



COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA.

ISSN: 2236-8000

v.18, n.1, p. 199-215, jan.-jun. 2023

“Esta é uma obra coletiva de ficção...”: Representação e Similitude em Michel Foucault e as telenovelas exibidas pela TV Globo

“Esta es una obra de ficción colectiva...”: Representación y similitud en Michel Foucault y las telenovelas transmitidas por TV Globo

“This is a collective work of fiction...”: Representation and Similitude in Michel Foucault and the statement of the soap operas shown by TV Globo

Tacia ROCHA

Doutoranda em Comunicação/discente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).
E-mail: tacia.rocha.f@gmail.com

Roselene de Fatima COITO

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e Professora associada C da Universidade Estadual de Maringá (UEM).
E-mail: roselnfc@yahoo.com.br

Enviado em: 7 nov. 2023

Aceito em: 15 dez. 2023

RESUMO

No conceito de representação discutido por Michel Foucault, a realidade é composta pela repetição e pela criação de algo novo por meio da não semelhança com o real. Partindo do referencial teórico e metodológico dos Estudos discursivos foucaultianos, esta pesquisa tem como objetivo problematizar o conceito de representação estudado por Foucault em *Isto não é um cachimbo*, a partir do pintor belga René Magritte (1898-1967), e analisar como este conceito é retomado pela teledramaturgia da Rede Globo por meio do enunciado que aparece nos créditos finais. Os resultados revelam que o jogo entre as imagens em movimento e a trama televisiva funcionam como os cachimbos suspensos e pintados no quadro *A traição das imagens*, que são ficcionais e cujo desconforto do sujeito que observa a imagem é resolvido a partir do enunciado que revela a ficcionalidade da obra.

Palavras-chave: *Representação; Ficção; Materialidade audiovisual; Real; Realidade.*

RESUMEN

En el concepto de representación discutido por Michel Foucault, la realidad se compone de repetición y creación de algo nuevo a través de la no similitud con la realidad. A partir del marco teórico y metodológico de los estudios discursivos foucaultianos, esta investigación tiene como objetivo problematizar el concepto de representación estudiado por Foucault en *Esto no es una pipa*, basado en el pintor belga René Magritte (1898-1967), y analizar cómo se interpreta dicho concepto. retomado por el drama televisivo de la Rede Globo a través del comunicado que aparece en los créditos finales. Los resultados revelan que el juego entre las imágenes en movimiento y la trama televisiva funciona como los tubos suspendidos y pintados en el cuadro *La traición de las imágenes*, que son ficticios y cuyo malestar por parte del sujeto que observa la imagen se resuelve a través del enunciado que revela La ficcionalidad de la obra.

Palabras-clave: *Representación; Ficción; Materialidad audiovisual; Real; Realidad.*

ABSTRACT

At the concept of representation used for Michel Foucault, the reality is composed for the repetition and the new creation of something by means of not the similarity with the real. Drawing on the theoretical and methodological framework of Foucauldian Discourse Studies, this research has as objective to ask the concept of representation studied for Foucault in *Ceci n'est pas une pipe*, from Belgian painter Rene Magritte (1898-1967), and analyzing as this is retaken by the TV Globo teledramaturgy by means of the statement that appears in the final credits. The results reveal that the game enters the images in movement and the tram functions as the suspended pipes and painted in the picture *The treason of the images*, that are fictionals and whose discomfort of the citizen that observes the image is decided from the statement that discloses that the workmanship is fictional.

Keywords: *Representation; Fiction; Audiovisual; Real; Reality.*

Introdução

Apesar do aparecimento do conceito de *mimesis* ter surgido para problematizar a representação do real antes de Platão, o filósofo traz uma importante contribuição para o tema em sua obra *República*. Nos diálogos entre Sócrates e Glauco, Platão defende a tese de que tanto a literatura quanto outras manifestações artísticas seriam formas imitativas de representar o mundo, isto é, cópia de outras cópias.

Vale ressaltar que o conceito de *mimesis* mudou no decorrer da história. Com o aparecimento das mídias de massa e de outras formas de arte, pode ocorrer uma confusão por parte do espectador em discernir o que é ficção do que é real na arte, sobretudo em “produtos” audiovisuais produzidos para cinema, televisão e plataformas de *video on demand* (VOD). Personagens “reais”, que tenham servido de inspiração para a produção de determinadas práticas discursivas audiovisuais, podem se ofender e mobilizar o dispositivo jurídico a fim de processar os veículos de comunicação que os tomem como representação da “realidade”. Tal discussão nos interessa à medida que neste artigo estamos tratando de um conceito de semelhança do sujeito com a imagem que o representa.

E sob tal temática há um caso emblemático, considerado nesta análise como acontecimento discursivo porque mudou as práticas discursivas no cinema, é o filme *Rasputin e a Imperatriz*, produzido em 1932 pelo estúdio hollywoodiano MGM (Vidal, 2016). A trama foi ambientada na Rússia, no início do século XX, na época dominada pela dinastia Romanov e cujos personagens foram baseados no casal de czares Nicholas II e Alexandrina Feodorovna, bem como no monge Grigori Rasputin.

Após 16 anos de lançamento dessa produção cinematográfica, a notícia sobre o filme foi parar nos ouvidos de Yusupov, príncipe russo exilado na França. Ele então, processou o estúdio alegando difamação devido a uma cena de violação de Natasha por Rasputin, personagem baseada na esposa de Yusupov Irina Yusupov. O processo judicial resultou em: multa de 111 mil euros, a retirada da cena da violação e o interrompimento da distribuição do filme nos cinemas durante várias décadas (Vidal, 2016).

Desde então para driblar pedidos de indenizações milionárias, uma das estratégias utilizadas pela indústria cinematográfica é inserir nos créditos finais do filme o enunciado “esta é uma obra de ficção, qualquer semelhança com nomes, pessoas, fatos ou situações da

vida real terá sido mera coincidência”. No Brasil, esse aviso legal foi adaptado pela TV Globo após protestos de sujeitos da alta sociedade carioca que, durante a exibição da telenovela *O Cafona*, em 1971, se sentiram mal retratados por alguns personagens. Pouco tempo depois, o enunciado foi reelaborado para: “Esta é uma obra coletiva de ficção baseada na livre criação artística e sem compromisso com a realidade” e, a partir de 2011, todos os programas não jornalísticos da Rede Globo - novelas, séries, minisséries, especiais, infantis e humorísticos, exceto os de auditório - passaram a exibir em seus créditos finais esse enunciado (Rede Globo, 2011).

Tomando como ponto de partida a noção de que “representação” na episteme moderna é interpretação, conforme explica Foucault (2000), o objetivo deste texto é estudar como o conceito de representação estudado por Foucault em *Isto não é um cachimbo*, a partir do pintor belga René Magritte (1898-1967), é retomado pela teledramaturgia da Rede Globo por meio do enunciado dos créditos finais supramencionado. Para tanto, discutimos os conceitos de *mimesis*, verosimilhança, representação e interpretação, bem como realizamos um gesto de leitura do enunciado nas seções que se seguem.

1. Trajeto conceitual: representação do real

Como dissemos no início desta pesquisa, a noção de representação do real na cultura ocidental ganhou notável problematização a partir dos escritos de Platão. Na sua sistemática filosófica sobre a dualidade entre o mundo das ideias e o mundo das aparências, o filósofo concede à arte o status de *imitatio*: a “imitação está longe da verdade, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte cada um, a qual não é, aliás, senão um simulacro” (Platão, 1999, p. 325). Na perspectiva platônica, Deus seria o criador das coisas, o artesão aquele que faz obras. O artista, por sua vez, seria um mero imitador. Exemplificando com a obra de Homero, Platão salienta que as guerras participadas e os serviços públicos prestados por Homero apenas representaram essa realidade.

Nesse sentido, o/a artista é um/a imitador/a afastado/a da verdade porque não tem “nem ciência nem opinião justa no que diz respeito à beleza a aos defeitos das coisas que imita” (Platão, 1999, p. 330). A imitação só daria frutos medíocres, com valor inferior àquele atribuído ao trabalho do artesão, pois estaria ainda mais longe da obra de Deus. Em síntese, para Platão *mimesis* é uma representação do real e se aplica a todas as artes, aos discursos, às

instituições e às coisas naturais. O valor da arte despenca, pois ela é o lugar da falsidade porque imita o real e por meio desta imitação produz a ilusão de um real.

Para Aristóteles, o conceito de *mimesis* ficou ainda mais abrangente, relacionando a arte à criação de modo que o conceito deixará de ser imitação no sentido de cópia. Para Ricoeur (2000, p. 66), não há *mimesis* senão onde há o “fazer”: “não seria possível, do mesmo modo, haver imitação das ideias, pois o fazer é sempre produção de uma coisa singular”. Tanto a criação artística quanto o pensamento sobre ela são originais, não são cópias da natureza ou do real. A arte se inspira e é submissa ao real, ao mesmo tempo que foge deste real enquanto restitui sentidos e sobreleva este mesmo real (Ricoeur, 2000, p. 69).

No sentido aristotélico, a imitação se apoia no real para criar o novo e o original. Como a realidade é referência para o “fazer”, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, do reconhecimento e da representação. Esta noção de *mimesis* possibilitou a valorização da arte, uma vez que esta não é mero plágio, antes trata-se de um uso especial da linguagem, de espaço de transformação. O lugar do sujeito artista é o de criador e de alterador do real. Como não é reflexo do real, torna-se outra realidade a partir do momento em que a realidade é pintada na tela.

Para o filólogo e crítico literário alemão Auerbach (1994), *mimesis* é uma síntese das relações histórico-culturais pelas quais estamos imersos. Como essas relações são diversas, a *mimesis* uniria essa heterogeneidade. O elo que une esses acontecimentos é um preenchimento da história que nos autoriza entender o conceito de *mimesis* do crítico alemão. A representação depende da união e da interligação de fatores sociais que preenchem os espaços da história. Aquilo que não entendemos, ou que não esteja claro, se torna completo com o decorrer dos acontecimentos.

Foucault (1999) por seu turno, se distanciou das noções polêmicas supramencionadas como *mimesis*, verossimilhança, *imitatio* ou cópia e preferiu usar o termo “representação”. Esse conceito vai além de uma simples identificação com a realidade, uma vez que esta não seria cópia do real, mas antes ela é composta pela repetição e pela criação de algo novo por meio da não semelhança com o real. A própria linguagem se coloca em movimento por meio dos discursos que constituem os objetos de que trata. É sobre o conceito de representação discutido em Foucault (1999) que nos debruçamos a seguir.

2. Representação: um conceito do período clássico

Michel Foucault ocupa-se do conceito de representação no livro *As palavras e as coisas*, publicado pela primeira vez em 1966. Nesta obra, o filósofo usou o termo “episteme” para se referir aos discursos que regem uma determinada época. A episteme corresponde aos códigos fundamentais de uma cultura e ocupa um lugar intermediário entre as palavras e as coisas: a episteme dita tanto o modo como se falam e se pensam as palavras e as coisas, quanto o modo como percebemos a organização entre as palavras e as coisas. É nesse lugar intermediário que encontramos o *a priori histórico*, isto é, as condições históricas de possibilidade para o aparecimento dos saberes de cada época (Castro, 2015).

Para estudar as epistemes de uma dada época, Foucault (1999) erigiu o método arqueológico a fim de escavar as ordens discursivas que “moldam” os regimes de ver e de dizer do momento histórico analisado. Para demonstrar o vigor metodológico, Foucault (1999) fez a arqueologia da razão ocidental e identificou as duas grandes discontinuidades que apareceram em meados do século XVII e que separam o Renascimento, ou Idade Pré-Clássica, da Idade Clássica e da Modernidade, bem como suas respectivas epistemes: a Idade Clássica se ocupou da gramática geral, da análise das riquezas e da história natural; a Modernidade, por sua vez, se ocupou da filologia, da economia política e da biologia. A relação estabelecida entre aqueles saberes de cada época não é a de superação ou de aperfeiçoamento, mas de cortes e de rupturas (Castro, 2015).

Com efeito, Foucault (1999) fez uma crítica à história das ciências e à história das ideias e propôs uma análise que não se pautasse na continuidade do saber e na causalidade entre diferentes tipos de pensar. Com isso, a busca foucaultiana pela “representação” identificou que esta noção está atrelada às epistemes que aparecem nos períodos Pré-clássico e Clássico, do século XVI ao século XIX. O “que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a epistémê onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas” (Foucault, 1999, p. XVIII). Essa análise aponta que o conceito de representação do real só é possível no período da episteme clássica, no final do século XVII.

Ocorre que na episteme pré-clássica acreditava-se em uma língua primeira, a de Adão e de Eva, nomeada “*divinatio*” já que era criada por Deus. A relação do “signo das coisas [era] absolutamente cert[a] e transparente, porque se lhes assemelhava” (Foucault, 1999, p. 49).

Apesar da queda da Torre de Babel ter acabado com a obviedade e a semelhança entre aquilo que se falava e aquilo que se indicava (significante e significado, respectivamente) com a diversificação dos idiomas, a linguagem continuou sendo o lugar onde a verdade era enunciada (Foucault, 1999, p. 50). Portanto, mesmo não havendo a relação direta de significação havia uma relação forte de analogia.

Por essa noção divinizada da linguagem, a *mimesis* fez parte da episteme pré-clássica, na qual “a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental” (Foucault, 1999, p. 23). As similitudes se davam em quatro ordens de semelhanças: i) a *convenientia* (conveniência) ligava as coisas às outras por proximidade “como animal e planta, terra e mar, corpo e alma” (Merquior, 1985, p. 63); ii) a *aemulatio* (emulação) correspondia à similitude que unia objetos distantes, “o céu se assemelhava ao rosto pois também tinha dois olhos – o Sol e a Lua” (Merquior, 1985, p. 63); iii) a *analogia* figurava de amplitude ainda maior, baseando-se em relações semelhantes, unindo as similitudes mais sutis de cada objeto; essa terceira similitude permitia uma superposição, além de ajustamentos na distância, levando todas as figuras a se tornarem ajustáveis; e por fim, iv) a *simpatia* pressupunha “compara[re] quase tudo a qualquer coisa, numa identificação praticamente sem limites”, visto que “todas as diferenças [eram] dissolvidas no jogo dessa atração universal (Merquior, 1985, p. 63). As similitudes eram reguladas pela alternância entre simpatia e antipatia.

Ocorre que, um movimento de descontinuidade fez a episteme da correspondência “desabar” no século XVII e as similitudes se converterem em erro, fazendo surgir a episteme clássica. A linguagem rompeu os laços que uniam as palavras às coisas, perguntando-se “como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa” (Foucault, 1999, p. 59). Assim, não se encontrava mais nenhuma relação entre a palavra e a coisa: “a linguagem não será nada mais que um caso particular de representação (para os clássicos) ou da significação (para nós)” (Foucault, 1999, p. 59). Com o aparecimento do pensamento clássico, a disposição fundamental do saber deixa de ser a possibilidade de medir por meio da matemática para ser a capacidade de ordenar. A tarefa da Idade Clássica passa a ser construir um quadro ordenado de representações, “uma ciência universal da medida e da ordem”.

Por conseguinte, a *mathesis universalis* ocupa o lugar da *divinatio* e da *eruditio* (Foucault, 1999), isto é, a “ascensão da representação sobre as ruínas da semelhança” (Merquior, 1985, p. 67). Logo, a ideia de representação do real só se tornou possível no período da episteme

clássica, isto é, de meados do século XVII e o fim do século XVIII. Tomamos como prenúncio literário a obra *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes. O cavaleiro é “alienado da analogia introduz a nova episteme porque a razão, baseada nas identidades e diferenças, zomba do conhecimento renascentista - sinais e similitudes” (Merquior, 1985, p. 67). O símbolo gráfico desse período é o quadro analisado por Foucault (1999), *Las Meninas*, de Velásquez, em que o artista mostra a si mesmo e aos demais olhando pelo reflexo do espelho para os modelos que posam para pintura - o rei e a rainha da Espanha -, ao fundo do espaço. A tela sintetiza a episteme clássica, “um sistema epistêmico em que aquilo em torno do qual gira a representação deve necessariamente permanecer invisível” (Merquior, 1985, p. 72). O casal real é o objeto e o sujeito da representação, ao mesmo tempo que não pode ser representado.

Em síntese, na episteme pré-clássica a literatura era muda e deveria simplesmente “retraduzir” a linguagem de Deus e da natureza. O real e a representação estavam imbricados. A literatura só existia à medida que não se abandonava o dizer e o fazer circular dos signos (Machado, 2001). Portanto, a episteme pré-clássica é caracterizada fundamentalmente pela semelhança - não há diferença entre o real e a representação. A prosa do mundo era composta pela unidade entre as palavras e as coisas, “numa teia inconsútil de *semelhanças*” (Merquior, 1985, p. 63, grifos do autor). Já na episteme clássica, a linguagem repetia o que foi dito e, devido a esta repetição, criava-se o novo, fato que levava a uma possível recuperação da essência da literatura. Por isso, o poder do discurso clássico residia na capacidade de representação e de representar-se a si mesmo: o desenho de uma casa representa tanto a ideia de casa quanto constitui a própria relação representativa.

Até o fim do século XVIII, outra descontinuidade faz com que a transparência dos quadros ordenados pela episteme clássica comece a ser embaraçada. Se antes a finitude era manifestada sob a forma da limitação do infinito - Descartes -, no século XIX aparece a noção de relação consigo mesma por meio de Kant (Castro, 2015). Os saberes modernos passaram a ser constituídos pelos saberes empíricos modernos - filologia, economia política e biologia - e a analítica da finitude, as ciências formais e exatas. As ciências empíricas conferiram seus modelos constitutivos às ciências humanas.

No período chamado por Foucault (1999) de Modernidade, “aparece[u] o homem, como subjetividade finita” (Silva, 2004, p. 90), descobriu-se que ele não estava nem no centro

da criação, tampouco no meio do espaço. O ser humano, como sujeito central do saber, é restaurado na episteme clássica e com o nascimento desse indivíduo, as ciências assumem um lugar fundamental no conhecimento, possibilitando renomeação e valorização de cada uma nos estudos acadêmicos.

Como consequência do nascimento do homem, a episteme moderna é permeada por diversos discursos possíveis e não mais por um único discurso. Por conseguinte, há um distanciamento da objetividade e o aparecimento da ampla liberdade na representação de si e do outro. Assim, o olhar moderno sobre uma obra de arte pressupõe que o artista crie um novo real. As obras passam a valorizar a subjetividade – não se ligam necessariamente à semelhança durante a representação, já que o ato criativo se torna livre e manifesta o interior de cada indivíduo.

Finalmente, da discussão empreendida até aqui destacamos que para Foucault (1999) a representação e a *mimesis* estão presentes em momentos históricos distintos. Somente com o nascimento da episteme clássica, a diferença entre real e representação se torna possível. Há um distanciamento da palavra e da coisa, bem como da concepção platônica de linguagem como representação, na qual somente a linguagem primeira era fruto da representação direta e clara do real. Após a episteme pré-clássica, surgem duas fortes correntes de representação e de significação do mundo: a “epistémê da cultura ocidental: aquela que inaugura a idade clássica (por volta dos meados do século XVII) e aquela que, no início do século XIX, marca o limiar de nossa modernidade” (Foucault, 1999, p. XIX). Estes são dois momentos culturais de relevantes diferenças na valorização do conhecimento e da literatura.

Traçada a discussão sobre como os saberes (epistemes) constroem regimes de olhar e de enunciar determinado objeto, em determinada época, sob o ponto de vista das similitudes, da representação e da criação de um novo real por meio da linguagem, passamos à próxima seção para debater o conceito de representação em Foucault.

3. Semelhança e similitude: representação em Foucault

A discussão sobre os conceitos de representação e de *mimesis* pode ser ampliada a partir do livro *Isto Não É um Cachimbo*¹, em Foucault (1988). O enunciado que dá nome ao

¹ Entre 1928 e 1929, o belga René Magritte (1898-1967) produziu uma série de pinturas intitulada A Traição das Imagens (*La Trahison des Images*). A mais famosa delas é Isto não é um Cachimbo (*Ceci n'est pas une Pipe*),

livro está presente em duas telas pintadas por René Magritte: uma em 1926 (Figura 1) e outra em 1966 (Figura 2). A primeira versão, intitulada *La Trahison des images* (A traição das imagens), é “simples” e provoca a quebra de expectativa do observador que acredita estar vendo um cachimbo, mas ao ler a inscrição se apercebe de que nunca houve e nunca haverá um cachimbo no quadro. O enunciado que nega a existência do objeto assevera o próprio título da tela: as imagens nos traem porque nos fazem acreditar que se trata do próprio objeto enquanto, na verdade, se trata apenas de uma representação.

Figura 1 - Primeira versão: *La trahison des images*



Fonte: René Magritte, 1926

Na primeira tela Magritte (Figura 1), a função clássica da representação é retomada de duas maneiras: na representação plástica, baseada na equivalência entre similitude e representação, ao apresentar graficamente um cachimbo “fiel” à “realidade”; na representação linguística, as palavras cumprem a função de legenda. No entanto, a explicação é contestada quando se afirma não se tratar de um cachimbo, indicando a *condição de imagem* e de representação de algo que apenas simula ser uma frase.

Para elucidar a confusão entre *ser* e *representar*, Foucault (1988) apresenta três propostas de leitura analisando o pronome demonstrativo “isto” (Figura 1): i) Isto (o desenho

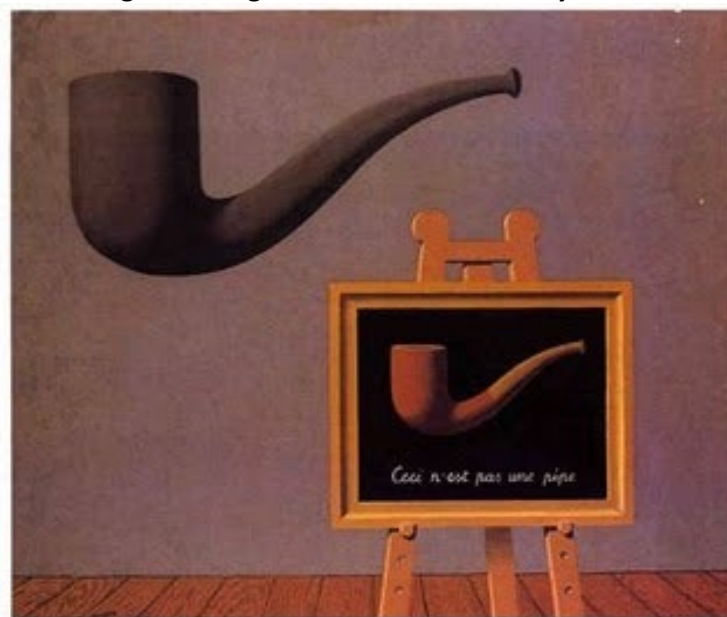
que causou muita polêmica desde então, principalmente em razão de seu aparente nonsense: vê-se um cachimbo e afirma-se que não se trata de tal.

do cachimbo) não é um cachimbo; ii) Isto (o enunciado linguístico desenhado na tela) não é um cachimbo; iii) Isto (o conjunto constituído pelo cachimbo e pelo texto desenhados) não é um cachimbo (elemento misto que depende do discurso e da imagem) (Foucault, 1988). É preciso “dissociar com cuidado [...] o que é uma representação e o que ela representa, eu deveria retomar todas as hipóteses [as três propostas de leitura] que acabo de propor, e multiplicá-las por dois (Foucault, 2006, p. 248). Dito de outro modo, as três hipóteses ensinam a leitura sobre a representação - objeto e enunciado linguístico desenhados na tela. Essas mesmas hipóteses podem ser retomadas para analisar o que as representações representam - o objeto em si e seu conceito.

Na segunda representação (Figura 2), *Les deux mystères* (Dois mistérios), haveria também a tentativa de retorno a um “lugar-comum” para a imagem e para a representação linguística, porém logo contestada. Pintada quarenta anos depois, na Figura 2 há uma tela com um cachimbo pintado e o mesmo enunciado “Isto não é um cachimbo”, disposta sobre um cavalete, quase idêntica à primeira versão de 1926 (Figura 1). A diferença está na cor do plano de fundo, que na Figura 2 parece com a de um quadro negro. Sobre ela há um cachimbo adicional flutuante e em escala maior que o objeto real. O enunciado, que nega o que aos olhos parece óbvio, - ali se encontram dois cachimbos -, se repete. Parece ser um mistério porque “multiplica visivelmente as incertezas voluntárias” (Foucault, 1988, p. 12).

Percebe-se que se trata do quadro de um pintor, um enunciado que comenta/explica, apesar não ser “nem o título da obra nem um de seus elementos picturais, a ausência de qualquer outro indício que marcaria a presença do pintor [...] tudo isso faz pensar no quadro-negro de uma sala de aula” (Foucault, 1988, p. 12). Nesse quadro negro seria possível apagar o desenho e o texto, corrigir o “erro”, desenhar alguma coisa que não fosse um cachimbo ou mesmo escrever uma frase afirmando que se trata de um cachimbo (Foucault, 1988). Na tela, um dos mistérios aparece no quadro negro e o outro, levitando ao fundo da parede. Nas duas representações da Figura 2, a ficção que o objeto pintado enseja de não ser o que ele representa fica ainda mais evidenciado.

Figura 2 - Segunda versão: *Les deux mystères*



Fonte: René Magritte, 1966

As duas telas demonstram que representar na arte é se distanciar do real. A representação feita por Magritte ilustra a libertação da linguagem em relação à similitude na época clássica, afinal “isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo” (Foucault, 1988, p. 35). O desenho é apenas a representação de um objeto e não o próprio objeto com seu enunciado que diz o que é real e transparente como na episteme pré-clássica quando os quadros Renascentistas que tinham flores, por exemplo, eram intitulados por “Flores”. Assim,

[...] comparado à tradicional função da legenda, o texto de Magritte é duplamente paradoxal. Ele pretende nomear aquilo que, evidentemente, não tem necessidade de sê-lo (a forma é bastante conhecida, o nome muito familiar). E eis que no momento em que ele deveria dar o nome ele o dá, mas negando que é ele. [...] Agora que Magritte fez cair o texto fora da imagem, cabe ao enunciado retomar, por sua própria conta, essa relação negativa, e dela fazer, em sua própria sintaxe, uma negação (Foucault, 2006, p. 252).

Portanto, a negação verbal de que o cachimbo desenhado seja um cachimbo faz ruir a semelhança. A primeira prescreve e classifica um único significado para cada obra de arte - o objeto ele mesmo - afinal, o referente é transparente e espelho da realidade. Já a similitude pode levar à confluência de diversos sentidos, o que enriquece e amplia a obra de arte. Por isso, uma tela dissemina diversos sentidos, pois a similitude multiplica os sentidos, apoiando

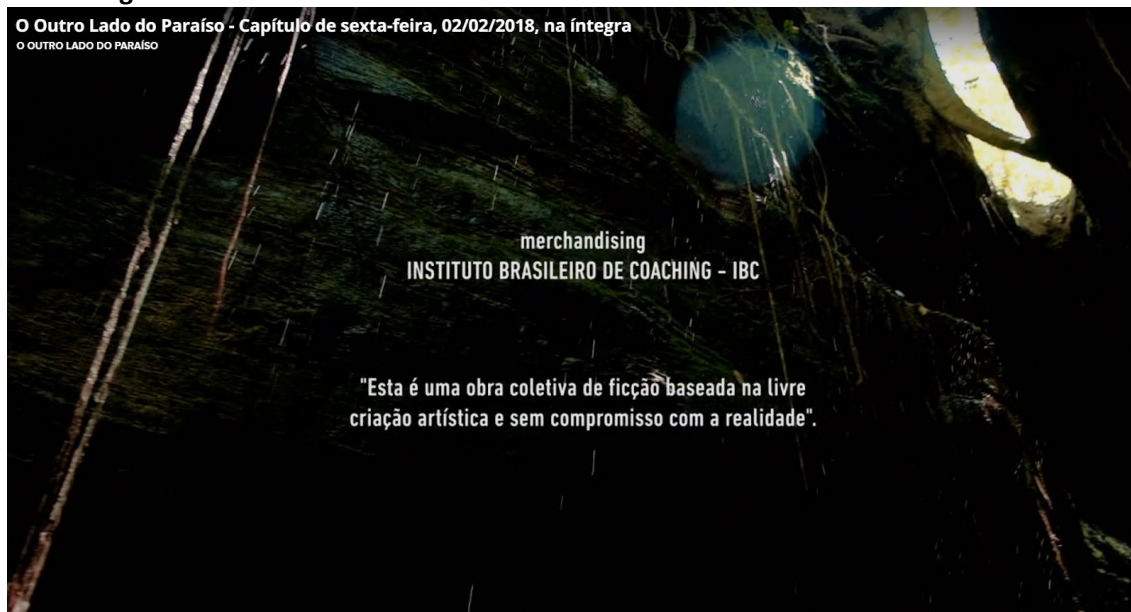
e caindo uns sobre os outros. “As ‘coisas’ não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não similitudes” (Foucault, 1988, p. 82). Assim, o conceito de representação de Foucault está ligado à similitude ao invés da semelhança com o real, levando-nos a diversos cachimbos, pois mesmo repetindo o real, essa repetição se dá de modo diferente.

Uma vez delineada a similitude como cerne de representação para Foucault, no próximo tópico nos valem destas noções para analisar o enunciado verbal que aparece nos créditos da novela que, assim como “Isto não é um cachimbo”, nega que a novela represente fielmente a realidade.

4. É vida-ficção, não vida real

Nesta seção, nos dedicamos a realizar um gesto de leitura do enunciado (Figura 3) que assevera o caráter de ficcionalidade das materialidades audiovisuais exibidas pela TV Globo. Uma inscrição similar passou a vigorar na emissora durante a telenovela *O Cafona*, em 1971 como já mencionamos, em resposta aos protestos de sujeitos da alta sociedade carioca. O enunciado foi reformulado em 2011 e estendido também para séries, minisséries, especiais, infantis e humorísticos, exceto os programas de auditório. Analisemos a imagem a seguir e as implicações do enunciado com as ações comerciais realizadas pela emissora:

Figura 3 - Screenshot dos créditos finais da telenovela *O outro Lado do Paraíso*



Fonte: Globoplay, área exclusiva para assinantes

A tela capturada (Figura 3) corresponde ao capítulo da telenovela global *O outro lado do Paraíso*, exibido no dia dois de fevereiro de 2018. No enunciado “esta é uma obra coletiva de ficção [...]” depreendemos o conceito de interpretação típico da episteme moderna. Diferente das duas telas de Magritte (Figuras 1 e 2) nas quais se negou a semelhança a partir de um caligrama, o enunciado já não precisa negar a semelhança. A narrativa já não pode ser considerada representação do real tal como na episteme clássica. Na episteme moderna, pelo conceito da similitude, a obra não tem “compromisso com a realidade”. Utilizando-se também o pronome demonstrativo “esta”, dêitico que aponta a referência e o verbo de ligação “é” para demonstrar a condição de existência da narrativa seriada, o enunciado reitera que não “tem compromisso com a realidade” da obra, pois ela é de “ficção”, “coletiva” e fruto de “livre criação artística”. Trata-se de argumentos que trazem à superfície o enunciado que está na invisibilidade: “esta obra não é vida real”, o que corrobora com a episteme moderna, com o distanciamento da objetividade e o aparecimento da liberdade na representação de si e de outrem.

Tomando esse produto como sociocultural e comercial (Coito, 2015), podemos nomear alguns aspectos sobre os quais se apoiam os diversos sentidos produzidos pela similitude de acordo com Foucault (1988) e que atendem aos interesses da emissora. Primeiro, o enunciado é um aviso “legal”, pois ao explicitar que não há vínculo entre imagem e “realidade”, resguarda a TV Globo quanto a pedidos de indenização que questionem a semelhança da história com a “realidade”. Essa questão se torna ainda mais importante para ações comerciais de *merchandising*, isto é, de inserção de uma marca dentro da história como aconteceu na novela em questão, confirmado pelo enunciado da Figura 3 “merchandising INSTITUTO BRASILEIRO DE COACHING - IBC”, também nos créditos finais. A inserção do produto também se torna parte da ficção. Além disso, é também uma estratégia para a manutenção do direito à liberdade de expressão, registrado na Constituição Brasileira de 1988.

Segundo, ao comparar as telas de Magritte (Figuras 1 e 2) com a telenovela constituída pela fotografia em movimento (Figura 3), o funcionamento maquínico da última provoca o efeito de “verdade” na materialidade, pois as imagens são ainda mais “realistas” que os cachimbos pintado pelo pintor belga, com as minúcias técnicas e estéticas do objeto representado. Por outro lado, na telenovela as narrativas contadas podem ter como ponto de partida histórias “reais”, assim como o cachimbo que flutua pode ser o protótipo para pintar

a tela que está sobre o cavalete (Figura 2). Dito de outro modo, existe um lastro da ficção com a experiência, sendo que esta se coloca no nível da similitude. À medida que se (re)criam histórias, produzem-se e multiplicam-se os sentidos.

Um terceiro aspecto são as condições de produção. Pelo fato de ser um produto da indústria do entretenimento, a novela é escrita sob demanda, com entrega de capítulos diários escritos pelo/a autor/a com base na circulação e na recepção do telespectador. À televisão interessa exibir produtos que conquistem o público e possam aumentar o índices de audiência, para que, conseqüentemente, mais anunciantes queiram investir em publicidade nos *breaks* (intervalos comerciais). Assim como os romances de folhetim, a história pode ser alterada ao longo de seu desenvolvimento e atender aos anseios dos/as seus/suas telespectadores/as. Ela é produzida, portanto, de forma “coletiva”: tanto com e pelo público quanto com e pela equipe de profissionais envolvidos na realização: diretores geral, artísticos e de fotografia, cenógrafos, figurinistas, iluminação, editores de vídeo, sonoplastas, produção artísticas, preparador de elenco, entre outros.

Em suma, os aspectos abordados para justificar a presença do enunciado sobre a ficcionalidade dos programas da Rede Globo, em especial da telenovela, são questões relacionadas ao caráter de materialidade-produto. Não há necessidade de negar o caráter de representação, porque sob o regime de verdade de nossa época, já não se concebe uma materialidade sociotécnica tais como a fotografia e a imagem em movimento (audiovisual) como espelho da realidade. Ao contrário, o enunciado funciona como uma legenda e ressalta o caráter ficcional da obra pautado no conceito de similitude, a fim de se resguardar juridicamente e comercialmente o veículo de comunicação de pretensos equívocos que gerem efeitos punitivos.

Considerações finais

Neste artigo, pudemos fazer um breve trajeto sobre os conceitos de representação e de *mimesis* ao longo dos séculos, de Platão a Foucault. A mudança do conceito foi estudada, principalmente, por Foucault em *As palavras e as coisas* por meio da noção das epistemes e suas respectivas formas de racionalidade.

Desse modo, na episteme pré-clássica, a imagem e a palavra eram coladas uma à outra, assim espelhavam a própria realidade. O objeto era transparente e a interpretação era

única. Na episteme clássica, o conceito de representação do real aparece, pois as coisas e as palavras se descolam, e as coisas deixam de ter semelhanças para terem similitudes. Em *Isto não é um cachimbo*, a obra de arte se liberta do signo porque a ideia de representação do real se dá como algo que não necessariamente está estritamente ligado à realidade. Já na episteme moderna, abre-se espaço para múltiplas interpretações do que está sendo representado em uma materialidade.

Os questionamentos de Magritte e a análise de Foucault (1988) nos permitem entender que a obra de arte pode ser admirada como despojada de uma única verdade. Ela se refere ao real, ao mesmo tempo que se distancia dele ao ampliar as possíveis interpretações. Em contrapartida, o enunciado analisado da telenovela vai além do reforço sobre o artigo constitucional referente à “liberdade de expressão”. Entra no conceito de similitude circunscrita à episteme moderna e defende os seus interesses de ordem econômica.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Felipe. **Isto Não É um Cachimbo**. Publicado 29 mai. 2013. Disponível em: http://dialogosantropologicos.blogspot.com.br/2013/05/isto-nao-e-um-cachimbo_29.html. Acesso em: 15 nov. 2023.

CAMPOS, Jorge Lucio de Campos. Eis dois cachimbos: roteiro para uma leitura foucaultiana de Magritte. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 27, 2004. Universidad Complutense de Madrid.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault**. Tradução Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô/Margens)

COITO, Roselene de Fátima. A ilustração: da representação como interpretação do simbólico. *Revista da ABRALIN*, vol.14, n.2, p. 149-167, jul./dez. 2015.

Disponível em:

<https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1261/1184>. Acesso em: 15 nov. 2023.

FOUCAULT, Michael. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

_____. Isto não é um cachimbo. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 247-263. (Ditos & escritos; 3)

MERQUIOR, José Guilherme. **Michel Foucault ou o niilismo de Cátedra**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. (Coleção Logos)

PLATÃO. Livro X. In: _____. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 321-352.

REDE GLOBO. **Rede Globo exhibe, nos créditos finais, frase que reforça o conceito de ficção. Rede Globo**. Rio de Janeiro: 2011. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2011/10/rede-globo-exibe-nos-creditos-finais-frase-que-reforca-o-conceito-de-ficcao.html>. Acesso em 15 nov. 2023.

RICOEUR, P. Entre retórica e poética: Aristóteles. In: _____. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000. p.17-75.

VIDAL, Daniel. **Porque é que todos os filmes dizem ser “uma obra de ficção” (mesmo quando não o são)**. Nit, 2016. Disponível em: <https://nit.pt/coolt/08-27-2016-porque-e-que-todos-os-filmes-dizem-ser-uma-obra-de-ficcao-mesmo-quando-nao-o-sao>. Acesso em: 15 nov. 2023

BIOGRAFIA DAS AUTORAS

TACIA ROCHA

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), linha de pesquisa Processos midiáticos e práticas socioculturais, mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Possui 10 anos de experiência no Ensino Superior, nos cursos de Comunicação Social, em pós-graduação *latus sensu* e na Educação Profissional e Técnica de Nível Médio (EPTEC-PR). Na pesquisa científica se interessa pelos temas: estudos discursivos foucaultianos, feminismo, minorias, estudos culturais, comunicação social e mídia.

E-mail de contato: tacia.rocha.f@gmail.com

ROSELENE DE FÁTIMA COITO

Doutora em Estudos Literários (UNESP), pós-doutorado na École de Hautes Études en Sciences Sociales, sob a supervisão do Prof. Dr. Roger Chartier. Professora associada (UEM). É Professora associada C da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: discurso, identidade, leitura, literatura, poder e imagens.

E-mail de contato: roselnfc@yahoo.com.br