

Entrevista:

François Jost

François Jost nasceu em Paris, em 1949, e é diretor do *Centre d'études sur l'image et son médiatiques* (CEISME), na *Université Paris III*. Sua obra centra-se na análise semiótica da produção e recepção midiática, principalmente sobre televisão e cinema. Autor de diversos livros sobre essa temática, como *Introduction à l'analyse de la télévision* (Ellipses, 1999), *La télévision du quotidien: entre réalité et fiction* (Boeck, 2001) e *L'Empire du loft* (La Dispute, 2002). Atualmente, pesquisa as versões francesas do programa *Big Brother*. No primeiro semestre de 2004, o professor Jost passou algumas semanas como professor-visitante na UNISINOS, onde ministrou curso sobre “A televisão do cotidiano: entre realidade e ficção”. Durante esse período, ele concedeu esta entrevista para as doutoras Miriam de Souza Rossini, Maria Lília Dias de Castro e Elizabeth Bastos Duarte.

Fronteiras: Inicialmente, seria interessante localizar suas pesquisas sobre o audiovisual e os motivos que o fizeram migrar das análises centradas no cinema para aquelas centradas na televisão.

Jost: Minha formação é filosófica e comecei a trabalhar com cinema por volta dos 18 anos, depois de ter visto um filme de Robbe-Grillet, *L'homme qui ment*. Nessa ocasião, eu era estudante de filosofia e não havia nenhuma razão específica que me levasse a escrever sobre cinema. Por que eu senti essa necessidade? Porque lendo a teoria existente na ocasião, a primeira semiologia de Metz, eu me dei conta de que ela não fornecia os conceitos necessários para pensar tais filmes. E eu guardei sempre na memória a frase de um grande historiador das ciências, George Canguilhem: “Trabalhar um conceito é fazê-lo variar em extensão e compreensão, generalizá-lo para incorporar traços de exceção, exportá-lo para fora de sua região de origem, torná-lo modelo ou, inversamente, procurar para ele um modelo; em síntese, conferir-lhe progressivamente, por meio de transformações regradas, a função de uma forma”. Meu trabalho foi, portanto, o de reformular para o cinema conceitos que pudessem dar conta de todos os cinemas possíveis, e não somente dos filmes narrativos, como o fazia Metz.

Nos anos 80, eu ensinava ao mesmo tempo cinema e televisão. Eu tive então vontade de fazer, em relação à televisão, aquilo que eu já havia feito para o cinema moderno. Manifestamente, a semiologia da imagem não tinha bons recursos para pensar a televisão, pois ela ficava no plano da linguagem. Metz dizia, por exemplo, em *Linguagem e cinema* que a *imagem cine-*

matográfica e a *imagem televisual* não se diferem a não ser pela estatura. (Metz, 1971, p. 178). Mas as transformações foram mais radicais do que haviam sido para o cinema: finalmente foi todo um sistema conceptual que mudou.

Fronteiras: Você parte de modelos narratológicos produzidos para a literatura. Quais as adaptações que julgou necessário fazer para aplicá-los ao cinema e à televisão? E quais diferenças entre a estrutura narratológica cinematográfica e a televisiva?

Jost: Eu parti de modelos narratológicos da literatura para pensar o relato cinematográfico e, lá ainda, eu obedeci ao mesmo método. Eu tomei os conceitos da narratologia de Genette e tentei ver como poderia transpô-los para estudar o cinema. Eu fiquei impressionado, lendo *Figuras III*, pelo fato de que, para caracterizar a focalização interna, Genette tomava o exemplo de *Rashomon*, de Kurosawa. Isso me parecia totalmente contraditório com a definição que ele dava de focalização interna, na qual dizia com todo vigor que o personagem não devia ser visto do exterior. Não somente era o caso de *Rashomon*, em que muitos personagens contam sua versão do crime de um samurai e em que a gente os vê do exterior, como também na maior parte dos filmes. Isso me levou a desdobrar o conceito de focalização em ocularização (ponto de vista visual) e auricularização (ponto de vista auditivo). Eu reservei, embora com alterações, o conceito de focalização para o ponto de vista cognitivo. Depois eu expandi esse método para todas as outras categorias (tempo, narração), considerando as transformações que se tornavam necessárias e levando em conta a multiplicidade de linguagens presentes no audiovisual. Para a televisão, em contrapartida, foi necessário fazer de outra forma, porque o problema da televisão é mais amplo: uma emissora é um difusor que transmite todo tipo de programas, ficcionais ou não, narrativos ou não. Eu precisei então ampliar meu campo de visão e examinar inicialmente como se estruturam os gêneros televisuais. Os resultados da narratologia cinematográfica só têm sentido para as emissões mais narrativas – séries, sitcoms ou novelas –, para determinados relatos do real (jornal televisivo, documentário), mas, hierarquicamente, não são os modelos prioritários.

Fronteiras: Que novas questões passaram a fazer parte de suas pesquisas a partir da televisão? Como se esse dá novo percurso de trabalho? A que resultados você tem chegado?

Jost: A primeira questão foi a do gênero (sobre ele organizei um número especial da revista *Réseaux*, em 1997), pois esta é a noção mais comumente partilhada por aqueles que fazem televisão: os que a olham e os que dela falam. Assim, eu coloquei esse conceito no centro da comunicação televisual. Parece-me, de um lado, que uma mesma emissão poderia muito facilmente mudar de denominação genérica segundo o ator da comunicação (o *reality show* apresentado como real ao público é classificado pelas emissoras como divertimento). Eu procurei então definir um campo comum sobre o qual se efetuava a comunicação, aquele sobre o qual se desenvolvem as estratégias

do emissor e os horizontes de expectativas do espectador. Eu pude demonstrar, dessa forma, que esses dois olhares não eram necessariamente partilhados como supõe implicitamente a idéia difundida de contrato, mas que elas repousam sobre a promessa do emissor e sobre a adesão ou não do público a essa promessa. Isso me permitiu formular questões que a teoria do contrato supunha resolvidas: com efeito, contrato de ficção não responde à questão essencial das mídias hoje: quando uma emissão é ficção ou não, realidade ou não? O público sabe o que é esse famoso contrato? Tudo isso me leva a um conjunto de conceitos que se estruturam como um sistema....

É o caso dos meus estudos sobre cinema, que remetem à narratologia literária (por exemplo, a ocularização é também um conceito útil para o romance). Esse sistema me levou assim a considerar o cinema sob um novo olhar e a hierarquizar de maneira diferente as questões que ele se coloca. Esta volta ao cinema (depois da televisão) foi feita em meu livro publicado na Itália (*Realtà/Finzione*).

Fronteiras: Na sua pesquisa, você fala na diferença entre contrato e promessa. Por quê? Qual a importância dessa diferenciação? A promessa não estaria contida no contrato?

Jost: Inicialmente, o contrato pensa uma época pré-midiática que supõe um enunciador confiável que diz isto é ficção ou isto é uma autobiografia e que não mente dizendo isso. Quando Lejeune fala de pacto autobiográfico, ele se apóia no autor que assina seu nome na capa e que é também o narrador do livro, na medida em que se trata do mesmo nome. Dizer que uma ficção demanda um contrato de ficção é definir o ópio pela sua vertu dormitive (Molière).

Muitos filmes, hoje, posicionam-se contra o contrato de ficção, ao dizer é uma história verdadeira (cf. *A paixão de Cristo*). É necessário, então, olhá-los como histórias verdadeiras? Claro que não! As emissões se pretendem tele-realidade? É preciso acreditar nisso? Claro que não. O contrato supõe resolvidas todas essas questões (para dizer a verdade, ele não as propõe). Tudo que se pode dizer, no sistema atual de aplicação dos gêneros, é que sua difusão nos faz a promessa de que tal ou tal documento possui qualidades próprias de tal ou tal gênero; é o mesmo funcionamento da publicidade que nos promete determinado benefício material ou simbólico se nós adquirirmos tal produto. Mesmo que essa promessa possa ser ilusória para produtos de consumo, ela também pode ser para os produtos simbólicos. Tudo depende da capacidade do espectador de exigir que esses atributos se encontrem no produto, o que é um segundo problema. Eco descobre por acaso em *Promenades dans le bois du roman* que muitos de seus leitores não estão a par do contrato de ficção: eles o interrogam sobre seus romances como se se tratassem de realidade, sem disfarçar sua incredulidade. Ele concluiu que, depois de um milhão de exemplares, os leitores não conheciam o contrato de ficção. Essa aritmética é divertida, mas é preciso dizer claramente que muitas pessoas não sabem o que é uma ficção... o que pensa o contrato de ficção é assim um saber sobre a ficção, saber de leitor advertido

que está, às vezes, bem longe das crenças do homem comum. Eu tive essa confirmação no Brasil vendo o estatuto que se confere muitas vezes tanto às novelas quanto ao *Big Brother*. Que contrato requer *Big Brother*? Um contrato de realidade, de ficção? De jogo? Impossível dizer. Tudo que se pode dizer é que a emissora vincula essa emissão à realidade e que cabe ao público dizer se essa promessa é justificada ou mantida e disso tirar as conseqüências hermenêuticas... Uma promessa é um ato em dois tempos: um emissor faz uma promessa sem ter necessidade do acordo do receptor; o receptor, por sua vez, verifica se ela foi mantida. O contrato é um ato instantâneo que se apóia sobre um acordo firmado entre duas partes: como o público não pode dizer nada de antemão, o que se chama contrato é de fato a fala do emissor, isto é, o que ele diz do programa por meio das apresentações, dos dossiês de imprensa, dos anúncios, etc... é uma simples promessa.

Fronteiras: Com que tipos de gêneros televisivos você trabalha, ou quais prefere analisar?

Jost: De fato, mesmo que eu analise às vezes as ficções, eu prefiro analisar os gêneros que remetem ao mundo real, porque, como eu disse, a ficção já não me surpreende: eu tenho a impressão de ter conceitos suficientes para pensá-la e, como vocês viram, eu gosto dos objetos em que se possam experimentar conceitos já estabelecidos. Daí meu interesse, nesses últimos anos, por todas as emissões que se situam nas fronteiras entre ficção e realidade...

Fronteiras: Que autores contribuem do ponto de vista teórico e metodológico para as suas análises?

Jost: No princípio, eu conservei da leitura de *O que é um gênero literário?*, de J-M Schaeffer, a idéia de que não havia ontologia de gêneros e de que era necessário elaborar um quadro comunicacional conveniente, que explicasse a multiplicidade de etiquetas genéricas. A leitura de Käte Hamburger, ainda que ela fale de um outro objeto, também me influenciou muito: apropriei-me da idéia de que a realidade ou a ficção não podem ser julgadas pela relação com o seu objeto, mas pela relação com o sujeito da enunciação.

Fronteiras: Em sua metodologia de pesquisa, por que recorre a Peirce? Como se dá essa articulação com autores franceses, como Genette?

Jost: Peirce não estava no início das minhas investigações. Eu havia elaborado uma tipologia tripartite dos mundos da televisão: real, ficcional, lúdico. De outra parte, eu tinha a idéia de que a primeira semiologia havia, sem razão, reduzido a reflexão sobre o signo cinematográfico à relação de analogia com o mundo, e que, portanto, seria preciso distinguir entre signos do mundo, signos do autor, signos do documento. Um peirciano me fez perceber, um dia, que eu estava seguindo Peirce sem saber... Levei a observação a sério e me dei conta de que minha trilogia estava bastante próxima do modelo triádico de Peirce e que este me autorizava a fundar minhas reflexões sobre bases semióticas sólidas. Minha tipologia dos signos, com efeito, distingue três formas de pensar o objeto do signo (ícone, índice, símbolo) e os

mundos não são nada mais, nada menos que os interpretantes. Genette não é mais útil para mim hoje.

Fronteiras: Que pontos da análise do discurso são importantes para o desenvolvimento do seu modelo de audiovisual?

Jost: Ainda que eu aprecie muitas vezes as pesquisas que partem da análise do discurso, eu estou um pouco fora disso, porque não é minha tradição teórica; parece-me que o propósito essencial da análise do discurso é oferecer metodologias fortes à análise das interações verbais. Quando eu tenho necessidade de tais análises, eu prefiro delegar a pesquisadores mais especializados que eu.

Fronteiras: Nesta sua visita ao Brasil, você teve oportunidade de conhecer melhor a televisão brasileira. Quais são as diferenças que você aponta entre a tevê francesa e a brasileira? E isso acarreta alguma mudança no seu modelo de análise?

Jost: Há inicialmente diferenças sobre o que é difundido: eu fiquei muito surpreso de ver emissões como *Cidade Aberta* ou, mais ainda, *Casos Reais*. Essas duas emissões me pareceram de uma violência espantosa pelo medo que elas procuram suscitar no espectador. Se elas existissem na França, eu acredito que elas provocariam um escândalo. Há também, certamente, diferenças de tom: digamos que um show de divertimento aqui é mais sensual do que na França. Mas tudo isso, finalmente, pareceu-me menos importante do que a maneira como os brasileiros recebem as emissões, o que me fez refletir sobre a maneira como nós devemos abordar as comparações entre um país e outro. Tomemos *Big Brother*. Há grandes diferenças de tomadas de cena entre o *BBB* e *Loft Story*. Mas, quando eu vi a recepção no Brasil (eu estava aqui por ocasião do final do programa), ficou claro para mim que essas diferenças semióticas eram secundárias em relação às crenças do público. Isso me confirmou que a posição da emissão sobre o triângulo dos mundos, por mim elaborado, era verdadeiramente prioritária para compreender o fenômeno.

Fronteiras: Na França, você trabalhou com o *Loft Story*. Que diferenças podem ser apontadas entre esse reality show e o seu congênere brasileiro, o *Big Brother Brasil*?

Jost: Em particular, o lugar do público e do animador em relação aos BB's é muito diferente. Na França, a noite do primeiro programa se fazia em público: o animador ficava diante de uma grande sala onde se encontravam a família, os amigos e outros espectadores, e ele entrava em contato com os candidatos fechados no *loft*, que a gente via na tela. No Brasil, tudo se passa por meio da tela: as imagens do grupo de participantes e, sobretudo, as imagens do animador, que é visto depois do "apartamento" dos BB's. Isso muda fundamentalmente nosso lugar de telespectadores: na França, nós adotamos o ponto de vista de *voyeurs*, de controladores; no Brasil, nós vivemos como os BB's e é a nossa realidade que se torna o mundo da televisão para eles.

Esta ênfase na realidade dos BB's e esta mediatização da nossa contribuem certamente para a idéia de que seu mundo é real.

Fronteiras: Por fim, poderia situar-nos no modo como se dão as pesquisas na França, os grupos de pesquisa existentes, e sobre as possibilidades que você vê de uma pesquisa conjunta, entre França e Brasil, sobre audiovisuais?

Jost: Há bons pesquisadores, em várias universidades da França, que trabalham com televisão, e algumas equipes que só trabalham com este objeto, como é o caso do CEISME. Meu maior prazer é ter formado estudantes de tese que hoje são professores em outras universidades. Nós mantemos laços muito fortes. Nosso sistema conceitual é o mesmo. Para mim, essa comunidade de pensamento é fundamental e eu tenho alguma dificuldade de trabalhar com pesquisadores que estão dentro de um outro paradigma. É preciso, então, escolher objetos comuns e buscar esclarecê-los em diferentes perspectivas, sem procurar converter um paradigma em outro. É com esse espírito que eu lhes propus trabalhar o conceito de formato que rege toda a televisão atual.