you know< I was one of the go (.) jump out of a plane seems like a perfectly good idea to me (.) and uhm (.) and so I went (.) and >you know< people who are afraid of heights (.) it's not (.) you don't feel you're falling at all because there's no (.) there's no point of reference around you (.) you don't see anything flying next to you (.) you're just (.) you're just in a void (.) you're in a giant void with a (.) a big hairy sweaty man strapped to you back
- (69) H: Wait (.) oh (.) so that's (.) [that's]
- (70) ZL: [Which is very comfortable] >by the way<
- (71) H: Yeah (.) what is that? (.) that's tandem jumping?
- (72) ZL: That's (.) yeah (.) there's tandem jumping where you're strapped to somebody (.) and then there's uh (.) static line where you jump out by yourself
- (73) H: Right
- (74) ZL: but you don't get any free fall out of it (.) it's like (.) if you actually go through the trouble of jumping out of a plane (.) a perfectly good airplane then (.) you wanna get free fall out of it (.) you wanna (.) you know (.) feel like you're flying

- (75) H: Right
- (76) ZL: Floating to the ground is not nearly as cool
- (77) H: Right (.) so you have a man strapped to your back (.) and what was it? (.) hairy arms around you? >I mean< how sensual is it? >I mean< how weird is it to have (.) this guy? (.) I don't want a guy hanging on to my back
- (78) ZL: That's not what I've heard but (.) whatever (.) uh ((audience laughs)) [listen]
- (79) H: [one time] in college (.)
and you never heard any (end) of it (.) [that's]
- (80) ZL: [I think] (.) actually I think (.) it
was Chad (.) Chad really wanted a man (.) and then [Loren
- (81) H: [Chad Lickly]=
- (82) ZL: =Chad Lickly (.) I'd be () in my black Jedi ()
- (83) H: Yeah
- (84) ZL: No (.) it's good (.) if I had a preference (.) I'd have some hot blond >you know< [like
Julianne]=
- (85) H: [Right]
- (86) ZL: =°Oh Julianne (.) she's gone° uhm (.) strapped around me
- (87) H: She left when she saw the iphone
- (88) ZL: She's like (.) '<oh (.) look at the time>'
- (89) H: She saw you backstage
- (90) ZL: Yeah (.) freaks the girls right out
- (91) H: uh (.) Chuck uh (.) very funny show (.) the new season of Chuck begins Monday night (.) at
eight o'clock (.) on NBC (.) check out that show (.) really fun talking to you (.) come back soon (.)
would you?
- (92) ZL: I'd love to (.) [I'd love to]
- (93) H: [That was really cool] (.) ZACHARY LEVI (.) we'll be right back

Entrevista 5 – Michael Cera

Data: 30.09.2008

Duração da entrevista: 00.28:20-00.36:00

- (6) Host: We're back (.) my next guest tonight (.) has starred in the Fox series Arrested Development and in the hilarious film (.) Superbad (.) well (.) his latest film (.) his latest film (.) Nick and Norah's Infinite Playlist opens on Friday (.) <please welcome< MICHAEL CERA ((music plays and audience applauds)) how're you doing Michael?
- (7) Michael Cera: Good (.) I'm good (.) how're doing?
- (8) H: Thanks for being here=
- (9) MC: =Thanks for having me
- (10) H: You've a lot of fans here (.) people excited to see you=
- (11) MC: =Thank you
- (12) H: Yeah ((audience applauds)) it's you and me (.) uhm now (.) it's funny uh (.) last time you were on the show (.) we're talking and (.) you're just about (.) you're (.) you're promoting Superbad and=
- (13) MC: Right (.) yeah
- (14) H: =and you're telling me that you were just about to go to Europe=
- (15) MC: Yeah (.) we went
- (16) H: =and you were excited because (.) >you know< you were curious to see how Superbad would be received (.) over in Europe (.) but I'm just cu- (.) I've never heard what happened=
- (17) MC: =Not well (.) not well
- (18) H: What do you mean?=
(19) MC: =I mean (.) I guess I (.) I think it did ok (.) but when we were there (.) especially in Italy (.) it just felt like (.) people did not like the movie
- (20) H: They didn't like it in Italy?
- (21) MC: Well (.) I mean (.) it's hard for them to relate >I think< cause >you know< it's so much about (.) getting alcohol (.) and like this quest for alcohol which they >I mean< they drink when they are like (.) five
- (22) H: ((laughs)) what's the big deal? ((with Italian accent))
- (23) MC: Yeah
- (24) H: uh (.) that's my sensitive portrayal (.) of an Italian man
- (25) MC: I'm half Italian (.) my father is from Italy (.) not that I'm offended but uh
- (26) H: Yeah (.) 'are you sure? I hope not' uh (.) I MAKE EUROPEANS (BAD) (.) MCICHAEL ((with Italian accent))
- (27) MC: That is how he talks (.) he says that to me (.) he does talk like that
- (28) H: Did that (.) did that come up at all (.) when you were (.) when you were doing the promotion (.) in (.) in Italy? (.) [come up that you're from there?]
- (29) MC: [Somewhat (.) yeah (.)] all I know how to say in Italian is (.) my father comes from Sicily (.) which is (.) mio papa viene della Sicilia=
- (30) H: =uh uh=

- (31) MC: =and uh ((audience applauds)) during the Q&A (.) that would (.) get us out of the slump (.) somewhat (.) like I would say that (.) and they would go >kind of< ‘oh yeah’ (.) but it only worked like (.) I tried it like five times (.) it was like an hour long Q&A (.) and it was gone really poorly
- (32) H: At a certain point they probably think there's something wrong with you (.) if you keep saying (.) my father's from Sicily ((pause)) [you want the pizza by now?]
- (33) MC: [Did you do a moustache?]=
- (34) H: =I grew a moustache
- (35) MC: Isn't that French?
- (36) H: I don't know (.) leave me alone (.) I've got way for (thin talent) (.) and an hour to kill uh (.) now (.) last time you were here (.) you were telling us (.) that you had this weird experience
- (37) MC: Yeah
- (38) H: You thought your hotel room was hunted
- (39) MC: Yeah (.) I was in San Diego (.) and my speaker phone kept turning itself on=
- (40) H: uhm uhm
- (41) MC: =Like (.) it happened a few times and uh (.) the night I was on the show (.) here=
- (42) H: =Talking about it=
- (43) MC: =And told that story (.) I went back to my hotel (.) and this is true (.) the same thing happened to me like (.) seven times in a row
- (44) H: The speaker phone just comes on by itself?
- (45) MC: Yeah (.) >in New York< and uh (.) I called the front desk and said (.) ‘does this ever happen (.) do people ever say that the speaker phone turns itself on?’ (.) and the woman's exact words were (.) no (.) <never> ((audience laughs))
- (46) H: So (.) so you think that means there's a ghost?
- (47) MC: I don't know what it means but I (.) I (.) [I don't want] that to happen again
- (48) H: [It's so weird] ((laughs))
- (49) MC: It's (.) it's not like something that makes me feel good >I mean< it's terrifying
- (50) H: I wouldn't think that would make you feel good (.) do you think it was the same ghost from San Diego (.) that came to New York (.) to see the bi::g ci:ty?
- (51) MC: I don't know (.) I didn't think of that (.) [I kind of () experience]
- (52) H: [Your fare is so expensive] uh (.) now=
- (53) MC: =That makes a little less eerie (.) [if it's]
- (54) H: [uhm (.) now] (.) has your life (.) would you say your life has changed a lot since Superbad came out?
- (55) MC: Somewhat >I mean< yeah (.) in subtle ways (.) uhm
- (56) H: You know (.) because uh (.) the movie was such a big success (.) people really liked that film
- (57) MC: Yeah
- (58) H: And so your audience (.) from Arrested Development grew now (.) more and more people must know who you are (.) is that a good thing?=
 (59) MC: =Yeah (.) well (.) the first night >I mean< the weekend that came out (.) I went to a bar (.) where I live (.) in Toronto (.) and (.) and it was very strange (.) like people (.) >you know< coming up (.) and people are very aggressive when they are drunk (.) as you might know
- (60) H: mhm mhm

- (61) MC: And uhm (.) actually I (.) this (.) this happened to me a few months before the movie (.) I almost got beaten up by a guy (.) for no reason (.) I know that sounds like (.) you know just my side of the story (.) ((audience laughs)) but it's true (.) I was minding my own business=
- (62) H: =You're not (.) you don't seem like a guy that would be in a bar (.) 'I'LL FIGHT ANYONE'
- (63) MC: No (.) no
- (64) H: 'WHO WANTS A PIECE OF MICHAEL CERA?' (.) that's how you come across
- (65) MC: That's not what I say (.) [no]
- (66) H: [Yeah]
- (67) MC: No (.) he just came up (.) he didn't know me (.) I think he thought I was someone else (.) and he wanted to fight me
- (68) H: What? (.) really?
- (69) MC: And then that was (.) that was in June (.) and Superbad came out in August (.) the weekend that came out I was in a bar (.) and saw that same guy (.) and he was sober (.) and I'd only met him once before when he was trying to beat me up (.) and he came up to me (.) and he's like (.) 'Hey Michael (.) hey (.) I didn't even realise you were an actor' >you know< and he was talking to me (.) and he was like (.) 'do you go (.) do you go to Los Angeles a lot?' (.) 'yeah (.) once in a while' (.) and he goes (.) 'I'd love to go with you sometime'
- (70) H: What?
- (71) MC: It's the second time I'd met him and he wants to go (.) on a trip with me now=
- (72) H: ((laughs)) [[So
- (73) MC: =[[And only the other time was when he was trying to beat me up
- (74) H: So (.) you've seen any more of this person?
- (75) MC: Yeah (.) he's my roommate now (.) we live together=
- (76) H: Yeah yeah
- (77) MC: =In Los Angeles
- (78) H: uh now (.) you started acting >I mean< you're young now (.) but you started acting when you're really young
- (79) MC: Yeah (.) when I was about nine (.) for more than half my life now (.) >I guess<
- (80) H: Right
- (81) MC: Yeah
- (82) H: That's uh (.) [that's
- (83) MC: [Do the math
- (84) H: You challenge the crowd (.) DO THE MATH (.) then fight me (.) uh
- (85) MC: What I said was true
- (86) H: What you (.) did you work in (.) like (.) did you work in sitcoms?
- (87) MC: Oh yeah (.) I did (.) the first kind of big job I had (.) was on a sitcom that was taped in front of an audience and uhm (.) it never aired but uh (.) we did eight episodes
- (88) H: ((laughs)) You made eight and they never showed any of them?
- (89) MC: No (.) no (.) we got cancelled [but uh
- (90) H: [Yeah
- (91) MC: It was funny (.) Randy Quaid played my father
- (92) H: He's a <cool> actor (.) yeah

- (93) MC: Yeah (.) it kind of scared me >you know< audiences (.) >I mean< it's terrifying doing that in front of an audience >you know< a sitcom (.) cause anything can happen (.) one episode we were tapping (.) I have (.) I had like an older brother on the show that was this handsome actor (.) Brian Setzer (.) he's handsome and uh=
- (94) H: mhm mhm
- (95) MC: =And uh (.) he was nineteen (.) I was about thirteen at the time and uh (.) we're doing an episode (.) I'm talking to Randy Quaid >who's my father< about girl troubles (.) and I'm like (.) >you know< 'what do I do?' (.) and he goes (.) 'you know (.) some people just have the gift (.) your brother has the gift' and I go 'why? (.) he's not better looking than me' (.) and Randy Quaid's line is 'you don't think so?' and he rolls his eyes like that=
- (96) H: Right
- (97) MC: =And while we were tapping (.) I go (.) 'why? (.) he's not better looking than me' (.) and this girl in the audience goes (.) >'yeah he is< ((audience and host laugh))
- (98) H: Oh (.) that's not nice
- (99) MC: Yeah >I mean<
- (100) H: I hate when that happens
- (101) MC: The mentality of that (.) [like]
- (102) H: [Yeah]
- (103) MC: Ok (.) I know this is not a real show (.) but I can't go on [with this anymore]
- (104) H: [I can't] sit still for this=
- (105) MC: =I can't let them say that
- (106) H: Yeah
- (107) MC: That's definitely not true
- (108) H: uh (.) let's talk about this film (.) Nick and Norah's Infinite Playlist
- (109) MC: Right
- (110) H: And uh (.) this is a (.) a good character for you (.) you've gone through this painful breakup with a girl
- (111) MC: Yeah right (.) yeah yeah (.) all takes place on one day (.) and I've just had my heart broken by a girl
- (112) H: uhm (.) uhm (.) and uh (.) well (.) I don't wanna give away too much (.) what's the clip we're gonna show?
- (113) MC: uhm (.) this is me being attacked by Kat Dennings who (.) who plays Norah in the movie (.) and we're just getting to know each other in this (.) night and uh (.) we're having >you know< there's some friction and tension (.) and we end up getting in a fight
- (114) H: Let's take a look at this clip from Nick and Norah's Infinite Playlist
(clip)
- (115) H: That's the lowest (.) the throat punch?
- (116) MC: Yeah
- (117) H: And you're driving the worst car in the world (.) what is that?
- (118) MC: That's a Hugo
- (119) H: That's a Hugo?
- (120) MC: Yeah (.) they had three of them=

- (121) H: =You're driving the crappiest car in that movie (.) Nick and Norah's Infinite Playlist (.) check it out (.) it opens on Friday=
(122) MC: =Thanks a lot
(123) H: Michael uh (.) please come back
(124) MC: Absolutely
(125) H: You're always fun to have here (.) MICHAEL CERA

Entrevista 6 – Felicity Huffman

Data: 06.10.2008

Duração da entrevista: 00.14:00 - 00.21:00

- (1) Host: We're back (.) and I'm happy (.) my first guest is an Emmy and Golden Globe Award winning actress (.) she can be seen <every Sunday night> on the ABC's show <Desperate Housewives> please welcome (.) FELICITY HUFFMAN ((music plays and audience applauds))
- (2) H: Wow (.) wow (.) you look fantastic
- (3) Felicity Huffman: Thank you
- (4) H: Yeah (.) thanks for being here
- (5) FH: I took a shower for you
- (6) H: ((laughs)) I wish I could say the same (.) uh (.) it's been weeks uh (.) my apologies (.) that's why I have the window open
- (7) FH: No (.) no problem
((gets up, sits on the other couch, then gets up again and sits next to Conan))
- (8) H: No (.) no (.) right here (.) sit next to me ((purrs imitating a feline)) uh (.) that never works on women (.) uhm (.) so much to talk about (.) first of all (.) I (.) I read this today (.) and I found it hard to believe (.) it feels like just yesterday that Desperate Housewives came on the air (.) and it's your fifth season (.) isn't that right?
- (9) FH: It's our fifth season (.) can you believe it?
- (10) H: No I can't (.) [I can't]
- (11) FH: [Longest] job I've ever had
- (12) H: Is that true?=
(13) FH: Yeah
- (14) H: =This is the longest job you've had in the business?
- (15) FH: Oh yeah (.) as an actress (.) that's a long time
- (16) H: It sure is (.) well uh (.) I'm just curious (.) people fancy that show (.) identify so much with that show (.) they're so in love with that show (.) and it's such a big hit (.) what's it like for you? >I mean< can you go places and (.) and every (knot) recognise you at this point? or people constantly coming up to you?
- (17) FH: No (.) actually (.) I'm rarely (.) rarely recognised (.) that doesn't happen all that much (.) even when I want to be recognised >you know< like in the line of the airport (.) I sort of take off my hat and still (.) no (.) nothing I have to wait in the line
- (18) H: Why is that (.) you think? (.) [is it just]
- (19) FH: [I think] (.) I >sort of< look like everybody else (.) but about (.) two weeks ago (.) I'm driving in my car (.) driving to work (.) I live very close to my work=
(20) H: mhm mhm
- (21) FH: =And I stop at the red light (.) and look over (.) and this guy looks to me (.) and goes 'hey' ((imitates the man producing the sound of kisses)) like that (.) and I went (.) u::h (.) I thought I saw it wrong (.) so I didn't do anything (.) and he did it again (.) and then the third time I thought (.) ok (.) that's it (.) I don't have to take this (.) I'm a woman (.) I'm going to stand up (.) 'hey pal (.)

- you're sick (.) that's perverted and rude (.) ok?' and his feelings got hurt (.) and his face fell (.) and I went (.) oh (.) I have the only like psycho sensitive guy
- (22) H: ((laughs)) My perv [has thin skin
- (23) FH: [My perv got his feelings=
- (24) H: Yeah
- (25) FH: =And I pulled away feeling somewhat (.) triumphant and guilty >at the same time< (.) and I felt thi:s little wet nose (.) on the back of my neck (.) and my dog was with me (.) in the car (.) and the guy looked over and saw my cute little black dog (.) and went 'hey ((imitates the man producing the sound of kisses)) hi dog?'
- (26) H: Oh
- (27) FH: =And he >ended up with< this crazy woman doing like 'hey (.) you're sick (.) what's the matter with you?'
- (28) H: It's a good thing you didn't shoot mace into his eyes (.) it could have been worse (.) now is that (.) so (.) can you take your dog to work with you? (.) is that=
- (29) FH: =I'm not supposed to (.) I'm glad that I'm doing this on national television (.) I make him lie down in the back (.) and I cover him with (.) like a blanket or yoga mat (.) and we sneak in and then he spends the day there (.) don't look so shocked (.) you're gonna be working right across [from where I work]=
- (30) H: [I know]
- (31) FH: =My dog is gonna come and visit you
- (32) H: No (.) well (.) I'm gonna >I mean< that's (.) I'm gonna bring all kinds of things (.) and you can get a dog in there (.) uh (.) do you bring your kids uh (.) to work with you?
- (33) FH: I make them lie down (.) I cover them with a blanket (.) it's the exact same thing
- (34) H: shhhh (.) not a word=
- (35) FH: =shhhh (.) yeah (.) my kids come to work (.) uhm (.) at first they thought I just went to work and put on makeup (.) they didn't understand the all (.) acting part of it
- (36) H: Right
- (37) FH: >Not that I do either< uhm (.) and now >they've got it< (.) so they understand cut and action (.) so they say 'rolling' (.) and they'll go and they make little nests (.) like under tables or under chairs (.) on the set (.) and they make little nests and they go to craft services and get food and pillows (.) so they're in the scene (.) there are all these group scenes where my kids are hiding (.) and then they yell 'cut' (.) and then they hop up (.) and hang out (.) run around the set [and then they yell 'rolling']=
- (38) H: [that is so weird]
- (39) FH: =And they go back down
- (40) H: It's like (.) the war is over (.) and everyone pumps out of the bushes ((laughs)) 'you can go now' (.) that's so: ((pause)) so the actual scenes >if you're watching Desperate Housewives< you can probably see in that (yarn) your daughter's in there (.) [your son's hiding >in that suit of armour<]
- (41) FH: [A couple of times] (.) Bill has been hiding under tables with the kids (.) my husband Bill
- (42) H: Really? he hides (.) hides in there?
- (43) FH: Yeah
- (44) H: Just jumps out occasionally (.) 'hi America (.) how are you?' (.) and then back down again

- (45) FH: Yeah
- (46) H: uh (.) now (.) >Desperate Housewives< as I said (.) people so identify with this show (.) you have fans that probably (.) they (.) they probably don't even (.) it doesn't occur to them sometimes that you're (.) an actor (.) they just think Lynette's real (.) Lynette's (.) 'I'm so hooked into what's happening in Lynette's life' (.) when they meet you (.) do they ever talk to you (.) about what Lynette's up to? (.) and then they disapprove? (.) do they get on your case about things in the show?
- (47) FH: ((laughs)) She's a ballbuster (.) what's the matter with you? (.) uhm (.) there was one when I (.) last year with (.) with the story line with uh (.) Lynette was having >sort of an affair of the heart< with the pizza guy=
- (48) H: mhm mhm
- (49) FH: =And uhm (.) I got a lot of back (.) I got a lot of talk about that (.) and it was completely down gender lines (.) like (.) I was maybe having an affair with this guy (.) and the men would see me (.) men >just on the street< would go (.) 'don't do it (.) don't do it (.) stick by your man (.) come on' (.) and then women would see me and go 'oh god (.) I hope you get to sleep with him'
- (50) H: ((laughs)) It's funny (.) people are telling you more about themselves (.) than they are about you (.) it's all their wish fulfilment >you know<
- (51) FH: Yeah (.) yeah
- (52) H: That is very strange (.) now (.) I know you (.) you came on this show (.) you wanted to talk about (.) something that is >near dear to your heart< which is <pet adoption> is that right?
- (53) FH: Yes (.) uhm (.) <I adopted our dog> Tucker (.) who makes people (.) >you know< catcall in the car=
- (54) H: mhm mhm
- (55) FH: =And uh (.) I got involved with this Iams Home for the Holidays (.) the Iams Home for the Holidays (.) and they run it from October first (.) through January fifth (.) and there are five million pets out there to adopt (.) their goal is to adopt a million in that period (.) and of that million (.) seven hundred and fifty thousand would have been put down=
- (56) H: mhm mhm
- (57) FH: =And uh (.) only twenty per cent of households in America have adopted pets (.) and it's sign of the (.) it's the way to go (.) if you want to put pip- puppy mills (.) and pet stores that don't treat their animals correctly out of business (.) and it's just a great humane thing to do
- (58) H: So there's a huge resource of (.) of dogs (.) cats available uh (.) and (.) and I know that you also (.) did you adopt a rabbit? is (.) am I right about that? =
- (59) FH: =Yes (.) we've now adopted a rabbit (.) and a hamster (.) I don't know what's next (.) and the rabbit actually now rides the adopted dog around (.) and my (.) my daughter
- (60) H: [[Rides it around?]]
- (61) FH: [[I don't]] (.) I don't think you ought to put them in the same room (.) but she took the rabbit and she went 'no (.) look (.) Tucker doesn't mind' (.) she's six (.) and she went 'LOOK' (.) and the dog >by god< rides the rabbit around
- (62) H: I love it (.) when different species come together (.) not in a sick way ((audience laughs)) I like in its (.) I don't mean in that way (.) the dog would not allow (.) I mean (.) I just (.) people are just natural fascinated >you know< when a monkey and a giraffe become friends=
- (63) FH: I know

- (64) H: =Solve crimes together (.) uh (.) I just love that the rabbit rides the dog (.) it starts out seeming so cute (.) but >you know< soon the rabbit will have like (.) a little whip (.) like >'FASTER (.) FASTER'<>you know< it's all gonna go down that road (.) I'm telling you
- (65) FH: It's true (.) I'm sure the dog just tolerates it
- (66) H: uh well (.) Desperate Housewives >of course< airs Sunday nights at nine (.) on ABC (.) and for more information about this important cause (.) pet adoption (.) go to iamshomefortheholidays.com (.)
- (67) FH: That's right (.) [fortheholidays]
- (68) H: [I think that's right] (.) I know you're busy but (.) thanks for making time for us (.) [great to see you]
- (69) FH: [Thank you so much] (.) it's a pleasure to be here
- (70) H: Felicity Huffman (.) everybody (.) we'll take a break and come back

Entrevista 7 – Molly Shannon

Data: 08.10.2008

Duração da entrevista: 00.16:00 - 00.26:00

- (1) Host: My first guest (.) is an Emmy Award nominated actress (.) who's a cast member on Saturday Night Live (.) beginning tomorrow night you can see her in the new NBC series (.) KATH AND KIM (.) please welcome (.) MOLLY SHANNON
(music plays and the audience applauds) how are you?
- (2) Molly Shannon: Co:nan (.) it's so nice to be here
- (3) H: You look great=
- (4) MS: Thank you
- (5) H: = [I love your dress] (.) yeah=
- (6) MS: [Thank you]
- (7) H: =You look fantastic
- (8) MS: Thanks so much
- (9) H: So much to talk about (.) first of all (.) >on a personal note< how are your kids?
- (10) MS: Oh (.) they're fantastic (.) Conan
- (11) H: How many kids do you have? you have=
- (12) MS: =Two (.) I have a little boy named Nolan (.) who's three and a half (.) and a little girl named Stella (.) who's just turned five
- (13) H: Oh (.) ok
- (14) MS: Yeah
- (15) H: And they're (.) they're doing well? they're=
- (16) MS: =They are (.) they're doing really well (.) uhm (.) my (.) yeah they're (.) we're in California (.) >I live in New York< (.) but we're [in California
- (17) H: [You don't] have children (.) do you? (.) it's so clear (.) yeah they're fine (.) I mean (.) they're here but well (.) I said three? (.) no (.) two uhm (.) one ran away (.) but we'll find him soon (.) uh
- (18) MS: ((laughs)) That's funny (.) uh (.) I really (.) I really have children uhm (.) and they're (.) they're fantastic
- (19) H: You're getting through my questioning very well (.) yeah (.) I'm curious because I have a (.) a daughter who's five (.) and a boy who's three
- (20) MS: O::h
- (21) H: Yeah (.) and uh (.) so it's (.) it's fun now because now (.) it's like popcorn popping in their heads (.) they're saying crazy things (.) it's enjoyable >you know<?
- (22) MS: I know (.) >we have the same thing< they just make you laugh so hard (.) my son uh (.) >you know< recently we went to the (.) pediatrician in New York (.) and uh (.) this (.) the doctor always (.) you know (.) she reminds him 'just remember >you know< if anybody ever touches your bottom >you know< you just say (.) no' (.) and so I always remind her about (.) I say like (.) she says like 'yeah (.) if anybody ever touches your bottom >you know< (.) say no (.) or or your penis' (.) and he's like (.) 'yeah (.) oh (.) MY BALLS' (.) really loud=
- (23) H: mhm mhm ((laughs))
- (24) MS: =And I'm like (.) 'yeah (.) or your balls' () >I mean< they're so innocent=

- (25) H: =Your son talks like Reggie's Phil (.) (>kind of<) 'oh (.) my balls'
- (26) MS: He does
- (27) H: He has that kind of inflexion yeah (.) that's good (.) he's thorough >you know< it's good (.) not Reggie's (.) your son (.) uh now you (.) you did a nice thing recently (.) you gave uh (.) this big interview for Entertainment Weekly (.) [everybody] reads Entertainment Weekly=
- (28) MS: [Oh (.) yes]
- (29) H: =And uh (.) you gave me a nice shot out (.) they asked which host of all the talk show hosts smells best (.) and you said (.) and this is a quote (.) 'Conan (.) you just look at him (.) and it smells like Irish spring soap (.) I just smelled the springs of Ireland' (.) that's (.) >I mean< I've had worst things said about me (.) that was very nice
- (30) MS: It's true
- (31) H: Do I really smell like that?=
 (32) MS: =You do (.) you have your clean (.) you have a very fresh smell (.) freshly scrubbed clean serious smell
- (33) H: Oh (.) wow
- (34) MS: >Nobody's ever told you that before?<
- (35) H: No (.) I've never heard that before (.) what's Larry King's smell like? >I mean< I'm not (.) I don't know (.) I don't know what to compare this to (.) have you (.) have you been on=
 (36) MS: =Like a dirty swamp ((host laughs)) >I'm kidding (.) I'm kidding<
- (37) H: I'm not (.) that really is a problem uh
- (38) MS: >No no no< I'm kidding
- (39) H: Clean those suspenders uh (.) smells like old gravy (.) uhm (.) you said (.) you (.) you uh (.) you (.) you live in LA now (.) do you still keep an apartment in New York?
- (40) MS: We (.) we still keep an apartment in New York (.) uhm (.) yes (.) we (.) we uh (.) >as a matter of fact< we (.) we've just moved to a new (downtown) apartment (.) but the apartment that we had before (.) we actually had a uhm (.) it was (.) it was one of those new buildings where (.) where they had >you know< finished closing () we had a terrible mou- mouse problem
- (41) H: You had mice (.) in your apartment?
- (42) MS: Oh (.) it was awful
- (43) H: That's bad (.) yeah
- (44) MS: >It was really bad< and (.) and (.) and I >you know< I didn't want to make my kids nervous (.) but I'm very skittish (.) I was always like 'LOOK OUT' (.) I felt like a mouse was on me >you know< crawling >you know< I just (.) [I don't like]
- (45) H: [Even when] mice weren't there? (.) you would do that?
- (46) MS: Even when they weren't there (.) if (.) if I felt their finger I'd think 'oh (.) is that a mouse?' (.) I just (.) I (.) it made me crazy (.) I wanted to get rid of them (.) I (.) >you know< it can be a big problem in New York (.) but it was very hard to live with (.) but it got (.) it got so bad that I think my kids were picking up on my fears (.) and one day (.) I saw my daughter putting tin foil on my <son's eyes> (.) and I was like 'what are you doing?' (.) and she was like (.) 'I don't (.) I'm protecting his eyes cause I don't want the mice to eat them'=
- (47) H: OH (.) MY

- (48) MS: =And I was like (.) 'oh god'
- (49) H: What a sweet New York story (.) yeah (.) and 'I need some tin foil for my balls (.) and I need both (.) I need them up here (.) and I need them here'
((audience laughs and applauds))
- (50) MS: Wow
- (51) H: I'm sorry
- (52) MS: °That's hilarious°
- (53) H: Yeah (.) it's not good (.) and we should (.) >do you know what?< (.) we should take a quick break (.) let's take a quick break (.) more with Molly Shannon in just a second (.) stick around
((break))
- (54) H: We're back (.) I'm sitting here with Molly Shannon (.) you know what? (.) I'm very comfortable talking to you (.) because we (.) I feel that we <come from> the same place >you know<
- (55) MS: We do
- (56) H: This (.) this <Irish catholic background> and uh (.) like I have the freckles too (.) on (.) on my arm
- (57) MS: I know
- (58) H: I just feel like (.) I'm looking at my arm (.) >over there< but it's on a woman's body (.) and that's a fantasy I've had for a while (.) ((audience and guest laugh)) but uhm (.) what (.) what was it like (.) growing up for you? (.) I (.) I'm just curious (.) did you uh=
- (59) MS: =My dad (.) I was raised by my dad (.) and he was very (.) he was definitely a very conservative catholic >you know< he believed (.) like (.) >when I was dating someone< (.) you should not live with somebody before you're married (.) >you know<
- (60) H: mhm mhm
- (61) MS: He was like (.) whatever that expression (.) 'don't give away the milk for free' >you know< (.) I don't know the exact expression but=
- (62) H: ='Don't drink free milk' I think (.) uh (.) [I don't know]
- (63) MS: [Don't be a whore]
- (64) MS: [Anyhow]
- (65) H: [That's the one] that we heard in my house (.) 'DON'T GO HORNY' (.) uh (.) [yeah]
- (66) MS: [Yeah] so yeah (.) it was (.) it was very catholic that way (.) and conservative (.) but when I went to college (.) I branched out a little (.) and I was like (.) uh >you know< I (.) I don't (.) I'm not that way anymore ((host laughs)) but I was a very=
- (67) H: =I like how you became a nine (.) you became a nineteen twenties flapper for a second (.) 'then in college (.) I kind of branched out a little bit' uh (.) what was that like? (.) so you got (.) you got a little crazy? and uh=
- (68) MS: =No (.) not crazy (.) but I just (.) it was like >you know< I (.) I had to: figure out things for myself (.) yeah (.) so I (.) I would (.) I wouldn't consider myself repressed anymore but I was (.) I was very=
- (69) H: =It's good to have some repression (.) I think
- (70) MS: Yeah (.) it could be a little healthy (.) why? (.) >what were your parents like?<

- (71) H: Oh crazy (.) uh (.) no (.) no they're very nice (.) very nice but yeah (.) there were those things we didn't talk about (.) stuff (.) I learned about the birds and the bees when I was like twenty six years old (.) I don't really understand it still uh (.) but >you know< you really did get over your repression (.) because this uh (.) you (.) you gave >an interview< to the Advocate and uh (.) this is very interesting (.) you said at one point (.) it's an article (.) you sort of admitted that you (.) haven't been on a lesbian fantasy and you said=
- (72) MS: =He asked me (.) he asked me if I could go that way =
- (73) H: [If you could go]
- (74) MS: =[What would] your girl crush be=
- (75) H: =Yeah (.) and you said you'd like someone like Ashley Dupree (.) Eliot Spitzer's former mistress (.) real trashy (.) big boobed (.) ankle bracelet (.) wearing French manicure (.) hooker
- (76) MS: Oh (.) I did?
- (77) H: Yes (.) yes and it's very specific (.) no (.) I don't know (.) this is exactly what I want (.) uh
- (78) MS: ((laughs)) That's funny (.) well (.) [you know what?]=
- (79) H: [I hope so]
- (80) MS: =You know what? (.) that's a very honest answer (.) and I like (.) I like professionals (.) [put it that way]
- (81) H: [Yes] (.) oh (.) that's nice=
- (82) MS: =She's a professional (.) and I (.) yeah (.) I guess if (.) if you're gonna go that way (.) I think I would want a kind of a trashier >you know< French manicure (.) little (.) little bracelet around your (.) you know (.) just trashy=
- (83) H: Yeah
- (84) MS: =there's something [() about it]
- (85) H: [that's what] repressed people like (.) I (.) it's true >you know< it's (.) yeah (.) little >you know< tattoo on the ankle and an eye patch ((audience and guest laugh)) and uh (.) a world war one German helmet uh
- (86) MS: Do you (.) do you ever get uhm (.) have you ever had a (.) like a man crush? (.) like a straight man crush >you know< like a (.) like a creative crush or=
- (87) H: No (.) I haven't (.) °that takes care of that problem° uh=
- (88) MS: =cause my (friend) says (.) he says if a guy (.) a straight guy has a crush on another man (.) that they have to >make an excuse< (.) like a girl can just be (.) ['I want to go out for dinner']=
- (89) H: [see?] (.) yes
- (90) MS: =But a man has to make an excuse like (.) 'let's meet for dinner to work' (.) like you have to make it (.) like a (.) a work thing (.) but it's REALLY NOT THAT (.) I can see you (.) Conan
- (91) H: ((laughs)) Yes uh (.) it is true (.) like women (.) my wife is talking all the time about how she has a girl crush on different people (.) oh it's just a girl crush (.) it's innocent (.) but a guy (.) it's such a guy crush on him
- (92) MS: But have you ever had one?
- (93) H: No
- (94) MS: Come on
- (95) H: What are you talking about? (.) I'm all guy (.) >of course< I have=
- (96) MS: =Have you like (.) creative (.) like somebody [you'd ()]

- (97) H: [Like Ty Cobb] (.) people from the past >you know< baseball players from the nineteen twenties >you know< I like the big handlebar moustache (.) and they walk real fast (.) and hit the ball and run real fast ((audience and guest laugh))
- (98) MS: My cheeks hurt
- (99) H: We're idiots (.) uh (.) we have here (.) a clip from your new show=
- (100) MS: [[Ok (.) Kath and Kim] (.) yeah
- (101) H: =[[Kath and Kim] (.) [What can you tell us] about this show?
- (102) MS: [Premiers] ((pause)) Premiers tomorrow night at eight thirty (.) and it's co-starred with the lovely Selma Blair (.) and it's about a mother and daughter (.) I play the mother and uh=
- (103) H: =And she moves back into the house
- (104) MS: She moves back into the house yeah (.) and I'm trying to get her out of the house (.) and I'm happy (.) that's finally my time to uh (.) live my life (.) and she is uh (.) disillusioned with divorce and disillusioned with her marriage (.) and moves back in uh (.) to live back with me (.) and [I wanna] get her back out of the house
- (105) H: [And] ((pause)) neither one of you is the brightest bulb on the planet (.) in this show
- (106) MS: Right yeah (.) we're not [bright bulbs]
- (107) H: [No] (.) uh (.) but it seems (.) it's really fun to play a character like this (.) we have a clip here from Kath and Kim (.) anything we need to know for this?
- (108) MS: Uh (.) this is a clip where I'm introducing my daughter to my new boyfriend (.) played by the great John Michael Higgins (.) and hoping that my daughter likes my boyfriend
- (109) H: >Let's take a look at this clip from Kath and Kim<
(clip))
- (110) H: Uh (.) Kath and Kim premiers tomorrow night at eight thirty (.) right here on NBC (.) Molly (.) thanks so much for coming by (.) [great to see you]
- (111) MS: [Conan (.) you're a ()] (.) thank you
- (112) MOLLY SHANNON (.) we'll be right back (.) Jason Ritter coming up (.) stick around

Entrevista 8 – Kiefer Sutherland

Data: 21.11.2008

Duração da entrevista: 00.16:40-00.31:00

- (1) Host: Everybody (.) we're back (.) my first guest >this evening< is (.) >of course< the Emmy Award winning star of the hit show <Twenty Four> this Sunday night Fox will air a two hour prequel to the new season called Twenty Four (.) Redemption (.) please welcome (.) KIEFER SUTHERLAND ((music plays and audience applauds)) how're you doing?
- (2) Kiefer Sutherland: Very good (.) very good (.) thanks for having me
- (3) H: Very nice to have you (.) >you know< it's funny because I've noticed this before (.) you come out (.) I say (.) Keifer Sutherland (.) you've been here a bunch of times (.) the band plays (.) you come out (.) big smile=
- (4) KF: Yeah
- (5) H: =And it (.) it's a little bit at odds with your character (.) [do you know >what I mean?<]
- (6) KF: [A little different] (.) yeah
- (7) H: Yeah (.) you're 'hi everybody (.) how are you?' and it's (.) it's not the Jack Bauer experience that (.) that we get >you know?<
- (8) KF: Yeah
- (9) H: And (.) I'm curious=
- (10) KF: =I'm being paid for that=
- (11) H: Yeah
- (12) KF: =This is for free
- (13) H: ((laughs)) 'I've got nothing (.) I invested it all in GM' (.) uh (.) I'm just ((audience laughs)) 'it's gone' (.) uhm (.) but I'm curious (.) do you (.) in your every day life (.) cause I have (.) a sort of reversed situation (.) if people see me on the street (.) and I'm just neutral (.) like (.) like just walk on neutral (.) they're like 'hey (.) what's the matter?'
- (14) KF: Yeah
- (15) H: ='You are not jumping around [like] Bob's big boy'=
- (16) KF: [Yeah]
- (17) H: =>You know?<=
- (18) KF: =I get that (.) I get that a lot (.) actually
- (19) H: You get people who:: when you're smiling (.) do they expect (.) the intensity from you?
- (20) KF: I'm not smiling a lot=
- (21) H: Yeah
- (22) KF: =It's a (.) uh (.) I've had one of those things uh (.) we're (.) I was actually talking with my daughter about it (.) we were looking at photos of (.) of me when I was a kid=
- (23) H: mhm mhm
- (24) KF: =And I looked mad then too
- (25) H: Really?
- (26) KF: Yeah (.) it's (.) just the way my face falls [>you know?<]
- (27) H: [Really?]

- (28) KF: Yeah (.) like that (.) like that
- (29) H: 'Happy birthday to me'
- (30) KF: And uh (.) so I got a lot of that (.) uh (.) from teachers uh (.) from my parents (.) 'is everything all right?' (.) 'yeah (.) I'm fine' (.) 'what's wrong with you?' [>you know?<]
- (31) H: [Yeah]
- (32) KF: And by the=
- (33) H: [[But it's good cause you]
- (34) KF: =[[So (.) Jack Bauer] is a perfect character
- (35) H: It's good because you can project that intensity (.) I cannot project that (.) I can never project intensity=
- (36) KF: =Let me see
- (37) H: My intense is just like this (.) 'hi' ((audience laughs)) >you know?< it's like=
- (38) KF: =Smile without the vocal (.) just do the ()=
- (39) H: =Without saying 'hi'
- (40) KF: Yeah
- (41) H: I don't think I can do (.) that
- (42) KF: No?
- (43) H: This is my intense
- (44) KF: It's pretty good ((laughs))
- (45) H: The hair (.) I wiggle the hair (.) I distract people (.) >you know< (.) it's interesting uh (.) in the first (.) I think six seasons uh (.) which is hard to believe (.) but six seasons of (.) of the show >Twenty Four< which always takes place >of course< in a twenty four hour period
- (46) KF: Right
- (47) H: Jack Bauer has never uh (.) he's never had like (.) a seep of water (.) he doesn't eat any food (.) he doesn't take a bathroom (.) never goes to the bathroom (.) takes a bathroom break (.) I think (in a work) that (.) in the show (.) at some point
- (48) KF: We (.) we actually have a different point (.) he actually (.) on camera has (.) had food and water=
- (49) H: Ok
- (50) KF: =uh (.) but the bathroom thing (.) there was one scene we're doing (.) where I was running into a building (.) and I saw (.) and at the front of the lobby of this building (.) were the washrooms (.) and I saw it (.) and I ran in and I ran out (.) and they cut it
- (51) H: [[So that]
- (52) KF: [[I thought] it was funny but (.) uh (.) they cut it (.) I hit the floor
- (53) H: When the all series [[uh (.) ()]
- (54) KF: [[They figured] when you're cutting to someone else (.) that's what he's doing
- (55) H: Oh (.) ok (.) ok
- (56) KF: Yeah
- (57) H: So they'd thought of a all season (.) where you (.) it's the twenty four hours (.) and you're just in the bathroom ((audience laughs)) you've got a (.) a stomach virus
- (58) KF: That might be the final (.) that might be the final season (.) yeah (.) a transition season when=

- (59) H: =I'd love to see the viewers blogging on (.) 'what the hell is this? are you still in there (.) Jack?'
(.) 'yes' (.) there's a (.) uh (.) and it's in this episode (.) you have some great fight sequences (.) and
clearly you have to had some real training to (.) cause it's very convincing=
- (60) KF: [[Thank you]
- (61) H: =[[You've a]] move (.) where you (.) you use uh (.) your legs (.) it's kind of a scissors kick to
break someone's neck
- (62) KF: Right
- (63) H: It looks like (.) kind of a <plausible (.) move>
- (64) KF: It is (.) yeah
- (65) H: It's a move that people can really use?
- (66) KF: Absolutely yeah (.) yeah
- (67) H: I mean (.) I don't wanna (.) I don't wanna see that now (.) but uh (.) is it something that (.) uh (.)
someone had to train you to do? (.) did they have people that come in [and say (.) 'ok (.) keep
rehearse?']
- (68) KF: [Yeah (.) I've worked with] (.) I've worked with some amazing guys uh (.) uh (.) a lot
of them now are actually (.) making a living in cage fighting (.) because that sport has come up (.)
but the (.) one of the first guys that I started working with was uh (.) the top fighter (.) and it wasn't
boxing (.) but it was all the nominations uh (.) top fighter in the marine core=
- (69) H: mhm mhm
- (70) KF: =And uh (.) we had a fight sequence that he (.) he worked with me a lot (.) on (.) in the second
season (.) and he's kind of (.) been someone who I've worked with all the way through (.) amazing
fighter uhm (.) but yeah (.) the only difference (.) for me (.) is that everything I learned to do (.) I
learned to kind of (.) stay about three inches away (.) so if I was gonna hit you (.) it would be like
that
- (71) H: Right
- (72) KF: So the (.) the=
- (73) H: =That was good (.) yeah=
- (74) KF: =So the (.) thank you (.) and the reaction was very good (.) [uhm]
- (75) H: [I was] just very frightened
(audience laughs)
- (76) KF: So the (.) so the problem for me is actually (.) kind of (.) taking everything I learned from
Twenty Four (.) and put it in any kind of reality (.) I'll be able to hit you six times really fast (.) but
not one of them would made contact so ((host laughs)) I would then get my ass kicked
- (77) H: Yeah yeah (.) that would be bad (.) if you (.) if you convinced yourself (.) >'I'm gonna give this
guy the thrash of his life'< (.) and it was a lot of near misses (.) 'why isn't he falling down=?' (.)
'where are the sound effects?' ((laughs)) Uh (.) there's some amazing stuff that you guys do (.) >I
mean< it (.) it just shows you how much TV has changed and advanced (.) it's really (.) TV shows
now (.) the good ones (.) are like feature films (.) you guys have (.) amazing >you know<
helicopter stunts (.) where really looks like (.) it doesn't look like green screen or CGI (.) looks like
you're on the helicopter=
- (78) KF: If we're a feature film (.) we could afford the green screen and the CGI

- (79) H: Really? (.) so this is the irony (.) as they're telling you (.) 'here's the stunt but we're really putting you on a helicopter' (.) and it looks like you are leaning (.) I saw something going on (.) it looks like you're falling out of the helicopter (.) leaning over the side (.) [and it's really f - (.) is that real?]
- (80) KF: [Yeah (.) there was] (.) there was one (.) and >I've done a lot of the helicopter stuff< uh (.) uh (.) and I'm (.) I'm pretty cool with all of it uh (.) except there was this one shot that we're doing (.) we were about fifteen hundred feet in the middle of downtown Los Angeles (.) and we're above another helicopter (.) and this helicopter goes inverted (.) and (.) at one point (.) I was strapped in uh (.) and I kind of slid off the seat under the skid (.) and I start firing a gun (.) well (.) I have to find the gun in a specific direction (.) so the <ejecting shells> don't hit the taleroader and take the helicopter down (.) and I'm focused on all of these different things (.) and I can't remember anyone tying me in uh (.) and so much production when into getting this shot off the ground (.) that I was too embarrassed to uh (.) to stop it (.) in case some had (.) I just figured that they had (.) but when the helicopter actually went inverted (.) and I actually did slide (.) I didn't feel the tog right away (.) and it's the one shot you'll see my eyes literally went (.) went like that ((host laughs)) as I start to slide out of the helicopter uh (.) [and that (.) that one]
- (81) H: [I hope they use that take] (.) yeah (.) that's the one you want to see=
- (82) KF: =It's the only take they got=
- (83) H: Yeah
- (84) KF: =It's the only take they got
- (85) H: I can't believe before that shot someone said to you (.) 'all right (.) just make sure you get this angle on the gun (.) or the helicopter will come down and crash'
- (86) KF: Well (.) there was potential for it=
- (87) H: =Yeah (.) that's when I just to go my trailer and cry
- (88) KF: Yeah (.) I know
- (89) H: You: have worked in Washington DC=
- (90) KF: Yeah
- (91) H: =You actually shot there (.) you've met real people who are working on homeland security (.) is that right?
- (92) KF: Yes (.) yeah
- (93) H: And what (.) they (.) are they fans? (.) do they >I mean< I imagine (.) [they]
- (94) KF: [They are] (.) they are fans uhm (.) in fact (.) the time we were shooting in Washington (.) they uh (.) there was a delegation from Scotland Yard that was there uh (.) and we (.) we happened to meet and they were working with an FBI task force (.) and then we also met the real CTU people in Washington (.) and they were nice enough (.) kind enough to uh (.) invite us (.) >to their offices< and (.) and we went (.) and the irony for us was that they had (.) >you know< obviously with the terrible events of nine eleven (.) their budget got upped (.) and they (re)eded their offices (.) and their offices looked exactly like (.) the set of Twenty Four [and]
- (95) H: [Did] they intentionally copy (.) [the set of Twenty Four?]
- (96) KF: [We (.) we were too embarrassed] to say anything about it uh (.) and then finally someone (.) kind of said (.) 'its' very funny how much our offices look alike' (.)

- and one head of(.) of the director said(.) 'oh(.) we did that on purpose'(.) and uh(.) so we(.)
[we're kind]
- (97) H: [Our tax dollar] at work
- (98) KF: We were very(.) [well]
- (99) H: [Let's] make it look like Twenty Four=
- (100) KF: =We were very(.) we were very flattered by that
- (101) H: [That's nice for them(.) yeah]
- (102) KF: [We're very flattered]
- (103) H: uhm(.) I want to make sure we get to this clip uh(.) because uh(.) the Twenty Four Hour
Redemption(.) this is a a sort of a(.) a prequel to the season=
- (104) KF: Yes
- (105) H: =And uh(.) it's interesting it opens uh(.) in(.) in Africa(.) Jack Bauer is in Africa now(.) and
you worked with(.) not(.) not all real(.) not all actors(.) trained actors in this(.) isn't that right?(.)
[you used real children?]
- (106) KF: [All(.) all of the children] were children that were
selected by John Cassar(.) director(.) he'd gone around to a bunch of schools in the area uh(.)
almost all of the children were from uh(.) just from the township which is really a very tough place
(.) to live
- (107) H: mhm mhm(.) °I can imagine that°=
- (108) KF: =>You know< it's uh(.) unbelievable poverty(.) and yet(.) these children had this
unbelievable kind of presence and joy(.) and >you know< I come home and see my kids(.) and
they're playing with the game boy or something(.) it is like(.) 'hey(.) yeah' and you can barely get
(.) get a word out of them(.) and these kids were uh(.) just really amazing uh(.) and they weren't
professional actors(.) but they(.) they were so excited(.) I think(.) to be given an opportunity to
do something different(.) and they were really really special(.) they left uh(.) a very very deep
impression on me
- (109) H: In(.) in this uh(.) I think the plot is that >if I'm correct<(.) is(.) Jack Bauer is(.) is with a
friend who's running this school in Africa(.) and(.) and suddenly(.) there's a(.) there's a
leadership change(.) and you have to try [and help the kids]=
- (110) KF: [There's(.) well]
- (111) H: =Is that right?
- (112) KF: =The film centres around(.) there's a terrible uh(.) social problem(.) in our world about the
number of children that have been used in wars=
- (113) H: mhm mhm
- (114) KF: =And not the traditional victim of(.) war which you would normally think(.) but they are
actually being used to do the fighting(.) and as young as nine years old(.) and so Jack Bauer and
this friend of his(.) from these special forces(.) are running this camp(.) where they are trying to
rehabilitate these children(.) and in this country uh(.) at this time uh(.) there's a revolution(.) and
they're trying to scoop up the children uh(.) this revolutionary army is trying >to scoop up the
children< to use them for the fight uh(.) and it's(.) our effort through this day is to(.) is to try and
save them
- (115) H: All right(.) well(.) let's take a look at this clip from Twenty Four Redemption

((clip))

(116) H: Wow (.) you get tense and it's (.) >you know< a fifteen second clip and it's ((audience applauds))

(117) KF: Thank you

(118) H: uh (.) Twenty Four Redemption airs Sunday night (.) at eight on Fox (.) and it will also be out on DVD on Tuesday so uh (.) always a real pleasure having you here (.) [really (.) really terrific having you here]

(119) KF: [Thank you so much for having] me (.) thank you

(120) H: Keifer Sutherland (.) we'll be right back (.) NMSBC's Rachel Maddow (.) we'll be here in a second

Entrevista 9 – Rachel Maddow

Data: 21.11.2008

Duração da entrevista: 00.27:50 -00.35:10

- (1) Host: Everybody (.) we're back (.) my next guest tonight has a weekday radio show on Air America (.) she's also the host of the very popular Rachel Maddow show (.) weeknights on NMSBC (.) please welcome (.) RACHEL MADDOW ((music plays and audience applauds)) uh (.) >first of all< as a first time on the show (.) congratulations =
- (2) Rachel Maddow: Thank you
- (3) H: =You've had such phenomenal success (.) and everyone's talking about you (.) and I'm fascinated that your career began (.) you (.) you got on the radio (.) and you did it by winning a contest (.) is that right?
- (4) RM: Sort of been (.) I was uhm (.) I was a (.) a poor grad student crashing with friends (.) and they were fans of this local morning show (.) [just like a]
- (5) H: [Where] (.) whereabouts was this?
- (6) RM: It was Western (.) Western Massachusetts [in] New England=
- (7) H: [Ok]
- (8) RM: =And the sidekick newsgirl on that show uhm (.) left (.) and they held open on air auditions to replace her (.) and so my friends dared me to go (.) I'd never listened to the show (.) and I just went up and did the audition and got hired >on the spot< (.) and I started the next day
- (9) H: Ok (.) and since then things have happened (.) quickly (.) and I would think (.) what's nice is you are on a show (.) where I think a lot of people dream (.) I wish I had a show where I could express my opinion (.) I could venture when something's bothering me (.) now you get to do that (.) what's bothering you today? >for example<
- (10) RM: Where do I begin?
- (11) H: Yeah
- (12) RM: uhm (.) you know (.) did you see uh (.) Ted Stevens saying goodbye in the senate yesterday?
- (13) H: This is the senator (.) from [Alaska]
- (14) RM: [Alaska] (.) so he's been the senator for forty years (.) he was just convicted of seven felony counts of corruption=
- (15) H: mhm mhm
- (16) RM: =And the voters of Alaska sent him home (.) they don't vote for him again and they sent him off (.) like he was leaving to go become an astronaut or something (.) or like he was retiring (.) and getting a big gold watch (.) no (.) the du- (.) the dude is a felon
- (17) H: Right
- (18) RM: <Seven felony counts> you don't stop (sending) business (.) and giving him a big standing ovation (.) they gave him a (.) <a fifty six second long standing ovation> in the senate (.) which is like
- (19) H: I've never had that ((laughs))
- (20) RM: Well it's (.) it's eight seconds for every felony >I mean< if you (.) if you ((host laughs)) if you put it together

- (21) H: Well (.) yeah
- (22) RM: It's just (.) STOP LAUGHING
- (23) H: That was three seconds tops (.) come on >you know< what do you have to do in this country? (.)
I guess (.) be a felon (.) uhm
- (24) RM: Yeah
- (25) H: I'm curious (.) what (.) what kind of kid were you (.) growing up? (.) were you someone who (.)
was this passionate (.) were you political? (.) what were you like?
- (26) RM: I (.) I was (.) I was sort of (.) born a little old guy (.) like I (.) I think I was born (.) I was pretty
sort of serious (.) as a kid (.) my uhm (.) my brother and I used to play Iron ((audience laughs))
- (27) H: I'm not (.) sometimes (.) I'm not familiar with this game (.) what's Iron?
- (28) RM: It was (.) it was about Iran Iraq war (.) which was like (.) took place over the (.) most of the
eighties (.) and >I don't know why we didn't call it Iraq< we called it Iron (.) and we would fight
over who got to be the shah and= ((audience laughs))
- (29) H: =What?=
(30) RM: Yeah
- (31) H: =What are you talking about? (.) no one else's playing kick the can=
(32) RM: No
- (33) H: =And tag (.) are you playing Iron?
(34) RM: We're playing Iron (.) I was like seven and we'd (.) we'd line up all the kids in the
neighbourhood by height (.) and then I'd tell them what country they could be on (.) and there
would be a [big fight]
- (35) H: [You were gonna] execute them (.) yeah (.) 'YOU DIE (.) NOW YOU
DIE (.) NOW YOU DIE (.) YOU DIE' (.) well (.) game's over
- (36) RM: I know (.) I win it again
- (37) H: Yeah (.) yeah (.) how did [you do this game?]
- (38) RM: Well (.) the (.) [the shah got to use different] (.) got to use different weapons than all the other
kids=
(39) H: Yeah
- (40) RM: =Cause I was like (.) gaming out Iron's nuclear programme thirty years in advance >or
something<=
(41) H: Yeah
- (42) RM: =The shah got to use this big prickly junior (peaberries) (.) and kind of (bin) the other kids
with them
(43) H: It was never proved when they had those junior (peaberries)=
(44) RM: =That's exactly (.) that's exactly right
(45) H: All satellite photos (.) it's just conjecture (.) yeah
(46) RM: So I think (.) I think I was weird (.) [I think I was a strange kid]
(47) H: [Yeah] (.) I can relate (.) uhm (.) ok (.) well now (.) you've
had the success (.) a lot of people (.) you've got a lot of fans (.) they (.) they heavily invested in you
(.) and the show (.) what kind of fan mail you're getting? (.) what's (.) what's the interesting fan
mail?

- (48) RM: I get uhm (.) I get (.) I get a lot of really nice fan mail (.) and I just say >if you ever sent me (.) the fan mail< (.) <thank you very much> (.) it's been very nice (.) I (.) I get a lot of (.) lot of mail uhm (.) some of it >hate mail< some of it >nice mail< about the fact that I am openly gay
- (49) RM: mhm mhm
- (50) H: So I will (.) sometimes I get <fan mail> from like (.) I get (.) it's a repetitive thing (.) I get straight men writing me emails (.) or sending me letters saying if I am (.) if I like you (.) does that make me a lesbian?
- (51) H: What?
- (52) RM: Like straight men saying (.) I know that you're gay but
- (53) H: Men thinking that if they like you (.) or have a crush on you (.) that means they're a lesbian?
- (54) RM: Well (.) asking me=
- (55) H: Oh
- (56) RM: =Like asking me (.) if this is something that I could
- (57) H: Yeah
- (58) RM: So I always say yes (.) it means (.) it means (.) if you (.) if you (.) it's well known among gay people if you have any interest in a gay person whatsoever (.) even if you don't know if they are actually gay that >you know< if you're a man that (.) that makes you a woman? just check your pants (.) and you're definitely (.) you're definitely gay (.) I (.) I don't know (.) it's nice (.) it's meant to be a compliment but [I don't know what to say]
- (59) H: [But it's obviously people] that just are (.) maybe uncomfortable (.) with the whole (.) issue and try to navigate their (.) their way
- (60) RM: And they're trying to compliment me and (.) and also tell me that they are not gay (.) uhm (.) and it's (.) it's awkward but >I mean< you also get the hate mail where people write in (.) specifically (.) to tell me that I'm gay (.) as if I didn't know ((host laughs)) OH (.) MY GOD (.) I've no idea (.) I'll get off television and then that (.) it's one [of the
- (61) H: [That's not an insult] to an openly gay (.) 'you're gay' (.) 'yes I am'=
- (62) RM: =Exactly (.) that is the single best thing about coming out of the closet (.) is that nobody can insult you by telling you what you've just told them
- (63) H: Now uh (.) ((laughs)) yeah (.) that's good uh (.) let's talk about the news >that may or not be true< I (.) I think that the New York times is speculating heavily that the decision has been made=
- (64) RM: Yeah
- (65) H: =That Barack Obama is going to announce that uh (.) that (.) that >Hillary Clinton< is the new secretary of state (.) what do you think about this?
- (66) RM: Well (.) I think it's (.) on one hand I think it's great (.) I mean (.) eighteen million people voted for her in the primaries and she is probably the <best known American politician> who is not Barack Obama (.) and she's so (.) has such credibility (.) she's so widely respected (.) I love the idea that some little country somewhere will kick out one of our ambassadors and we'll say (.) 'you're about to get a visit from Hillary Clinton' (.) I like the idea of her coming off the plane uh (.) everyone in the world is intimidated by her
- (67) H: Yeah
- (68) RM: So it's (.) that's great (.) >I want us to have intimidating people in visible positions< uhm (.) but it's also >you know< so if you want Barack Obama to represent change in Washington (.) I sort

of thought it would be change <from more than just the Bush years> I thought it was gonna be big change (.) and so I don't want this to feel like (.) the third term of the Clinton administration (.)and everybody who knows these things keeps assuring me it's not gonna be (.) but I don't worry about that=

(69) H: =I guess (.) but there's some reassurance that in these troubled times (.) I don't know if (.) that (.) that they're appointing people who >know where the pencils are< (.) they know where everything is (.) they have some experience=

(70) RM: Yeah

(71) H: =Do you know what I mean? rather than (.) 'let's change' >I mean< and appoint Conan O'Brien to something (.) and that's change (.) but it's not good change (.) I (.) I

(72) RM: Well (.) you could (.) you could get your senate seat

(73) H: Hey (.) you're right=

(74) RM: =Yeah (.) are you busy?

(75) H: uh (.) no (.) I've got nothing going on ((audience applauds)) there you go (.) wow (.) yeah (.) wow (.) the fact they all (.) immediately got behind (.) that means 'we have a bad country' (.) Conan O'Brien will say this uh (.) the uh (.) the RMachel Maddow Show >of course< airs weeknights at nine on MSNBC (.) really (.) terrific having you on the programme (.) and congratulations on all your success

(76) RM: Thank you (.) Conan (.) [thank you very much]

(77) H: [Yeah (.) well deserved] (.) Rachel Maddow (.) we'll take a break (.) when we come back (.) Vampire Weekend

Entrevista 10 – Jeff Goldblum

Data: 17.12.2008

Duração da entrevista: 00.14:17-00.26:15

- (1) Host: My first guest tonight (.) and we're thrilled he's here (.) starred some of the biggest films (.) of all time (.) his latest film is called (.) Adam Resurrected (.) he's a good friend to our show (.) please welcome (.) JEFF GOLDBLUM ((music plays and audience applauds)) how are you? (.) isn't this nice? (.) people have (.) people in this spirit (.) they're (.) they've got the holiday vibe going (.) you're here (.) everyone's happy (.) and you look terrific as always
- (2) Jeff Goldblum: I do? (.) You do too=
- (3) H: Yeah
- (4) JG: =You do too
- (5) H: All right uh (.) I've got nothing else >you know< what I'll say? (.) you take good care of yourself (.) you're always well cuffed (.) well dressed but you have spectacular teeth (.) this guy (.) I think (.) has the best teeth (.) in show business (.) every time (.) show those choppers (.) show them choppers (.) look at them (.) he's got ((audience applauds))
- (6) JG: I've (.) >maybe you don't know this< (.) I've never had a cavity or a filling in my life
- (7) H: That's insane
- (8) JG: Never had a cavity or a filling
- (9) H: You're like an alien or something ((audience applauds))
- (10) JG: Not true
- (11) H: I've never had a truly pure thought (.) in my life ((audience laughs)) which are little fun facts I like spilling at their uh (.) they're blinding (.) your choppers=
- (12) JG: [It's not true]
- (13) H: =[And I have to call choppers] (.) they're (.) they're uh (.) yeah (.) look at that (.) you got big uh (.) you got big (.) yeah
- (14) H: Thank you (.) and you?
H Yeah (.) I've nice ones (.) I think (.) [they're fine]
- (15) JG: [They're fine]=
- (16) H: =uh (.) thanks (.) clearly not so impressed with mine uh
- (17) JG: I didn't get a good look at them
- (18) H: No (.) no (.) that's fine but I'm (.) I love you have glasses (.) cause you get to wipe them off (.) I don't have glasses (.) can I have those for a second (.) please?
- (19) JG: Yeah
- (20) H: >What I love about glasses< is that you get to do things like this (.) incredible (.) yes (.) yes ((he puts the glasses' frames in his mouth))
- (21) JG: Hey (.) hey (.) hey
- (22) H: Oh (.) oh sorry
- (23) JG: Unclean (.) unclean
- (24) H: Oh sorry about that (.) >old buddy boy<=
- (25) JG: =No (.) I like it (.) I wanna catch whatever you've got

- (26) H: All right uhm (.) so (.) do you (.) you take good care of the teeth? (.) what's the secret to having no cavities?
- (27) JG: uh (.) it's a fluke (.) it's a fluke (.) I was born in Pittsburgh and I've never had cavities (.) but these days I do take care of <myself> ((audience laughs)) >what's so funny?< (.) I take care of myself (.) I go to the dentist three times a year (.) I think that's (.) that's what they say (.) [to do]
- (28) H: [Three times a year] (.) just for maintenance?
- (29) JG: Yeah (.) that's right (.) I've got them cleaned up and uhm (.) the last time I went >you know< cause now I'm here for Law and Order (.) I'm filming here (.) I'm usually in LA (.) so I had to relocate <my dental (.) person>
- (30) H: Yes
- (31) JG: And uh=
- (32) H: =You mean (.) you had to find a new dentist=
- (33) JG: Yeah
- (34) H: =It's that me (.) or you sound like you flew your dentist out from LA?
- (35) JG: Thank you (.) [thank you]
- (36) H: [Ok (.) yes]
- (37) JG: uh (.) and this last time was particularly (.) unusual (.) you want to hear about it (.) a little bit?
- (38) H: Yes (.) yes I do (.) [>I think we all do (.) I think all America's waiting< yeah]
- (39) JG: [Very quickly] (.) very quickly (.) and this is true (.) this happened like a couple of weeks ago (.) and I've never had anything like this (.) cause it was (.) new hygienist (.) new person (.) new office (.) it was too much (.) the headline was (.) it was too much <sensory stimulation> of a <variety of (.) a kind>=
- (40) H: Ok
- (41) JG: =And I didn't know how to feel (.) I'll explain=
- (42) H: =Tell us what happened
- (43) JG: Here's what happened (.) so (.) I sit in the chair (.) it's uh (.) I'm getting my usual stuff uhm (.) first of all (.) you know how they like to distract you or otherwise entertain you (.) they have on the wall a uhm (.) a TV screen with a picture of an aquarium
- (44) H: mhm mhm
- (45) JG: So already it's having its desired effect (.) and I go (.) oh (.) how nice (.) that's nice (.) it's kind of meditative (.) and I'm looking at the fish and I think (.) that's good (.) let me (.) do something like (.) that's doing something to my system (.) and then they say (.) 'what would you like on the music? (.) and I said (.) 'what about that Frank Sinatra (.) that swingers and standard singers (.) and standards?' (.) so something comes on=
- (46) H: =So you're looking at fish (.) [and you're hearing Frank Sinatra]
- (47) JG: [I'm looking at fish] (.) and feeling kind of (gah) (.) but now I'm feeling kind of (.) jazzy (.) and that's nice (.) and now she starts (.) she's (.) 'would you like some banana?' >you know< uhm
- (48) H: What?
- (49) JG: >You know< (.) no uh (.) not a banana (.) you know (.) that banana flavour you uhm (.) topical anesthetic
- (50) H: Oh (.) [ok] (.) yes

- (51) JG: [Anesthesia] (.) so I go 'yes' (.) and that's something
- (52) H: So you get banana flavour (.) but no bikini in your mouth (.) yeah
- (53) JG: Yes (.) that's what they had=
- (54) H: Yeah yeah
- (55) JG: =And then I'm very <sensitive> all over (.) as you know
- (56) H: Yeah ((audience laughs and applauds))
- (57) JG: But uh (.) we've got it for many times=
- (58) H: Yeah (.) yeah
- (59) JG: (it's dirty (.) it's so dirty)
- (60) H: I had fun (.) go ahead (.) so what? uh=
- (61) JG: =But the teeth (.) when (.) when they clean those teeth uh (.) I >you know< they're in good shape as we've said (.) but you know (.) AW (.) AW
- (62) H: Yeah (.) yeah (.) yeah
- (63) JG: I really have to (gargle) myself (.) it's not fun and (.) and uh (.) oh (.) I know that's gonna be like that (.) so I'm already kind of (.) like this (.) I'm (gargling) myself (.) now (.) the chair (.) I've never had this (.) they reclined me like they usually do (.) but the thing starts going (.) it's a massage chair (.) and starts to kind of=
- (64) H: =I've never heard (.) you were in a whore house (.) is where you were ((audience laughs)) this is not a dental office
- (65) JG: That was what struck me
- (66) H: This is you (angelating) (.) and [they're] rubbing you
- (67) JG: [They (.) uh] ((pause)) they upgraded (.) they upgraded (.) so I'm doing this (.) I'm seeing the thing (.) I'm doing this (.) and they're hurting me and now this woman comes in (.) and she says (.) 'may I remove your shoes and socks=
- (68) H: Yeah (.) ok
- (69) JG: =And oil you up and give you a foot massage?'
- (70) H: She didn't really give you a foot massage (.) [I was kidding]
- (71) JG: [Absolutely]
- (72) H: She gave you a foot massage?=
(73) JG: =Absolutely
- (74) H: Where is this dental hygienist? (.) where do I go?=
(75) JG: =I'll tell you
- (76) H: Let's all go together (.) I think we should all go=
(77) JG: =It is fantastic (.) but by the time I was finished (.) I didn't know how to feel (.) cause she's (.) I'm very sensitive >in a pleasurable way< with the feet=
- (78) H: Yes yes
- (79) JG: =And the massage (.) and she's doing that (.) and so >you know< [I didn't know how to feel]
- (80) H: [I (make that in the arch (.) man)] (.) I just go to the moon (.) yeah
- (81) JG: Baby (.) you're telling me
- (82) H: We have uhm (.) so much to talk about=
(83) JG: [[We do]

- (84) H: =[You] (.) love this town (.) you clearly love New York city
- (85) JG: Yeah
- (86) H: You are here now (.) you have your dental hygienist (.) your first real professional gig was in this town (.) was it not?
- (87) JG: Yeah (.) my first job (.) we wanted to be in show business (.) like (.) nobody's business (.) all my life and then I (.) I landed a job in Shakespeare in the Park >you know< the Delacroix theatre (.) have you ever been there?
- (88) H: [Yes I have]
- (89) JG: [They do free Shakespeare] in the park
- (90) H: Yes I have
- (91) JG: I did uh (.) Two Gents (.) a musical version of Two Gentlemen of Verona (.) a long time ago (.) it was the biggest hit (.) the public theatre had never seen (.) but we didn't know it until the opening night (.) it was kind of a mess [and so then]
- (92) H: [This was your first] show? (.)
was a big hit?
- (93) JG: It was (.) my first show (.) it was a wild hit (.) it was under the stars (.) in the middle of the summer (.) it was a magical (.) magical night (.) I was eighteen and uhm (.) but the night >I didn't realise was gonna be even more eventful< my first job (.) as an actor (.) professionally (.) I haven't [done anything]
- (94) H: [And it's a hit] (.) it's a hit=
- (95) JG: =It was a big hit (.) the audience goes wild (.) nothing before was like that (.) it was chaotic (.) opening night audience goes wild (.) I was (.) >it's indiscreet to say< but I've been encouraged (.) I was uhm (.) a virgin (.) I had not had sex up until then (.) I was eighteen (.) look (.) they're quiet as uh (.) you can't hear a pin drop ((audience laughs)) It's true
- (96) H: Now (.) you're a virgin at eighteen
- (97) JG: I was=
- (98) H: Yeah
- (99) JG: =But (.) I lost my virginity that night
- (100) H: Really? ((audience applauds))
- (101) JG: >What a monumental night< (.) the first (.) <the first night of my professional job>
- (102) H: What happened? (.) can you just tell us? (.) uh (.) I mean
- (103) JG: Brie- (.) briefly and not (.) not too indiscreetly (.) the (.) the curtain came down=
- (104) H: Yeah
- (105) JG: =There was no curtain (.) it was outside uh (.) there was a party (.) I'd never tasted brie cheese before (.) I'm from Pittsburgh (.) it was a long time
- (106) H: It was the brie (.) wasn't it? (.) the brie
- (107) JG: Everything (.) [it was everything]
- (108) H: [Yeah]
- (109) JG: And I went (.) 'wow (.) cheese that soft (.) this is unbelievable' (.) and then this woman with whom I'd mildly (.) flirted (.) and thought (.) I think she might (.) I didn't know (.) what did I know (.) at that point? (.) I was very inexperienced (.) she might have some (.) interest (.) she seemed to like me (.) [in some] sweet way

- (110) H: [>Right right<]
- (111) JG: She said (.) we went kind of (.) for a little dinner after (.) and uh (.) had some drinks (.) she got a little I think d- (.) intoxicated (.) and she said (.) 'would you like to go home (cause) I live downtown (.) do you want to come and share a taxi with me?' and I said (.) 'yeah' (.) this was very adventurous for me (.) we got in the taxi uh (.) >believe me< I had not done [too much]
- (112) H: [Were you] still holding the wheel of cheese (.) at that point? (.) 'it's incredible' (.) looking around
- (113) JG: No (.) but in the cab >you know< I (.) I won't (.) I really (.) I won't be indiscreet (.) but (.) but in the cab I had not at eighteen >believe it or not< I hadn't done much of anything (.) so when we started to=
- (114) H: =Make out=
- (115) JG: =Make out (.) thank you once again (.) uh (.) uh (.) yeah it was different for me (.) and then she took me (.) she was separated from her husband (.) she was a little older=
- (116) H: =She was a married woman?
- (117) JG: She was (.) but separated (.) separated
- (118) H: That night she was separated (.) yeah
- (119) JG: And she was in (.) at the time (.) aloff as a I remember like (.) downtown=
- (120) H: Oh (.) yeah
- (121) JG: =So it was <very exotic (.) it was very adventurous> (.) she took me (.) and before we got into things (.) I was (.) well (.) this is the end of the story (.) but I will tell you that (.) before we <culminated> the act (.) I said to her (.) I thought it was right (.) I said (.) 'you know? (.) let's stop for a moment (.) °I (.) I (.) you should know that I've never (.) I've never done this before°' (.) she went (.) 'oh (.) oh nice' (.) I think she liked it (.) >I think< (.) anyway (.) we continued (.) that (.) that's the story
- (122) H: She was that drunk? ((laughs))
- (123) JG: Why? otherwise we [wouldn't have been]
- (124) H: [No (.) no] (.) no (.) it wasn't that (.) was what you said (.) no (.) it was what you said (.) it was what you said
- (125) JG: [No (.) maybe I]
- (126) H: [Your quote] for her was (.) I said >I've never done this before< and she went (.) uh (.) [where am I? (.) uh]
- (127) JG: [Maybe I am ()] (.) no
- (128) H: uhm (.) I don't wanna make a mockery of what should be the most sacred uh (.) night of any man's life
- (129) JG: It was delightful (.) and if she's listening (.) it was absolutely delightful (.) and unforgettable
- (130) H: ((laughs)) She's listening (.) uhm (.) we're on very late uh (.) ok (.) well (.) I was (.) I wanna talk about Adam Resurrected
- (131) JG: >Yes please<
- (132) H: And uh (.) this a (.) this is a very serious film (.) it's a film uh (.) where you had to learn some German (.) you learned German for this film (.) did you not?
- (133) JG: I did (.) yeah (.) yeah yeah
- (134) H: And uh (.) this was (.) this was

- (135) JG: Wanna hear some?
- (136) H: Yeah (.) I'd love to hear some German (.) I've (.) I'm uh (.) I (.) I love the German language (.) I don't speak it (.) I pretend to speak it
- (137) JG: I love your gibberish (.) your (sensitive) German (.) it's very good (.) but I learned a little bit (.) I had to (.) to put some in >you know< but it can be (.) it's very hard (.) but it can be soft I have to say (.) I love you (.) which is (.) ich liebe dich (.) ich liebe dich (.) isn't that sweet? it's lovely (.) then I learned (.) I didn't do
- (138) H: No (.) it doesn't sound (.) the Ger- (.) it never sounds romantic (.) the German language (.) it doesn't >you know< the French (.) they say anything (.) they say (.) when you need new hydraulics for this door (.) and it sounds (.) you know ((imitates the French language)) >you know< (.) and you're all there (.) but the Germans ((imitates the German language)) >you know< (.) that's not (.) seriously (.) that's not
- (139) JG: Here's a song I know (.) a song that goes very fast ((sings a German song very fast)) etc (.) etc
- (140) H: Oh (.) very nice (.) I like ((audience applauds)) I think I got all of it (.) except for (.) etc etc
- (141) JG: Yeah (.) I know
- (142) H: uhm (.) we have a clip here (.) from this film (.) there's really no way to (transmit) this (.) it's a very serious movie (.) it has a very serious subject and uh (.) I certainly don't wanna uh (.) you know (.) I wanna make that clear to everybody as we (.) as we (transmit) (.) cause we have a clip here (.) from the film (.) but you're playing someone who's been through a really traumatic experience=
- (143) JG: Yeah
- (144) H: =And now he's trying to deal with it
- (145) JG: Exactly (.) it takes place in Israel (.) in nineteen sixty (.) in a mental institution exclusively for concentration camp survivors (.) of which I'm the main patient uh (.) I've been through horrible things (.) I've had to (.) Willem Defoe (.) he plays the fiendish commandant (.) of this extermination camp
- (146) H: I mean (.) fiendish doesn't even do (.) his character justice
- (147) JG: He's horrible (.) he makes me >in order to survive and insure the survival of my family< he makes me uh (.) impersonate a dog (.) twenty four hours a day
- (148) H: Because he knows you're a great performer
- (149) JG: Exactly (.) I was a performer (.) I become his dog essentially (.) for a year and a half (.) I still lose my family (.) I get to this mental institution and >low and behold< I say (.) 'don't show me any dogs (.) I've bad association with dogs'
- (150) H: Right
- (151) JG: There's a boy there (.) a twelve year old boy (.) who can only act like a dog (.) he thinks he's a dog (.) and it brings back horrible memories (.) but the course of the picture (.) the centre of the picture is he and I bonding together (.) nobody can help him or me (.) we bond together and heal each other in a magical way (.) and that's the (.) that's the movie
- (152) H: Let's take a look at this clip from uh (.) Adam Resurrected ((clip))
- (153) H: You spent two years? (.) two years making this movie?

(154) JG: I spent (.) it took the usual three months (.) in Romania and Israel (.) but I had a year (.) to prepare for it so (.) I emerged myself for a year

(155) H: It's extremely powerful stuff (.) Adam Resurrected is now playing in New York and it opens Friday (.) in Los Angeles (.) we love it when you stop by (.) always a real pleasure

(156) JG: My pleasure (.) [thank you]

(157) H: [Jeff Goldblum] ((pause)) David Gregory (.) the new host of Meet the Press (.) coming right up (.) we'll take a break (.) we'll be right back

Entrevista 11 – David Gregory

Data: 17.12.2008

Duração da entrevista: 00.26:45-00.34:30

- (1) Host: For over seven years my next guest was NBC's chief (.) White House correspondent (.) just last Sunday he took over as moderator on the longest running programme in television history (.) Meet the Press (.) please welcome (.) DAVID GREGORY ((music plays and audience applauds))
- (2) David Gregory: How are you?
- (3) H: I'm fine and uhm (.) really (.) congratulations
- (4) DG: Thank you
- (5) H: [[uh (.) I was uh]
- (6) DG: [[Thank you] (.) I feel great
- (7) H: Your name came to mine when I heard about this (.) >you know< this possibility (.) I was very excited (.) for you (.) so this is great (.) [you must be]
- (8) DG: [It's been] (.) it's been great (.) it is (.) it is a dream job (.) it is an incredible honour (.) it's pretty daunting to uh (.) succeed our friend Tim Russert (.) but I'm really excited about it
- (9) H: And (.) and Meet the Press has been an establishing institution since (.) what year are we talking?
- (10) DG: Sixty one years
- (11) H: Sixty one years?=
(12) DG: =Yeah (.) and it's (.) it's amazing (.) and I'm actually the tenth permanent moderator of it (.) so it's an incredible >you know< Tim Russert always said that he was the custodian of this (.) this incredible platform and uh (.) now that (.) that follows to me (.) it's (.) it's really (.) it's a treasured platform for the country and I just think right now (.) with the country so engaged and a (.) and a new president coming to town and uh (.) really in a historic moment for the country (.) just couldn't be a better time
- (13) H: And (.) and no issue has more gripped this nation (.) and (.) and no more deeds to be discussed than uh (.) the shoe throwing incident which ((audience laughs)) uh (.) you know how fot- (.) meet (.) everyone is gonna look to Meet the Press
- (14) DG: They are (.) really
- (15) H: >You know< (.) please lead us [through these national (pressures)]
- (16) DG: [Yeah ()] the first Afro-American president (.) and then >you know< size ten Ferragamo has been thrown at the president=
(17) H: Yeah ((audience laughs))
- (18) DG: =So (.) I mean (.) those two issues side by side
- (19) H: Let me ask you something (.) because (.) you have covered president (.) Bush (.) >for many many years< (.) you know him personally (.) I (.) this is just my (.) as a civilian my take of what happened (.) it almost seemed like Bush (.) and I don't know if anyone else agrees with this (.) that he was smiling a little bit (.) that he looked a little proud because he ducked (.) that's (.) that thing was coming in (out of) ninety miles an hour

- (20) DG: Unbelievable
- (21) H: And the guy looked=
- (22) DG: Yeah
- (23) H: =He's never looked better than when he dodged that shoe (.) and afterwards he had this kind of grin (.) am I wrong or was he a little proud of his (.) of his agility (.) in that moment?
- (24) DG: Well (.) what I think people realise and remember (.) that unfortunate comment he did a few years ago (.) when he said 'bring it on' (.) and >I mean< apparently what he meant was >you know< bring on the shoe (.) [that's what] he uh (.)
- (25) H: [Yeah]
- (26) DG: No (.) but I think he did (.) I think he was (.) he was kind of proud (.) and I think he just saw >you know< typical (.) the Bagdad press core >you know< cause he's inside Bagdad crowd (.) and the people understand him sort of beyond the Euphrates [>you know<]=
- (27) H: [Right]
- (28) DG: =This is just the inside Bagdad thing they don't get it
- (29) H: And that's (.) to them (.) the ultimate insult is (.) a shoe
- (30) DG: It is (.) it is no (.) it's a very serious thing (.) look (.) there are definitely two ways of looking at this >I mean< this is not a great moment for the president of the United States (.) for our president uh (.) to be subjected to this (.) it is (.) it's symbolic of the frustration of a lot of people over there uh (.) but there has been a lot of progress there (.) because of the surge (.) this was a visit that was in part to say that we have this security agreement with Iraq=
- (31) H: mhm mhm
- (32) DG: =Which will mean the withdrawal of US forces uh (.) and let's be >honest< (.) it's easy to laugh at this (.) but he's [right]=
- (33) H: [Right]
- (34) DG: =When he says (.) if not for a free press in Iraq (.) which did not exist (.) you know (.) they wouldn't have the right to (.) to take their shoes off and throw them at a visiting head of state (.) [so uh]
- (35) H: [So] (.) life gives you lemons (.) you make lemonade
- (36) DG: Yeah (.) exactly (.) look it's just (.) it's an odd moment (.) it's (.) it's just not a great (.) >I mean< nobody (.) I don't think (.) maybe there are people who (.) who so dislike him that they are 'yeah (.) that's great' >you know< they are (.) but I don't think anybody who believes in our (.) the institution of our presidency (.) thinks that (.) that is a (.) any way to treat
- (37) H: He was up there with the (.) and (.) and young people won't remember this (.) but once Jimmy Carter was in a canoe (.) and while the press core was watching (.) he was (.) and uh (.) a rabbit swam across the water to attack him (.) and he was beating it off with an oar ((audience and guest laugh)) and that was one of those moments where you thought the American president (.) presidency has been momentarily diminished (.) our commander in chief is whacking a rabbit rabbit (.) in the water (.) with an oar
- (38) DG: Well (.) but you say that (.) but I think if (.) if the president hadn't ducked both shoes=
- (39) H: Yes
- (40) DG: =Then the presidency would have been diminished (.) but I think if he (.) if you (.) you dodge cause they were coming=

- (41) H: Right
- (42) DG: =They were coming fast
- (43) H: I know a lot of Iraqi saw that on TV and went (.) 'oh (.) he's quick'
- (44) DG: Exactly ((laughs))
- (45) H: 'this one called Bush' uh (.) you (.) you're a very uh (.) funny guy (.) you do great impressions (.) [this man] does very good () impressions
- (46) DG: [Thank you]
- (47) H: Is that we're gonna come up on Meet the Press? (.) you're gonna (.) break out with your (.) George W Bush impression?
- (48) DG: You know uh=
- (49) H: =Your Tom Brook impressions (.) these are really good impressions
- (50) DG: Yes (.) I try (.) you know (.) when (.) when Tom (.) made the announcement on the air (.) they said 'ok (.) it's enough of that' uh (.) actually I almost slipped into it there (.) but I don't like to uh (.) I don't like to do Tom (.) in any public setting uhm (.) and so I (.) I don't think it's likely (.) now we do have some opportunities on uh (.) on the web (.) we do this take two extra (.) where we're trying to build our >you know< our audience on the web (.) as well (.) who knows what happens? (.) cause >you know< what (.) what goes on the web (.) stays on the web
- (51) H: Right right (.) [yeah]
- (52) DG: [No one] ever hears about it (.) so [>you know< (.) might be a fun place]
- (53) H: [No (.) no (.) that stuff never gets out] uh (.) you have an inside (.) insider's view of (.) of president Bush (.) everyone's trying to assess his legacy now (.) they're trying to figure out who was this guy (.) what makes him tick (.) countless interviews uhm (.) when Bush uh (.) began his presidency (.) famously (.) he was not a traveller (.) he didn't (.) he didn't seem very curious about the outside world (.) he's now been around the world (.) he's been in >pretty much< every country (.) in the eight years he's been president (.) do you think that now (.) as (.) as a man (.) he's more interested in the world around him? (.) is he a guy that likes to travel now? (.) is he gonna be spending a lot of travel - (.) time travelling (.) in his downtown?
- (54) DG: I think he will actually (.) and I've seen (.) you see more of this in (.) in the second term (.) I think in the first term (.) I remember he would travel (.) and you know (.) and he travelled as much as president Clinton did (.) but he (.) he wouldn't add on the stops (.) he wouldn't do as much sightseeing (.) I think (.) he did the great wall (.) in China the first time he was there (.) in about seven minutes (.) uh
- (55) H: Really?
- (56) DG: [[But]
- (57) H: [[Did] you see that happening? (.) did you see that unfold?
- (58) DG: They just brought the travel (.) they just brought the photographers (.) it was a very quick thing (.) but then (.) I was (.) I (.) I interviewed him (.) in Israel (.) and he's (.) he's a man of deep faith and (.) in his last visit to Israel (.) his first visit as president uh (.) he travelled extensively (.) and I think very meaningfully for him (.) and it moved him a great deal (.) and it was the first time that I had seen him on a trip (.) he had been allowed to >sort of < take that time (.) and it meant a lot to him (.) so I think (.) I think that has grown (.) I (.) I also think his engagement in certain parts

of the world has (.) has sparked a renewed interest >you know< he won't get that sort of credit that I think a lot of people feel he deserves for tackling uh (.) diseases (.) particularly aids uh (.) in Africa (.) and yet people like Bono (.) who were no fans (.) have said 'look (.) this guy has done more than any of the European leaders combined' (.) so he's (.) he's made a real mark there (.) and that might be an area that he continues (.) in way that (.) that president Clinton has as well (.) so I think >you know< some experiences (.) in his presidency (.) will lead to more of that

(59) H: Let me ask you quickly about Barack Obama (.) uh (.) it's come out (.) that he has not been able to really quit smoking (.) that he still does (.) he is still a smoker (.) the struggle continues? (.) uh (.) I'm not a smoker myself (.) but my friends who are smokers (.) I know that it's very hard to quit (.) when you're entering a a new job

(60) DG: Yeah

(61) H: In stressful situations (.) is this guy gonna be able to quit? >I mean< I (.) I (.) it's (.) this is the hardest time in his life (.) [and he's]

(62) DG: [Yeah] (.) well (.) I guess from what he told Tom Brook (.) who did the interview and announced these questions (.) he said he's >fallen out of the wagon< a little bit (.) so I do think it's still a struggle (.) and uh (.) it can be a little stressful (here) (.) in the first years to say the least (.) uh (.) if he does fall out of the wagon (.) the good news for him is that >you know< there're some places around the (.) the south lawn that you can probably uh (.) have a quick smoke and not get caught

(63) H: ((laughs)) No (.) there aren't

(64) DG: No (.) there are

(65) H: 'Let's gonna step outside' and then (.) you know (.) that's not gonna happen

(66) DG: I don't think you do it (.) in the front yard or by the gate where you're waving [the people]

(67) H: [I didn't realise] your secret (grata) was back there (.) (half's) back there uh (.) well (.) Meet the Press airs Sunday mornings on NBC and uh (.) we're all thrilled for it (.) [thank you so much for making time to be here]

(68) DG: [Thank you (.) I appreciate]

(69) H: David Gregory

Entrevista 12 – Jennifer Aniston

Data: 19.12.2008

Duração da entrevista: 00.19.15-00.29.30

- (1) Host: All right (.) we're back (.) ladies and gentleman (.) for ten years my first guest played Rachel (.) on Friends (.) starting Christmas day (.) she can be seen starring in the new movie <Marley and Me> please welcome (.) JENNIFER ANISTON ((music plays and audience applauds))
- (2) Jennifer Aniston: Hi (.) Conan
- (3) H: Thank you
- (4) JA: [Thank you]
- (5) H: [Wow] (.) the crowd [goes]
- (6) JA: [Where's] my coffee table?
- (7) H: ((laughs)) Trust me (.) you don't want that guy around (.) uh (.) you'll be seeing him again=
- (8) JA: Yes
- (9) H: =Outside your home (.) in LA
- (10) JA: Yes (.) yes (.) where you'll be living
- (11) H: Yes (.) I'll be also outside your home (.) in LA
- (12) JA: Where's uh (.) no
- (13) H: When I move out there
- (14) JA: Great
- (15) H: Is Aniston out there again? (.) and uh (.) 'hi' (.) thank you so much for being here
- (16) JA: I'm so happy to be here
- (17) H: >You know< I (.) uh (.) I see ((audience applauds)) oh (.) well ((pause)) everyone's excited (.) you light up a room (.) I (.) I want to tell you something (.) >a lot of people come here< (.) and they plug their movies (.) they talk about their movies (.) and I say (.) yes (.) I really like this movie (.) sometimes I like it more than others (.) I saw this movie this morning (.) fantastic (.) and I really mean that (.) it's just a great (.) great (.) terrific movie (.) you have to see this movie ((audience applauds)) really great (.) at so many levels (.) and I really (.) I felt like (.) firstly you must be vey proud (.) of this film=
- (18) JA: =I am
- (19) H: People really like it
- (20) JA: They really like it (.) you know (.) it's like you said (.) some movies you do (.) and even for us (.) some we like some we don't > you know< and they are not all winners=
- (21) H: Right right
- (22) JA: =But this one really does feel (.) felt from beginning to end (.) to even now (.) it's just been=
- (23) H: =You could tell (.) when you were making this movie (.) this is right (.) [this is good]
- (24) JA: [Absolutely] (.) sort of like how Friends felt (.) [you know?]
- (25) H: [Really?] (.) you just knew right away
- (26) JA: You just kind of went (.) '<this feels good>'=
- (27) H: Yeah

- (28) JA: ='This just feels good'
- (29) H: It's funny (.) I know this is very narcissistic of me (.) but I watched this movie (.) and I said >they set up a screening for us< and I watched it (.) brought my wife to the screening (.) she really wanted to see it (.) so it's the two of us (.) we watched and (.) and everyone's (.) I think (.) gonna feel this way (.) I felt like (.) 'oh (.) this is about us'='
- (30) JA: Yeah
- (31) H: =Because it's about (.) a couple that gets married (.) and they get this puppy (.) and the puppy's sort of the focus of their world at first=
- (32) JA: Yeah
- (33) H: =Then they start having kids (.) things get much more complicated (.) the whole thing (.) that whole story happened with my wife and I
- (34) JA: Oh (.) really?
- (35) H: And then (.) of course uh (.) it's not as cool as the movie uh ((guest laughs)) uh (.) but uh (.) one thing that was interesting (.) is the movie (.) it's very emotional=
- (36) JA: Yeah
- (37) H: =Particularly at the end (.) and uh (.) so we're leaving the screening (.) and my wife is just crying >you know< but (.) for good reasons (.) she loved the film (.) but she's crying (.) and I look a little >you know< shaken up (.) (we two were) (.) walking out of the screening (.) and the screening was held right over where they have Fox News (.) and all these Fox News reporters were (sticking) around (.) and they don't know there's a screening room there (.) so we just walked out (.) and my wife was like uh (.) and I'm standing there like this (.) and they're all looking at me like (.) 'what have you done to her?' ((guest and audience laugh)) so I'm thinking (.) tonight (.) on Fox News it's (.) 'Conan beats his wife'
- (38) JA: Yeah (.) you know (.) like he does
- (39) H: Yeah oh (.) (hell) (.) I do (.) and then she kicks my ass
- (40) JA: Oh no
- (41) H: But uh (.) very uh (.) it really (.) and the chemistry you have with (.) with Owen Wilson is just amazing
- (42) JA: Yeah (.) we (lucked) out (.) we just really (lucked) out>you know< that just doesn't always happen (.) and we actually really like each other=
- (43) H: Right
- (44) JA: =So that (.) that was (.) it was (.) it was just fun
- (45) H: We're getting cherry too (.) just talking about it
- (46) JA: ((laughs)) [I do?]=
- (47) H: [Even that or]
- (48) JA: =It's hearing that story
- (49) H: I am also cutting an onion (.) right here
- (50) JA: Oh
- (51) H: uhm (.) I'm curious about uh (.) something [which is]
- (52) JA: [What?]

- (53) H: There're so many movies (.) where the dog (.) they have a dog (.) and it's kind of (foolish) (.) because the dog is really <well behaved> and (.) but (.) but the plot of this movie is that (.) the dog (.) Marley(.) is the worst dog in the world
- (54) JA: Yeah
- (55) H: And so (.) the dog was always constantly jumping on you guys=
- (56) JA: =Constantly=
- (57) H: =And licking you (.) uh (.) both of you (.) and I'm thinking (.) how do you get the dog to do that? (.) I mean (.) I'm just guessing (.) they coat you with something?
- (58) JA: Well (.) they uh (.) they do (.) it's
- (59) H: Really?
- (60) JA: They coat you with baby food (.) all sorts of baby food (.) although they kept saying (.) Owen was saying (.) 'they coat you with uh (.) like liver flavoured baby food' (.) but I'm like (.) 'oh (.) I don't think there's anything (.) such a thing as <liver flavoured baby food> I think it was just liver (.) and they softened (.) they got the way (.) they got (.) to go on his face (.) was saying it was baby food
- (61) H: No (.) actually (.) they do have every anything you can purée (.) they make (.) there's like a=
- (62) JA: =Are you serious?=
 (63) H: =There's like a burrito baby food (.) yeah
- (64) JA: Really?
- (65) H: If you can shove it (.) in a blender=
- (66) JA: =You got baby food
- (67) H: Yeah (.) it's like enchilada for the baby (.) uh
- (68) JA: Yeah (.) yeah
- (69) H: So (.) probably (.) was that kind of baby food
- (70) JA: Interesting
- (71) H: So they (.) they coat you with that (.) [and then the baby]
- (72) JA: [Coat you] (.) I've had more baby food (sleddered) on my body than in (.) in (.) well ((audience laughs))
- (73) H: Jennifer (.) we're talking about the film now
- (74) JA: Wee (.) wow
- (75) H: Yeah uh (.) but uh (.) as I said ((laughs)) it's just a dirty show (.) you knew that when you came here (.) it's your own fault (.) [for being here]
- (76) JA: [I know you]
- (77) H: uhm (.) yeah (.) but really (.) and uh (.) do you (.) are you a dog person? (.) do you like dogs? (.) [cause you]=
- (78) JA: [I love dogs]
- (79) H: =Because that comes across the movie too (.) is you guys (.) just really connect with=
- (80) JA: =Yeah
- (81) H: There's more than one dog >obviously< in this film
- (82) JA: Well (.) there were twenty two dogs (.) oh yeah (.) twenty two Marleys (.) well >I mean< including the puppies and everything (.) but yeah (.) I (.) I (.) and our dogs were all on set (.) so everybody (.) was a very dog friendly set >you know< my dog (.) actually (.) the set (.) on set (.)

the house (.) he thought it was real and he peed (.) he (.) they see it looks like a lawn (.) you know what I mean?=
(83) H: Yeah

(84) JA: =They can't help [themselves]

(85) H: [It's not the dogs] fault=

(86) JA: =It's not his fault=

(87) H: uhm

(88) JA: =It's grass

(89) H: I'm (.) I'm not doing my job (.) if I don't ask you (.) because you've been doing a lot of uh (.) >you know< you're doing a lot of promotion for this film=

(90) JA: Yeah

(91) H: =And uh (.) some of it has been in magazines (.) this (.) these GQ photographs are extraordinary (.) they're just (.) and I'm (.) you should be happy ((audience applauds)) incredible

(92) JA: Wow (.) we haven't seen any of that (.) [have we?]

(93) H: [Yeah] (.) no (.) I know (.) everyone's pointing this out (.) but in fairness (.) I read this during the commercial breaks

(94) JA: Yes (.) [do you?]

(95) H: [Whether you're here or not] (.) yes uh (.) I just have to ask you about this photo where you're lying on top of >almost naked men< (.) I don't know how a photo like that happens (.) maybe you could explain to me (.) do they lower you on top of those men? (.) with a winch? how does it work? (.) I'm just curious about the physics=

(96) JA: =It's a crane that [comes out]=

(97) H: [It's a crane and]

(98) JA: =They () belt (.) no

(99) H: Who are these guys?

(100) JA: I don't know

(101) H: You don't know?

(102) JA: uhm (.) they're higher help

(103) H: Ok

(104) JA: And uh (.) yeah (.) it was uh (.) they (.) they place you (.) they place them perfectly (.) and then they got >you know< they say (.) basically (.) just lie on it like it's a couch

(105) H: Right >I mean< these men are wearing like (.) next to nothing and then=

(106) JA: Yes

(107) H: =<You are lowered on them>

(108) JA: Yes

(109) H: I would think that there'd be a danger [that some guy would become] unprofessional=

(110) JA: [An uncomfortable moment?]

(111) H: =At some moment=

(112) JA: You know (.) it's

(113) H: =Lose control of himself (.) you know=

(114) JA: Yeah

(115) H: =Start to let his mind wonder

- (116) JA: I left that (.) well I left that up to them (.) I really tried not to pay attention to that [but uh]
- (117) H: [Right]
- (118) JA: >You know< (.) there was uhm (.) it's inevitably that you cross some lines (.) what are you gonna do? (.) you're lying on (.) you're lying naked on a guy=
- (119) JA: Yeah
- (120) JA: =So you just (.) you know (.) 'ups (.) sorry (.) excuse me about that'
- (121) H: Right (.) 'oh pardon me (.) [here I am]'=
- (122) JA: [‘Pardon me’]
- (123) H: =And [> ‘I’ll be gone in a minute (.) and let's get this shot (.) and then go’ <]
- (124) JA: [But >you know< it's not (.) it's all very clinical and very professional] (.) and everybody's (.) ‘no (.) that's fine (.) not a problem (.) no worries about that=
- (125) H: =Right right (.) all worth the effort=
- (126) JA: Great
- (127) H: =I say (.) fantastic photos uh (.) we'll move on (.) uhm
- (128) JA: Ok
- (129) H: But about these photos (.) can I ask you about Christmas? (.) I'm just (.) are you uh (.) someone who really gets excited about Christmas time?
- (130) JA: I am (.) I love Christmas (.) I think it's my favourite holiday (.) uhm
- (131) H: Yes? (.) are you someone who has like (.) we have our tree up uh
- (132) JA: Oh (.) it's beautiful
- (133) H: Yeah (.) made of steel and asbestos
- (134) JA: Who did? ((laughs)) who decorated that? (.) the same guy that does that?
- (135) H: Yeah (.) it's an union thing uh (.) if I touch that tree (.) my arm will be broken (.) do you (.) are you someone who has a Christmas tree?
- (136) JA: I do (.) I do (.) I do have a tree trimming party (.) [every year]
- (137) H: [Oh (.) you do?]=
- (138) JA: =I do for fif- (.) almost fifteen years (.) I do
- (139) H: So people come and they bring [their own decorations?]
- (140) JA: [They come and they bring] decor- (.) an ornament (.) I have a lot of ornaments >I tell you< and they put uh (.) it's sort of that thing of >you know< grace my tree with your (.) your sort of compl- (.) wishes=
- (141) H: Right
- (142) JA: =Or whatever (.) and they uh (.) some people get creative and make them uhm (.) but it's ha- (.) >you know< I used to (.) actually (.) rearrange (.) the tree (.) the next day cause (.) people are (.) >you know< I think (.) there's an art to tree trimming (.) don't you?
- (143) H: I'm getting a controlling [Jennifer now]
- (144) JA: [It's true] (.) it's terrible
- (145) H: ‘Thank you (.) thank you for your (.) not there (.) no (.) a little higher (.) [over this way’]
- (146) JA: [It's true] (.) like the kids (.) well (.) the kids >you know< they basically don't see the tree (.) you gotta step back (.) and look at the tree (.) the kids (.) you see (.) it's like (.) all the three year olds (.) it's like six three year olds (.) four year olds=

- (147) H: mhm mhm
- (148) JA: =And this is (.) the bottom (.) this very bottom heavy (.) but it's sweet (.) so I (.) [I kind of]
- (149) H: [I wish] you would scream with the kids (.) 'what are you doing? distribute (.) distribute'=
- (150) JA: =Distribute (.) distribute (.) so I (.) yeah (.) I just fill in the ball spots the next day
- (151) H: Right right (.) you've got to learn to let go (.) [at Christmas time (.) let go uh]
- (152) JA: [Yeah (.) it's been (.) it's been quite]
- (153) H: uh (.) we have (.) a clip here from (.) Marley and Me (.) and I think this is when you and Owen's character (.) you're (.) you're newly married (.) you get this puppy (.) and he's incredibly (.) you don't know how destructive he is gonna be
- (154) JA: Yes (.) right (.) yes and he uh (.) he leaves him alone to pick >for an hour< to pick me up at the airport
- (155) H: Right (.) he's left (.) he's left Marley alone=
- (156) JA: =Alone=
- (157) H: =In the garage (.) [for an hour]
- (158) JA: [A relatively clean] and very well kept garage
- (159) H: Let's look at this clip from (.) Marley and Me
(clip)
- (160) H: We're talking during the clip (.) but if you have a dog (.) it's very realistic
- (161) JA: Yeah
- (162) H: The nicest thing about the movie is that (.) it's not jokey (.) it's not some crazy movie where the dog flies (.) it's (.) if you have a dog (.) it's very real (.) the whole thing feels [real]
- (163) JA: [Real] (.) even (.) there's >I mean< there's some crazy things that happen (.) and it's just you (.) you (.) if (.) if it wasn't a true story (.) you would never believe that this dog actually did it (.) [it's wond-(.) it's (.) it's brilliant]
- (164) H: [Well (.) you should be really proud] (.) it's a terrific movie and you're great (.) and (.) Jennifer Aniston (.) we can't thank you enough [for being here] (.) happy holiday
- (165) JA: [Thank you]
- (166) H: We'll be right back (.) stick around (.) Judah Friedlander (.) stick around

The Tonight Show with Jay Leno

Entrevista 1 – Jamie Foxx

Data: 12.12.2008

Duração da entrevista: 00.20:00-00.32:00

- (1) Host: My first guest (.) Oscar winning actor (.) brilliant stand up comedian (.) Grammy nominated singer ((addresses the announcer)) (.) see (.) see (.) most comics are lazy (.) I'm a comic and I admit it (.) this guy >not only< he's stand up (.) won an Oscar (.) does music (.) he does it all (.) his new CD right here (.) called Intuition (.) will be in stores next Tuesday >please welcome< JAMIE FOXX ((music plays and audience applauds)) how are you (.) buddy?
- (2) Jamie Foxx: I'm good (.) I'm getting my little Barack Obama (.) right there
- (3) H: Can you (.) can you do Barack?
- (4) JF: Yeah you see (.) that's my Barack (.) 'thank you (.) thank you'
- (5) H: Yeah he does applaud (.) he ap- =
- (6) JF: =He applauds (.) 'thank you (.) no (.) thank you' (.) so smooth (.) AIN'T BARACK SMOOTH?
- (7) H: Very smooth
- (8) JF: Yeah (.) he was so smooth man (.) >give it up< for Barack Obama (.) man (.) >give it up<
- (9) H: Now it's you (.) >let me ask you this<
- (10) JF: He's smoothish (.) he came out <so smooth> and (.) and the way he (.) he (.) he talks ((imitates Barack Obama)) 'if there's any indication< that America >is not the most incredible country in the world<' ((host and audience laugh)) 'and >if there's any indication< (.) that I::: >stretch out my words<'
- (11) H: Now see (.) would you have been that comic [if you]
- (12) JF: [No] (.) if I (.) if I would have been president (.) it would have been crazy (.) they picked the right black guy for that
- (13) H: Yeah (.) yeah
- (14) JF: Cause the average black guy would go crazy (.) >if they would become president< (.) could you imagine me? (.) >announce me (.) as a president<
- (15) H: All right (.) >ladies and gentleman< ((pause)) >ladies and gentleman (.) the next president of the United States (.) Jamie Foxx
((Jamie Foxx appears holding a bottle and pretends to be drinking))
- (16) JF: I would have got fired (.) the same night
- (17) H: Now (.) you've got a birthday tomorrow (.) right?
- (18) JF: I'm a Sagittarius
- (19) H: Wow (.) what was [the song]?
- (20) JF: [I'm a] Sagittarius=
- (21) H: =Who was the song? Who (.) and Sagittarius is a () [who's that song?]
- (22) JF: [I don't know] (.) I don't know (.) [some like the]
- (23) H: [Remember that song] from the (.) eighties?=
(24) JF: =The eighties (.) 'I'm the one (.) I'm a Sagittarius'=

- (25) H: = 'My name is Charles'
- (26) JF: Yeah (.) my name is Charles=
- (27) H: = 'And I'm a Sagittarius'
- (28) JF: Shout it to all my sagies (.) out there ((audience applauds)) >I'm a Virgos (.) I'm a Lio (.) I'm a Libras (.) I'm an Aries< (.) but my birthday is tomorrow (.) and I cannot wait
- (29) H: >What are you gonna do?< (.) >how do you celebrate?<
- (30) JF: You know what? (.) I got a call from Diddy
- (31) H: Oh yeah (.) >he was [just here]<
- (32) JF: [Diddy] (.) you know (.) Diddy was like (.) 'I wanna throw you a birthday party (.) in Vegas (.) and he's gonna pay for it (.) that's the main thing=
- (33) H: Right (.) right
- (34) JF: =And then like >you know< Diddy always like (.) I say (.) 'well Diddy (.) how you're gonna do it?' (.) and he (.) 'I've got <the triple black American> express card'
(audience laughs))
- (35) JF: I was like (.) 'what is the triple black? >is that straight from Africa?< what is the triple?' (.) so I can't wait to party with him (.) and when you party with Diddy (.) Diddy is like uh (.) like a crystal model (.) Bentley (.) tsunami (.) you just (.) you just get washed up (.) and so we're gonna hit Vegas over (.) so uh (.) and so yeah (.) so make sure you don't check us (.) [check us out]
- (36) H: [Well >I mean<] (.) he gave me some of his cologne <I am king> (.) have you tried the I am king cologne?=
(37) JF: =Haven't tried the <I am king cologne> (.) but the other cologne he had=
(38) H: Yeah
(39) JF: =The unforgiveable (.) was hot (.) people would (.) like women would like (.) really go on to that (.) I was out (.) what's the girls' name? (.) Stacy Keibler?
(40) H: Ok
(41) JF: Anybody knows Stacy Keibler (.) the Dancing with the Stars?
(42) H: Oh yeah yeah (.) all right (.) ok
(43) JF: Yeah (.) she was smelling me all night (.) in the club
(44) H: Really?=
(45) JF: =Yeah (.) it was crazy (.) >she was like (.) right in my armpit< (.) and I was like (.) 'oh yeah (.) Stacy'
(46) H: See? (.) <women can get away with that< men (.) you (.) you (.) you start smelling women (.) and you go to jail
(47) JF: That is true
(48) H: Yeah (.) let me ask you something (.) did you always know you want to be a comic? (.) as a kid? (.) you were probably a class clown
(49) JF: I was a class (.) I was a class clown uh (.) like in the fourth grade (.) like if (.) if all the kids were great in school (.) then the teacher would reward them with me (.) I would do like (.) jokes (.) in (.) in (.) in the class (.) like in the fourth grade (.) but I took all of my jokes from the Tonight Show back then=
(50) H: Oh (.) you (.) you
(51) JF: =From Johnny (.) from the old [Johnny Carson show]

- (52) H: [Is that right?]
- (53) JF: You (.) you guys you remember Carson over here (.) right?
- (54) Audience member: [Oh (.) yeah]
- (55) H: [Yeah (.) yeah]
- (56) JF: I was watching uh (.) uh (.) I would watch Carson (.) and I would just take those jokes (.) and use them in school (.) like (.) and (.) and my first joke was <Jimmy Carter> singing (.) you light up my life uh (.) ‘>so many nights< (.) >me and my brother Billy (.) were sitting by the window waiting that somebody would bring some peanuts and beer’< and that was my all (joint)
- (57) H: Right ((audience laughs))
- (58) JF: But it was like (.) in the fourth grade (.) so >you know< they didn't know I was stealing the jokes from the Tonight Show [but that was how] I started out
- (59) H: [Right (.) right] ((pause)) my first joke was also in the fourth grade
- (60) JF: Really?
- (61) H: It was a (.) a leverage (.) and I realised (.) you have to have me (.) I took a friend of mine (.) Joel Restucio was the guy's name
- (62) JF: °What?°
- (63) H: Joel Restucio (.) it's my [buddy's name]
- (64) JF: [Restucio]
- (65) H: I wrapped him up (.) in bandages (.) head to toe (.) it took like an hour
- (66) JF: Right
- (67) H: I pushed him out (.) we walked in (.) and I had someone say uh (.) ‘what's the story with the guy and the bandage? (.) what does the number mean?’ (.) it said like (.) five hundred eighty (.) I said (.) ‘oh (.) that's the license number of the truck that hit him’ ok (.) all right (.) I got a little laugh
- (68) JF: Right
- (69) H: Thank you (.) [that's all we had (.) that's all we had]
- (70) JF: [>()<]
- (71) H: But we (.) [we walked in]
- (72) JF: [()] [what? that's not very funny]
- (73) H: [That was it] (.) that was the all thing (.) I realised I needed more material=
- (74) JF: =Yeah yeah yeah
- (75) H: °That's the first thing you know° (.) look (.) we'll take a break (.) more with Jamie right after this ((break))
- (76) H: Welcome back (.) tonight with Jamie Foxx ((audience applauds))
- (77) JF: The audience's off the chain (.) right now (.) they all just (.) I wish you could see that
- (78) Audience: Wow
- (79) JF: The audience is hot
- (80) H: I see you on the cover of uh (.) Men's Fitness ((shows the cover of the magazine)) I don't remember=
- (81) JF: =Yeah
- (82) H: I don't remember you being that shinny

- (83) JF: uh?
- (84) H: I don't remember you being that shinny
- (85) JF: Well >you know< that's uh (.) that my (.) my skin is (.) is
- (86) H: >That's what it is<
- (87) JF: Those natural herbs=
- (88) H: =Natural (sequencing)
- (89) JF: Yes (.) the natural (.) >you know< that's straight (.) that's straight from the motherland right there ((sings tribal music)) that brings the oils (.) when I sing
- (90) H: You bring the oils (.) to the surface?
- (91) JF: The oils are secreting out of me (.) right now ((sings tribal music and dances)) I got an (Emmy) (.) >no (.) °I'm just kidding°<
- (92) H: Now (.) I read some stuff in this magazine (.) true or false
- (93) JF: Yeah
- (94) H: uh (.) it said you dreamed of being the first black James Bond (.) is that true?
- (95) JF: Yeah I did (.) [I did]
- (96) H: [>Well (.) that can still happen<]
- (97) JF: >I mean< (.) you got a black president (.) and (.) I mean (.) you might as well (.) go ahead and make that happen
- (98) H: Right right right
- (99) JF: you know what I'm saying? ((sings the James Bond films soundtrack)) I had to change the music though (.) [you know]
- (100) H: [Yeah (.) yeah] (.) the music yeah (.) [the music's a little]
- (101) JF: [Change the music] to (.) give me some James (.) I'll be James Brown Bond ((he dances at the sound of the 'get up' music)) <I'm just kidding man (.) I'm just kidding>=
- (102) H: =There's another one (.) I know that (.) and I think [I know the answer]
- (103) JF: [But the James] (.) my James Brown Bond=
- (104) H: Yeah
- (105) JF: =I (.) >you know<
- (106) H: [[That would be cool]
- (107) JF: [[And we'd drink] all dark liqueur
- (108) H: Only dark?
- (109) JF: Yeah (.) one of that vodka (.) it can be some () some remy (.) where (.) are my black folk out there? (.) I see you (.) want some crowd roar (.) right? (.) some cold duck (.) some cisco
- (110) H: Cold duck? ((laughs))
- (111) JF: <I don't know (.) man> (.) you know (.) [some (.) some]
- (112) H: [You also] wanted to play Tyson (.) right?
- (113) JF: I would love to play Mike Tyson
- (114) H: That (.) now that would be a fascinating story (.) cause that's a pretty complex story=
- (115) JF: =Yeah because (.) I (.) I think that (.) that story has a mentoe (.) and plus already (.) >you know< Mike Tyson was a boxing (.) Mike Tyson was a boxing champion (.) I >you know< I'd kill (.) it would be great for me to play (.) Mike Tyson (.) as James Bond

- (116) H: Mike Tyson Bond?
- (117) JF: Mike Tyson Bond (.) Mike Tyson Bond (.) could you imagine us (.) outside the apartment door (.) trying to get in? (.) 'who's out there?' (.) 'it's Bond' ((imitates Tyson's voice)) 'who?' (.) James Bond (.) it's Bond (.) I'm telling you (.) it's Bond'
- (118) H: I hope you don't have to ask permission cause you ain't gonna get
- (119) JF: Yo (.) yo Mike (.) seriously (.) I'm looking (.) which camera am I looking in? (.) I really wanna tell that story for real=
- (120) H: Yeah (.) yeah
- (121) JF: =It's a really indepth story=
- (122) H: Yeah
- (123) JF: =I reached out to him (.) we're just trying to solidify the (rise) (.) but we could do that in a very (.) [classic way]
- (124) H: [>That would be very cool<]
- (125) JF: >I just wanna be serious< plus (.) I don't want him to run up on me (.) after this
- (126) H: Right ((audience laughs))
- (127) JF: 'I heard what you said'
- (128) H: Now (.) who's your favourite impression to do? (.) >I mean< you do a lot of (.) I mean (.) who do you like? (.) who's [the most fun?]
- (129) JF: [I don't know] (.) if I have a favourite (.) but I remember (.) like (.) I just remember watching like (.) Al Pacino=
- (130) H: Yeah
- (131) JF: =Like the young Al Pacino (.) was very uh (.) Fredo (.) Fredo >whatever goes against the family< Fredo (.) again (.) >you know what I'm saying?< very calm >you know what I'm saying?< he was very cool (.) and then like (.) all of a sudden (.) he had a change where he started to sound a little bit like the (.) the cookie monster (.) 'oh yeah (.) cookies (.) oh (.) cookies (.) yeah (.) scratch with your finger nails (.) ah (.) cookies' ((audience applauds))
- (132) H: >Let me ask you something> (.) I know you uh ((pause)) your daughter (.) I remember when she (.) [when]
- (133) JF: [My daugh]ter's here actually (.) she's here tonight
- (134) H: I remember (.) I remember when she was four (.) now she's like (.) fourteen?
- (135) JF: She's fourteen (.) she's five seven=
- (136) H: Wow
- (137) JF: =Size nine and a half shoe
- (138) H: Wow
- (139) JF: uh (.) it's a problem
- (140) H: Yeah yeah (.) is she dating now?
- (141) JF: No (.) she would never do a () like that
- (142) H: No no (.) [she will never date]=
- (143) JF: [No (.) but (.) but I (.) I]
- (144) H: =She will never date until she's married=
- (145) JF: =Until she's married (.) that's her date (.) when I (.) but I (.) I took her to her home coming dance=

- (146) H: Yeah
- (147) JF: =And well (.) I didn't take her to the home coming dance (.) they had a limo that was unsupervised (.) and I followed the limo like a crazy man=
- (148) H: Right
- (149) JF: =And she was like (.) 'my dad is following (.) following the limo' but I'm just so (.) don't you get nervous? (.) anybody who has kids (.) especially=
- (150) H: =Want to hear the joke I told on the monologue tonight?
- (151) JF: What did you say?
- (152) H: I said an eighteen year old girl lost her virginity and was texting her friends about how great it was and accidentally texted (.) her father
- (153) JF: Are you se- ? (.) oh my god (.) thumbs would be snapped off (.) 'what happened to you Kareem?' (.) 'my dad thumbed my '
- (154) H: Now tell us about the new album (.) Intuition (.) you perform [() lead]
- (155) JF: [I (.) I've gotta] take my glasses off for this=
- (156) H: Ok ok
- (157) JF: =Because uh (.) this music (.) this album is the best album I've ever done=
- (158) H: Yeah
- (159) JF: =And I did an album called Unpredictable (.) a couple of years back (.) we sold like two million copies (.) this album surpasses that album (.) and what's great about it (.) I made a wish list of the people that I wanted on it (.) I got the best of Timbaland (.) I got the best of T.I. (.) I got the best of Kanye West >give it up for Kayne West< (.) I got (.) I got The-Dream (.) I got Tricky Marshall (.) Tank (.) I got Lil () (.) it's a beautiful record (.) we've been taken it around the country=
- (160) H: Yeah
- (161) JF: =And just playing songs (.) and you know how (.) if you've never heard a song before (.) it sort of grows on you (.) these songs immediately
- (162) H: I love the song you're doing tonight (.) >I [caught it in] the rehearsal<
- (163) JF: [Oh yeah] (.) it's called (.) 'just like me' with T.I. (.) and uh (.) I'm just so happy about it (.) it's a great (.) Christmas stoke and stuff (.) because I know everybody's a little strapped for cash (.) for the recession (.) but we adjusted this price to nine ninety nine (.) we want people (.) you know what I'm saying? (.) nine ninety nine
- (164) H: Cool (.) cool (.) very good (.) you've to sing for us a little later
- (165) JF: Can I sing it for you?
- (166) H: Yeah (.) we'll do it when we come back (.) first (.) David Gregory (.) good job my friend (.) thanks

Entrevista 2 – David Gregory

Data: 12.12.2008

Duração da entrevista: 00.32:00-00.39:00

((Jamie Foxx is sitting next to David Gregory))

- (1) Host: Welcome back (.) everybody (.) and my next guest is the NBC's chief white house correspondent for eight years (.) this Sunday he will take over as the new moderator at Meet the Press (.) the most coveted job in TV news >please welcome< David Gregory ((music plays and audience applauds)) well (.) congratulations
- (2) David Gregory: [[Thank you
- (3) H: [[I know Conan] wanted that job but you () ((the guest laughs))
- (4) DG: I have to say ((addresses Jamie Foxx)) you were just unbelievable (.) well (.) I mean (.) you were >I mean< I was watching you (.) and that was weird to see (.) cause he (.) he was singing and you (.) the energy was very good (.) my skin got actually a little oily
- (5) H: Well (.) you are quite a dancer yourself (.) young man (.) I've (.) I've seen you moving that kind of (.) awkward (.) white guy way=
- (6) DG: =Oh (.) come on
- (7) H: Yeah yeah
- (8) Jamie Foxx: Don't let him dog you out (.) [(cause he'll get yours) man]
- (9) DG: [Oh (.) it's all right]
- (10) H: They (.) let's (.) I wanna talk politics=
- (11) DG: Yeah
- (12) H: =Cause uh (.) the governor >son of a bitch guy< ((audience laughs)) what's the story? (.) what's the latest? (.) you got the insights (.) [let me hear]
- (13) DG: [Well (.) I mean] (.) the latest is that (.) everybody around him is trying to get him to resign
- (14) H: Right
- (15) DG: And they're using every lever (.) they've got (.) you've got the attorney general (.) who's gonna be on the programme Sunday (.) as well as the (.) tenant governor (.) trying to get him in pitch (.) trying to call a special election (.) every lever they've got to get him to step down (.) that's what they want
- (16) H: Well (.) here's my question (.) he hasn't actually committed a crime >I mean< I'm no fan of the guy (.) but uh (.) the idea that (.) he talked about getting money (.) because uh (.) doesn't the FBI usually wait until (.) 'ok (.) here's the money' (.) then they grab him (.) if you talk about it (.) is he still committing a crime?
- (17) DG: The (.) the allegation is that he conspired (.) to commit a crime (.) remember you don't have to commit a crime (.) when two people agree to commit a crime (.) that is a crime
- (18) H: [[Ok
- (19) DG: [[Cons]piracy is a crime (.) and that's what the allegation is (.) that's what he's facing (.) essentially putting a >for sale sign< for the senate seat (.) so (.) very serious charges (.) but your point is still a good one (.) which is just because he's politically weaken by this and that's the

- charge they're making (.) that he should resign (.) he is certainly innocent until prove in guilty (.) but he's (.) politically weaken >to say the least<
- (20) H: What's interesting (.) I saw him coming (.) coming out of the house the other day (.) and I just freeze (.) still (.) we haven't altered this >in any way< (.) just kind of interesting (.) show the picture ((a picture is shown)) see (.) the look (.) target rats just as he (.) just as he's passing >by that sign< I just thought that
- (21) DG: You know what is remarkable? (.) if you (.) if you read the indictment (.) which anybody can do (.) uh (.) in that (.) it's not actually in the indictment (.) it's in the criminal complaint >because he hasn't been indicted< but at one point (.) on the wire taps (.) it's in the allegation (.) he says to somebody uh (.) as they're talking about some of the things that they might do (.) he says (.) this is a governor saying (.) '<assume everyone is listening (.) assume the whole world is listening>' (.) and isn't this ironic? (.) cause (.) [they were]
- (22) H: [Yeah] (.) I mean it's ((audience laughs)) (.) here's the question (.) is that sort of uh (.) sociopathic behaviour? (.) whatever you >I mean< the fact that (.) you're almost begging people (.) 'come on (.) take me (.) take me'
- (23) DG: Well (.) it is interesting (.) cause he was certainly aware he was under investigation (.) and again (.) the (.) the complaint arguments spelled out that he was gaming >allegedly sort of gaming out< what would make his legal position better >in other words< if he (.) if he would appoint himself (.) senator (.) would he (.) be in a better position (.) legally (.) so he was kind of going forward
- (24) H: He could still do it > right now< if he decided (.) 'I'm senator' (.) he could appoint (.) himself now
- (25) DG: But the senate could reverse some of its rules as well and (.) and make a determination about >whether they would accept that< [which they would not]
- (26) H: [Now his wife] (.) is it Paddy or Patti Mouth? (.) I think her name is (.) actually (.) I mean (.) she's like (.) swearing like a seller on this thing >I mean< it's hilarious (.) it sounds like the x rated governor (album)
- (27) DG: It's just (.) > I mean< to hear the president elect to talk about (<) like you were talking about the other day
- (28) JF: '>If there's any indication< tha:::t' (.) anyway
- (29) H: But he (.) he (.) he described this (.) he said this is kind of the far end of the business approach to politics >you know< that was his uh (.) way of describing it (.) [so]
JF: [what's] with his hair? (.) I just (.) that hair (.) he has (.) is kinda
- (30) H: Yeah (.) [the t-]
- (31) DG: [>I] think that's actually< in the indictment itself
- (32) H: Oh yeah (.) yeah (.) ((audience laughs)) now let me ask you about the uh (.) about (.) about this uh (.) this bailout (.) it looks like the treasure department is gonna step in now
- (33) DG: Well they can (.) I don't know what they've decided (.) it is (.) it is >within the president's preview< and the treasure secretary to provide some of that bailout money uh (.) there was for the banks (.) called the tarp (.) uh (.) to (.) to provide >a bridge loan to the outer companies< there's no indication that they're gonna do that (.) obviously democrats want to put pressure on the

- republicans in the white house to say (.) there are verberations that are gonna be felt immediately (.) you've got to do something (.) so the president can
- (34) H: Let me ask something (.) maybe I'm paranoid (.) cause I'm (.) I'm just a fan of American cars (.) everybody [knows that]=
- (35) DG: [Yeah]
- (36) H: =but it seems odd to me that these (.) republican southerners (.) who have in their states (.) Nissan (.) Honda (.) Mercedes Benz (.) BMW (.) those factories (.) in their states it seems intriguing to me (.) that they don't wanna help out the American (.) the home team boys (.) because they have the foreign auto makers in their state (.) would that be a fair assessment? (.) or I'm being paranoid?
- (37) DG: I (.) no (.) I think that's part of it (.) but I think there's another (.) there's uh (.) >you know< some (ill will) toward the unions (.) I think there's uh (.) this is true (.) a try and true bailout >in other words< uh there are a lot of conservatives who think (.) you don't have a viable business model so (.) >they can make that argument< so (.) why are you bailing them out? (.) there have been economists who say (.) you take fourteen billion dollars now (.) uh (.) it could be a hundred and twenty five billion dollars before it's all done (.) lastly they would argue that (.) unlike the banks (.) where there was an actual systemic risk to the economy (.) that even if the auto makers say there's a systemic risk here (.) it's not really the case uh (.) >I think< where there is agreement (.) as if nothing is done at this point in time in the economy=
- (38) H: mhm
- (39) DG: =It's gonna be disastrous (.) so I think you're gonna see [the white house] do something
- (40) H: [Yeah] ((pause)) so it's not like union busting (.) which you would think
- (41) DG: uh (.) >you know< I think there are some people who may think that=
- (42) H: Ok
- (43) DG: =But I >you know< we'll see
- (44) H: Well (.) something more of note (.) that (.) Caroline Kennedy (.) possibly (.) running for uh (.) Hillary Clinton seat (.) now (.) she (.) she's been here (.) lovely woman (.) but seems somewhat private and uh (.) this should be her first (forward) into (.) [into politics]
- (45) DG: [It really would] (.) and she is private < and I think she's (.) she has kind of been> risk of hers in terms of getting into that business but uh (.) the political establishment is certainly behind her (.) I mean (.) everybody is uh (.) approaching her encouraging her to do it (.) giving her advice about how to do it (.) she's got a pretty powerful uncle (.) [senator Kennedy]
- (46) H: [And (.) and why] now? >I mean< she's been involved in politics (.) her family (.) her all life (.) why >all of the sudden now< did she decide this should be interesting?
- (47) DG: Well (.) it's a real targeted opportunity >you know< and uh (.) New York has a tradition of welcoming somebody with that kind of profile (.) even if they are not from there (.) uh (.) to (.) you know (.) to get into politics and=
- (48) H: =You think is Barack Obama? >I mean< I've heard (.) so many correlations between her dad and (.) and Barack Obama
- (49) DG: Yeah

- (50) H: And it seems like (.) she seems like (.) a kindred spirit (.) and it seems like maybe she feels (.) he's carrying on his work
- (51) DG: Yeah >I mean< I (.) I don't know if she feels necessarily uh (.) that <direct link> but I think she appreciates >that for a lot of people< there is that parallel (.) and that for >a lot of younger people< (.) they feel inspired in a similar way (.) that people have related to her (.) don't forget she was a kid during all that (.) >so she doesn't really remember< uh (.) but it is >you know< it is an opportunity and uh (.) so we'll see what happens (.) but I think (.) she's in a pretty (.) tough position to be denied (.) if she wants it
- (52) H: Now (.) >who do you have in< Meet the Press (.) when you take over=
- (53) DG: Yeah
- (54) H: =Are you gonna have a band and an announcer [coming?]
- (55) DG: [That's you] suggesting (.) so yeah (.) I thought we get a little help here (.) uh (.) we're (.) we're gonna talk about these topics (.) the auto bailout and (.) the future of the economy (.) we really have a terrific show (.) we're gonna have Mitt Romney on (.) the governor of Michigan as well (.) and some CEOs (.) including the CEO of Google and (.) and Hallmark (.) former CEO of HP (.) to talk about how bad things are and where it's going
- (56) H: So ok (.) that will be uh (.) it starts Sunday=
- (57) DG: =Sunday (.) [my first programme is on Sunday]
- (58) H: [Officially (.) well you do a great] job=
- (59) DG: Thank you
- (60) H: =And I'm sure Tim would be proud
- (61) DG: Thank you (.) I appreciate that
- (62) H: Good to see you (.) David Gregory (.) be right back with JAMIE FOXX

Entrevista 3 – Robin Williams

Data: 22.12.2008

Duração da entrevista: 00.18:24 – 00.30:00

- (1) Host: Welcome back (.) you all know my first guest (.) one of my oldest buddies (.) Oscar winning actor and comedian (.) who will be kicking off (.) a north American tour (.) starting in February (.) check out his website for the dates (.) ((addresses the announcer)) see (.) that's when >you know< you're a big star (.) you wanna know where I am (.) go find out (.) you see what I'm saying? (.) he doesn't even tell you ((audience laughs)) he's so popular (.) you have to get off your ass and go find where I am (.) I've gotta advertise where I am (.) he just says >'go look it up (.) I'll be there'< (.) >ladies and gentleman< (.) the one and the only (.) ROBIN WILLIAMS ((music plays and audience applauds))
- (2) Robin Williams: GRACIAS AMIGOS (.) GRACIAS (.) FELIZ NAVIDAD (.) GRACIAS AMIGOS
- (3) H: Now we're [in LA]
- (4) RW: [For this] incredible <Latin Christmas music>
- (5) H: How are you my friend?
- (6) RW: Good to see you boss (.) my god (.) the hair is more silver than ever=
- (7) H: =That's right (.) that's right
- (8) RW: It just gets incredible (.) it's like 'oh (.) behold (.) there is silver'
- (9) H: That's right (.) now (.) are you ready for the holidays?
- (10) RW: Oh yes sir (.) nothing like Christmas for the alcoholic have a great time (.) it's kinda like Easter for the diabetic >you know< 'have some more chocolate eggs (.) Timmy' ((audience and host laugh))
- (11) H: Have (.) have you been good this year? (.) you've [been all right?]
- (12) RW: [Yeah (.) yeah] (.) it's been a good (.) a great year >I mean< a wonderful year for me and=
- (13) H: Ok
- (14) RW: =And now it's time to sit back and reflect [as it were]
- (15) H: [Really?] (.) ok (.) so how are you spending the holidays? (.) what are you gonna be doing?
- (16) RW: uhm (.) family (.) family (.) friends >you know<
- (17) H: Right (.) right
- (18) RW: Christmas is for the kids >I mean< they are all older now (.) so we can't go (.) 'look (.) it's carabou Barbie'
- (19) H: Right (.) yeah
- (20) RW: You know and if (.) the gift (.) to find the right gift is always a difficult thing for a nineteen year old or seventeen year old (.) and a twenty five year old (.) so those are (.) those are [the gifts]
- (21) H: [>So what you get] for the twenty< (.) Zach is twenty five?=
(22) RW: =Yeah (.) a car would be nice
- (23) H: A car would be good
- (24) RW: Yeah

- (25) H: But do you do activities? (.) you guys like ski and (do) things?
- (26) RW: Yeah I'm gonna take (.) he and I will go snowboarding (.) in Whistler now that there's snow
- (27) H: Ok
- (28) RW: () snow
- (29) H: You have a hard time keeping up with the twenty five girls?
- (30) RW: Yeah (.) it's a bit like the old man on a snowboard (.) it's a bit like (.) extreme games (.) 'hold on (.) I'm old (.) wait a minute (.) wait a minute (.) hold on (.) you kids (.) get off the left' (.) you realise it's just been (.) snowboarding at fifty seven is a bit like gaining a BMX bike (.) [it's not]
- (31) H: [Yeah] (.) yeah >I know< it's a little=
- (32) RW: =It's a little rough (.) that's why you wear the helmets (.) [and people go] (.) 'oh (.) he's special'
- (33) H: [And you have to fake it]
- (34) RW: Let me get on the left (.) (early) ((audience and host laugh))
- (35) H: Is there a lot of this? (.) 'I'M OK (.) [I'M OK (.) I'M OK (.) IT'S OK']
- (36) RW: [I'm ok (.) I'm ok (.) it's ok] just lift me up (.) you look like one of the soldiers from toy story (.) going (.) 'oh god (.) I just (.) help me' (.) then the ski patrol guys come in (.) 'anything?' (.) 'yeah (.) a lot of drugs would be nice (.) right now'
- (37) H: Now you're going back (.) you're doing stand up again (.) [as I always said]
- (38) RW: [Yeah (.) I have a tour] of five cities already=
- (39) H: =One of the great stand ups (.) did you prepare in clubs? (.) did you do [it in clubs?]
- (40) RW: [Yeah (.) well] (.) we did like a (.) like a warm up in a couple of clubs in San Francisco (.) theatre (.) in Nouvelle=
- (41) H: Yeah
- (42) RW: =Small clubs in San Francisco (.) and then I did like (.) thirty eight cities all over the country (.) in Canada (.) England (.) I performed a (.) did this thing for the Prince's Trust
- (43) H: Oh sure (.) that's a big charity=
- (44) RW: =Oh (.) it's fun=
- (45) H: Yeah
- (46) RW: =It's great to see the royal family (.) and all that money and no dental plan ((audience laughs))
- (47) H: Yeah yeah
- (48) RW: 'Hello (.) I'm her son (.) this is my wife (.) hello'
- (49) H: And you'll be (.) you'll be invited back soon
- (50) RW: I guess that will be my last one (.) 'hello (.) don't come back (.) no'
- (51) H: >I mean< do you (.) you enjoy touring? (.) is it fun?
- (52) RW: Yeah (.) it's great cause when you're playing like (.) I (.) especially when I played in the south (.) like I played in Richmond Virginia (.) and in Richmond (.) there's all these silver war statues
- (53) H: Right
- (54) RW: Mainly confederates (.) the guy likes to call (.) second place trophies
- (55) H: Right right
- (56) RW: And it's pretty wild to be playing down there (.) and just to see how this stuff works (.) it's been great

- (57) H: Now Canada (.) did you get (.) how do you do politics in foreign countries?
- (58) RW: Mainly politics they have (.) they have the (.) the prime minister makes Bush look charismatic (.) he's a ma-
- (59) H: Yeah ((audience laughs))
- (60) RW: There are two Canadians going () (.) and the odd reason he's still in power is the opposition party has a guy (.) a French guy who's uh (.) I forget his name but he has such a thick accent that even the people from Quebec are going (.) 'I don't understand what the hell you're saying' (.) and he did a policy speech that was out of focus (.) so looked like he was in witness protection ((imitates the French man speaking)) and even the people (.) 'I can't vote for him (.) I can't understand nothing of what he's saying' (.) so that's >you know< Canadian politics (.) >they have a vote of confidence< (.) so it's like (.) 'ok (.) that's bye bye (.) au revoir'=
- (61) H: Yeah
- (62) RW: =But they're nice people (.) you know (.) Canada=
- (63) H: Wonderful
- (64) RW: =Canada (.) is like >you know< a nice family living over a biker bar ((audience laughs))
- (65) H: Yeah yeah (.) I've never thought about it that way (.) but=
- (66) RW: = 'Come on (.) keep it down (.) hey (.) we've got guns (.) we just don't shoot them all the time (.) come on'
- (67) H: Do you know how they spell Canada?
- (68) RW: C A N A [D A A]
- (69) H: [D A A] (.) that's correct
- (70) RW: They even have Canadian footballers strange too (.) because it's a longer field
- (71) H: Right
- (72) RW: uhm (.) wider fields (.) shorter field (.) wider shorter (.) three downs (.) thirteen guys (.) and then (.) >instead of a foot ball< (.) they use a flying squirrel
- (73) H: Really?
- (74) RW: Yeah
- (75) H: I wasn't aware (.) wow
- (76) RW: Yes (.) and with names like the allouettes (.) which is (.) sparrows (.) the fighting sparrows (.) it's like a discovery channel episode (.) and they used to have (.) and they had one team called the rough fighters (.) and they've been (.) they're now called the <brokeback mountaineers>
- (77) H: Really? (.) the brokeback mountaineers? (.) well (.) we'll take a break (.) more with Robin right after this (.) we'll be right back
((break))
- (78) H: Welcome back (.) (tonight) with Robin Williams (.) I realised I haven't seen you since the election (.) how do you think uh (.) Barack is handling the transition?
- (79) RW: I think (.) interesting transition team (.) >you know<
- (80) H: Yeah
- (81) RW: I love >secretary of interior< coming out with a cowboy hat (.) [that's very good]
- (82) H: [Yes (.) yes]
- (83) RW: I'm hoping (.) the inauguration is gonna (.) it's just gonna kick it big (.) cause (.) I have a feeling it's gonna be (.) 'Mr Obama <you're now president (.) of the United States>' 'RIGHT ON (.)

LET'S GET REAL (.) white house (.) west wing (.) let's get real (.) right now (.) I'm gonna bring my political party right now (.) let's bring Hillary C (.) get her out here (.) gonna work that big boody (.) come on (.) work it now (.) yeah (.) we're gonna down () now yeah (.) get real (.) yeah (.) get (.) get (.) get real' (.) thank you ((audience applauds))

- (84) H: Yeah (.) not much chance to that
- (85) RW: [[No]
- (86) H: [[No] no (.) now (.) you haven't find (.) my favourite thing is this (.) this uh (.) placenta of a bitch guy (.) in Chicago
- (87) RW: Blagojevich
- (88) H: Blagojevich (.) I'm sorry
- (89) RW: I'll tell right there (.) my friend (.) how could that happen? (.) if you have ever been to Chicago (.) Chicago (.) the dead can vote >you know< people go (.) 'why would that happen in Chicago?' (.) I don't know why (.) my friend >you know< the dead have been voting for the last two centuries (.) don't get over it (.) >you know what I'm saying? < what do you think this is? (.) Louisiana? (.) >you know< (.) in Louisiana there was a governor named Edwin Edwards who is so blatant
- (90) H: °I know°
- (91) RW: They once said (.) 'Mr Edwards (.) have you taken a bribe for ten thousand dollars?' (.) 'that's ridiculous (.) I've never taken a bribe (.) from the fifty thousand dollars'
- (92) H: >You know< he came to see me at the club
- (93) RW: Oh (.) serious?
- (94) H: I (.) I was in (.) I was in the (.) uh (.) what's (.) what's the other big city in uh (.) New Orleans? (.) uh (.) to get to the B uh (.) ((someone in the audience shouts the city's name)) Baton Rouge=
- (95) RW: Baton Rouge
- (96) H: =Baton Rouge (.) and here comes this guy (.) two hookers (.) one black one white=
- (97) RW: [That's mandatory]
- (98) H: =[Sitting in the front row] like this ((imitates the person laughing)) (.) laughing like this >you know<=
- (99) RW: =Oh my god=
- (100) H: =He goes (.) 'Jay (.) >I'm the governor<' (.) and I said (.) I said 'how are you governor? (.) I said (.) 'aren't you afraid of getting caught with these women?' (.) and he said 'no (.) no (.) you only get in trouble if you're caught with a dead woman or a live boy (.) it's the only way you get caught' ((audience and guest laugh))
- (101) RW: That was uh (.) in Louisiana (.) either way it's not a good (way) (.) you know what I'm saying?=
(102) H: Oh yeah (.) but it's hilarious (.) he got these two girls and the champagne=
(103) RW: =Southern politics (.) Lyndon Johnson once said this (.) he said this (.) 'I want you to spread a rumour (.) that my opponent has sex with chickens' (.) and there is his sister who said (.) 'you can't do that' (.) 'oh no (.) I just wanna see him deny it' ((audience and host laugh)) that gives you a clue about southern politics
(104) H: Now (.) how much fun did you have with the throwing of the shoes? (.) what's funnier than that?

- (105) RW: The throwing of the shoes >I mean< the good >I mean< his instincts were incredible (.) it was like (.) ‘oh (.) hey (.) come on (.) bring it (.) bring it (.) come on (.) bring one more’ (.) and if he hits it (.) (was) taking anything from the top shelf
- (106) H: °It's hilarious°
- (107) RW: First press (.) one week in Baghdad (.) second press (.) two weeks in Baghdad ((audience laughs))
- (108) H: and like I said (.) where was the secret service (.) by the second shoe they go on (.) we're gonna be guarding the new guy (.) don't worry about that
- (109) RW: It's only a shoe (.) ‘oh (.) my friend’
- (110) H: Now the mortgage melt down (.) what do you make of this?
- (111) RW: Oh it's uh (.) seven hundred and fifty billion dollars (.) in one week (.) even my friends who are doing cocaine are going nuts (.) ‘that's economic free (basing)’ >you know<
- (112) H: Yeah (.) that's it
- (113) RW: It's (.) it's pretty amazing (.) like you said (.) the CEOs are going (.) ‘oh (.) I can't tell you where that money is going’ (.) it's a bit like >you know< it's pretty frightening stuff (.) and where can you make that kind of money (.) the only people who have that money to spare >I mean< we went to the world and the French went (.) ‘I feel so bad for you (.) uhm (.) seven hundred and fifty billion dollars (.) that's like ten euro’
- (114) H: Yeah ((audience laughs))
- (115) RW: But (.) I know people who could actually spare the money right now (.) the Saudis >you know<
- (116) H: [[Right]
- (117) RW: [[The Saudis] (.) ‘I'll give you seven hundred and fifty billion dollars (.) all I want is a picture of Angelina Jolie (.) and Clay Aiken for the weekend only (.) one week’ ((audience laughs))
- (118) H: Now (.) what you make out of the bailout?
- (119) RW: Well (.) the bailout of the (.) we've talked about (.) the automobile [company]
- (120) H: [And your dad] (.) your dad [was a () guy]
- (121) RW: [Yeah my dad worked for] Lincoln (.) and you think >you know< twenty billion dollars is only a pittance (.) my friend=
- (122) H: Right
- (123) RW: =But I was hoping (.) maybe the oil company (gets) throwing just a little money (.) that would be kind of cool (.) that would be like (.) your drug dealer paying for rehab
- (124) H: Right (.) exactly (.) yeah
- (125) RW: >You know< just sending (.) just shipping a little money to keep the business going >you know< ‘baby (.) I just need some liquidation >you know what I'm saying<? (.) my financial is to Mr Clim (.) brother (.) please (.) I just need seven hundred fifty billion dollars (.) by Tuesday (.) I would not screw you (.) again’ (.) and they (.) and they said that the economy is essentially (sum) (.) cause people are considering buying things
- (126) H: Right
- (127) RW: That's like saying (.) fat people are healthy because they might exercise >you know< good luck (.) my friends (.) good luck

- (128) H: I'm gonna ask you (.) you've got a movie at Sundance [coming up]
- (129) RW: [Yeah] (.) a movie with Bob Cat
- (130) H: Bob Cat directed it (.) a very funny comedian (.) he was sitting here once (.) and set my couch on fire (.) remember that?
- (131) RW: Yes (.) >°I remember°< (.) he had to do public service (.) for it
- (132) H: Yeah
- (133) RW: 'What public service do you have to do?' (.) 'I promise not to set anymore talk shows on fire' (.) it was like (.) he had to do public service (.) but he's a great director and=
- (134) H: =What's it about? (.) what's the movie about?
- (135) RW: uh (.) a sensibly (.) a stencibly (.) a sensibly (.) which is like a stencibly (.) about uh (.) a father and son relationship (.) my son dies uh (.) in a freakish accident (.) and I try and cover it up (.) and I write a diary (.) about it (.) and implying that he was this very sensitive kid (.) and it's me writing about it [for him]
- (136) H: [Right] (.) ok
- (137) RW: And it turned out (.) I think it's a <sweet (.) strangely> funny movie
- (138) H: Yeah yeah
- (139) RW: And I (.) uh (.) and working with Bob was great (.) and it's in Sundance (.) which is always a great place to bring out a strange movie [like that]
- (140) H: [Oh (.) yeah] (.) no (.) it's a great place and uh (.) you start on your tour (.) and if they wanna know (.) screw them (.) they can go to the website and [find out (.) right?]
- (141) RW: [Yeah] (.) go to that and you know
- (142) H: What is the website? (.) is it robinwilliams.com?
- (143) RW: I don't know (.) I don't go to my own website
- (144) H: Hey (.) if you wanna know where he is (.) look up his name and find out (.) thank you my friend (.) ROBIN WILLIAMS
- (145) RW: Thank you
- (146) H: We'll be right back with Freida Pinto (.) right after this

Entrevista 4 – Freida Pinto

Data: 22.12.2008

Duração da entrevista: 00.30:09 – 00.38:34

((Robin Williams is sitting next to Freida Pinto))

- (1) Host: My next guest is the beautiful young actress (.) from India (.) starring in her first film (.) Slumdog Millionaire (.) wasn't that a terrific movie?
- (2) Robin Williams: Oh
- (3) H: One of the best of the year (.) it's been nominated for Golden Globe [and (Bafta) Award]
- (4) RW: [Who wants to be a millionaire?]
- (5) H: Oh (.) it's fantastic (.) but they don't know (.) see (.) they haven't seen it
- (6) RW: They will (.) they will
- (7) H: They will (.) they will (.) it's getting a lot of Oscar buzz (.) please welcome (.) Freida Pinto ((music plays and audience applauds)) hey (.) thanks for coming (.) I enjoyed your film (.) I thought you were terrific
- (8) Freida Pinto: Thank you (.) thank you so much
- (9) H: Well (.) tell us a little bit about your background (.) where are you from?
- (10) FP: uhm (.) I am from Mumbai (.) born and bred
- (11) H: Ok ok
- (12) FP: uhm (.) and uh (.) like any () Mumbai (.) I'm a big fan of films and television (.) and you must know that (.) back in India (.) you probably don't know this (.) your show is pretty big
- (13) H: Really? (.) in India?
- (14) FP: Yeah (.) it has one day later (.) in the night (.) but=
- (15) H: It's ok
- (16) FP: =One day later (.) but it's pretty big and uh (.) I have this friend (.) ok? (.) she (.) she got to know that I was going on this show (.) she asked if I could do something really silly (.) and I need your permission
- (17) H: All right (.) sure
- (18) FP: Can I please (.) tap that tuft of hair?
- (19) H: All right
- (20) FP: Ok (.) Virginia (.) this is for you (.) merry Christmas (.) thank you
- (21) RW: That is considered to be (.) that is major good luck in India (.) to rub the hair of the silver god
- (22) FP: Yes
- (23) H: Now (.) now what did your parents do? (.) were they in uh=
- (24) FP: =My dad's a banker (.) my mum is a principal of a school that I didn't go to (.) and [uh]=
- (25) H: [Ok]
- (26) FP: =My sister Sharon is an associate producer on a (.) on a (.) for a television channel
- (27) H: Oh ok (.) so when did you know you wanted to act? (.) you were like a class clown? (.) were you a show off kid?

- (28) FP: No (.) maybe (.) but uh (.) no actually I think I was really (.) really young (.) I must have been five=
- (29) H: mhm mhm
- (30) FP: =And I'd stand front of the mirror and imitate all kinds of actresses that I'd seen on television=
- (31) H: Ok
- (32) FP: =Doing bits of (.) what they did on television (.) and I probably do the same thing (.) and my mum would catch me right (away) doing that (.) and she'd say (.) 'I know where you're going from here (.) I know exactly where you gonna be from here' (.) back >you know < probably on the stage one day ((pause)) [performing]
- (33) H: So what was [your first job] in entertainment? (.) what did you do?
- (34) FP: uh (.) entertainment (.) not really (.) I remember I was fifteen and I told my mum that I'd (.) I always had this independence streak (.) and I told my mum (.) that I wanted start earning my own money (.) and I told her (.) 'if you don't let me work (.) I'm gonna go to Bacardi parties (.) and start serving shots' (.) so she was like (.) 'oh no (.) I'm not gonna let you do that' (.) so she found me this little (.) this little ad in the newspaper (.) and they said (.) 'ok (.) this is probably good' (.) it was an entertainment industry=
- (35) H: Right
- (36) FP: =Sorry (.) entertainment company (.) where we (.) we entertain children (.) so I would dress up as teletubbie and poison eve and entertain kids
- (37) H: Really? (.) I don't see you as a teletubbie (.) but ok
- (38) FP: I don't know (.) I would (.) I would just chip in for people who backed out at the last minute (.) so
- (39) H: Now (.) here's a silly question (.) do they have (.) they do Christmas in India (.) yes?
- (40) FP: >Yeah they do< (.) [>they do (.) they do<]
- (41) H: [Oh (.) ok]
- (42) FP: I said merry Christmas (.) I'm catholic so I celebrate Christmas [every year]
- (43) H: [Oh (.) I see] now (.) do you have the same uh (.) either they're Indian or catholic (.) I don't know what these people are ((audience laughs))
- (44) RW: There's a large section of Indian catholics up there=
- (45) H: Exactly
- (46) RW: =Merry Krishna
- (47) H: Now (.) in India (.) they (.) like in England is Father Christmas (.) here is Santa Claus (.) what is it in India?
- (48) FP: It is Santa Claus (.) but the little kids don't know that (.) so they call him jingle bells
- (49) H: Jingle bells?
- (50) FP: Yeah (.) it's because of the song >'jingle bells (.) jingle bells (.) jingle all the way'< so they think it's not (.) they think Santa Claus is actually jingle bells (.) they get really excited
- (51) H: Yeah

- (52) FP: And uh (.) they come out (.) they come to our doors (.) literally (.) until five o'clock in the evening (.) asking us for Christmas sweets (.) which we make (.) wonderful Christmas sweets (.) back in India
- (53) H: [[Yeah?]
- (54) FP: [[I really] wish I'd gone back home (.) to get you some (.) they're really interesting ones (.) >not figure friendly<
- (55) H: Ok (.) so it's like Halloween (.) they go trick or treat (.) on Christmas=
- (56) FP: Yeah
- (57) H: =And get sweets
- (58) FP: [[Yeah]
- (59) H: [[All right] (.) so what else is different? (.) how else do you celebrate?
- (60) FP: uh (.) it's (.) it's actually pretty [normal]
- (61) H: [Big] meal?
- (62) FP: <Big meal> (.) yeah (.) they go (.) the midnight mass is very common
- (63) H: Ok
- (64) FP: We do that (.) then we come home and have a Christmas pudding (.) wine and then we have this rich feast the next day (.) Christmas lunch (.) it's like roast pigling but it's got sorpatel (.) it is (.) so yummy
- (65) H: Oh (.) ok
- (66) FP: It's absolutely yummy
- (67) H: That sounds all right (.) I'll give that a shot
- (68) FP: Yeah
- (69) H: Now tell us about (.) tell us about Slumdog Millionaire (.) this is your <first major job>=
- (70) FP: =My first film ever
- (71) H: First film ever?
- (72) FP: Ever (.) yeah
- (73) H: Wow (.) and it's probably gonna win the Academy Award
- (74) FP: °Fingers crossed°
- (75) H: Well yeah (.) I mean (.) but (.) it is so unusual (.) in the shot in the slums of Mumbai which (.) which used to be Bombay (.) correct?
- (76) FP: uh (.) let's put this way (.) Mumbai (.) was always Mumbai=
- (77) H: Right
- (78) FP: =And then the British have come to India=
- (79) H: Ok
- (80) FP: =And the British changed it to Bombay (.) and then (.) in nineteen ninety six (.) it went back to Mumbai
- (81) H: Ok [ok]
- (82) FP: So [()] used to call it [Bombay]
- (83) R: [Before] that (.) it was briefly called Brooklyn
- (84) H: Really? ((audience and host laugh)) now (.) I have never seen ((pause)) besides (.) besides being an exciting film (.) they show >for lack of better word< the poor section (.) the slums of India (.) but it's (.) it's also beautiful (.) it's (.) it's (.) it's very unusual (.) have you been there?=-

- (85) FP: mhm mhm
- (86) H: =>I mean< you look (.) and that goes on for miles and miles
- (87) FP: See (.) living in Bombay (.) in Mumbai (.) you cannot escape any of it (.) uh (.) you have your high rises (.) and your tall buildings (.) your five star hotels in one (side) (.) and just outside that (.) you have the slums (.) so they beautifully coexist (.) and I've travelled by these local trains (.) that you see in the film >as well< and (.) and you can't escape it (.) you have these little kids who come singing and selling fruits and begging for money (.) and it's just the way it is (.) back in India (.) and it's true (.) it is beautiful
- (88) H: You know (.) unfortunately (.) a lot of Americans know Mumbai recently from these <horrible (.) terrorist attacks>
- (89) FP: Yeah
- (90) H: Were you there? (.) [was any of your family?]
- (91) FP: [I was actually in LA] (.) no (.) no (.) I was actually in LA (.) and I was just leaving uh (.) to go back to Bombay (.) and I remember uh (.) my friend called me up saying that (.) 'did you hear? (.) did you hear? (.) there have been terrorist attacks' (.) and I was like (.) 'what? (.) where?' (.) and then she said (.) the Taj and at the (.) at the Hilton (.) not the Hilton >sorry< (.) at the Oberoi (.) and it was (.) I was quite shocked (.) because it's a helpless situation that you want to be there (.) with your family and friends (.) I knew they were all fine and all right (.) but you just wanna be there (.) it was the most traumatic flight back home and I know (.) I don't wanna feel that way again
- (92) H: So your family was safe?
- (93) FP: Everyone's safe (.) but I have a couple of friends (.) actually uh (.) working at the Taj (.) were petrified (.) they really don't wanna ever talk about it
- (94) H: Wow
- (95) FP: Yes (.) [scary]
- (96) H: [Ok] wow (.) now (.) now tell us what the <movie's about> (.) for people (.) it just opened (.) and it's doing very well (.) but tell people what it's about (.) it's a fascinating story
- (97) FP: Ok (.) in short (.) the film is about this slum kid (.) Jamal Malik (.) who goes on the Indian version of (.) who wants to be a millionaire (.) and uh (.) and he earns a lot of money (.) and obviously (.) because of that (.) everyone's >you know< wondering how a slum kid could probably know all the answers (.) so you stick into the backroom (.) and this entire interrogation process begins (.) and for every question that is revisited (.) we revisit (.) a story of his life and >towards the end< you start realising that he is on the show not for the money=
- (98) H: Yeah
- (99) FP: =But for the love of his life (.) that's me
- (100) H: Well (.) it kind of reminds me of Rocky (.) the film Rocky >you know< just (.) with the girl and they're (.) each (.) they're both chasing towar- (.) it's a wonderful love story too=
- (101) RW: =Plus the place where he works (.) where he is a Chai [wallah]
- (102) FP: [Chai wallah] (.) [yeah]
- (103) H: [Yeah]
- (104) FP: He works in a >basically< a tech line place (.) serving tea
- (105) H: Yeah

- (106) FP: And everyone in the place watches the TV show when he's on
- (107) H: Let's see (.) what's happening in this? (.) oh I know (.) explain this scene=
- (108) FP: =Oh yeah (.) this is the vt (.) the tv (.) uh (.) the vt station (.) did I say tv station? (.) vt station scene where uh (.) I (.) he (.) he tells me that he comes (.) he'll be there at five o'clock every evening
- (109) H: Yeah
- (110) FP: And I would have to meet him (.) meet him there (.) but uh (.) this time when I meet him (.) >I'm not gonna say what happens< but you should watch
- (111) H: Ok (.) but you're sort of being held by the bad guys
- (112) FP: Yeah
- (113) H: Let's take a look >here we go< (.) Slumdog Millionaire
(clip))
- (114) H: Well (.) fantastic film (.) congratulations and have a merry Christmas as well (.) [thank you Freida]
- (115) FP: [Thank you]
- (116) H: Freida Pinto (.) we'll be right back with the legendary (.) Johnny Mathis >right after this<

Entrevista 5 – Owen Wilson

Data: 23.12.2008

Duração da entrevista: 00.18:00 – 00.30:00

- (1) Host: My first guest is one of the most talented actors around (.) very funny guy (.) starring with Jennifer Aniston in the new film called Marley and Me (.) it opens Christmas day ((addresses the announcer)) >you know< I saw this and said (.) what's this? (.) a dog movie? (.) I said (.) oh (.) come on (.) great (.) anybody who has a pet will love this movie (.) it's real (.) the dog doesn't fly or do stupid things which is (.) it's a wonderful (.) if you have children but it's not a children (.) it's a wonderful family (.) it's one of the best movies of the year (.) please welcome (.) Owen WILSON (.) ladies and gentlemen ((music plays and audience applauds)) happy holidays (.) my friend
- (2) Owen Wilson: Happy holidays to you
- (3) H: Now (.) are you (.) are you on your way to Dallas? (.) are you heading to Dallas [for the holiday?]
- (4) OW: [I was just] in Dallas
- (5) H: Oh (.) ok
- (6) OW: And then everyone's coming out here=
- (7) H: Oh (.) cool
- (8) OW: =[So we'll all be here]
- (9) H: [Cool (.) ok] (.) now (.) you have two brothers (.) Andrew and Luke (.) [right?]
- (10) OW: [right]
- (11) H: Kind of uh (.) a bonanza thing at the house? (.) the three sons (.) same mum? (.) [different mums?]
- (12) OW: [It was a little bit] (.) same mother (.) yes
- (13) H: So what was Christmas like? (.) was it like (.) just crazy? was it (.) controlled? (.) what sort of Christmases=
- (14) OW: =It was uh (.) well (.) actually my dad did have to (.) kind of implement some rules cause we had one Christmas (.) that was just sort of (.) he felt that the sort of holiday message of gratitude just got lost in a frenzy of uh (.) like me and my brothers just ripping through our presents (.) so Christmas was over in about forty seven seconds (.) and no one looking (.) just kind of ripping (.) open your present (.) moving on to the next one (.) so my dad put in a rule that next Christmas (.) and this is how it always was (.) that my mother would sort of mc (.) and she had to ha:nd you the present
- (15) H: I see
- (16) OW: Everyone had to watch (.) you had to open (.) you had to read the card=
- (17) H: Right
- (18) OW: =You had to open the present (.) and then thank the person=
- (19) H: [Wow]
- (20) OW: =[And] look at him in the eye (.) and then you could kind of move on
- (21) H: and to drink (.) minimum (.) the all bit (.) wow (.) so did you make the list for Santa? (.) did you do the all thing? (.) I mean

- (22) OW: Like what? (.) like uh
- (23) H: Did you make a list?
- (24) OW: When we were like little kids we did (.) although one time (.) Luke had (.) I don't know if he had made a list or (.) he had the reputation for always liking to be cosy (.) and uh (.) he got like (.) I think he got like (.) four sets of pyjamas and by the (.) like (.) I'm opening like (.) kind of (.) like a remote control car (.) and Luke's opening his third set of pyjamas (.) and seeing like the tears (.) kind of (.) in his eyes (.) and he had to thank my grandmother for the third set of <little cosy flannel pyjamas> ((audience and host laugh))
- (25) H: So (.) do you have any (.) like (.) best present like (.) you go uh (.) <'I got this'>
- (26) OW: Yeah (.) I had some good ones >I mean< there was always kind of (.) >you know< it was never like (.) all three of us had great (.) it was sort of like >you know< one year would be me (.) uh (.) the next Andrew (.) I had one (.) I had >you know< you get the (.) I had a bike one time >which of course is great< I had (.) Luke and I had a dog uh (.) I got a (.) one year I got a go car
- (27) H: Wow (.) go car (.) cool (.) [very cool]
- (28) OW: [Yeah] (.) that was very (.) and also a friend of my dad's (.) who'd race cars came over and he like (.) fiddled with the (.) uh (.) with the governor (.) regularly
- (29) H: Oh (.) you have to thank that (.) [thank the governor (of)]
- (30) OW: [Yeah yeah yeah] (.) so I like (.) souped up the speed (.) and so we're just racing around the neighbourhood (.) and my older brother (.) drove it between two trees and bent both the (.) uh (.) tires and then (.) so we went from kind of the (.) excitement (.) to then my go car's broken (.) and that night it got stolen (.) out of the driveway (.) [my friend] across the street =
- (31) H: [You left]
- (32) OW: =While I was left in the driveway (.) under a tarp (.) to protect it from rain (.) and my friend (.) and my friend across the street saw it get stolen the next morning (.) when he was rolling his papers for his paper round and a truck pulled up and some guys ran up the driveway (.) and stole my broken go car
- (33) H: Oh (.) °so bad°
- (34) OW: I know
- (35) H: That would be a holiday disaster (.) wouldn't you say?
- (36) OW: Yeah (.) but there were >I mean< there were always sort of kind of (.) a lot of (.) it was a little bit like (.) uhm (.) yeah (.) there would be sort of (.) kind of (.) uhm (.) particularly on the fourth of July we would sort of (.) run in kind of bad luck (.) my dad would kind of (.) one time he'd gone out to get all the fireworks (.) and he had them in a big paperbag (.) and >you know< that (.) what do you (.) the pump [that you light the fire crackers]=
- (37) H: [Oh yeah (.) those (.) yeah yeah] yeah
- (38) OW: =that I actually dropped mine in the paperbag (.) and so >all of the sudden< it was like <apocalypse now> ((audience laughs)) and like (.) everybody's diving (.) for cover (.) and like (.) burn a hole in the front yard (.) and then there was one (.) there was one where (.) my dad had like (.) a Camaro (.) like Rockford (.) where uh (.) and I think my older brother accidentally let a roman candle (.) in the Camaro
- (39) H: Wow

- (40) OW: That was a little bit [of a disaster]
- (41) H: [>Wait (.) wait (.) wait<] (.) now I (.) uh (.) I've met your dad (.) he seems like a responsible man (.) somehow (.) bringing home (.) [a bag full of fireworks]
- (42) OW: [This was the seventies] (.) it was more (.) sort of (.) kind of (.) free and loose (.) it wasn't so [regulated back then]
- (43) H: [No (.) but somehow] (.) a dad (.) the first thing they say (.) don't give kids fireworks (.) they'll blow your hand (.) and your dad coming with a (.) [and you standing with a pump]
- (44) OW: [() and things]
- (45) H: All right (.) where's he (.) your dad (.) well (.) we'll meet him when we come back (.) they're in the audience (.) they're in the audience (.) take a break (.) more with Owen right after this ((break))
- (46) H: Welcome back (.) (tonight with) Owen Wilson (.) Marley and Me is the movie (.) >you know< you and Luke (.) came here right after Bottle Rocket (.) [when was that?]=
- (47) OW: [Right]
- (48) H: Like (.) fifteen years ago (.) right?
- (49) OW: That was when you called us Bartles [and James]
- (50) H: [You never forgot] that (.) you never forgot that
- (51) OW: How could we? (.) we're (.) sort of like (.) first like (.) exciting thing (.) we're like (.) really like reved up (.) and then like (.) you're saying we were like Bartles and James (.) these all like (.) country guys
- (52) H: You guys were so () (.) you (.) you sat down (.) I slammed you a little (.) and I saw=
- (53) OW: =It's true (.) I saw the old (.) like (.) Bottle Rocket (.) like short (.) and I was like (.) we do sound like Bartles and James (.) like we had a lot (.) thick Texas accent
- (54) H: Now (.) did you guys act as kids? (.) were you child actors?
- (55) OW: We were no (.) we weren't really (.) we had (.) we grew up on a street called (fourquam) (.) we had this thing called the (fourquar) players (.) that was doing skits (.) but the skits were just sort of (.) imitations of my dad and ((audience laughs))
- (56) H: Your dad?
- (57) OW: And that was like (.) it was kind of always fighting to who's gonna play my dad (.) cause that was the part (.) that was really (.) you could really sink your teeth into=
- (58) H: Wow
- (59) OW: =It really had some like (.) something to it (.) and it usually (.) it was just like (.) my dad driving us in the backseat (.) goofing around (.) knock it off (.) keep driving (.) and then trying to kind of (.) do the hit (.) while he's driving (.) again (.) back in the seventies
- (60) H: Did you ever get the front seat thing (.) with the slam and the break? (.) the dad goes like (.) did you get that?
- (61) OW: That was my mother (.) [my dad would keep us from going to the wind shield]
- (62) H: [She would do the wind shield]
- (63) OW: Right (.) we didn't wear seat belts (.) back then
- (64) H: Right (.) no
- (65) OW: Yeah

- (66) H: Now (.) I remember when my dad (.) we went to buy a car (.) and my father asked the salesman about seat belts (.) the guy goes (.) ‘seatbelts? (.) hey (.) Louis we’ve got a race car driver here (.) ((guest laughs)) he wants seat belts () (.) just humiliated my father cause he asked about seat belts
- (67) OW: In Marley and Me (.) now (.) my mother and father play my parents (.) the director said (.) [don't your parents wanna come?]
- (68) H: [I saw that] (.) I saw the () when she comes out
- (69) OW: Yes
- (70) H: I saw that woman from the movie (.) where are (.) we have to have them (.) where are your parents? (.) [I’ll recognise them from the film]
- (71) OW: [My parents are right there] (.) yes (.) yes
- (72) H: There they are (.) right there (.) your mother is very attractive
- (73) OW: Thank you (.) yeah (.) it was uh (.) >you know< they both did a good job (.) my mother (.) I think my dad was more (.) my mother was a little nervous (.) since she kept calling me Owen in the scenes when my character's name was John ((audience and host laugh)) uh (.) and in another scene (.) uh (.) where Jennifer Aniston and I are walking on the beach with my parents and within the scene Jen says to my mother (.) ‘maybe we’ll have dinner later’ (.) as a character (.) my mother thought she meant it in real life (.) and she says (.) ‘well (.) I think Owen has something planned for us later but maybe I could meet you tomorrow (.) if you’d like’ (.) and uh (.) but she did a great job
- (74) H: Yeah (.) how was your dad? (.) how about (.) uh=
- (75) OW: =My dad (.) my dad was the opposite of nervous (.) was almost (.) kind of (.) cocky (.) like after the first take (.) he said to me (.) ‘is it too early to say a star is born? ((audience laughs)) he was really (.) he wanted to improvise and kind of (.) we had to kind of (.) rein him in a little bit but (.) uh
- (76) H: Now tell people >what the movie is about< (.) it’s a wonderful movie (.) I really liked it [cause as I told you]=
- (77) OW: [Thank you]
- (78) H: I have to see everything (.) and when I heard (.) I was like (.) ‘oh (.) it’s just like Beethoven’ (.) one of these [stupid dog movies]
- (79) OW: [Yeah]
- (80) H: No no (.) but (.) no (.) but
- (81) OW: The dog doesn't fly (.) right (.) [doesn't talk or anything]
- (82) H: [That’s what I’m saying] (.) that's what I mean (.) it's a real dog (.) so you (.) as an audience member I really bond (.) my wife was in tears
- (83) OW: Yeah
- (84) H: It was really a wonderful movie and (.) [tell people] what is about and what happens=
- (85) OW: [>Thank you (.) thank you<]
- (86) H: =[[It's a true story]
- (87) OW: [[Well (.) the story is based on that] book (.) Marley and Me (.) by John Grogan (.) and it's Jen (.) Jen and I are married (.) and it's sort of about (.) kind of the >you know< she wants to start a family (.) I get a dog to >kind of< slow her down on that (.) of course the family ends up coming (.)

- and it's kind of the (.) >I don't know< (.) kind of the fun and the chaos and the sacrifice that goes in to (.) sort of >you know< building a family (.) [that kind of]
- (88) H: [Did you meet the author?] (.) the real guy (.) John Grogan?
- (89) OW: Yeah (.) he came (.) uh (.) he and his wife came and visited it (.) and uh (.) >it was a little< kind of (.) you know (.) it must have been strange for them to (.) kind of uh (.) >you know< see us playing them >you know< he's looking at me (.) kind of like (.) so (.) you're me and I'm like (.) I'm you (.) yeah (.) but uh (.) but yeah (.) they seemed to enjoy it
- (90) H: And did you enjoy the dog? (.) was that fun? (.) the cu- (.) what kind of dog is it?
- (91) OW: Well (.) there were twenty two dogs [that <went into>(.) so]
- (92) H: [Twenty two? (.) no] (.) stop (.) NO (.) NO (.) IT'S ONLY ONE DOG (.) SHUT UP (.) YOU SHUT UP (.) SHUT UP
- (93) OW: But we had them as a puppy
- (94) H: OH (.) [OH (.) OH]
- (95) OW: [Ok (.) there was] just one dog (.) there was just one dog (.) but it was a little bit like (.) kind of (.) that's actually what you're doing (.) they made it hard [to] sometimes bond=
- (96) H: [Yeah]
- (97) OW: =Because (.) it was like being in (.) like a war (.) where you didn't know if the new guy was gonna be there (.) so it was like >you know< bond with this little puppy (.) then he's taken away (.) and it's like >you know< [now there's a new dog]
- (98) H: [It's like the playboy mansion] (.) 'who (.) oh (.) another girl came in (.) what happened to that girl I was just talking to? (.) where did she go? (.) what happened?' (.) now we have a clip (.) what's (.) what's happening? (.) oh (.) this is (.) [this is (.) yeah]
- (99) OW: [Oh (.) yeah] (.) this is the (.) where (.) we're taking (.) Jen and I (.) the dog's is a little anxious (.) spirited and uh=
- (100) H: Like spirited (.) yeah
- (101) OW: =And she wants (.) she wants to take him to (.) we're taking him to (.) maybe get fixed here
- (102) H: To maybe get fixed (.) >you can't even say it< you're taking him to get him fixed (.) [see (.) men can't say that]=
- (103) OW: [I know it's a horrible thing to say]
- (104) H: =Men can't say that (.) they (.) you said (.) maybe get fixed >you know< he's going to get fixed (.) say it (.) look (.) you can't even say it
- (105) OW: It is difficult (.) yeah (.) he's on his way
- (106) H: It's so horrible (.) you can't even [contemplate that]
- (107) OW: [That's (.) I know]=
- (108) H: [Let's take a look]
- (109) OW: =[Believe me] (.) I made that argument
- (110) H: Marley and Me (.) here we go
(clip)
- (111) H: Very funny (.) it opens Christmas day (.) Owen (.) I know you gotta go
- (112) OW: Yeah

- (113) H: Have a great Christmas with your family (.) and say hi to your brothers for me
- (114) OW: Thank you
- (115) H: We'll be right back with Julie Scardina (.) Owen Wilson

Entrevista 6 – Queen Latifah

Data: 06.01.2009

Duração da entrevista: 00:18:53.14 - 00:30:11.19

- (1) Host: Welcome back everybody (.) we have a fine show tonight (.) Queen Latifah is on her way out (.) a very good comedian (.) Adam Carolla >very funny guy< he's here as well (.) and music from the <Pussy Cat Dolls>
- (2) Announcer: You like that
- (3) H: Seem like (.) very nice young women yeah ((pause)) tomorrow night (.) the lovely Anne Hathaway will join us (.) >she's got a very funny film< Bride Wars (.) we'll talk about that (.) also (.) also this week (.) Dustin Hoffman and Daniel Craig (.) James Bond (.) James Bond
- (4) Announcer: Good=
- (5) H: =Good (.) yeah (.) all right (.) my first guest (.) Oscar nominated actress and a Grammy winning performer (.) she's hosting the People's Choice awards (.) which airs tomorrow night on another network (.) which has the initials CB and S (.) please welcome (.) QUEEN LATIFAH ((music plays and audience applauds)) look at you (.) thanks for dressing up (.) you look great
- (6) Queen Latifah: Thank you
- (7) H: Very (.) very classy (.) yeah
- (8) QL: Thank you
- (9) H: And happy new year
- (10) QL: Happy new year (.) HAPPY NEW YEAR (.) EVERYBODY
- (11) H: Now (.) you've been travelling (.) you love to travel (.) don't you? (.) where did you go this time? (.) what's the latest?
- (12) QL: Oh (.) <Trinidad and Tobago>
- (13) H: Wait (.) Tobago?
- (14) QL: Yeah (.) Trinidad is the (.) the islands of Trinidad and [Tobago] is one country
- (15) H: [Ok]
- (16) QL: Trinidad is the party island (.) carnival [>you know<?]
- (17) H: [Right (.) ok]
- (18) QL: ((sings)) you know (.) we do a little jumping and (whining) (.) and in Tobago is where we limin
- (19) H: You lime?
- (20) QL: Yes
- (21) H: >You mean< like lime (.) the lime?
- (22) QL: No (.) like liming (.) like chilling (.) that's what they call it (.) liming
- (23) H: Oh (.) chilling (.) [ok (.) right]
- (24) QL: [Isn't that] (.) I love that (.) so you go hang out (.) like Christmas (.) on Trinidad [you party]
- (25) H: [Right]
- (26) QL: It's kind of a city [()] big=
- (27) H: [Right]

- (28) QL: =And then you go over to Tobago where all the beautiful beaches are=
- (29) H: Ok
- (30) QL: =And the water sports and the surfing (.) and then the nice parties (.) on the beach and you
<limin>
- (31) H: Now (.) wait a minute (.) now (.) limin (.) does it come from (.) has nothing do to with limes
- (32) QL: Somewhat (.) this is what the tour guide told me
- (33) H: Ok
- (34) QL: He said that the British (.) it used to be British controlled=
- (35) H: [mhm mhm]
- (36) QL: =[And] there (.) the sun and the bugs would bother their skin (.) so they would rub lime on
their skin (.) and so they start- (.) and then just kind of hang out (.) and so they said (.) 'look at
them (.) English men (.) hanging out with lime on their skin (.) they just lime in (.) lime is (.) lime
in'=
- (37) H: [Oh (.) really?]
- (38) QL: =[So they] started calling it limin (.) hey (.) that's what they told me (.) I don't know how true
it is
- (39) H: See (.) I'm not a big vacation guy
- (40) QL: I know (.) >what is wrong with you?<
- (41) H: I just [uh (.) it doesn't]
- (42) QL: [Let me show] you how to spend your money
- (43) H: No (.) vacations ((pause)) go ahead
- (44) QL: >Here's what you do<
- (45) H: Yeah
- (46) QL: First of all (.) you've got way too much clothes on
- (47) H: All right
- (48) QL: You can't have all those clothes on vacation (.) you just need some trunks=
- (49) H: Right
- (50) QL: =Some flip flops
- (51) H: That's me
- (52) QL: Yes (.) and (.) and (.) so (.) and a nice rum ponche in a good island (.) and [you just lie
back (.) and do some limin]
- (53) H: [It's not about the island (.) >you know] (.) I went to Hawaii (.) and I said (.) 'ok (.) I'll go to
Hawaii' (.) so (.) I go to Hawaii (.) [I get to the beach]=
- (54) QL: [Hawaii is great]
- (55) H: =Well (.) I sat on the beach at ten o'clock (.) I'm sitting there for maybe two and a half hours (.)
I look at my watch (.) it's ten fifteen and I go 'ah (.) my watch broke' (.) and now I'm mad (.) my
watch is broken (.) so I'm like (.) 'ah' (.) so I said to somebody (.) 'excuse me (.) what time is it?'
and the guy goes (.) 'it's ten fifteen' (.) what? (.) I've only been here fifteen minutes? ((audience
and guest laugh)) I have not been here two and a half hours (.) I went home that day (.) it drove me
nuts
- (56) QL: See (.) that is way too intense man
- (57) H: No (.) I couldn't

- (58) QL: You're too tight (.) you have to learn how to <limin> you know (.) [they should have given you a]
- (59) H: [>You know what I like? you know what I like?<] (.) I like meatball (.) you have a meatball [and you just sit (.) you get]=
- (60) QL: [I don't eat meatball (.) I don't eat meatball]
- (61) H: =You get delicious meatballs and marinara sauce (.) and you meatballing
- (62) QL: Then you go to Capri (.) you go to Italy (.) you find a nice boat and you limin in Italy
- (63) H: Limin in Italy?
- (64) QL: It doesn't really go (.) but (.) >you know<
- (65) H: Did you do any (.) well (.) I guess you did some fishing (.) I have a picture of you here=
- (66) QL: =I did (.) now (.) I looked nothing like this picture (.) let me just pre warn you all
- (67) H: You're not (.) [>you look great in that picture<]
- (68) QL: [But I reeled in a big giant group] (.) for this big
- (69) H: Oh really? (.) ok
- (70) QL: Yeah and they really fought me (.) I like to go deep sea fishing sometimes (.) yeah (.) and we cooked it for dinner and (.) I caught it=
- (71) H: That is not a good looking fish
- (72) QL: No (.) that's not good (.) and it was hard to catch too
- (73) H: Take a look (.) here we go
- (74) QL: Look (.) there's the fish (.) and that's me (.) and that's the guy who touched the fish that I wouldn't touch
- (75) H: Right
- (76) QL: Yeah (.) cause I don't play all that >put debate on and all<
- (77) H: Oh no? (.) come on (.) you (.) you whiny (.) why? (.) come on
- (78) QL: I ride bikes (.) I don't fix them (.) I drive cars (.) I don't fix them (.) I fish (.) I don't fix it
- (79) H: All right
- (80) QL: No (.) no
- (81) H: And what did that fish weigh? (.) did you find out?
- (82) Q: Yeah (.) (approx) uh (.) good thirty (.) twenty thirty pounds (.) something like that
- (83) H: Wow
- (84) QL: It was big (.) it (.) as soon as I got that line (.) it just went down (.) all other fish (.) we go pull them out=
- (85) H: Yeah
- (86) Q: =The barracuda=
- (87) H: Yeah
- (88) QL: =We caught the king fish
- (89) H: Wow
- (90) QL: The mai (.) but that thing (.) went straight to the bottom (.) and I'm (.) 'OH MY GOD' (.) trying to pull him up (.) he just (.) he fought me (.) and after that I was like (.) 'take me in (.) I need a rum ponche and some limin' (.) too much work and not enough limin
- (91) H: Now (.) what did you do new year's? (.) were you there for new year's as well?
- (92) QL: Yes (.) I was there [for new year's]

- (93) H: [>Is there a big deal<] there? (.) do they go crazy?
- (94) QL: Yeah (.) it was great (.) it was great (.) we had like these African dancers (.) at the place where we stayed uhm (.) Stone Haven (.) it was wonderful (.) there was a lot of good entertainment and (.) >of course< then we went out to the parties (.) and listen to a lot of soca and learn the local dances ((chants something in Caribbean dialect)) >you know<
- (95) H: Yeah (.) that's very good (.) [see (.) women are great at that]
- (96) QL: [You don't know what that means] (.) >do you know what I mean?< it means (.) <back up your waist>
- (97) H: See (.) women love (.) my wife loves to travel (.) women have a great time (.) I see guys (.) I remember a French guy here (.) one time (.) he came with his wife and he goes (.) 'I hate it here' (.) >you know what I mean?< (.) and I was (.) 'I'm like you' =
- (98) QL: That's fine
- (99) H: =I will come to your country and get mad=
- (100) QL: Yes (.) and they'll get mad at you for being in their country (.) that's no fun (.) see you've gotta (.) you've gotta (.) where do you? (.) you've gotta go somewhere (.) where you like
- (101) H: [[>I go to my garage<]
- (102) QL: [[I know you go] to Vegas a lot=
- (103) H: [[Well (.) but (.) no (.) I come home the next night]
- (104) QL: =[[But do you ever like (.) chill in Vegas] (.) or you just work?
- (105) H: I don't really chill (.) what am I gonna chill? (.) I don't (.) I don't drink (.) I don't gamble (.) I don't fool around (.) I lose half my staff when I go to Vegas ((audience laughs)) I go to Vegas (.) I do my show and I go home
- (106) QL: TETRIS=
- (107) H: Tetris?
- (108) QL: =[[>I mean<] what else are you gonna do? >I mean< damn
- (109) H: [No (.) no] (.) so what? (.) can you show me one of those dance steps that you learned down there? (.) [it would be cute]
- (110) QL: [<Oh (.) man>] (.) I knew (.) I'm not that good ((dances))
- (111) H: Now YOU'RE LIMING (.) now we're liming (.) be right back (.) more with Queen Latifah right after this
(break)
- (112) H: Welcome back (.) (tonight) with Queen Latifah (.) uh (.) >you know< I see you doing the Jenny Craig thing now (.) how does that work? (.) do you approach them? (.) do they approach you? (.) how (.) how does that come about?
- (113) QL: They (.) they came to me (.) because >I think< they know how (.) much I connect with a lot of people=
- (114) H: Yeah
- (115) QL: =And uh (.) I've (.) sort of (.) of been a representative of big girls (.) for a long time (.) and they said (.) well >you know< you can also be a representative of good health (.) and that makes sense to me=
- (116) H: Yeah

- (117) QL: =You know? (.) so uh (.) of course I had to taste the food first (.) and it was good (.) cause if it wasn't good I () >you know< do you feel me? (.) it was good and then (.) uhm (.) and then I listed my all (.) like family and friends (.) cause I said I'm not doing this by myself (.) and they said they do with me so (.) my aunt now (.) my aunt has lost like (.) fifty pounds (.) [>or something like that< (.) I mean]
- (118) H: [Wow (.) ok (.) that's pretty cool]
- (119) QL: My mum lost twenty pounds=
- (120) H: Yeah
- (121) QL: =>I mean< my family did a great job (.) I lost twenty pounds=
- (122) H: Ok
- (123) QL: =I put a couple (.) back on (.) when I was liming
- (124) H: Yeah (.) >well (.) liming has fattened you< yeah
- (125) QL: But you know? (.) you pull it back together (.) and you just hit them hard the new year (.) I'm excited about (.) [oh nine]
- (126) H: [Now] (.) now should I (die)? (.) what do you think? should I lose a few?
- (127) QL: I think you look really good (.) Jay ((audience applauds))
- (128) H: [Ok]
- (129) QL: [However] (.) however >you know< (.) I mean (.) you can always get a little lighter (.) >I mean< (.) you know (.) work hard under those cars (.) pumping those muscles (.) those big chunks (.) Jay Leno (.) let me fix this (.) carburetor (.) you know what I mean? (.) that kind of thing
- (130) H: Yeah (.) I've never thought of it that way (.) yeah (.) yeah
- (131) QL: And then (.) when the wife comes out like (.) 'honey (.) you're looking special today (.) let's go limin'
- (132) H: Limin? (.) see (.) that's (.) cause women can go (.) 'oh (.) I gained an ounce' (.) oh (.) I think I weighed myself in eighty eight (.) I think that was [the last time]
- (133) QL: [Nice] (.) I'm like you
- (134) H: >You know< it's just like
- (135) QL: What do you eat? (.) what kind of stuff do you eat?
- (136) H: Oh (.) I (.) I have the worst diet (.) [you don't wanna know]
- (137) QL: [What do you eat?] (.) I do wanna know (.) don't we wanna know?
- (138) Audience: Ye::ah
- (139) QL: What do you eat (.) Jay?
- (140) H: Uh (.) I eat what's in the house (.) last time I had three eggs (.) a steak (.) French fries (.) a pizza (.) and a box of corn flakes (.) that's what I had ((audience laughs))
- (141) QL: Call me when you eat again
- (142) H: Yeah (.) it doesn't make any (.) it doesn't make any sense (.) but [that's just]
- (143) QL: [In one meal?]
- (144) H: Uhm (.) well (.) over a couple of hours
- (145) QL: A couple of hours? (.) well (.) then I think you look pretty damn good=
- (146) H: Thank you

- (147) QL: =Cause [most of] (.) most of us=
- (148) H: [Thank you]
- (149) QL: =Most of us would be like this (.) after eating
- (150) H: Well (.) no (.) but I (.) I've a big metabolism (.) °I go through°
- (151) QL: A box of corn flakes? (.) [the all box?]
- (152) H: [I eat a lot of] (.) yeah (.) I eat the all box yeah (.) [I eat a lot of]
- (153) QL: [The all?] (.) so
you're one of those guys who kind of (.) sit there with the bowl (.) you eat some=
- (154) H: [[And a half gallon of milk] (.) yeah
- (155) QL: =[[And when it's gone] you have to fill back some more=
- (156) H: Yeah
- (157) QL: =And you might [go back for]
- (158) H: [You have to get] the flake (.) the milk (.) balanced=
- (159) QL: =Exactly
- (160) H: Too (.) too much and the flake (.) sinks (.) too little (.) yeah (.) it's (.) it is (.) it is a process
worked out [over years]
- (161) QL: <[With] or without banana?>
- (162) H: You can do the banana thing (.) I didn't have any bananas (.) if I did I would have thrown them
in
- (163) QL: See?
- (164) H: Now (.) you have a new album coming out in March (.) right?
- (165) QL: I do (.) I'm excited about it
- (166) H: Ok (.) a little different?
- (167) QL: Yeah (.) it's (.) it's >you know< the last two albums have been like (.) kind of (.) jazzy
standards (.) eclectic
- (168) H: Right
- (169) QL: But this one is like (.) hip hop (.) dance (.) like hip hop (.) it's back to (.) the roots but (.) it's
like (.) it's like (.) all original Queen Latifah () how Ladies First felt (.) but (.) bring that to now
(.) add to it all that music that I just (.) it's sick (.) I don't know (.) it's a (banger)
- (170) H: >Cause you started out< really young (.) [so I imagine you must have done] (.) the nightmare
gigs=
- (171) QL: [Yeah (.) I was seventeen]
- (172) H: =Right?
- (173) QL: Yeah (.) I did a lot of nightmare gigs >you know<
- (174) H: And you still do them (.) that's a great thing (.) >people think< oh (.) if you move up the ladder
(.) you still wind up having (.) nightmare gigs
- (175) QL: Yes (.) >every once and a while< you (.) definitely (.) get a nightmare gig (.) like (.) I
remember one time we played in San Antonio (.) Texas (.) and we played in this rodeo building (.)
it was like a dirt floor (.) the all night (.) and it was so hot in there (.) that >as soon as we came off
stage< my dancer passed right out (.) she fell out (.) passed out from heat exhaustion (.) it was <at
least> a hundred degrees in the building (.) everybody was sweating (.) I only did about two

records (.) and we almost died (.) and this is why (.) people have to pay their dues (.) that's when they say (.) you've gotta pay your dues=

- (176) H: =Exactly (.) yeah (.) now (.) you're hosting the People's Choice [that airs tomorrow]
- (177) QL: [<I am>] ((audience applauds))
- (178) H: Ok (.) excited about that?
- (179) QL: I'm very excited
- (180) H: Did you have a rehearsal today? (.) is that where you were?
- (181) QL: We had a rehearsal today (.) everything was smooth
- (182) H: Yeah
- (183) QL: I'm excited (.) every (.) all these wonderful >you know< everybody from the (.) the cast Secret Life of Bees to House >you know< The Dark Night (.) I mean (.) so many people who're gonna be in the house carrying (.) Carrie Underwood (.) Rascal Flats and (.) some nice special surprises >you know< whenever Robin Williams is in the house
- (184) H: Oh (.) Robin is gonna be there?
- (185) QL: He's no talent (.) the last time we did it (.) he put his face in my boobs (.) and I was like (.) 'oh (.) my god' (.) he came out of nowhere and just (.) I was like (.) 'oh (.) my god' (.) Robin Williams [is a ()]
- (186) H: [Is that the trick?] (.) are you doing that? (.) coming out of nowhere?
- (187) QL: You've gotta come out of nowhere (.) <you've gotta come out of nowhere> ((audience laughs))
- (188) H: Well (.) will you come [back for the album?]
- (189) QL: [Have you been asking?]
- (190) H: I didn't ask (.) you met (.) >you know< (.) you met Secret Life with Bees (.) people should rent that (.) I think that is (.) I know you were great in Chicago (.) but (.) for me (.) that's the best thing you ever did
- (191) QL: Oh (.) [thank you so much]
- (192) H: [I think you played] a wonderful (.) wonderful (.) it's really wonderful (.) I really enjoyed it (.) come back for your album
- (193) QL: Yes (.) I will
- (194) H: Queen Latifah (.) be right back right after this

Entrevista 7 – Anne Hathaway

Data: 07.01.2009

Duração da entrevista: 00:19:18 - 00:30:40.00

- (1) Host: >All right (.) welcome back< my first guest is one of the most popular movie stars in the world (.) nominated for Golden Globe for her role in Rachel Getting Married (.) she co-stars uh (.) opposite (.) Kate Hudson (.) a very funny comedy (.) Bride Wars (.) it's funny (.) guys (.) if your girlfriend drags you to this (.) cause you made her see >Alien versus Predator< it's ok (.) it's ok (.) you like it (.) it's funny (.) I saw it last night (.) it's a very funny movie and opens in theatres nation wide (.) Friday (.) please welcome the lovely (.) ANNE HATHAWAY ((music plays and audience applauds)) how are you?
- (2) Anne Hathaway: I'm taking scream for me (.) I'm great
- (3) H: Yeah (.) you look goo- (.) you look terrific
- (4) AH: Thank you so much
- (5) H: I've gotta ask you something about this (.) cause I know your dad (.) I met your dad last time he was here (.) and he was in the gossip column
- (6) AH: My parents are all over the gossip columns today (.) I know
- (7) H: What (.) what was that?
- (8) AH: Well (.) uhm (.) we're (.) the Bride (.) the Bride Wars premier was uh (.) Monday night=
- (9) H: Right
- (10) AH: =And uhm (.) my parents >you know< obviously like (.) my mum wants to come to everything=
- (11) H: Right
- (12) AH: =And so they came (.) to (.) the film premier (.) and uh (.) Cindy Adams >who's a gossip columnist for the New York Post was< I don't exactly know how it happened (.) I think she was introduced to them or she went up to speak with them (.) and the movie is about weddings (.) so she asked them about their marriage uh (.) and my parents are married for twenty eight years and (.) which is (.) great (.) uhm (.) and obviously (.) >sorry< (.) and so then she uhm (.) and so then she said (.) 'what's the secret?' (.) and my father goes (.) 'great sex'
- (13) H: Oh (.) wow ((audience laughs))
- (14) AH: And uhm (.) Cindy (.) very kindly (.) gave (.) gave him a chance to repeat (.) the answer and he says (.) 'no (.) that's the secret (.) great sex'
- (15) H: Wow
- (16) AH: And uhm (.) yeah::is (.) and so then she came up to me (.) to say uh (.) to say (.) 'what do you think about that?'=
- (17) H: Yeah
- (18) AH: =And uhm (.) I just said '>you know< I really actually (.) don't think about my parents (.) sex life (.) great or otherwise'
- (19) H: Right (.) right (.) [right]
- (20) AH: [I'm] (.) I'm from the school of thought that (.) like (.) my parents blinked to each other and I was conceived=
- (21) H: Right

- (22) AH: =So
- (23) H: Right (.) exactly
- (24) AH: Yeah (.) so (.) but my parents are (.) are burning it up (.) watch out Paris Hilton
- (25) H: Yeah
- (26) AH: Here come the Hathaways
- (27) H: And when they come to visit you (.) you let them sleep in the same room? di- (.) do you allow that?
- (28) AH: Oh (.) god (.) uh
- (29) H: See? (.) you can't go there (.) can you (.) at all? [no no]
- (30) AH: [Well] (.) you've been married for twenty eight years=
- (31) H: I have been married for twenty eight years=
- (32) AH: = >Don't wanna know your secret<
- (33) H: I'm (.) I'm not gonna tell you my secret (.) now (.) uhm (.) how were your holidays? (.) [were your holidays good?]
- (34) AH: [My holidays were] (.) yeah
- (35) H: Ok (.) we'll go to some place more (.) yeah
- (36) AH: My holidays were spectacular (.) thank you (.) how were yours?
- (37) H: Very good (.) I enjoy the holidays (.) I had a nice time
- (38) AH: Well (.) to be honest (.) I got (.) I got a little sick just before the holidays=
- (39) H: Yeah
- (40) AH: =Which kind of put a (.) a cramp in my plans (.) my family (.) we've decided that we are gonna do uh (.) >you know< with (.) with (.) times are tough for everyone and we wanna really focus on giving our money to charity (.) so we had a fifty dollar gift limit for everyone=
- (41) H: Oh (.) ok
- (42) AH: =And (.) so I'd done a lot of planning (.) for it but I then got sick just before the holiday (.) so at the last minute I >kind of< had to (.) break the bank a little bit (.) and I got spoiled (.) my older brother got me a record player (.) so
- (43) H: <A record player?>
- (44) AH: Yes (.) so that was a little more than fifty dollars ((laughs))
- (45) H: Oh (.) ok (.) not really (.) they still make record players? (.) did he get you a new type writer too?
- (46) AH: It was amazing (.) yes (.) yes (.) he also got me a morse code uh (.) machine
- (47) H: Really?
- (48) AH: Uh (.) yeah (.) it was great (.) I'm starting a [record]
- (49) H: [That was] an old fashioned one (.) or is it a modern (.) [version?]
- (50) AH: [It's a modern one] that you can hook up to your computer
- (51) H: Oh (.) ok
- (52) AH: And so you can play records (.) actually (.) three (.) now I haven't tried it out yet (.) but it looks cool (.) uhm

- (53) H: You probably don't even know what a record is (.) do you? (.) cause >when I was a kid< it was record but (.) for your all life (.) right? (.) it's probably been CDs (.) right?
- (54) AH: And casse- (.) well uh (.) cassettes=
- (55) H: =Cassettes?
- (56) AH: But uh (.) but I started a record collection (.) so it's going uh
- (57) H: You have the [classic thing]=
- (58) AH: [I have (.) yeah]
- (59) H: =With a hole in the middle?
- (60) AH: Oh (.) is that what I'm (.) I'm supposed to be looking for? (.) oh
- (61) H: Yeah <big round plastic> (.) yeah
- (62) AH: No that's (.) thank god I come on the show (.) I get educated (.) it's good
- (63) H: How about New Year's? (.) was there a big blow out? (.) a big bash?
- (64) AH: No (.) I kept it (.) I kept it really small and quiet this year (.) I went uh (.) [a friend]
- (65) H: [how did your parents] celebrate New Year's? ((audience laughs))
- (66) AH: Yeah (.) uh (.) I think America knows how my parents spend the New Year's (.) now (.) uh (.) I was uh (.) a friend of mine ((host laughs)) oh (.) my god (.) hi mum (.) uhm (.) my uh (.) my (.) a friend of mine has (.) has a beach house in Santa Barbara [so]=
- (67) H: [Ok]
- (68) AH: =Uh (.) they (.) they invited me out there (.) it was so much fun (.) it was really (.) we just (.) we just did fun stuff like (.) we watched a lot of like (.) top ten animal attack videos
- (69) H: Top ten animal attack videos?
- (70) AH: Yeah (.) I didn't see the python one (.) that I saw earlier (.) I (.) I (.) if you heard a scream back stage that was me (.) and it's (.) I love animal attack videos because you watch it (.) and your adrenaline gets going (.) and you get kind of nauseous (.) you go like (.) (a::h) [and]
- (71) H: [Why] do you like animal attack videos? (.) not cute (.) and it's not a basket full of puppies (.) you want (.) tigers eating puppies (.) is what you like
- (72) AH: Well >preferably humans< not puppies (.) that's too cruel
- (73) H: Christians eating lions (.) that's ok
- (74) AH: [[There you go]
- (75) H: [[That's fine] (.) look (.) we'll take a break (.) more with Anne right after this ((break))
- (76) H: We're back (.) talking with Anne Hathaway (.) now I've got to ask you about this (.) you (.) you sold yourself (.) for charity or something? (.) what was that?
- (77) AH: That sounds so sordid
- (78) H: It does (.) doesn't it? and >I deliberately said it that way< cause uh (.) >our ratings were driven (shallow)< now (.) what does that mean? (.) was it like uh (.) a date? (.) someone wanted a date [or what?]
- (79) AH: [Uh (.) yeah] (.) well (.) sort of (.) it was uh (.) I was giving Sigourney Weaver the life time achievement award for uh (.) that was given to her by the Trevor project (.) which is a wonderful organization (.) it's a (.) a suicide hot (.) national suicide (.) the only actually (.) suicide hot line for (.) gay lesbian (.) bisexual (.) transgender (.) questioning youth=

- (80) H: =Oh (.) kids that have trouble (.) do they call?
- (81) AH: Yeah (.) people=
- (82) H: Ok
- (83) AH: =Kids that are kind of (.) >coming to terms with their sexuality< [it's a great] (.) it's a great resource for them=
- (84) H: [Right (.) right]
- (85) AH: =And I didn't know there was gonna be a silent auction (.) and so (.) when I went to watch the show (.) it was a all big evening (.) a big gala and uh (.) I went out at the end of the auction (.) and basically asked (.) if I could auction myself off (.) for uh (.) and I thought (.) well (.) I'm not really >you know< I'm not () (.) so I said (.) 'I'll be your drinking buddy (.) for a night' (.) and so I auction myself off as a drinking buddy
- (86) H: Wow and uh ((pause)) I'll go for that (.) what are we talking? (.) how much money? (.) >no (.) seriously< and how much [did they]
- (87) AH: [I went] for twelve thousand dollars
- (88) H: Wow
- (89) AH: I know
- (90) H: And did you go drink (.) did you go on the date yet?
- (91) AH: I have (.) I have not gone (.) I have not gone on the date yet (.) and >by the way< that's not like (.) the usual going=
- (92) H: Right
- (93) AH: =Normally it's about going like (.) >you know< seven ninety nine
- (94) H: Right right (.) well (.) ok (.) so you still have to go on (.) did you meet the person yet? (.) that (.) that bought=
- (95) AH: =I did (.) they came back stage and we met (.) and they seemed (.) they were (.) they were very excited (.) but they seemed normal (.) so that's good
- (96) H: Oh (.) ok (.) that's good (.) so what will you drink? (.) you have certain things? (.) you have a specific?
- (97) AH: Well (.) here's the thing (.) normally I would have like a nice sophisticated glass of red wine (.) but uh (.) >I promised to get drunk with them so<=
- (98) H: Oh (.) ok
- (99) AH: =So uhm (.) I think (.) my new drink of choice (.) actually who I (.) I learned about this drink from Kate Hudson (.) my co-star in Bride Wars uh (.) in case you don't know who Kate Hudson is (.) sorry
- (100) H: Oh yeah (.) who is she? (.) oh yes
- (101) AH: >It's almost as she is one of the most famous girls in the planet< uh (.) uh (.) I have a skinny margarita
- (102) H: A skinny margarita?=
- (103) AH: =A skinny margarita (.) and it's uhm (.) it's a shot of tequila (.) club soda (.) and a splash of Grand Marnier and like (.) four lime wedges (.) it's pretty good (.) actually
- (104) H: Ok (.) and how many of those would you have? (.) how many would it take to get you drunk?
- (105) AH: To get me drunk? (.) uh (.) probably about one and a half (.) but I'll probably wanna pop a few more than that

- (106) H: Wow (.) so (.) you are really dedicated helping this charity
- (107) AH: I believe in charitable causes
- (108) H: That's wonderful (.) that's very good (.) that's wonderful (.) now tell us about uh (.) ((audience applauds)) tell us about Bride (.) >you know< I saw it (.) it's very funny
- (109) AH: Thank you (.) [°it's a sweet film°]
- (110) H: [and I saw it with my wife] (.) and she laughed as well (.) and it's (.) it's >you know< Vera Wang (.) I go (.) 'who's that (.) honey? (.) Vera Wang?' (.) 'oh (.) she makes dresses' (.) 'oh (.) I see' (.) so if (.) if you're a guy you need a woman to help you through the (.) the very (issue) of references
- (111) AH: You probably would need a female [guidance (.) yeah]
- (112) H: [But it's funny] (.) I mean (.) you're a terrific comic=
- (113) AH: Oh
- (114) H: =You're like uh (.) young Lucille Ball almost to me cause (.) you're attractive and really funny
- (115) AH: Thank you
- (116) H: I thought you did a great job
- (117) AH: Thank you
- (118) H: Uh (.) so (.) tell us about the film (.) you (.) you're best friends
- (119) AH: We play (.) we play best friends (.) we're (.) we're the type of girl that (.) we're just wedding obsessed=
- (120) H: [Right]
- (121) AH: =[Because] (.) and actually (.) I wanted to do (.) the movie because I'm not one of those girls (.) that is wedding obsessed (.) so I thought it would be really fun to go and play a girly girl (.) someone who >you know< does worship at the altar of (.) Vera Wang (.) which >°to be honest I do that anyway too°< but uh (.) and so uh (.) yeah (.) so Kate Hudson and I get the wedding scheduled for the same day (.) and you would expect that two best friends (.) someone would give up the date (.) except that I think that she's gone behind my back=
- (122) H: Right
- (123) AH: =And done something awful (.) so (.) to get her back (.) I keep the wedding date and then we try absolutely sabotage each other's weddings (.) she:: (.) well (.) dyes my skin orange (.) spray tan disaster=
- (124) H: Right
- (125) AH: =I dye her hair blue (.) I crash her bachelor's party (.) we do all sorts of things
- (126) H: Now (.) I saw that (.) that (.) as a guy (.) and I think >the guys will enjoy that part of the film< (.) where you are in a strip club (.) and you get up and do a dance
- (127) AH: Yes
- (128) H: I thought that was especially good
- (129) AH: Oh (.) thank you very much (.) thank you
- (130) H: I (.) I perked up (.) uh (.) the wedding scene I was snoring but (.) oh (.) oh (.) I perked up (.) now (.) was that tricky? (.) are you (.) are you a natural at that? (.) [are you good at dancing?]
- (131) AH: [Am I a natural stripper?]
- (132) H: Well I don't know (.) I don't know (.) but >I mean< is that

- (133) AH: This is the (x-rated) interview ever
- (134) H: Is it hard for you to do? (.) have you ever been on a pole (.) before? (.) I guess I could (say it)
((audience laughs)) but that's not the question
- (135) AH: <A lady never tells> (.) [Ja:y]
- (136) H: [You never tell] (.) all right (.) all right
- (137) AH: And besides (.) I'm not on a pole in this film (.) I'm on a rope
- (138) H: Yeah (.) you're on a rope
- (139) AH: And it was my first time on a rope
- (140) H: Really? (.) [>first time (sway)<]
- (141) AH: [Yes]
- (142) H: You were fantastic
- (143) AH: Thank you (.) you know (.) they actually race here (.) in uhm (.) in the (.) when they actually
shot they had (.) they had to turn me down but uh
- (144) H: Really?
- (145) AH: Yeah (.) and it was really funny at the end of it (.) because I >you know< Kate's the dancer
but I (.) I >you know< but I got the scene (.) so I was excited about that (.) so (.) at the end of the (.)
thing (.) I get on the rope (.) and in the (.) original (.) version of it (.) I run up to (.) well (.) we are at
>you know< a male strip club (.) we're dancing with an officer not your husband
- (146) H: Right (.) [officer] not your husband
- (147) AH: [And uhm] ((pause)) I like that too (.) and so I ran up to him (.) and I do a handstand at
his feet (.) and then my feet wind up by his head which I wrap around behind his neck (.) and then I
do a full sit up (.) and then he grabs my tush and (.) I open my legs (.) well I won't do it >but you
can imagine< so (.) I'm facing=
- (148) H: =I don't mind (.) let's try it (.) well (.) let's (.) let's show people (.) let's show people a clip (.)
here we are
- (149) AH: Well (.) this is a different clip (.) this is (.) I tell someone off the first time of my life
- (150) H: Yeah (.) this is the first time you get furious at this woman (.) take a look (.) here we go
((clip))
- (151) H: All right (.) Bride Wars on Friday (.) Anne Hathaway (.) be right back (.) with Brady Barr right
after (.) thanks Anne (.) [it was great]
- (152) AH: [Thank you]

Entrevista 8 – Dustin Hoffman

Data: 08.01.2009

Duração da entrevista: 00:18:05 - 00:32:07

- (1) Host: You all know my first guest (.) two time Oscar winning actor (.) who's been nominated for Golden Globe award (.) his latest film Last Chance Harvey it's currently playing in selected theatres ((addresses the announcer)) perhaps your city has been selected (.) opens everywhere on January sixteenth (.) please welcome >the one and the only< Dustin Hoffman (.) ladies and gentleman ((music plays and audience applauds)) have a seat my friend (.) welcome back (.) how you've been boss?
- (2) Dustin Hoffman: Thank you
- (3) H: Kind of feels good
- (4) DH: Wow (.) wow
- (5) H: Now (.) I have ((audience shouts continuously))
- (6) DH: Can I join in?
- (7) H: Yes
- (8) DH: WOW (.) WAU (.) WOW
- (9) H: That's very good=
- (10) DH: Thank you
- (11) H: =An actor applauding himself (.) how unusual (.) let me ask you ((pause)) I have
- (12) DH: Yes (.) sorry
- (13) H: I was (.) I was reading up on my Dustin Hoffman material (.) I was going through (.) I saw your=
- (14) DH: Yes
- (15) H: =Questions of Vanity Fair during my research (.) and you describe yourself >you describe yourself< as a (.) as a kleptomaniac (.) are you a kleptomaniac? (.) do you steal things? ((audience laughs)) this is what you called yourself (.) that's why I bring it up
- (16) DH: Well (.) in this two thousand and nine we made resolutions (.) and one (.) one of our resolutions should always be (.) to try to tell the truth
- (17) H: Ok
- (18) DH: Yes (.) I'm a kleptomaniac ((laughs))
- (19) H: Really? (.) really? (.) what kind of things do you steal?
- (20) DH: I steal (.) well (.) hotels (.) when I stay in a hotel
- (21) H: When you stay in a hotel?
- (22) DH: Well uh (.) yeah (.) come on (.) they never (.) they never make it clear whether you can or can not take a robe (.) or a towel (.) or a soap or uh
- (23) H: I thought they made it pretty clear (.) >all fees will be prosecuted< it says right at the back of the door (.) all fees will be prosecuted=
- (24) DH: No
- (25) H: =To the full extent of the law
- (26) DH: I've got thirty year old soap at home (.) that I've never used

- (27) H: Really?
- (28) DH: Yeah (.) I tell you what I like the best (.) I like the (.) when they put the mat out in front of the shower=
- (29) H: Yeah
- (30) DH: =But I only like it if they have the name of the hotel on them (.) if they have such and such that says (.) London or Paris
- (31) H: Oh I see (.) then you take it
- (32) DH: I do take it
- (33) H: Now (.) do you take it? (.) you take like (.) Barstow or (.) Fullerton or no? (.) [just]
- (34) DH: [What] is that?
- (35) H: Those are cities (.) in California
- (36) DH: Oh
- (37) H: Yeah (.) yeah (.) you see? (.) we move in different circles (.) yeah (.) yeah (.) yeah
- (38) DH: You grew up in Encino
- (39) H: You can tell by that (.) so >I mean< so (.) you take the bath (.) do you take (.) don't they sometimes charge you? (.) because they've got ter- (.) quite good at this
- (40) DH: Well (.) to (.) I'm telling the truth still (.) right?
- (41) H: Yeah
- (42) DH: Usually when I'm on a hotel as to do a movie or promote a movie (.) the studio pays
- (43) H: Right (.) >oh I see<
- (44) DH: There was a time (.) at the beginning (.) when I'd actually take a TV >you know<
- (45) H: Really?
- (46) DH: If I didn't take (.) they were paying me enough >you know<
- (47) H: Do you ever do this one?
- (48) DH: What?
- (49) H: You open the mini bar=
- (50) DH: Yes
- (51) H: =You take out the three or four (.) it's like a five dollar coke=
- (52) DH: Yes
- (53) H: =You drink it=
- (54) DH: Yes
- (55) H: =On your way out (.) during the day (.) you stop at Seven Eleven (.) pick a (.) seventy five cent coke (.) and put it back in the minibar
- (56) DH: No
- (57) H: Works always
- (58) DH: No (.) but those little bottles (.) you've taken those (.) haven't you?
- (59) H: Uh (.) no
- (60) DH: You fill up on them (.) right?
- (61) H: No (.) that's like (.) fifteen hundred dollars (.) every time you open them
- (62) DH: The studio doesn't pay for you? ((audience laughs))
- (63) H: This is NBC
- (64) DH: Oh (.) all right

- (65) H: This doesn't even work ((holds the mike)) ((audience and guest laugh)) now (.) what else? (.) no (.) it's not (.) it's not connected to anything (.) it's just here (.) now something else (.) something else (.) I read ((pause)) and again this comes from you=
- (66) DH: =I understand
- (67) H: This is a (.) more of a hygiene nature
- (68) DH: Hygiene?
- (69) H: That you (.) you're not a floss guy (.) you don't (.) you can't do it (.) you're not able (.) what (.) what is the actual
- (70) DH: <This goes right back to telling the truth>
- (71) H: Ok
- (72) DH: >You know< I don't think there is a person in the audience (.) when they go to the dentist and the hygienist says (.) 'do you floss?' (.) they (.) everyone of you (.) 'oh yes (.) yes' (.) that is the first lie that (.) that you tell (.) right? (.) I have to tell the truth that I (.) I have (.) >I think it's a small motor control problem<
- (73) H: Small motor [control problem?]
- (74) DH: [I (.) I don't know] (.) my wife is a great floss- (.) I can't wrap that thing (.) I can't (.) I can't do it
- (75) H: You have SMCP
- (76) DH: Yes (.) yes (.) but I did (.) I did go to the dentist this morning
- (77) H: Ok
- (78) DH: And (.) and I (.) because I wanted to look (.) bright (.) and pearly white
- (79) H: Right (.) right
- (80) DH: I did (.) I did (.) and I made notes (.) are you afraid of what's coming?
- (81) H: No (.) go ahead (.) I (.) I (.) I find this fascinating
- (82) DH: All right (.) because >you know< she (.) she >first of all< I do like a little nitro () (.) cause I am ((a member of the audience laughs))
- (83) H: Why does that not surprise me?
- (84) DH: It's a () from the seventies=
- (85) H: Right (.) right
- (86) DH: =And (.) and it's a kind of a bubble gum >you know<=
- (87) H: Right
- (88) DH: =Cause it feels good (.) so (.) but your mind gets interesting ideas >you know<
- (89) H: And where was that old book stolen from? (.) what hotel is that? (.) oh (.) I'm just looking
- (90) DH: This is from London
- (91) H: Oh London (.) ok (.) no (.) it's from a hotel (.) that's what I mean (.) it is from a hotel=
- (92) DH: Yes (.) yes
- (93) H: =It's from the Dorchester (.) you stole that from the Dorchester (.) all right (.) go on
- (94) DH: How did you know?
- (95) H: Cause I stole one too=
- (96) DH: =All right (.) all right (.) now (.) this is why it's important to floss=
- (97) H: Ok

- (98) DH: =Ok? >I mean< we can be serious (.) we don't have to be always funny (.) it's (.) it's important because your (palate) gets inflamed
- (99) H: Your (palate)?
- (100) DH: Yes (.) that's tissue
- (101) H: Oh (.) I thought (.) I thought that was a woman's thing
- (102) DH: Oh (.) and she looks at it (.) and she uh (.) 'your (palate)' (.) well >you said it first< 'it also looks <pink and firm and stippled>' ((audience laughs)) I wrote down (.) and then she wants to probe my gums (.) and she measures the pocket depths (.) and then she says (.) 'I'm gonna explore your (.) gums' (.) and she probes (.) and I said (.) 'what are you talking about?' (.) >cause I knew you would be asking<
- (103) H: Right (.) yeah
- (104) DH: She says when >you know< if there's a pocket there (.) if it's below a three (.) you don't feel anything=
- (105) H: Right
- (106) DH: =But above a three you feel something
- (107) H: Wow (.) wow (.) that's
- (108) DH: And she (.) and when she goes (.) 'you should use a topical (.) because it's like liquid cocaine (.) and you can add pina colada (.) banana or cotton candy'
- (109) H: Wow
- (110) DH: And then she said that she=
- (111) H: =Is this a dentist or a hooker (.) you went to? ((audience laughs))
- (112) DH: A hygienist
- (113) H: Go on
- (114) DH: And then she said she had (.) a fantasy of uh (.) Jimmy Kimbel (.) but that's not
- (115) H: Well (.) we'll take a break (.) more with Dustin (.) you have a joke for when we come back ((break))
- (116) H: Welcome back (.) starring with Dustin Hoffman (.) Last Chance Harvey (.) you always have some wildly inappropriate joke (.) uh (.) when you come here
- (117) DH: yeah
- (118) H: Have you got something for us today? (.) something that you can actually tell us?
- (119) DH: Well (.) I don't know what >I mean< it's dirty
- (120) H: All right
- (121) DH: You can te- (.) you can stop
- (122) Audience member: YEAH
- (123) H: That's a mature crowd (.) well (.) it's an immature crowd (.) that probably works better (.) and we'll (.) we'll edit around (.) go ahead
- (124) DH: I can say oral sex?
- (125) H: Yeah (.) yeah
- (126) DH: All right (.) uh (.) and it's (.) it's (.) it's holidaiish (.) I mean (.) it's >you know<
- (127) H: Oh (.) it's a holiday oral sex joke (.) well (.) that's wonderful (.) good (.) good that's lovely and uh (.) happy Hanukkah

- (128) DH: Uh (.) yes (.) so a (.) a (.) a pet store and uh (.) this >you know< kind of (.) elegant woman who goes into a pet store (.) and it's like >you know< the day of new year's eve (.) and she's looking around (.) it's kind of the end of the day (.) and nobody else's there (.) and the guy who runs the pet store is just kind of (.) watching her >you know< and she goes to the dogs (.) and looks a little bit (.) and she goes over the cats and looks a little bit (.) stop if you've heard it
- (129) H: No
- (130) DH: No? (.) and she goes over to the (.) to the birds and the >you know< even the lizards and everything (.) and she doesn't spend much time (.) and finally he goes up to her (.) he says (.) 'excuse me (.) madam' (.) he says (.) 'but uh (.) I get the feeling that you want <more than a pet> (.) you're looking for a friend really (.) a (.) a real relationship (.) aren't you?' (.) he says something (.) 'maybe (.) >if I may be candid< (.) something for (.) maybe those <lonely new year's eve nights> (.) she says (.) 'yes (.) that's true' (.) he says (.) 'come with me' (.) so he goes over to the end and there's a little thing on the ground with a (.) a cage around it (.) and there's a frog (.) and she says (.) and he says (.) 'I think you need this frog' (.) she says 'why?' (.) and he says (.) 'well (.) because this frog >if I can speak candidly once again< happens to know more about oral sex than any experience you've ever had'
- (131) H: °Really?°
- (132) DH: Yes (.) and uh (.) 'I guarantee this' though she says very (.) she'll take it (.) and she takes (.) comes back Monday (.) and she's very hurt and flustered (.) and she says (.) 'you've taken advantage of me (.) you humiliated me' (.) and she says (.) oh (.) I have to go back a little bit (.) sorry (.) 'all you have to do (.) all you have to do is you just lie on the bed (.) on your back and uh (.) take your clothes off and you just put (.) the frog (.) between your legs (.) and then you just touch the frog <right on the forehead>=
- (133) H: Right
- (134) DH: =And that's all (.) and then just relax (.) and the rest (.) you'll (.) you'll never have another new year's eve like this in your life' (.) so (.) she comes back Monday (.) she's very upset (.) and he says (.) '>wait (.) wait (.) wait<' and she says (.) 'you've taken advantage of me' (.) '>no no no< (.) did you do as I asked you?' (.) 'yes' (.) 'did you go lie on the bed?' (.) 'yes' (.) 'did you take all your clothes off?' (.) 'yes' (.) 'did you lie on your back?' (.) 'yes' (.) 'and you put the frog?' (.) and she says (.) 'yes' (.) he says (.) 'this has never happened before (.) please come with me' (.) so he takes her to the backroom and he says (.) 'now (.) I have to see (.) you have to do exactly what you did with the frog (.) because otherwise I'm not gonna be able to (.) to help (.) because I cannot believe you touch right on the' (.) 'yes' (.) she says (.) so she takes her clothes off (.) she gets on the bed (.) lies on her back (.) puts the frog right between her legs (.) and he says (.) 'ok (.) everything's fine so far' (.) and he says (.) 'go ahead' (.) and she puts her hand right on its forehead (.) he says (.) 'perfect' (.) and she waits (.) the frog doesn't do anything (.) doesn't move (.) he says (.) 'try one more time' (.) she takes her hand (.) puts the finger (.) puts it right on its forehead (.) nothing (.) the frog just sits there (.) he says (.) 'excuse me' (.) he gets on the bed (.) the pet's on her (.) he takes the frog (.) he puts it on a little night table (.) he gets between her legs (.) looks at the frog and he says (.) 'this is the last time I'm gonna show you how this is done' ((audience laughs and applauds))

- (135) H: Hey (.) ladies and gentleman (.) now (.) tell us ((pause)) tell us about Last (.) Last Chance Harvey (.) [very]
- (136) DH: [There's] (.) there's people in the first row >that are my generation< that are laughing harder than anybody else
- (137) H: Yeah
- (138) DH: I'm sorry
- (139) H: Tell us about Last Chance (.) a very charming film
- (140) DH: Yes
- (141) H: Very flirty (.) see (.) flirting is a lost art (.) I enjoy [flirting]
- (142) DH: [Yes] (.) yes
- (143) H: And you and Emma (.) do it very well
- (144) DH: Yes (.) we (.) we met on a picture called (.) Stranger than Fiction (.) a couple of years ago (.) we only had two scenes together=
- (145) H: Right
- (146) DH: =But we (.) we connect=
- (147) H: Yeah
- (148) DH: =We >you know< there was a chemistry (.) we said (.) one day we'll do a whole movie together (.) and then this came along (.) she knew the guy that wrote it and directed it (.) and he agreed that (.) he would allow us to (.) to open up the dialogue=
- (149) H: Right
- (150) DH: =So that the flirting could be (.) real (.) [real flirting]
- (151) H: [Cause some of this] is you=
- (152) DH: [All of it]
- (153) H: =[Cause uh] (.) cause your character plays piano=
- (154) DH: Yes (.) yes
- (155) H: =And flirts the way (.) I've seen you in action=
- (156) DH: Yes
- (157) H: =And you flirt like that
- (158) DH: I flirted with you? (.) [once and a while]
- (159) H: [You flirted with me] ((audience laughs)) that's correct (.) that's correct (.) and (.) and we will not have you (way) with me either (.) but congratulations on your Golden Globe nomination=
- (160) DH: Thank you
- (161) H: =Both (.) both of you guys
- (162) DH: Thank you
- (163) H: That's wonderful (.) let's show people this clip (.) you want to explain who you are? (.) what=
- (164) DH: Ok
- (165) H: =Tell people what's happening
- (166) DH: Ok (.) first >I have to say< most of your guests are taller than me (.) aren't they?
- (167) H: Uh (.) almost everyone is taller than you (.) but yeah (.) yeah
- (168) DH: It's (.) it's (.) I (.) I barely get my feet
- (169) H: Would you like the footstool?

- (170) DH: Yes yes
- (171) H: Put your feet up (.) here you go (.) now tell people what's happening here (.) you're=
- (172) DH: =I feel (.) I'm much more relaxed (.) can we start the show over?
- (173) H: Yeah (.) after (.) after that joke we may have to
- (174) DH: Ok (.) so was that bad?
- (175) H: No (.) it's fine
- (176) DH: It's uh (.) all right (.) so as you can see (.) I play a >twenty eight year old man<
- (177) H: Right
- (178) DH: And (.) a middle aged guy (.) that kind of (.) very big laugh from the cameraman (.) and I'm stuck in life (.) I'm gonna be fired from my job (.) I'm (.) I wanted to be a jazz pianist but I wasn't good enough (.) so I write jingles and uh (.) they're gonna fire me uh (.) and uh (.) I have to go to London because my daughter is getting married (.) and she doesn't speak to me (.) and my ex wife is gonna be there (.) it's (.) it's not a good time in his life (.) he goes there and he meets (.) Emma Thompson (.) who works as a statistician (.) statistician (.) a statistician?=
(179) H: =A statistician=
(180) DH: =A statistician
(181) H: Here we go (.) all right
(182) DH: Here it is (.) and he picks her up right after he gets fired (.) tries to
(clip)
(183) H: Last Chance Harvey opens wide on the sixteenth (.) Dustin Hoffman (.) it's a pleasure my friend (.) be right back with Mary Lynn Rajskub (.) right after this

Entrevista 9 - Mary Lynn Rajskub

Data: 08.01.2009

Duração da entrevista: 00:32:27 – 00:39:30

((Dustin Hoffman is sitting next to Mary Lynn Rajskub))

- (1) Host: My next guest (.) is a popular actress and comedian (.) she plays computer (geek) Chloe O'Brien (.) on the hit TV show (.) Twenty Four (.) serious kicks off with its new season (.) with the tonight uh (.) premieres this Sunday and Monday (.) eight o'clock on Fox (.) please welcome (.) Mary Lynn Rajskub ((music plays and audience applauds)) you look fantastic
- (2) Audience member: I LOVE YOU (.) CHLOE
- (3) Mary Lynn Rajskub: Wo::w (.) did you hear that?
- (4) H: I did hear that (.) I tried to ignore it (.) but [I heard it] (.) yeah
- (5) MLR: [Oh (.) nice] ((pause)) people screaming (.) is that good or bad?
- (6) H: That's good (.) that's good
- (7) MLR: Ok
- (8) H: Now (.) you look good (.) are you seeing anybody new? (.) what's going on?
- (9) MLR: I'm in a new relationship=
- (10) H: Wow
- (11) MLR: =I'm really excited=
- (12) H: Oh (.) ok
- (13) MLR: =>And there was almost an applause there<
H: Yeah (.) well (.) they're very protective
- (14) MLR: >(do we)< (.) >(do we)< uhm (.) it's going really great
- (15) H: Ok
- (16) MLR: It's complicated though
- (17) H: Oh (.) oh (.) what's the problem?
- (18) MLR: He's a lot younger than me (.) and (.) he doesn't really know a lot of stuff (.) ok? (.) he's not that smart (.) honestly ((audience laughs))
- (19) H: Ok (.) sometimes that's what you want
- (20) MLR: But he's really (.) really cute=
- (21) H: Ok
- (22) MLR: =Really loving (.) but he also has some odd things like (.) when he's going (.) he's really needy (.) he always (.) he's like (.) 'hold me' (.) and I'm like (.) 'really?' (.) like uhm (.) >you know< and he has uh (.) when he goes to sleep he has these weird rituals (.) he likes to have his stuff around him (.) and then he'll take a blanket (.) and I put it over his head (.) and he kind of cries himself to sleep (.) is that weird?
- (23) H: It is weird=
- (24) MLR: I took a picture of him
- (25) H: =Not to Dustin (.) but it is weird
- (26) MLR: Is that?

- (27) DH: Do you (.) do you want to buy a frog?
 ((audience laughs and applauds))
- (28) MLR: Uhm (.) I took a picture of him sleeping though (.) ((addresses Dustin Hoffman)) will you look at it? (.) and tell me (.) how weird you think this is (.) aa I [don't]=
- (29) H: [>All right (.) let's see<]
- (30) MLR: =Don't tell him I took a picture (.) [ok?]
- (31) H: [All right]
 ((a picture of a baby sleeping is shown))
- (32) DH: O::h
- (33) H: Let's see (.) >we have another picture< (.) >let's see (.) let's see< ((another picture is shown))
 o::h
- (34) MLR: That's my new guy
- (35) H: Wow (.) that's amazing (.) now you had uh (.) you had this baby like (.) last Thursday (.) didn't you? (.) [you look fantastic]
- (36) MLR: [>Yeah (.) I had him last week<]
- (37) H: Wow (.) you look terrific (.) wow
- (38) MLR: And he's really advanced (.) he grew that much in a week
- (39) H: Now (.) has it changed (.) have things changed for you since the baby? (.) or
- (40) MLR: Yeah (.) you become different (.) as a mother (.) really different=
- (41) H: Yeah yeah
- (42) MLR: =Plus it's just (.) it's relentless >you know<they make them (.) they make you love them (.) it's kinda like >the Stockholm syndrome< like (.) every two hours they're waking up (.) and like (.) >I need something (.) I need something< (.) and then (.) when we you get four hours of sleep (.) you're like (.) wow (.) thank you so much for sleeping four hours >you know< you're so cute (.) and I think I love you
- (43) H: Now (.) now what's his name?
- (44) MLR: His name's Valentine
- (45) H: Valentine?
- (46) MLR: Yeah
- (47) H: He won't get beat up at school
- (48) MLR: Do you wanna know his full name?
- (49) H: What's his full name?
- (50) MLR: >Valentine (.) Christmas (.) Easter (.) Martin Luther King Jr Day< (.) Rolph
- (51) H: Wow
- (52) MLR: We really like holidays (.) °in our house°
- (53) H: Yeah (.) well (.) that's uh (.) yeah (.) now on valentine's day (.) he's gonna grow up thinking that's his day (.) isn't he?
- (54) MLR: He should=
- (55) H: Ok
- (56) MLR: =Every holiday is his day
- (57) H: I guess that's cute (.) all right
- (58) MLR: See?

- (59) H: Now (.) do you travel with the baby? (.) is that a big uh=
- (60) MLR: Yeah (.) we went to (.) we took his first trip uh (.) we went to Aspen (.) my boyfriend and I (.) we'd go skiing and he would stay (.) in the snow cubs (.) day care (.) but I act different now that I'm a mum (.) I do different things that I wouldn't do before >I mean< usually when we go skiing (.) I'm like (.) 'let's do shots and try to hit some trees' =
- (61) H: Right
- (62) MLR: =But >you know<
- (63) H: Yeah (.) that changes
- (64) MLR: But now uh (.) tequila tasting is not fun anymore (.) with an infant
- (65) H: No
- (66) MLR: But uh (.) now I'm like (.) to my boyfriend (.) 'do you have sun cream? (.) do you have a kleenex in your pocket? (.) do you have the international book of phrases? (.) and uh (.) box of flares? (.) >in case we get lost and something happens<' (.) >°you know°<
- (67) H: That's good though (.) see (.) you like being a mum (.) right?
- (68) MLR: You have something to care of
- (69) H: I did some research (.) and I found out something about you (.) and I hope this doesn't make you mad (.) this is Los Angeles magazine from what? (.) nineteen ninety five (.) and this is astounding to me (.) you were named waitress of the year
- (70) MLR: Oh no
- (71) H: Look at that (.) tell me where were you (.) tell me about this
- (72) MLR: I worked at (.) the Hard Rock Café
- (73) H: Yeah
- (74) MLR: I think it was my dream when I was younger (.) >to sing and dance and wait tables<
- (75) H: Right (.) sing and dance and wait tables?
- (76) MLR: Yeah (.) I thought (.) I was like eight (.) and I thought it was like (.) the coolest job (.) it's not that cool=
- (77) H: Right >I mean<
- (78) MLR: =But I uhm (.) I (.) oh yeah (.) I got voted best waitress but I was the worst waitress (.) my friend wrote for that magazine (.) and he said (.) 'I'm gonna comment (.) then you wait on me (.) and I'm gonna write you up saying you're the best waitress' (.) but it was a cue because everyone there was like (.) she's the worst (.) and like the manager (.) sabotaged my photo shoot (.) she's like (.) 'take a picture of her (.) she's a better waitress' (.) and I was
- (79) H: Wow (.) the woman gets nasty (.) very competitive (.) so it was competitive waitressing
- (80) MLR: Yeah
- (81) H: Now (.) any celebrities come in? (.) did you wait on any celebrities?
- (82) MLR: I uhm (.) I waited on John Corbett >you know< the actor John Corbett
- (83) H: Oh sure (.) ok (.) yeah
- (84) MLR: But uhm (.) he asked me if I had () ((audience laughs)) I don't
- (85) H: No (.) no (.) I know (.) why? (.) I'm (.) you lost me (.) ok (.) before you ordered (.) excuse me (.) I don't understand
- (86) MLR: I (.) I was just frowning from the inside (.) cause I=
- (87) H: =Were you nervous cause he was a celebrity?

- (88) MLR: I was nervous (.) cause he's like (.) the hot guy from Northern Exposure
- (89) H: Oh ok
- (90) MLR: Way back then (.) he was like (.) DJ=
- (91) H: Right
- (92) MLR: =And like (.) his girlfriend was a skeleton (.) and I thought I was gonna knock her over (.) cause she was like (.) stack up in the corner of the booth (.) and I was frowning (.) but also you have to say (.) weird stuff (.) like you have to be like you like (.) would you like to try the rock and roll chilli? (.) it has beef and pork (.) and rock and roll right in the chilli (.) [so]
- (93) H: [You] make it sound so good (.) yeah
- (94) MLR: I had a lot on my mind (.) and then
- (95) H: Yeah yeah
- (96) MLR: 'Can I take your drink order?' ((pause)) but even if I did >I mean< I can wait tables=
- (97) H: Yeah
- (98) MLR: =[So]
- (99) H: [It's] nothing wrong (.) I'm not making fun ((audience applauds))
- (100) MLR: What's his problem?
- (101) H: Yes (.) it seems inappropriate (.) to answer (.) now congratulations (.) a new season of Twenty Four (.) excited to be back? (.) cause of the strike (.) you guys been off like (.) eighteen months uh
- (102) MLR: Yeah (.) it took us like (.) two years
- (103) DH: Hi ((approaches Mary))
- (104) H: What do we see? (.) any new cast members or anything?
- (105) MLR: Uh (.) my friend (.) Janeane Garofalo (.) [is on the show]
- (106) H: [Oh (.) Janeane Garofalo] (.) I like Janeane (.) sure sure
- (107) MLR: She works in the FBI uh (.) playing Chloe O'Brien like (.) computer genius=
- (108) H: Oh ok
- (109) MLR: =We have tech () cat (.) cat fights
- (110) H: Oh (.) ok (.) very cool (.) so (.) so it's Sunday and Monday the big (.) tonight premiere
- (111) MLR: Yeah (.) [>I'm very excited<]
- (112) H: [Cool] (.) it was good to have you back (.) congratulations on Valentine (.) very exciting
- (113) MLR: Thank you
- (114) H: We'll be right back with Lady Gaga (.) right after th

Entrevista 10 – Daniel Craig

Data: 09.01.2009

Duração da entrevista: 00:18:49-00:30:36

- (1) Host: Welcome back (.) good (.) good show tonight (.) big movie stars (.) Daniel Craig is on his way out (.) actress Taraji P. Henson (.) she stars with Brad Pitt in the new uh (.) movie Curious Case of Benjamin Button (.) she was in Hustle and Flow ((addresses the announcer)) remember when we saw this girl?
- (2) Announcer: All right
- (3) H: And I thought (.) go:d (.) she's so amazing () actress (.) I didn't even recognise (.) I didn't realise it was her in Benjamin Button=
- (4) Announcer: Ok
- (5) H: =But (.) boy (.) she's really terrific (.) uh (.) music from Eagles of Death Metal (.) my mum's favourite band ((audience laughs)) now (.) we have great guests (.) next week we have David Duchovny (.) Mickey Rourke who () will be here and the wife of the former uh (.) British prime minister (.) Tony Blair (.) the outspoken and lively (.) Cherie (.) Blair she's got a terrific book (.) I'm reading the book now (.) so that will be fine (.) all right (.) my first guest (.) the hugely popular star of the new James Bond film (.) the latest Quantum of Silence is still enjoying tremendous (.) success (.) he's now starring in the critic claimed new film based (.) on a true story (.) called Defiance uh (.) terrific film (.) couldn't be any different than (.) any more different from James Bond (.) what a great actor he is (.) Daniel CRAIG (.) >ladies and gentleman< ((music plays and audience applauds)) have a seat my friend (.) welcome back
- (6) Daniel Craig: How nice is that
- (7) H: Happy new year
- (8) DC: Happy new year to you
- (9) H: Now and (.) congratulations on the huge success of Quantum of Solace
- (10) DC: Thank you
- (11) H: Six hundred million dollars opening?
- (12) DC: We did it right
- (13) H: That (.) that was like (.) the biggest opening of a Bond film ever (.) right?
- (14) DC: mhm mhm (.) and what are we gonna do next time?
- (15) H: Uh?
- (16) DC: I don't know what we're gonna do next time
- (17) H: Now (.) do you worry about (.) see (.) you uh (.) but see (.) this is the classic English thing (.) 'yes (.) that was good (.) but what's gonna happen the next thing?'
- (18) DC: I uh (.) I=
- (19) H: [Can you enjoy this?] (.) do you enjoy the success?
- (20) DC: =[It's a great (.) I have] (.) yes (.) I have
- (21) H: Or do you worry (.) do you really worry about what's [gonna happen next?]
- (22) DC: [No (.) I don't (.) I've enjoyed] >I mean< it's just (.) it's a great relief (.) and it's just >you know< I mean=
- (23) H: Yeah

- (24) DC: =It's uh (.) we couldn't have dreamed that we'd open like that (.) and uh (.) >you know< I think it's just an English thing of (.) sort of thinking (.) trying to put ourselves down
- (25) H: Well (.) that's my mother (.) my mother was from Scotland (.) so I know what it is (.) I remember telling my mother once that (.) when I first came to town (.) I wasn't working (.) and I said to my mum (.) 'well (.) you know Sylvester Stallone won ten million dollars uhm (.) for two weeks work' uhm (.) and my mother said (.) 'yeah (.) but the other fifty weeks (.) what's he gonna do?' (.) >that was what she said< ((guest laughs)) 'it's better that you work every week than (.) than make ten million dollars [right now]'
- (26) DC: [I think] (.) I think such thing (.) if you think the worst it's when the best happens (.) it's (.) you should enjoy it (.) but I don't know (.) I don't know quite how that psychology works (.) really
- (27) H: No (.) no but it also comes from being an actor (.) cause you starve for so long (.) right?
- (28) DC: It's true
- (29) H: So (.) >no matter how much success you have< like (.) do you still take free stuff like (.) when you (.) when they give you like (.) three things (.) do you still take them?
- (30) DC: One of the things I'm learning (.) is that nothing (.) there's no such thing as free stuff
- (31) H: Well (.) yeah
- (32) DC: That >I mean< because people >you know< (.) >I mean< I'm fair (.) fairplay (.) so that (.) people want something for something (.) so
- (33) H: Yeah yeah (.) ok (.) but (.) but >you know what I'm saying< like (.) the actors (.) 'oh (.) free food' >you know<
- (34) DC: Oh (.) that? (.) no (.) I still steal food (.) yes
- (35) H: Yeah (.) that's right (.) you see (.) that's what I mean (.) that's (.) >no matter how big an actor< you (.) you (.) so many years of not eating
- (36) DC: Yeah
- (37) H: It's free food
- (38) DC: The other (.) the other (.) the nicest thing is the free bar (.) that's the nic-
- (39) H: Oh (.) the free bar
- (40) DC: The two nicest words in the English language
- (41) H: Oh really? (.) oh (.) we have a free bar right here
- (42) DC: mhm mhm (.) you do?=-
- (43) H: Now
- (44) DC: =But it's new year's so (.) I've given up for the (.) for the
- (45) H: Now (.) really? (.) you've given up drinking? for new year's?
- (46) DC: It's been a week=
- (47) H: =A week (.) how long (.) how long do you think you can hold on?
- (48) DC: I don't know (.) I'm (.) this moment I need a drink
- (49) H: Really? (.) really? (.) wow (.) so you haven't had a drink since new year's
- (50) DC: mhm mhm
- (51) H: Real- (.) wow (.) how long do you think you can go? (.) what's the longest you've ever gone? (.) previously? (.) without a drink of any kind

- (52) DC: Uhm (.) I don't know (.) I (.) I kind of think now that I'm getting older it matters more now (.) before it didn't matter (.) I think I've done (.) a month
- (53) H: A month?
- (54) DC: Yeah (.) that's a long time (.) that's really a long (.) for an actor (.) that's a long time=
- (55) H: =That's a long time (.) now (.) I see your pictures (.) on the magazines (.) all the time uh (.) are you bothered by that? (.) cause that (.) do you mind the paparazzi? (.) you don't seem (.) you seem you would not be a (.) >paparazzi kind of guy<
- (56) DC: I (.) I (.) >it's a tricky one< (.) >I mean< I (.) I just had an holiday (.) which is uh (.) uh (.) it's been strange lying on the beach with twelve guys taking photographs of you >down the other end of the beach<
- (57) H: We have a picture (.) this is of you (.) and >apparently< you (.) you kind of (.) see (.) you look a lot different (.) in person (.) now you see (.) a little heavier (.) a little heavier there ((audience laughs))
- (58) DC: >You know?< I had a (.) I had a (bad) arm [so I just haven't known] >how to keep it<
- (59) H: [Yeah (.) yeah] ((pause)) that's what I was gonna say (.) I can see ((pause)) see (.) I have a perfect life
- (60) DC: mhm mhm
- (61) H: See (.) I'm famous but nobody cares (.) yeah ((audience laughs))
- (62) DC: uhm (.) [that's not true]
- (63) H: [So I go places] (.) nobody [bothers me]=
- (64) DC: [That's not true]
- (65) H: =Nobody (.) nobody takes my picture
- (66) DC: They do (.) I've seen lots of pictures of you
- (67) H: Really?
- (68) DC: Yeah (.) magazines
- (69) H: What sort of pictures?
- (70) DC: Crashing cars
- (71) H: Crashing cars? (.) well (.) that is true (.) °I do crash some cars°
- (72) DC: Yeah
- (73) H: Is this new though? (.) you've been on a lot of films (.) for years=
- (74) DC: mhm
- (75) H: =But it it takes on a new level paparazzi wise >with the bomb thing< doesn't it?
- (76) DC: It's very (.) it's very churlish to sort of (.) uh (.) uh (.) bitch about things like that=
- (77) H: Yeah
- (78) DC: =Because actually >you know< this is sort of (.) part (.) you can't sort of (.) be an actor and have success in a movie without sort of (.) there being some interest (.) so=
- (79) H: Yeah
- (80) DC: =I've got (.) I've got to balance it out (.) I just try to keep my life >as private as possible< (.) my personal life >as private as possible<=
- (81) H: Right
- (82) DC: =But uh (.) >except when I'm lying on the beach<
- (83) H: Right (.) ok (.) now like (.) do you have any tattoos?

- (84) DC: I do
- (85) H: You have tattoos? (.) what do you have a tattoo of?=
(86) DC: uhm
- (87) H: =Is it in any place where people would see it?
- (88) DC: There's a couple of (them) you'd see (.) there's another one where you wouldn't see (.) [which is]
- (89) H: [Really?]
- (90) DC: Yeah (.) it's ()
- (91) H: And how about that one? (.) is the one which says ok (.) and then it says Oklahoma? (.) is one of those?=
(audience laughs)
- (92) DC: I wish
- (93) H: =I mean (.) and what made you [get the tattoo?]
- (94) DC: [>Welcome to Oklahoma<]
- (95) H: And at what point of your career did you say? >you know< I've gotta have a tattoo
- (96) DC: uh (.) I (.) I had them done when I was sixteen (.) seventeen (.) so=
(97) H: Oh (.) ok
- (98) DC: =So actually it was uh (.) and then I have one (.) I (.) I (.) it was sort of uh (.) it's a rebellion
- (99) H: Yeah
- (100) DC: I mean (.) that make up artist (.) I have a nightmare with them (.) cause they've go to (.) continuously uh (.) sort of (.) sort of (.) cover them up (.) and >you know< sometimes (.) I've (.) sometimes I've had them in (reviews) (.) so I'm not worried about them
- (101) H: Ok (.) so you don't regret getting a tattoo?
- (102) DC: No (.) you can't do that (.) it's kind of (.) they're a personal thing (.) [and they just] >you know<
- (103) H: [Yeah (.) >all right<] (.)
we'll take a break (.) more with Daniel right after this
(break))
- (104) H: Welcome back (.) Daniel Craig (.) Defiance (.) the new (.) I think (.) I think I said Quantum of [Silence]
- (105) DC: [Silence] (.) yeah
- (106) H: It's Quantum of Solace
- (107) DC: Close enough=
(108) H: =Close enough (.) close enough (.) besides I read it made six hundred million () now (.) now you've just had your premiere of Defiance what (.) in Paris?
- (109) DC: uh (.) we had one in London (.) then we flew off (.) and did one in Paris=
(110) H: Ok
- (111) DC: =Which ended over here (.) so
- (112) H: Are you a big Paris guy? (.) you like uh (.) the food () pretty plain (.) but French food (.) I'm always [like (.) 'excuse me']=
(113) DC: [You don't like it?]
- (114) H: = 'I didn't order this'
- (115) DC: Right

- (116) H: It's like eel heads and fish sauce (.) I'm not a good=
- (117) DC: =Where? (.) >which restaurant have you been going to<?
- (118) H: I don't know
- (119) DC: I (.) I (.) no (.) I love the food (.) I've been going to Paris since I was sixteen or so
- (120) H: Ok (.) ok (.) pick up a tattoo there (.) so (.) what do you do when you're in Paris? (.) what do you do? (.) you go as a single guy? (.) [>did you go with a girlfriend<?]
- (121) DC: [I date] (.) yes [yeah (.) yeah]
- (122) H: [Oh (.) >that's gotta be fun<]
- (123) DC: It was a lot of fun
- (124) H: Yeah (.) that's as far as you wanna go?
- (125) DC: The food was good and (.) [the company was good]
- (126) H: [Remember you're under oath] (.) Mr Craig=
- (127) DC: Yeah
- (128) H: =The last time you're here (.) your arm was on a sling=
- (129) DC: Yes
- (130) H: =How is it? (.) has it healed up? (.) is it ok?
- (131) DC: It's nearly there (.) uhm (.) it's uh (.) I probably gonna buy another (.) two months before it's fully healed
- (132) H: Oh (.) it's still kind of weak?
- (133) DC: Yeah (.) I've got uh (.) physiotherapy (.) I'm still in physiotherapy
- (134) H: Oh (.) great so (.) come on (.) () bonds (.) now (.) you were (.) I saw you (.) were you fishing in the Caribbean? is that what you do?
- (135) DC: No (.) I don't (.) I can't fish and when I'm=
- (136) H: Really? (.) your arm is up but you can't [do like this]=
- (137) DC: [No (.) I couldn't do that (.) no]
- (138) H: =Is that bad?
- (139) DC: But if you're gonna pull sort of >you know< sort of (.) four and a half four six foot marlon
- (140) H: Oh no (.) you have a man to do that (.) [>you just sort of sit<]
- (141) DC: [Do you?]
- (142) H: Oh yes
- (143) DC: Is that what you do? (.) I didn't know (.) I didn't know that
- (144) H: Oh (.) you do the video version (.) now tell us about Defiance (.) I thought this was a terrific film=
- (145) DC: Thank you
- (146) H: =And it's (.) it's a true story and that's (.) I think it's sort of important for (.) especially kids to see (.) cause >you know< you see kind of (.) one version of world war two (.) and you realise that there were a lot of Jewish people that really fought back (.) and there were a lot of Jewish people in the resistance (.) and that's what this movie is about (.) isn't it?
- (147) DC: Yeah (.) I (.) the story came to me uhm (.) through (.) through a director and I've (.) I've never heard of it and uh (.) and I thought I was pretty good about that period of history uh (.) and it's about >I mean< there were pockets of resistance (.) and there were certainly pockets of Jewish

resistance (.) but they were wiped out and (.) and severely >obviously< wiped down (.) and what we know of (.) of the war (.) especially sort of >you know< what happened (.) the holocaust and the numbers that died (.) and so all of the stories of resistance got pushed to the side I think (.) uhm (.) but it's (.) it just stroke me as one of those amazing stories of (.) sort of uh (.) humanity and also how >you know< how people can survive in such extreme situations (.) and that these brothers (.) there're four brothers that uh (.) basically (.) uh (.) got twelve hundred people out of (.) out of the forest (.) of the war (.) and thefore (.) thousands upon thousands of people (.) sort of (.) have lived since

(148) H: It's fascinating because these were essentially city people=

(149) DC: mhm

(150) H: =That you've taken to the middle of the woods (.) with no supplies of any kind (.) ok (.) >we're gonna live right here in the middle of the woods<=

(151) DC: =Well (.) the four brothers ran (.) they knew the woods very well uh (.) and sort of ran there because their family was wiped out (.) and they ran there to hide (.) and stories of them sort of (.) started leaking into the ghetto (.) and people decided to (.) to escape the ghetto and go and join them (.) but >of course< they were >you know< they were (.) they were city people (.) they were (.) they were old (.) they were children (.) and they were uh (.) people like >doctors and lawyers and things like that<=

(152) H: Right

(153) DC: =And (.) and basically with no means of surviving (.) and the brothers formed this society and they (.) they got through

(154) H: And you met a lot of the real (.) family memb- (.) the survivors

(155) DC: The sons and sort of=

(156) H: =Who would not be here (.) was it not?=
(157) DC: =For sure (.) no >I mean<

(158) H: And this is a photo >I mean< how inspiring is that (.) can you show this? (.) this is you with some of the real (.) people ((a picture is shown))

(159) DC: Yeah

(160) H: And they must be what? (.) thousands of survivors

(161) DC: Yeah (.) they are (.) >I mean< definitely (.) they had a screening in New York uh (.) uh (.) before the holidays which (.) where we had (.) hundreds and hundreds and hundreds of family members=

(162) H: Right

(163) DC: =That uh (.) are here today because of them

(164) H: And you filmed it in the woods=

(165) DC: mhm mhm

(166) H: Sort of (.) the real woods where this happened

(167) DC: Yeah

(168) H: Now (.) did you camp out? (.) did you guys whiny? (.) did you go back to hotels? (.) did you sleep in the woods? (.) like the actual

(169) DC: We stayed out long enough ((host laughs)) but we had () >I mean< that was all (.) we had (.) we had trailers parked about three miles away (.) so we stayed on set (.) we were going sort

of (.) twelve hour days and (.) and it was cold (.) and it was wet (.) but you do have to have >in the back of your mind<=

(170) H: Yeah

(171) DC: =That these people lasted three winters (.) out there

(172) H: I know >I mean< you must say to yourself (.) you're in a movie crew (.) you've got all the luxuries and it's still freezing

(173) DC: Yeah >I mean< it's uh (.) it was uncomfortable but >you know< we had people

(174) H: Let's show folks a clip

(175) DC: Right

(176) H: Now (.) Liev Schreiber is (.) is your brother in this film as well (.) what is happening? (.) do you know which scene this is?

(177) DC: uh (.) you have to run it a bit

(178) H: Ok ((audience laughs)) ok (.) we know [there are some] Jews in the woods >we know that

(179) DC: [My memory is no ()]

(180) H: Here we are (.) let's take a look

((clip))

(181) H: It's a wonderful film (.) a wonderful story (.) highly recommended (.) opens wide on the sixteenth (.) Daniel (.) I know you have to go (.) thank you my friend

(182) DC: Thank you

(183) H: Daniel Craig (.) we'll be right back (.) Taraji P. Henson

Entrevista 11 – Taraji P. Henson

Data: 09.01.2009

Duração da entrevista: 00:31:08 - 00:40:04

- (1) Host: Welcome back (.) my next guest is best known for her role in the hit movie Hustle and Flow (.) it's getting great reviews >for her performance< in the Curious Case of Benjamin Button (.) which can be seen in the theatre near uh (.) she can also be seen in the new film (.) Not Easily Broken (.) which opens uh (.) today (.) opens today (.) please welcome Taraji P. Henson ((music plays and audience applauds))
- (2) Taraji P. Henson: Hi
- (3) H: Hey (.) nice to finally meet you (.) I enjoy your work
- (4) TH: Oh (.) thank you so much (.) I have to tell you a story though (.) so I'm in the car with my son (.) >I have a son (.) I'm a mum< and uhm (.) we're driving over the Canyon (.) this is after I find I'm doing the show=
- (5) H: Right
- (6) TPH: =And I'm driving along (.) and I chuckle out loud (.) and my son >kind of looks at me< and he's like (.) and >I'm thinking to myself< (.) <should I let it pass?> (.) >cause he's gonna think I'm crazy (.) maybe I should tell him< (.) so now I'm like (.) I look over him and I just blur out (.) I'M DOING THE TONIGHT SHOW (.) and he's like (.) 'is that what you were chuckling about?' (.) and I was like (.) 'yeah' (.) and he goes like (.) 'mum (.) I do that all the time (.) I do that all the time' >you know< on acting we call it a private moment
- (7) H: Really?
- (8) TPH: Yes
- (9) H: Really? that didn't seem that private actually
- (10) TPH: No (.) I did it out loud though
- (11) H: Now (.) now tell us about yourself (.) where were you born and raised?
- (12) TPH: Washington DC
- (13) H: Ok (.) now show business family? (.) or
- (14) TPH: No show business
- (15) H: No show business?
- (16) TPH: Just me (.) well (.) I have one little cousin >who I stayed when I first moved out here< who did a show years ago (.) called Minor Adjustments=
- (17) H: Ok
- (18) TPH: =But he's grown now
- (19) H: Ok >I mean< what do your folks do? (.) what (.) what do they do?
- (20) TPH: My dad is deceased >°god rest his soul in peace°<
- (21) H: Oh ok (.) I'm sorry
- (22) TPH: uhm (.) but he used to work for uhm (.) Washington DC government=
- (23) H: Ok
- (24) TPH: =And he was a metal fabricator=
- (25) H: Ok

- (26) TPH: =And my mum used to work for uhm (.) May company well before >it was Woodward and Olthrop< but then May company bought it=
- (27) H: Ok
- (28) TPH: =Now it's known as Macy's
- (29) H: So (.) where does the show business thing come from? >I mean< what did your folks think when you (said) (.) I want to be an actress? (.) like (.) yeah ok
- (30) TPH: My dad was all for it=
- (31) H: Yeah?
- (32) TPH: =Yeah (.) cause (.) I was always a ham (.) I (.) I loved to perform=
- (33) H: Right
- (34) TPH: =I would (.) I would perform in front of (.) to myself (.) in front of a mirror=
- (35) H: Right
- (36) TPH: =As long as I laughed (.) I didn't care
- (37) H: Right (.) well (.) that's my attitude during my monologue (.) hey (.) I'm enjoying it (.) fine with me ((guest laughs))
- (38) TPH: My mum >you know< she (.) she came from the south and uhm (.) there were eight of them (.) children=
- (39) H: Wow
- (40) TPH: =And so >you know< she was more of a rational thinker (.) she was like (.) 'YOU'RE GONNA STARVE' (.) until she saw my first play=
- (41) H: Ok
- (42) TPH: =And then (.) when I said I had to get a regular job cause I needed to survive (.) she would be like (.) 'BUT WHAT ABOUT YOUR ACTING CAREER?'
- (43) H: Really? (.) ok
- (44) TPH: So she (.) >you know<
- (45) H: Now (.) the name (.) Tarajin (.) is a very pretty=
- (46) TPH: [Thank you]
- (47) H: = [What kind] of name is that?
- (48) TPH: It's Swahili (.) [I'm not]
- (49) H: [Ok]
- (50) TPH: It means ((audience laughs)) my dad found it in (.) uhm (.) a book of African names
- (51) H: Ok
- (52) TPHPH: It means hope
- (53) H: Oh ok (.) here you go (.) very cool
- (54) T: Yeah
- (55) H: It's a very pretty name
- (56) TPH: Thank you (.) thanks
- (57) H: Ok (.) so what? (.) did you study acting? (.) like (.) >you're in high school (.) I'm gonna be an actress< was that the big deal? (.) did you do that? (.) that you see yourself doing from a young age?

- (58) TPH: Well (.) yes (.) I (.) I think I got really serious about it when it was time to go to high school uhm (.) and I audition for uhm (.) a performing arts high school (.) called Duke Ellington >in Washington DC<=
- (59) H: Ok
- (60) TPH: =Did not get accepted (.) and that rejection (.) at such a young age (.) I just could not bear (.) >so I thought that maybe I could () (.) so then it was time to go to college (.) and I knew I had to do something cause I had to go to college (.) and so I went a little something like this (.) >ini mini myni moe< (.) electrical engineering (.) that sounds like I'll be rich
- (61) H: That (.) yeah
- (62) TPH: Yeah (.) well
- (63) H: And you seem like just a natural for electrical engineering
- (64) TPH: Well (.) what I found out (.) is that I'm not wired mathematically (.) that's why I'm an artist (.) and so
- (65) H: I knew that at birth (.) that I was not wired °mathematically°
- (66) TPH: So I go off to North Carolina A and T to become this fabulous electrical engineer (.) well (.) I failed pre cal
- (67) H: Pre calculus?
- (68) TPH: Pre calculus (.) the class that preps you for all the math you have to do
- (69) H: Yeah right
- (70) TPH: uh (.) uh (.) well (.) I felt (.) that was only (.) that was fake (.) cause clearly I wasn't supposed to do that (.) and <thank god> I failed it >you know (.) how you can talk yourself into staying<
- (71) H: Right
- (72) TPH: So (.) if I passed (.) I wouldn't be sitting here with you Jay
- (73) H: That's sure (.) now I want to ask you (.) have you gone (.) have you gone back to Duke Ellington high school?
- (74) TPH: Yeah (.) I go back all the time and I talk about=
- (75) H: =You met that teacher (.) that turned you down?
- (76) TPH: Have I met? (.) no >you know< this is the funny thing (.) so then (.) I leave North Carolina A and T (.) and I end up at Howard University (.) where all of the Duke Ellington students end up going=
- (77) H: Ok
- (78) TPH: =So then (.) when I get to Howard >you know< I'm a star (.) I'm in all the plays and they're like (.) 'hey (.) you remember when we were at Duke and you did this (.) or this happened?' (.) and I'm like (.) 'I didn't go (.) they didn't accept me' (.) so after I graduate and I become successful (.) they call me back to Duke Ellington all the time (.) to meet the kids
- (79) H: Oh ok (.) that's good (.) it's good to get that little
- (80) TPH: Yeah (.) I love it
- (81) H: Yeah (.) but is the person who turned you down (.) still there?=
(82) TPH: No
- (83) H: =Cause that happened to me=
- (84) TPH: No

- (85) H: =I was in college (.) there was an audition for comedy class (.) I didn't get it (.) and my name was on the marquee (.) at the playboy club across the street >which I was working on the weekends< and I was so mad (.) that I didn't get in the class ((guest laughs))
- (86) TPH: <Victory [is ours]>
- (87) H: [So (.)] so what was the first big break? (.) was it Hustle and Flow? (.) that's the first time I became (.) aware of you
- (88) TPH: Really?
- (89) H: Yeah
- (90) TPH: uhm (.) well (.) let me see (.) I guess it was (.) if that wasn't (.) it was meeting my managers (.) see (.) the thing about this business is that you have to find a team that really believes in you (.) and I share uhm (.) managers with Halle Berry (.) and I wanna thank her nationally (.) because she bought me (.) a beautiful bottle of champagne (.) to congratulate me for the success of Benjamin Button (.) so >thank you Halle (.) I love you<
- (91) H: Oh ok
- (92) TPH: She's a class act
- (93) H: So did you (.) but did you meet the sleazy managers first?
- (94) TPH: >No no no no no<
- (95) H: Really?
- (96) TPH: No (.) I swear (.) it was (.) it was like (.) divine (.) I was supposed to come here and do this (.) and something inside of me (.) I knew that
- (97) H: Yeah
- (98) TPH: That's when I left uhm (.) DC actually (.) when I graduated from Howard (.) my father was like (.) 'so ok (.) now what are you gonna do?' (.) and I'm like (.) 'what are you talking about? (.) and he was like (.) 'uhm (.) you gotta make money' (.) and I say (.) 'no (.) I'm gonna live here with you for the rest of my life' (.) but no (.) he says (.) 'so (.) how are you gonna catch fish on dry land?' (.) and I'm like >my dad (.) he always had these quotes< I'm like (.) 'would you speak English? (.) what do you mean? (.) how I'm going to catch fish on dry land? (.) you can't catch fish on dry land' (.) and he's like (.) 'uhm (.) what I mean is (.) how (.) what are you gonna do? (.) how are you gonna get acting jobs? (.) you can't act here' (.) and uhm (.) so he had a party (.) my family raised seven hundred dollars and (.) while (.) >while I was in college I had my son< uhm (.) and we moved (.) I dragged my son with seven hundred dollars in my pocket=
- (99) H: Wow
- (100) TPH: =And I moved to LA (.) and here I am (.) but I get to LA and I meet my manager (.) and I go on to his office and he's like '>you've gotta knock my socks off<' (.) if you ever meet Vincent Cirrincione (.) he's like uhm Joe Pesci (.) he talks like this (.) 'so (.) yeah (.) >you've gotta knock my socks off (.) you've gotta knock my socks off'< so he told me I gotta do two monologues (.) right? (.) contra- (.) two contrasting pieces (.) comedy and something dramatic (.) so I did the first one (.) and he was like (.) '>ok ok ok (.) you're great (.) you're great (.) I'm gonna sign you (.) I'm gonna sign you'< and so (.) at the time he had another manager in the office (.) and she was like (.) 'Vince (.) wait (.) let her finish (.) let her finish do the other monologue' (.) so I do the other monologue (.) >now I know I got him in my pocket<=
- (101) H: Right

- (102) TPH: =So I'm bold now ((audience laughs)) I finish (.) when I sit down I say (.) 'so (.) did I knock your socks off?' (.) he takes his socks off and gives them to me (.) I still have them ((shows a pair of socks))
- (103) H: Wow (.) those are the actual socks? (.) wow (.) very good (.) now tells us about the movie (.) we have a clip uh (.) and you played Brad Pitt's mother (.) which is=
- (104) TPH: Yes
- (105) H: =Which is hilarious to me (.) for some reason
- (106) TPH: It is very funny (.) being he older than me
- (107) H: That's (.) exactly
- (108) TPH: And he's white and I'm black (.) how does that happen? ((audience laughs))
- (109) H: Right (.) let's take a look (.) this is the scene where >obviously people know the story<
- (110) TPH: Yes
- (111) H: He ages backwards (.) he gets younger (.) you raised him=
- (112) TPH: Yes
- (113) H: =From a child he was abandoned and you raised him=
- (114) TPH: mhm mhm
- (115) H: =And he's coming back to see you after what? (.) ten years? (.) fifteen years?
- (116) TPH: Yeah (.) he has gone (.) he had gone off to become a man (.) and now he's coming back home (.) for the first time
- (117) H: Let's take a look (.) here we are
(clip)
- (118) H: Wonderful job
- (119) TPH: Thank you
- (120) H: It's in theatres now (.) Taraji (.) thank you (.) nice to meet you
- (121) TPH: Thank you (.) thank you so much

Entrevista 12 – Wanda Sykes

Data: 20.01.2009

Duração da entrevista: 00:19:48 – 00:31:00

- (10) Host: Welcome back (.) we've got a good show tonight (.) the funniest person in show business is my >all time favourite comedian< Wanda Sykes (.) joins us (.) you meet a woman who went through a box and junk (.) and found the world's oldest baseball cards (.) incredible story (.) it's (.) it's hundred and fifty years old (.) >Bernice Gallago is here and uh (.) music from uh (.) Buckcherry (.) tomorrow night people (.) Cuba Gooding Jr (.) also this week (.) Marisa Tomei (.) and how we met Howie Mandel as well< ok (.) love my first guest uh (.) Emmy winning actress (.) writer (.) comedian (.) rock on tour entrepreneur (.) can be seen every week on The New adventures of Old Christine (.) the show airs Wednesday nights on CBS (.) please welcome >the one and the only< WANDA SYKES ((music plays and audience applauds)) I must say (.) thank you very much (.) we had a guest drop out (.) and (.) and Wanda was (.) was (.) down the street doing her show (.) and I called you (.) and you (.) you came right over (.) so (.) thank you very much (.) [that's very kind (.) I appreciate (.) thanks (.) we love having you here]
- (11) Wanda Sykes: [Anything for you (.) man (.) anything for you] (.) and >you know< uh (.) >you know< might as well get used to it (.) cause >you know< that's (.) that's what we do now (.) that's >you know< yeah >you know< Charlie Sheen (.) white guy lets you down (.) black people show up to rescue you
- (12) H: That's right
- (13) WS: That's what we do now
- (14) H: Yeah (.) that's it
- (15) WS: We save your white ass (.) Jay ((audience and host laugh))
- (16) H: That's right (.) that's right
- (17) WS: I think it's very appropriate for today (.) that's what we do >you know<
- (18) H: It is (.) it is an historic day
- (19) WS: You might give one of those >flash and light< (.) just put a big (.) inside up (.) meat roll (.) be a rescue (.) [help me]
- (20) H: [Really?] (.) really
- (21) WS: We show up
- (22) H: °I wasn't aware°
- (23) WS: Or a fist=
- (24) H: The fist (.) yeah
- (25) WS: =Put a big fist in the air (.) [and we show up]
- (26) H: [That could mean] something different in Hollywood (.) but let me ask you now (.) that could be (.) that could be misinterpreted ((audience and guest laugh))
- (27) WS: Wrong sign (.) wrong (.) you get somebody totally different
- (28) H: Now let me (.) your thoughts (.) what you think of today? (.) pretty impressive

- (29) WS: Oh I (.) uh >you know< uh (.) you (.) you're crying (.) you're happy (.) it was so cool (.) everyone uh (.) we >you know< like (.) we're working today over uh (.) Oprah's team and uh (.) we all get there >you know< on time (.) and we just (.) we just all set and this dance (.) and watch the all thing and >I mean< it's just (.) it's just beautiful (.) and then to see a grip cry (.) it's the funniest thing man >you know< to see your crew guy cry >you know< he's got this big belt >and everything< and tattoos (.) and he sits there ((pretends to cry)) >you know< it's like (.) moving
- (30) H: Yeah (.) yeah
- (31) WS: It's just (.) it's just beautiful >I mean< just the all thing is (.) uh
- (32) H: Now (.) that reverend (.) gave the benediction (.) that was cracking the jokes
- (33) WS: It were jokes? (.) that was (.) that was his uh=
- (34) H: =He's a fun guy
- (35) WS: You know what? (.) that's (.) that was his closing for god >you know<=
- (36) H: Right
- (37) WS: =He had to give god a closer (.) >you know< god >is an audience too<=
- (38) H: Right
- (39) WS: =He wants to have a good one >you know<
- (40) H: Right (.) right
- (41) WS: You don't wanna hear the same boring prayer (.) ' >give me this (.) give me that (.) kill this one<' (.) >you know< you don't wanna
- (42) H: Really? (.) is that
- (43) WS: God don't wanna hear this
- (44) H: No no
- (45) WS: >You know< reverend Lau (.) he gives us attention
- (46) H: Yeah
- (47) WS: >You know< he told us a funny one () wait (.) wait (.) I wanna hear this guy (.) what is he saying? >you know< so (.) but I (.) I also wrote a few (.) a few other ones for him because >you know< he had the >you know< he had the uh (.) >you know< if you uh (.) if you're black (.) you're no longer with me to get back (.) if you're brown (.) you can stick around (.) if you're red (.) you can get ahead
- (48) H: And red (.) yeah
- (49) WS: Well (.) he left a couple of people out (.) so >you know< a couple of groups out (.) so I wrote a couple for him uh (.) <if you're thin (.) you can still get in>
- (50) H: Yeah
- (51) WS: <If you're fat (.) you don't eat that>
- (52) H: Right (.) it's not bad (.) yeah (.) it's very good
- (53) WS: I'll send them off to him (.) maybe he'll use them (.) at the next inaugural uh (.) we'll see
- (54) H: And there were a lot of celebrities (.) this was probably the most celebrity pack=
- (55) WS: =Oh my (.) filled with celebrities >filled with celebrities< (.) >I mean< even just (.) just for the whole weekend there was all these concerts and stuff (.) [did you see] that one=
- (56) H: [Right]

- (57) WS: =In front of the Lincoln memorial? the (.) uh
- (58) H: That was impressive
- (59) WS: That was (.) that was (.) it was on HBO (.) it was awesome (.) man=
- (60) H: Right
- (61) WS: =But the thing is (.) it was just (.) it was just beautiful and then (.) it was like only one stand out and that was Shakira
- (62) H: Shakira (.) yeah
- (63) WS: Yeah (.) Shakira just looked so out of place cause >you know< Shakira is the >you know< (.) sexy sexy (.) and so she steps out on to (.) for the Lincoln memorial (.) in these really <tighten hot leather pans> ((host laughs)) and then she went like this (.) 'oh (.) damn (.) I'm at the wrong party' ((audience laughs)) uh (.) ok (.) and then she couldn't (.) she just had to sing (.) she couldn't go to her moves >you know< she couldn't give a shake (.) she was like (.) 'I just gotta sing? (.) I don't sing (.) I shake sing (.) that's my singing'=
- (64) H: Right
- (65) WS: = 'My hips do all the singing (.) that's my singing (.) that's my voice (.) and when she couldn't have her voice (.) it just looked totally ridiculous (.) what the hell is Shakira doing on the stage? (.) standing still? shake something (.) girl (.) shake it
- (66) H: That's right
- (67) WS: And then (.) when they did uh (.) a break (.) Stevie Wonder was playing (.) and when they (.) they did uh (.) uh (.) a little break and >you know< Stevie can't (.) don't know what she's doing (.) but he expected (.) is Shakira (.) so they did a break in the song and the (.) the drums are going and he's like this (.) and then Stevie gets up and starts jiving (.) and Shakira just stays there (.) so now Stevie Wonder looks crazy (.) it's like (.) what (.) what is Stevie Wonder hopping this lady? (.) what is going on?
- (68) H: Yeah
- (69) WS: >You know< Stevie is thinking (.) Shakira (.) Shakira >you know< and nothing (.) but I got (.) did you (.) did you do (.) you (.) you wanna know what I do? (.) I like to watch how like (.) the audience and stuff react to the performers
- (70) H: Right
- (71) WS: Did you notice? Like (.) they're just like (.) how Barack and them (.) they didn't move a lot for different groups
- (72) H: Oh yeah
- (73) WS: Stevie (.) he was up and dancing (.) and >I'm telling you know< he didn't give U2 no love >you know< it's like >you know< maybe that question about (.) is he black enough (.) he answered that (.) cause if (.) if Bono don't get you out to see you real black >I mean< U2 (.) man (.) I was all over my little room (.) picked up my wee guitar and [I was rocking out] (.) yeah
- (74) H: [Rea:lly?]
- (75) WS: IN THE NA::ME (.) OF LO::VE
- (76) H: Wow (.) I would like to be your neighbour (.) be right back (.) more with Wanda right after this ((break))

- (77) H: Welcome back (.) tonight with Wanda Sykes (.) my (.) my favourite thing were the kids (.) the kids looked so happy (.) show the two little girls there (.) Malia and Sasha
- (78) WS: Oh my goodness (.) look at her
- (79) H: Look (.) giving the thumbs up (.) daddy (.) the thumbs up
- (80) WS: I'm telling you (.) Jay uh (.) they're beautiful (.) but the (.) the thing is (.) I (.) I've seen that little face before (.) that was me >as a little kid<
- (81) H: Really?
- (82) WS: They've got a handful right there
- (83) H: >Yeah yeah yeah<
- (84) WS: >you know< whenever she gets on a camera (.) she just >you know< just goes on (.) nuts
- (85) H: Yeah (.) yeah
- (86) WS: So that was a little bit like me (.) so
- (87) H: Yeah
- (88) WS: If Michelle is anything like my mother (.) she's gonna be the first kid in the white house to get a national ass whuppin=
- (89) H: Really? (.) wow
- (90) WS: =Televised (.) she'll grab her up on her arm=
- (91) H: Really?
- (92) WS: =And it's that face
- (93) H: My dad would always go like this (.) 'oh' (.) and then you'd run away (.) he'd never actually take the belt off
- (94) WS: Did you ever do that? (.) when he did have the belt on (.) the fake?
- (95) H: One year I gave him some () about slacks >you know< like he couldn't deal (.) couldn't [deal with it]
- (96) WS: [Damn flap]
- (97) H: Exactly (.) and it was sort of dramatic when the Bushes left in the helicopter (.) and you can see Obama is kind of waving [goodbye (.) that was]
- (98) WS: [Yeah (.) yeah] (.) why were they waving like (.) how do you say goodbye to bad house guests? (.) like (.) 'oh (.) good lord (.) I'm so glad they're gone' ((audience applauds)) woo (.) they were the worst ((pause)) you know you're a bad house guest when the uh (.) when they ask you (.) 'are you sure you didn't leave anything? (.) right?' (.) they don't want you coming back >you know<
- (99) H: Right right (.) exactly
- (100) WS: They were bad guests (.) left towels on the floor
- (101) H: I wonder if (you got) security (to) deposit back >you know< when you leave a trillion dollar debt (.) you don't get your security deposit (.) no no
- (102) WS: You don't get that back (.) [you don't get that back]
- (103) H: [Now (.) I know] traditionally the outgoing president leaves a note for the new guy
- (104) WS: mhm mhm

- (105) H: They always do that (.) and Bushes seemed pretty gracious actually (.) up to this point
- (106) WS: Who?
- (107) H: Well (.) Bush was gr- (.) very gracious with the Obamas (.) don't you think?
- (108) WS: Are you talking about the first Bush? (.) his daddy?
- (109) H: no no (.) no (.) this (.) they (.) they seemed [to get along]
- (110) WS: [How did they] seem gracious?
- (111) H: Well (.) they rode in the limo together
- (112) WS: Oh ok (.) well (.) you thought he was uh (.) 'you get out (.) I'm still President (.) damn it (.) Obama (.) you gonna hoof (.) I'm president' (.) what I (.) uh
- (113) H: How did you feel [about it?]
- (114) WS: [You see] (.) you saw graciousness out of uhm
- (115) H: Well (.) I thought (.) I thought they're fair (.) cause >you know< a lot of times I don't think (.) I don't think the first Bush was very friendly with (.) with Clinton (.) they didn't (.) they=
- (116) WS: [No no (.) not at all (.) no not at all]
- (117) H: =[Not like this (.) they actually seemed] >you know< and the two wives (.) seem to like each other (.) so
- (118) WS: [Yeah]
- (119) H: [>Are you gonna miss the Bushes?<] (.) come on (.) are you gonna miss them?
- (120) WS: I (.) >put it this way< when when they took off (.) I was like (.) 'yeah (.) they're gone' (.) I went 'damn (.) this () my act' (.) like=
- (121) H: =Exactly (.) exactly
- (122) WS: You're talking about it as comedian (.) yeah (.) you do you miss them (.) and so I don't (.) when (.) when is the honeymoon over with Barack? (.) can we start doing=
- (123) H: =Go after him?
- (124) WS: Yeah (.) when can we go after him?
- (125) H: uh (.) >tomorrow morning<
- (126) WS: You think? (.) let me set my ticker
- (127) H: Now (.) did you see? (.) did you see the new Cadillac he got? (.) the limo? (.) that was pretty [impressive]
- (128) WS: [uh uh] yeah (.) yeah
- (129) H: What? (.) why are you making a face?
- (130) WS: I know you (.) you said a black man in a Cadillac (.) [I know you (.) Jay]=
- (131) H: [>I didn't say that (.) I didn't say that<]
- (132) WS: =I know you (.) Jay
- (133) H: I didn't say that
- (134) WS: Also (.) also (.) why you didn't do a little piece with the Cadillac spinning around (.) jumping up and down?
- (135) H: I did not go there (.) now (.) how about Joe Biden as vice-president? (.) what do you think?
- (136) WS: I love Joe (.) I love Joe Biden (.) >but I'm telling you< you're gonna have to put a muzzle on his wife

- (137) H: >Yeah yeah yeah<
- (138) WS: Jill is great (.) I love her too (.) but man (.) she's telling too much stuff >you know<
- (139) H: Yeah (.) [can't slip]
- (140) WS: [And so] (.) now >you know< they can't talk (.) chaperon her=
- (141) H: Yeah
- (142) WS: =If they have a dinner (.) keep it to sports or something like that (.) talk about the kids or sit her out in the room like (.) yeah (.) 'oh (.) hi (.) we (.) look (.) we need more rolls (.) can you get us some more rolls? (.) ok (.) now >about that Iraq thing< (.) oh sh: sh: (.) here she comes (.) here she comes (.) yeah yeah () are looking good?
- (143) H: So (.) how are things going in Old Christine? you have a new episode tomorrow night=
- (144) WS: =We have a brand new episode tomorrow night (.) it's >I mean< I'm having such [a blast] over there=
- (145) H: [Yeah]
- (146) WS= On that show
- (147) H: You're doing a great job on the show
- (148) WS: Yeah (.) it's fun (.) everybody's really cool (.) and uh (.) I (.) I'm uh (.) personally a fan of the show (.) I'd watch the show if I wasn't on it
- (149) H: Really?
- (150) WS: I would
- (151) H: You would you watch it >even if you weren't on there<? (.) [why?]
- (152) WS: [I would] (.) I would
- (153) H: Do you do that? (.) cause I'm gonna go (.) sh: sh: (.) [I'm on]
- (154) WS: [It's me] (.) see (.) I'm like Sasha (.) really (.) Sasha (.) that's me (.) that's me (.) yeah
- (155) H: Look (.) I know you (.) you've gotta get come back (.) like (.) the twins take you run over here (.) to do this (.) thank you so much (.) Wanda (.) it was a pleasure (.) Wanda Sykes (.) be right back (.) Bernice right after this

REFERÊNCIAS

- ALLEN, I. L. (2001), 'Slang: Sociology' in Mesthrie, R. (ed.) (2001), *Concise Encyclopedia of Sociolinguistics*, Amsterdam, New York, Oxford: Elsevier, pp. 265-270.
- APTE, M. L. (2001), 'Taboo Words' in Mesthrie, R. (ed.) (2001), *Concise Encyclopedia of Sociolinguistics*, Amsterdam, New York, Oxford: Elsevier, pp. 283-287.
- ATKINSON, J. M. and HERITAGE, J. (1984), 'Jefferson's Transcript Notation' in Jaworsky, A. & Coupland, N (eds.) (1999), *The Discourse Reader*, London, New York: Routledge, pp.158-166.
- ATKINSON, M. & Drew, P. (1979), *Order in Court: the Organisation of Verbal Interaction in Judicial Settings*, London: Macmillan.
- ATKINSON, M. & HERITAGE, J. (1996), *Structures of Social Action – Studies in Conversational Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press [1984].
- BABIN, P. (1993), *Linguagem e Cultura dos Media*, Venda Nova: Bertrand Editora.
- BELL, A. (1991), *The Language of News Media*, Oxford, Cambridge: Blackwell.
- BERG, H. (2003), 'Contradictions in Interview Discourse' in Berg, H., Wetherell, M. and Houtkoop-Steenstra, H. (eds.) (2003), *Analyzing Race Talk: Multidisciplinary Perspectives on the Research Interview*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.119-137.
- BLUM-KULKA, S. (1997), *Dinner Talk: Cultural patterns of sociability and socialization in family discourse*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- BOHN, E. & STUTMAN, R. (1983), "Sex-role differences in the relational control dimension of dyadic interaction", *Women's Studies in Communication* 6, pp. 96-104.
- BRAGA, D. (2007), *Estratégias de Argumentação e Construção da Imagem Pessoal no Debate Político Televisivo*, Braga: Coleção Hespérides – Linguística 6, Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- BRAND, G & SCANNELL, P. (1991), "Talk, identity and performance: *The Tony Blackburn Show*" in Scannell, P. (ed.) (1991), *Broadcast Talk*, London, Newbury Park, New Delhi: SAGE Publications, pp. 201-227.

- BRITON, N. & HALL, J. (1995), "Gender-based expectancies and observer judgements of smiling", *Journal of Nonverbal Behaviour*, 19, pp. 49-64.
- BROWNLOW, S. & DURHAM, S. (1997), "Sex differences in the use of science and technology in children's cartoons", *Journal of Science Education and Technology*, 6, pp. 103-110.
- BROWNLOW, S. *et al.* (2003), "Gender-Linked Behavior in Television Interviews" in *Sex Roles*, Vol. 49 (3/4), pp. 121-132, <http://www.springerlink.com>. (acedido em 14 de Janeiro de 2009)
- BURKE, P. (1993), *The Art of Conversation*, Cambridge: Polity Press.
- BUTTON, G. & CASEY, N. (1984), "Generating topic: the use of topic initial elicitors" in Atkinson, M. & Heritage, J. (eds.) (1984), *Structures of Social Action: Studies in Conversational Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 167-190.
- BUTTON, G. (1992), "Answers as interactional products: two sequential practices used in job interviews" in Drew, P. & Heritage, J. (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 212-231.
- CAMERON, D. (1985), *Feminism and Linguistic Theory*, London & Basingstoke: MacMillan.
- CAMERON, D. (1997a), 'Performing Gender Identity: Young Men's Talk and the Construction of Heterosexual Masculinity' in Jaworsky, A. and Coupland, N (eds.) (1999), *The Discourse Reader*, London and New York: Routledge, pp. 442-458.
- CAMERON, D. (1997b), "Theoretical Debates in Feminist Linguistics: Questions of Sex and Gender" in Wodak, R. (ed.) (1997) *Gender and Discourse*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, pp. 21-36.
- CAMERON, D. (2001), *Working with Spoken Discourse*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- CARBAUGH, D. (1988), *Talking America: Cultural Discourses on Donahue*, Norwood, NJ: Ablex.
- CARLI, L. (1990), "Gender, language, and influence", *Journal of Personality and Social Psychology*, 59, pp. 941-951.
- CHAPMAN, R. (1988), *A New Dictionary of American Slang*, London: Pan Books in association with MacMillan.
- CHRISTIE, C. (2000), *Gender and Language – Towards a Feminist Pragmatics*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CLAYMAN, S. (1991), "News interview openings: aspects of sequential organization" in Scannell, P. (ed.) (1991), *Broadcast Talk*, London, Newbury Park, New Delhi: SAGE Publications, pp. 48-75.

- CLAYMAN, S. (1992), 'Footing in the achievement of neutrality: the case of news-interview discourse' in Drew, P. and Heritage, J. (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163-198.
- COATES, J. (1986), *Women, Men and Language – a sociolinguistic account of sex differences in language*, London & New York: Longman.
- COATES, J. (1989), "Gossip revisited: language in all-female groups" in Coates, J. & Cameron, D. (eds.) (1989), *Women in their Speech Communities*. London: Longman, pp. 94-121.
- COATES, J. (1996), *Women Talk: Conversation between Women Friends*, Oxford: Blackwell.
- COATES, J. (1997), "Women's Friendships, Women's Talk" in Wodak, R. (ed.) (1997) *Gender and Discourse*, Sage, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, pp. 245-262.
- COOK, G. (1990), *Discourse. Language Teaching: A Scheme for Teacher Education*, Oxford: Oxford University Press, pp.50-58 [1989].
- CORTAZZI, M. (1993), *Narrative Analysis*, London: The Falmer Press.
- CORNER, J. (1991), "The interview as a social encounter" in Scannell, P. (ed.), (1991), *Broadcast Talk*, London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications, pp. 31-47.
- COULTHARD, M. (1977), *An Introduction to Discourse Analysis*, Essex: Longman.
- CRAWFORD, M. (1995), *Talking Difference – On Gender and Language*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- CUFF, E & SHARROCK, W. (1989), "Meetings" in Van Dijk, T. A. (ed.) (1989), *A Handbook of Discourse Analysis*, vol. 3: *Discourse and Dialogue*, London, New York: Academic Press, pp.149-158 [1985].
- DAVIS, M. (1990), "Portrayals of women in prime-time network television: some demographic characteristics", *Sex Roles*, 23, pp. 325-332.
- DEFRANCISCO, V. (1991), "The sounds of silence: how men silence women in marital relations", *Discourse and Society*, 2 (4), pp. 413-24.
- DORE, J. (1989), "Children's Conversations" in Van Dijk, T. A. (ed.) (1989), *A Handbook of Discourse Analysis*, vol. 3: *Discourse and Dialogue*, London, New York: Academic Press, pp.47-66 [1985].
- DREW, P. (1989), "Analyzing the Use of Language in Courtroom Interaction" in Van Dijk, T. (ed.) (1989) *A Handbook of Discourse Analysis*, vol. 3: *Discourse and Dialogue*, London, New York: Academic Press, pp.133-147 [1985].

- DREW, P. & HERITAGE, J. (eds.) (1992), "Analyzing talk at work: an introduction" in Drew & Heritage (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-65.
- EAKINS, B. & EAKINS, G. (1976), "Verbal turn-taking and exchanges in faculty dialogue" in Dubois, B. & Crouch, I. (eds.) (1976), *The Sociology of the Languages of American Women*, Papers in Southwest English IV, San Antonio, TX: Trinity University, pp. 53-62.
- ECKERT, P. & MCCONNELL-GINET, S. (2003), *Language and Gender*, Cambridge: Cambridge University Press.
- EDELSKY, C. (1976), "Subjective reactions to sex-linked language", *Journal of Social Psychology*, 99, pp. 97-104.
- ENSINK, T. (2003), 'The Frame Analysis of Research Interviews: Social Categorization and Footing in Interview Discourse' in Berg, H., Wetherell, M. and Houtkoop-Steenstra, H. (eds.) (2003), *Analyzing Race Talk: Multidisciplinary Perspectives on the Research Interview*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 156-177.
- ERMIDA, I. (2003), *Humor, Linguagem e Narrativa - Para uma Análise do Discurso Literário Cômico*, Coleção Poliedro - 14, Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- ERVIN-TRIPP, S. (1972), "On Sociolinguistic rules: Alternation and co-occurrence" in Gumperz, J. & Hymes, D. (eds.) (1972), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, New York: Holt, Rineholt & Winston, pp. 213-250.
- ESPOSITO, A. (1979), "Sex Differences in Children's Conversations" in *Language and Speech* 22 (3), pp. 213-20.
- FAIRCOUGH, N. (1989), *Language and Power*, Harlow: Longman.
- FAIRCLOUGH, N. (1995), *Media Discourse*, London: Arnold.
- FAIRCLOUGH, N. (1998), *Discourse and social change*, Cambridge: Polity Press.
- FISHER, S & TODD, D. (eds.) (1983), *The Social Organization of Doctor-Patient Communication*, Washington DC: Center for Applied Linguistics.
- FISHMAN, P. (1980), "Conversational Insecurity" in Giles, H. *et al.* (eds.) (1980), *Language: Social Psychology Perspectives*, Oxford: Pergamon Press.
- FISHMAN, P. (1983), "Interaction: the work women do" in Thorne, B. *et al.* (eds.) (1983), *Language, Gender and Society*. Rowley, MA: Newbury House, pp. 89-101.

GLEASON, J. & GREIF, E. (1983), "Men's speech to young children" in Thorne, B. *et al.* (eds.) (1983), *Language, Gender and Society*, Rowley, MA: Newbury House, pp. 140-50.

GOFFMAN, E. (1981), *Forms of Talk*, Oxford: Basil Blackwell.

GOODWIN, C. (1984), "Notes on story structure and the organization of participation" in Atkinson, M. & Heritage, J. (eds.) (1984), *Structures of Social Action: Studies in Conversational Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 225-246.

GREATBACH, D. (1992), "On the management of disagreement between news interviewees" in Drew, P. & Heritage, J. (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 268-301.

GUMPERZ, J. (1992), "Interviewing in intercultural situations" in Drew, P. & Heritage, J. (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 302-327.

HAARMAN, L. (1999), "Performing Talk" in Haarman, L. (ed.) (1999), *Talk about shows: La Parola e lo Spettacolo*, Bologna: CLUEB, pp. 71-90.

HAARMAN, L., (2001) "Performing Talk" in Tolson, A. (ed.) (2001), *Television Talk Shows – Discourse, Performance, Spectacle*, London: LEA's Publishers, pp. 31-64.

HAK, T. (2003), 'Interviewer Laughter as an Unspecified request for Clarification' in Berg, H., Wetherell, M. and Houtkoop-Steenstra, H. (eds.) (2003), *Analyzing Race Talk: Multidisciplinary Perspectives on the Research Interview*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 200-214.

HARRIS, S. (1984), "Questions as a mode of control in a magistrate's court". *IJSL* 49, pp. 5-27.

HAVE, P. (1999), *Doing Conversational Analysis: A Practical Guide*, London, Thousand Oakes and New Delhi: Sage Publications.

HAY, J. (2000), "Functions of humour in the conversations of men and women", *Journal of Pragmatics*, 32, pp. 709-742.

HEATH, C. (1981), "The opening sequence in doctor-patient interaction" in Atkinson, P. & Heath, C. (eds.) (1981), *Medical work: Realities and Routines*, Aldershot: Gower, pp. 71-90.

HEATH, C. (1992), "The delivery and reception of diagnosis in the general-practice consultation" in Drew, P. & Heritage, J. (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 235-267.

HENLEY, N. & KRAMARAE, C. (1991), "Miscommunication, gender and power" in Coupland, N. *et al.* (eds.) (1991), *Miscommunication and Problematic Talk*, Newbury Park, CA: Sage Publications.

- HERITAGE, J. & GREATBACH, D. (1991), "On the institutional character of institutional talk: The case of news interviews" in Boden, D. & Zimmerman, D. (eds.) (1991), *Talk and social structure: Studies in ethno-methodology and conversation analysis*, Cambridge: Polite Press, pp. 123-162.
- HERITAGE, J. (1985), 'Analyzing News Interviews: Aspects of the Production of Talk for an Overhearing Audience' in Van Dijk, T. (ed.) (1985), *Handbook of Discourse Analysis*. Volume 3: *Discourse and Dialogue*, London: Academic Press, pp. 95-117.
- HOLMES, J. (1992a), "Women's talk in public contexts", *Discourse and Society*, 3, pp. 131-150.
- HOLMES, J. (1992b), *An Introduction to Sociolinguistics*, London & New York: Longman.
- HOLMES, J. (1995), 'Women, Men and Politeness: Agreeable and Disagreeable Responses' in Jaworsky, A. & Coupland, N (eds.) (1999), *The Discourse Reader*, London and New York: Routledge, pp. 336-345.
- HOLMES, J. (1997), "Story-Telling in New Zealand Women's and Men's Talk" in Wodak, R. (ed.) (1997), *Gender and Discourse*, Sage, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- HOLMES, J. (2005), 'Power and Discourse at Work: is Gender Relevant?' in Lazar, M. (ed.) (2007), *Feminist Critical Discourse Analysis – Gender, Power and Ideology in Discourse*, New York: Palgrave MacMillan.
- HUTCHBY, I. & WOUFFITT, R. (2003), *Conversation Analysis*, Cambridge: Polity Press [1998].
- HUTCHBY, I. (1991), "The organization of talk on talk radio" in Scannell, P. (ed.) (1991), *Broadcast Talk*, London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications, pp. 119-137.
- HUTCHBY, I. (1995), "Power in discourse: The case of arguments on a British talk radio show", *Discourse and Society*, 7 (4), pp. 481-498.
- HUTCHBY, I. (1996), "Aspects of recipient design in expert advice-giving on call-in radio show", *Discourse Processes*, 19 (2), pp. 219-238.
- ILIE, C. (1991), "Semi-institutional discourse: The case of talk shows" in Mey, J. *et al.* (eds.) (2001), *Journal of Pragmatics*, vol. 33, N°2, Amsterdam, Lausanne, New York, Oxford, Shannon, Tokyo: Elsevier, pp. 209-254.
- JACOBSEN, J. (1998), *A Structural Analysis of TV Talk Show Interaction: Similarities and Differences to Structures in Naturally-Occuring Conversation*, MA Thesis, University of Surrey.

JAWORSKI, A. & COUPLAND, N. (1999), "Introduction: Perspectives on Discourse Analysis" in Jaworski, A. & Coupland, N. (eds.) (1991), *The Discourse Reader*, London and New York: Routledge, pp. 1-44.

JEFFERSON, G. (1979), "Sequential aspects of storytelling in conversation" in Schenkein, J. (ed.) (1979), *Studies in the Organization of Conversational Interaction*, New York: Academic Press, pp. 219-248.

KALCIK, S. (1975), "... like Ann's gynaecologist or the time I was almost raped", *Journal of American Folklore*, 88 (1), pp. 3-11.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990), *Les interactions verbales 1 / Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris: Armand Colin.

KOOLE, T. (2003), 'Affiliation and Detachment in Interviewer Answer Receipts' in Berg, H., Wetherell, M. & Houtkoop-Steenstra, H. (eds.) (2003), *Analyzing Race Talk: Multidisciplinary Perspectives on the Research Interview*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 178-199.

KRAUSS, R. & CHIU, C. (1998), "Language and social behaviour" in Gilber, D. *et al.* (eds.) (1998), *The Handbook of Social Psychology*, New York: McGraw-Hill, pp. 41-88.

LABOV, W. & WALETZKY, J. (1967), "Narrative analysis: oral versions of personal experience" in Helm, J. (ed.), *Essays on Verbal and Visual arts*, Seattle: University of Washington Press, pp. 12-44.

LABOV, W. (1978), "La transformation du vecú à travers la syntaxe narrative" in Labov, W. (ed.) (1978) *Le parler ordinaire*, Paris: Ed. De Minuit, pp. 289-335.

LEET-PELLEGRINI, H. (1980), "Conversational dominance as a function of gender and expertise" in Giles, H. *et al.* (eds.) (1980), *Language: Social Psychological Perspectives*. Oxford: Pergamon Press, pp. 97-104.

LEVI, J. & WALKER, A. G (eds.) (1990), *Language in the Judicial Process*, New York: Plenum.

LEVINSON, S. (1992), "Activity types and language" in Drew, P. & Heritage, J. (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 66-100.

LIVINGSTONE, S. & LUNT, P. (1994), *Talk on Television*, London: Routledge.

MACARTHUR, L. & EISEN, S. (1976), "Television and sex role stereotyping", *Journal of Applied Social Psychology*, 6, pp. 329-351.

MALTZ, D. & BORKER, R. (1982), "A cultural approach to male-female miscommunication" in Gumperz, J. (ed.), *Language and Social Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 196-216.

- MAYNARD, D. (1984), *Inside Plea Bargaining: the Language of Negotiation*, New York: Plenum.
- MAYNARD, D. (1989), "On clinicians co-implicating recipients' perspective in the delivery of diagnostic news" in Drew, P. & Heritage, J. (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 268-301.
- MCMILLAN, J. *et al.* (1977), "Women's Language: Uncertainty or interpersonal sensitivity and emotionality", *Sex Roles* 3, pp.545-59.
- MEEHAN, A. J. (1981), "Some conversational features of the use of medical terms by doctors and patients" in Atkinson, P. & Heath, C. (eds.), *Medical work: Realities and Routines*, Aldershot: Gower, pp. 107-127.
- MEHAN, H. (1989), "The Structure of Classroom Discourse" in Van Dijk, T. (ed.) (1989), *A Handbook of Discourse Analysis*, vol. 3: *Discourse and Dialogue*, London, New York: Academic Press, pp.120-128 [1985].
- MILLS, S. (1995), *Feminist Stylistics*, London & New York: Routledge.
- MONTGOMERY, M. (1999), "Talk as entertainment: The case of The Mrs. Merton Show" in Haarman, L. (ed.) (1999), *Talk about shows: La Parola e lo Spettacolo*, Bologna: CLUEB, pp. 101-150.
- MOUTON, P. (2003), *Así Hablan las Mujeres – Curiosidades y tópicos del uso femenino del language*, Madrid: La esfera de los Libros.
- MULAC, A. *et al.* (1988), "Male/female language differences and effects in same-sex and mixed-sex dyads: The gender linked language effect", *Communication Monographs*, 55, pp. 315-335.
- MULAC, A. (1998), "The gender-linked language effect: Do language differences really make a difference?" in Canary, D. & Dindia, K. (eds.), *Sex Differences and Similarities in Communication*, Mahwah, NJ: Erlbaum, pp. 127-153.
- NORRICK, N. (1998), "Retelling stories in spontaneous conversation" in *Discourse Processes*, 22, pp. 75-97.
- OCHS, E. & TAYLOR, C (1992), "Family narrative as political activity", *Discourse & Society*, 3, pp. 301-340.
- PASFIELD-NEOFITOU, S. (2007), "The gender differential use of minimal responses in daytime TV interviews: a preliminary investigation" in Monash University Linguistics Papers, Vol. 5, No 2, pp. 43-52, <http://arrowmonash.edu.au>. (acedido em 14 de Janeiro de 2009).
- POLANYI, L. (1985), "Conversational Storytelling" in Van Dijk, T. (ed.) (1985), *Handbook of Discourse Analysis*. Volume 3: *Discourse and Dialogue*, London: Academic Press, pp. 183-202.

- POMERANTZ, A. (1995), 'Compliments and Compliments Responses' in Psathas, G. (1995), *Conversation Analysis: The Study of Talk in Interaction*, London, Thousand Oakes and New Delhi: Sage Publications, pp.39-44.
- POMERANTZ, A. & ZEMEL, A. (2003), 'Perspectives and Frameworks in Interviewers' Queries' in Berg, H., Wetherell, M. & Houtkoop-Steenstra, H. (eds.) (2003), *Analyzing Race Talk: Multidisciplinary Perspectives on the Research Interview*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 215-231.
- PSATHAS, G. (1995), *Conversation Analysis – The Study of Talk-in-Interaction*, vol. 35, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- RAKOW, L. & Kranich, K. (1991), "Woman as sign in television news", *Journal of Communication*, 41, pp. 8-23.
- RATO, A. (2009), "On the Successful Management of TV interviews" in Barker, A. *et al* (eds.), *Success and Failure – Essays from the 29th APEAA Conference*, Universidade de Aveiro, pp. 279-88.
- REIS, C. & LOPES, A. (1998), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina.
- RODRIGUES, M. (1998), "A sequência discursiva pergunta-resposta" in Fonseca, J. (Org.), *A Organização e o Funcionamento dos Discursos – Estudos sobre o Português*, Tomo II, Porto: Porto Editora, pp.11-220.
- SACKS, H. (1970-1971), Unpublished lecture notes on stories in conversation, Irvine: University of California.
- SACKS, H., SHEGLOFF, E. & JEFFERSON, G. (1974), "A Simplest Systematic for the Organization of Turn-taking for Conversation" in Asa Kasher (ed.) (1998), *Pragmatics: Critical Concepts, vol. V, Communication, Interaction and Discourse*, London & New York: Routledge, pp. 193-242.
- SARANGI, S. (2003), "Institutional, professional, and lifeworld frames in interview talk" in Berg, H. *et al* (eds.) (2003), *Analyzing Race Talk*, Cambridge. Cambridge University Press, pp. 64-84.
- SCANNELL, P., (1991) "Introduction: the relevance of talk" in Scannell, P. (ed.), (1991), *Broadcast Talk*, London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications, pp. 1-13.
- SCHEGLOFF, E. (1992), "On talk and its institutional occasions" in Drew, P. & Heritage, J. (eds.) (1992), *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 102-134.
- SCHIFFRIN, D. (1984), "How a story says what it means and does" in *Text*, 4 (4), pp. 313-346.

- SCHIFFRIN, D. (1994), *Approaches to Discourse*, Oxford, Cambridge: Blackwell.
- SHELDON, A. (1990), "Sharing the same world, telling different stories: gender differences in co-constructed narratives" in Slobin, D *et al.* (eds.), *Social Interaction, Social Context and Language: Festschrift Presented to Susan Ervin-Tripp*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, pp. 803-29.
- SHELDON, A. (1997), "Talking Power: Girls, Gender Enculturation and Discourse" in Wodak, R. (ed.) (1997) *Gender and Discourse*, Sage, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. Pp. 225-243.
- SILVERMAN, D. (1987), *Communication and Medical Practice*, London: Sage Publications.
- SWAN, M. (1995), *Practical English Usage*, Oxford: Oxford University Press [1980].
- SULEIMAN, C. & O'CONNELL, D. (2008), "Gender Differences in the Media Interviews of Bill and Hillary Clinton" in *Journal of Psycholinguistic Research*, Vol. 37, No 1, pp. 33-48, <http://www.springerlink.com>. (acedido em 14 de Janeiro de 2009)
- TANNEN, D. (1990), *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*, New York: William Morrow.
- TANNEN, D. (1994), *Gender and Discourse*, New York & Oxford: Oxford University Press.
- TAYLOR, T. & CAMERON, D. (1987), 'Ethnomethodology and Conversation Analysis' in Taylor, J & Cameron, D. (eds.) (1987), *Analysing Conversation: Rules and Units in the Structure of Talk*, Oxford: Pergamon Press.
- TENNANT, T. (2009), "Talk Isn't Cheap: A Brief History of the TV Talk Show", pp. 30-32, <http://talksows.about.com>. (acedido em 5 de Maio de 2009).
- THOMAS, J. (1998), "Conversational Maxims" in Mey, J. (ed.) (1998), *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, Amsterdam, New York, Oxford: Elsevier, pp. 171-179.
- THORNBORROW, J. (2001), "Has it Ever Happened to you?: Talk Show Stories as Mediated Performance" in Tolson, A. (ed.) (2001), *Television Talk Shows – Discourse, Performance, Spectacle*, London: LEA's Publishers, pp. 117-138.
- THORNBORROW, J. (2004), "Language and the media" in Thomas, L. *et al.* (eds.) (2004), *Language, Society and Power*, London & New York: Routledge, pp. 55-74 [1999].
- TIMBERG, B. (2002), *Television Talk: a History of the TV Talk Show*, Texas: University of Texas Press.
- TITSCHER, S. *et al.* (2000), *Methods of Text and Discourse Analysis*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

TOLSON, A. (1991), “Televised chat and the synthetic personality” in Scannell, P. (ed.) (1991), *Broadcast Talk*, London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications, pp.178-200.

TOLSON, A. (2001a), “Introduction: The Talk Show Phenomenon” in Tolson, A. (ed.) (2001), *Television Talk Shows – Discourse, Performance, Spectacle*, London: LEA’s Publishers, pp. 1-6.

TOLSON, A. (2001b) “Talking about Talk: The Academic Debates” in Tolson, A. (ed.), (2001), *Television Talk Shows – Discourse, Performance, Spectacle*, London: LEA’s Publishers, pp. 7-30.

TOLSON, A. (ed.) (2001c), *Television Talk Shows – Discourse, Performance, Spectacle*, London: LEA’s Publishers.

VAN DIJK, T. (ed.) (1997), *Discourse as Social Interaction*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

WAREING, S. (2004), “Language and Gender” in Thomas, L., *et al.* (eds.) (2004), *Language, Society and Power*, London & New York: Routledge, pp. 75-91 [1999].

WILSON, J. (1989), *On the Boundaries of Conversation*, Oxford: Pergamon Press.

WODAK, R. (1981), “Women relate, men report: sex differences in language behaviour in a therapeutic group”, *Journal of Pragmatics*, 5, pp. 261-85.

WODAK, R. (1997), “Introduction: Some Important Issues in the Research of Gender and Discourse” in Wodak, R. (ed.) (1997) *Gender and Discourse*, Sage, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

ZIEGLER, D. & WHITE, A. (1990), “Women and minorities on network television news: An examination of correspondents and newsmakers”, *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 34, pp. 215-223.

ZIMMERMAN, D. & WEST, C. (1975), “Sex roles, interruptions and silences in conversation” in Thorne, B. & Henley, N. (eds.), *Language and Sex: Difference and Dominance*. Rowley, MA: Newbury House, pp. 105-29.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

http://www.nbc.com/Late_Night_with_Conan_O'Brien (acedido em 20 de Janeiro de 2009)

http://www.nbc.com/The_Tonight_Show_with_Jay_Leno (acedido em 20 de Janeiro de 2009)

<http://www.museum.tv/archives/etv/T/html> (acedido em 16 de Janeiro de 2008)

<http://www.rachelmaddow.com> (acedido em 2 de Maio de 2009)