

---

## O efeito de real

Jean-Pierre Oudart\*

---

A partir do que chama de *efeito de real* na arte ocidental, o autor apresenta uma análise do sistema figurativo da pintura europeia, do Renascimento até o século XX, na tentativa de evidenciar como esse sistema não só pôs em prática, mas também aperfeiçoou o dispositivo de inscrição do sujeito (o espectador) na representação. Pretende por aí propor um modelo de crítica artística que se possa estender às produções cinematográficas.

*pintura ocidental, inscrição do sujeito, efeito de real*

\*\*\*

A análise da inscrição do que nomeamos o efeito de real na pintura ocidental terá por objetivo imediato ajudar a conceber o que hoje é, para nós, expectadores de filmes, o mais difícil de admitir: este efeito (no cinema, denominado por Barthes “o estar-aí das coisas”), qualquer que seja a ilusão analógica, no cinema, fazendo persistir seu ocultamento, é o produto de um *trabalho* que se efetuou no sistema, ou melhor, na *transformação* do sistema de representação da pintura ocidental até a sua recente subversão. Como todo produto – pois se trata enfim de considerá-lo unicamente como tal – o efeito de real não poderia ser abstraído de um sistema de produção figurativo, em que somente ali teria um *valor*, e de um processo de produção do qual não poderia ser pensado enquanto produto de sua escritura. Tratar-se-á, como esboçado aqui, de compreender como, em um tal trabalho, a inscrição do *sujeito* é levada em causa. Mas não o *sujeito do enunciado*, este para quem (como no caso da representação pictórica, o espectador) o produto constitui um efeito de sentido, mas este *significante* cuja inscrição desconhecida na estrutura do discurso determina o *efeito de produção*. Pode-se dizer que no sistema de representação da pintura ocidental, assim como neste que o perpetua, o do cinema, são simultaneamente desconhecidos: 1) a figuração (diremos o efeito de realidade)

---

\*Jean-Pierre Oudart participou, durante a década de 70, do Conselho Administrativo do Cahiers du Cinéma onde publicou diversos artigos. Os mais influentes foram Sutura I e II, publicados respectivamente no Cahier 211 e 212, em 1969.

como produto de códigos pictóricos específicos; 2) a representação que a constitui como ficção incluindo o espectador (diremos o efeito de real) como determinada – em sua estrutura espacial e em todas as variações e transformações tanto quanto em seus menores efeitos figurativos – pela inscrição, ou antes pela remarcação insistente do sujeito nos sistemas figurativos originados no *Quattrocento*. Efeito de real e efeito de realidade são, por outro lado, correlativos na inscrição da figuração pictórica, da Renascença até o século XIX, e conferem a esta figuração um estatuto nunca antes obtido na medida em que as figuras que representam se apoiam no referente da realidade e generalizam um *juízo de existência* cuja determinação ideológica pesa hoje, mais do que nunca, sobre o cinema. Assim, nos atendo às grandes articulações históricas, examinaremos o processo de sua produção.

Lembremos, brevemente: no *Quattrocento* é que ocorreu a normalização dos códigos espaciais utilizados no sistema de representação pictórica, a partir do modelo da cenografia do teatro vitruviano (cf. "*Scénografia d'un tableau*" de Jean-louis Schefer), e, na mesma época, foi igualmente codificado, particularmente na pintura italiana e naquela dos Países-Baixos, a figuração dos reflexos (o olho, a água, os tecidos, etc.) e as sombras.



Quentin Metsys

**O banqueiro e sua esposa**, 1514

78 X 58 Cm

Museu do Louvre, Paris, França

A relação estrutural entre essas duas produções já esclarece a referência feita às especulações e experimentações óticas no primeiro caso (o olho como centro do mundo em Da Vinci, entendido a partir da invenção do sistema de perspectiva monocular) e, correlativamente no segundo, a uma fonte única de luz iluminando igualmente todos os objetos (procedimento sistematizado nas naturezas mortas com cristais da pintura holandesa). Mas, para melhor exemplificar, podemos mencionar obras como *O banqueiro e sua esposa*, de Quentin Metsys (Museu do Louvre). Nesta pintura figura, diante do casal representado, um espelho, em cujo reflexo se distingue a fonte de luz desta cena (uma janela) e uma personagem. Desta forma, Metsys inclui na pintura o espaço imaginário compreendendo o lugar do espectador. A mesmo título, sobretudo, podemos citar *As meninas* de Velasquez – comentada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* – onde os figurantes se voltam muito explicitamente para duas personagens excluídas da representação e igualmente situadas imaginariamente no lugar do espectador pela inscrição de seus reflexos, visíveis no espelho situado no centro do quadro e no fundo do comôdo que abriga a cena como um todo.

A época do Renascimento dá lugar – em um sistema pictórico da representação que antecedeu, por outro lado, a cena do *Quattrocento* e que então já implicava, de maneira latente, o espectador em seu espaço – a uma inscrição manifesta do espectador no espaço da representação que se efetua primeiramente sob a forma da duplicação de seu dispositivo cênico. Assim, no quadro de Velasquez as figuras se dirigem aos ausentes imaginários que tomam lugar na representação sob a forma de ilusão: a efígie do Rei e da Rainha no espelho. Esta ilusão introduz a cena em uma dimensão nova, a do real, na medida em que, dando ênfase ao dispositivo cênico da representação, a constitui como um espetáculo visto por um espectador *excluído* de seu campo – o reflexo sendo o termo através do qual ele mesmo se situa como *sujeito*, quer dizer, o índice de sua existência. A partir dessa época, um *juízo de existência*, implicado na nova estrutura subjetiva da representação pictórica, é assim entregue a seus figurantes. Até o fim do século XIX, a ideologia e a prática da pintura serão determinadas por este aspecto.

A multiplicação dos efeitos de real, consistindo essencialmente em efeitos de sombra, de reflexos, de destacamentos espaciais que não tiveram inicialmente nada a ver com a experiência ocular objetiva (porquanto esta referência não seja puramente ideológica), constitui, porém, no campo da representação, uma inscrição generalizada da ilusão. Isso se dá ao menos do

ponto de vista de um dispositivo luminoso que, como o espelho na pintura de Velasquez ou os jogos de sombra e luz nas paisagens de Lorrain, faz da representação o índice de outra coisa; ou ainda, graças a um dispositivo cênico de “esconde-esconde”, característico dos quadros de Poussin, cada elemento figurativo é a dissimulação de um outro. Todos esses recursos constituem igualmente o vestígio dessa inscrição do sujeito no sistema de representação da pintura européia. Porém, ao passo que no dispositivo cênico de Velasquez, o lugar do sujeito era somente assinalado como sendo o do espectador privilegiado, este lugar se encontra, na paisagem romântica, por exemplo, indefinidamente deportado para uma outra coisa, para um outro lugar, cujos elementos figurativos em sua totalidade constituem o índice, um lugar que se acha assim excluído, ainda que indiretamente incluído na representação. Daí a necessidade de um percurso, de uma leitura fantasmática desses quadros, na medida em que a inscrição dos elementos figurativos se articula através de um perpétuo deportamento (aspecto muito manifestado na pintura de Poussin) da posição que a cena frontal primitiva atribuía ao espectador. Essa implicação fantasmática do espectador na representação é paradoxal no momento em que, instalado em um lugar privilegiado, o espectador se acha, em consonância com a estrutura espacial do dispositivo cênico e, simultaneamente, em uma posição *ignorada*. Se está em um ponto que lhe permite ver bem a cena, se é para ele que o espetáculo se dirige, seja implicitamente ou explicitamente como em *As Meninas*, é porque a representação lhe oferece ao olhar um jogo de esconde-esconde que o *significa* como espectador privilegiado. Esta posição só é apreensível, no exercício da leitura do quadro, precisamente no momento em que a falta, que constitui a representação como tal, é perpetuamente reativada por sua inscrição generalizada na própria representação.

Assim, excluído da representação, o espectador se vê implicado fantasmaticamente, porquanto ali permaneça inscrito como sujeito por meio de um dispositivo cênico que mascara de mais em mais a sua origem teatral. E isto, através de um sistema figurativo que inscreverá seus efeitos de real como efeitos de realidade ótica (reflexos, sombras e luzes, destacamentos de planos, etc.) constituindo os traços de inscrição do sujeito sob a forma de uma falta.

O que sua ideologia esconde completamente é que esses efeitos de realidade, que no final do século XIX acabaram por constituir o enunciado maior do discurso figurativo instaurado a partir da Renascença, foram engendrados pela inscrição do sujeito na representação e constituem, eles também, os efeitos que vieram operando na representação vista através



Nicolas Poussin  
**Et in Arcadia ego**, c. 1655  
Paris, Louvre

de sua transformação ao longo dos séculos. Dito de outro modo, a ideologia realista nos encoberta a articulação *simbólica* desse discurso novo, a falta constitutiva de sua estrutura, a inscrição do sujeito sob a forma desta falta. Assim, o efeito de realidade, na pintura ocidental do século XV até o XIX, não está determinado pela inscrição dos elementos representados sob o modo “analógico” da realidade ótica, mas esses elementos (cuja representação ideológica nos faz vê-los como figuras “analógicas” da realidade, não passa, na verdade, de um efeito secundário) entram no sistema da representação, em todo desconhecimento de causa, não somente como representações “analógicas” da realidade, mas como *significantes* que, no



Jean Van Eyck  
**O casal Arnolfini**, 1434  
Londres, National Gallery

sentido lacaniano, são as marcas de inscrição do sujeito nesse discurso, no qual sua própria inscrição na representação foi determinante e cujas marcas produziram um efeito de real global<sup>1</sup>. É unicamente pelo fato de que vieram a constituir os significantes dessa inscrição do sujeito nesse discurso que sua inscrição tem sido ali determinada e, por consequência, produziram um efeito de real.

O julgamento de existência trazido sobre os figurantes da representação, e sobre a representação no seu conjunto, tem sido determinado por esta inscrição, manifesta na época do Renascimento e descartada no século XIX, qual seja, a do sujeito na representação. Tendo em vista que, no sistema figurativo ocidental, a representação foi estruturada pela falta e que sobre ele se pode igualmente tecer um julgamento de existência implicando os figurantes – os quais são, eles mesmos, significantes dessa falta (na medida em que, uns em relação aos outros, constituem, como na paisagem, um jogo de esconde-esconde) que faz do espectador o sujeito de um enunciado comparável ao enunciado literário *assertivo* –, pode-se dizer, assim, que nesse sistema os figurantes são produzidos como signo de um discurso que se dirige ao próprio sistema figurativo. Dito de outra forma, a *pontuação* desse discurso figurativo (a ordem dos planos, a posição dos elementos constitutivos da figuração) é homóloga a esta da narração assertiva na primeira pessoa, onde o efeito de presença é igualmente determinado pela repetição, no enunciado, de um apelo ao sentido (sob a forma de reinteração do *eu*, mas também graças a numerosos artifícios retóricos invocando a presença do leitor: veja isso!... seguindo por este caminho...). O efeito de presença na narração assertiva na primeira pessoa, como o efeito de real na representação pictórica, só funciona por sua *repetição*, consistindo igualmente em uma metonímia que exerce a função exclusiva de fazer reverberar inúmeras vezes o discurso. Nos dois casos, a atribuição de um referente real aos figurantes da representação, como no caso da retomada de um evento real pela narrativa, são funções exclusivas do sujeito da representação e de sua inscrição no discurso dessa representação e dessa narrativa. Se o signo, assim como o figurante, presentifica a coisa é porque na cadeia significante está implicado um sujeito que, por sua inscrição metonímia nesta cadeia, faz do efeito de sentido (a narração, a figuração) o predicado, poderíamos dizer, de um sujeito (o sujeito do enunciado, desta vez produzido como efeito da estrutura do discurso) *que só abre e fecha o enunciado na medida em que, enquanto significante, já está inscrito metonimicamente em toda a cadeia*<sup>2</sup>. O sujeito do enunciado é assim constituído como tal por inscrição de um

significante na cadeia cujo efeito é fazer com que o enunciado seja uma asserção constituída do desconhecimento desta inscrição. Tanto na pintura quanto no sistema narrativo, esta inscrição não deixa traços de legibilidades: constituem o discurso como legível em consideração a um sujeito que, por estar já inscrito na cadeia, aliena literalmente seus traços, fazendo com que os figurantes e os signos (que são também *seus* significantes) se comportem como se fossem coisas em si mesmas<sup>3</sup>.

Remarquemos em primeira instância que a transformação da inscrição do sujeito, produzido não somente na estrutura geral da representação, mas também no conjunto do discurso icônico que nela se inscreve, está em correlação com a transformação do discurso linguístico e de sua ideologia: a instituição do signo. Em outras palavras, esta instituição implica a correspondência, termo a termo, de um significante com um significado da mesma forma que esta do *analogon* que, na ideologia da representação, estabelece igualmente a correspondência, termo a termo, de um figurante com um referente.

O julgamento de existência empreendido sobre o plano do discurso linguístico como sobre este da figuração pictórica corresponde a isto que Lacan designa “a instituição de um real que encobre a verdade”.

A *verdade* é que o discurso novo foi engendrado pela inscrição do sujeito na cadeia e que, doravante, existe no discurso uma falta constitutiva de sua nova estrutura. Falta esta que, no que concerne à pintura, cada efeito de real (no século XIX, particularmente em Corot), cada traço figurativo constitui o corte; este saturado pelo efeito de realidade produzido pela codificação de todos os efeitos de real. O sucesso da operação de sutura deve, de fato, ser pensada ao mesmo tempo em termos de códigos pictóricos (a partir do Renascimento todos os efeitos pictóricos são estritamente codificados) e de registros figurativos: doravante só entram na figuração *objetos reais*, quer dizer, objetos reconhecíveis na realidade, inscritos no quadro através de suas aparências. Mas, ainda uma vez, o êxito do efeito de realidade se deve muito mais à inscrição repetitiva desses significantes-maiores do discurso figurativo do que à fidelidade analógica de sua figuração.

O advento de uma figuração “burguesa” dominante (cenar de interior, naturezas mortas, retratos, paisagens), correlativa à desaparecimento dos assuntos religiosos e alegóricos do Renascimento, acontece em função de uma transformação generalizada de seu discurso. Uma



Diego Velasquez  
**As meninas**, 1656/57  
Óleo sobre tela, 318 x 276 cm  
Madrid, museu do Prado

teoria consequente desses sistemas figurativos só poderia ter lugar naquele do fetichismo e de seus valores. Assim, o fetichismo da figuração assegura, como o do dinheiro e o do signo, que o sujeito, enquanto significante, ali se inscreva sob a forma de uma falta. O vestígio dessa inscrição, quer dizer, seu *efeito de produção* propriamente, consiste no efeito de real da pintura e, a acentuação da mais valia no discurso da ideologia capitalista nascente<sup>4</sup>, no efeito assertivo do discurso linguístico Distinguiremos a seguir *efeito de produção* e *efeito de sentido*.

O efeito de produção consiste em uma acentuação puramente metonímia da estrutura do discurso, mas que, por permanecer encoberta, não se constitui menos em uma relação de elementos cuja estruturação deixou traços (o efeito de real). Os efeitos de sentido, tendo em conta a subdeterminação do discurso, podem ser múltiplos. Até o século XIX, mesmo em um pintor como Goya (em que, no quadro de uma figuração tradicional, o efeito de realidade é posto em questão pela substituição, ainda que afeiçoada pela fidelidade aos efeitos de real, dos referentes reais pelos imaginários), o efeito de produção permanece semelhante a isso que já era no tempo do Renascimento, levado em conta a resistência ideológica do sistema

figurativo, ou seja, da persistência de seus valores realistas. Para que o efeito de produção possa dar lugar a uma nova inscrição é necessário que os efeitos de sentido dominantes, produzidos pela antiga inscrição, cessem de sê-lo, ou seja, que eles sejam substituídos por outros. Então, uma nova inscrição somente vem a ser possível, na medida em que este pré-texto a torna pensável. No caso da pintura, as especulações literárias do fim século XIX e do início do XX jogaram um papel determinante na transformação da figuração, do mesmo modo que o teatro jogou, e joga ainda hoje, em relação ao cinema, um papel referencial decisivo. Porquanto, não existe reinscrição que não consista na re-escritura – por meio de outros códigos – de um discurso constituído em seus efeitos de sentido maiores; para todo sistema de escritura só existe como referente um outro sistema, mas somente na medida em que a inscrição obteve êxito em um deles é que se torna possível proceder, no outro, uma nova inscrição.

Assim, até o fim do século XIX, a pintura esteve constantemente (ao menos entre aqueles que elegemos como seus grandes pintores, eleição que seria, por outro lado, necessário interrogar) no limite de dijunção entre seus efeitos de real (seu efeito de produção) e de seus efeitos de realidade (seu efeito de sentido dominante). Esta dijunção estava determinada pela estrutura de seu discurso icônico: com efeito, se a maestria escritural é atingida, no sistema figurativo, por um efeito de realidade produzido por uma duplicação de efeitos de real, e se este efeito global nos faz ignorar a produção, este sistema, *por seu princípio escritural em si mesmo, quer dizer, pelo efeito de produção que sua prática engendra, é levado a produzir sua própria remarca*. Essa remarcação é produzida no ponto mesmo em que se inscreve na representação o efeito de produção, quer dizer, a duplicação metonímica em si. Percebe-se, com efeito, que a partir do século XVIII, muito sistematicamente, esta pintura, se ela não se dá, por sua ideologia naturalista, como uma metáfora da realidade, quer dizer como uma representação codificada, é levada, no entanto, a acentuar os efeitos metonímicos, os quais, vistos em conexão, a constituem como um efeito de realidade global. Ora, é do desenvolvimento desta acentuação, desta remarca, do trabalho que ela constitui que *a coisa pictórica* – quer dizer a materialidade do quadro enquanto construção de relações cromáticas e plásticas, de pigmentos e de empastamentos que produzem o efeito figurativo pelo jogo de suas nuances – *ressalta*, ao ponto de comprometer o efeito de real; efeito do qual estas relações constituem o significante. Entre os pintores de natureza morta como Chardin e nos

de paisagem como Corot (e sem dúvida na medida em que o gênero no qual eles trabalham oferece um mínimo de resistência à ilusão figurativa naturalista – contrariamente ao retrato) são produzidos, muito sistematicamente, efeitos de *enclausuramento*, ou seja, uma acentuação reincidente no quadro da conexão metonímia dos elementos produtores de suas figurações. Os mais potentes efeitos naturalistas produzidos o foram, por outro lado, é isso não é um acaso, por Corot, nos seus esboços, os mais “codificados” (aquele da *Ponte de Narni*, por exemplo), em que cada toque, cada efeito de empastamento, estão todos ao mesmo tempo em uma realção de extrema discreção com seus contemporâneos. Constituem ao mesmo tempo a transcrição pictórica, a metáfora, a mais alucinante jamais produzida de um efeito realmente observado. Em Corot, o efeito de real (na *Ponte de Narni*, a água, a sombra da ponte, os acentos de luz sobre as ruínas, o horizonte longínquo etc.) denuncia o sistema das diferenças puramente pictóricas que o produziram (a gama muito elaborada de seus verdes, por exemplo, e sua utilização nos quadros, não tem nada de realista), ao mesmo tempo em que se dissimula, enquanto metáfora, pela ilusão naturalista que produz. Se bem que a relação com seu referente real não tem absolutamente nenhuma analogia e constitui antes uma escolha de tudo aquilo que faz para o olho (mas não para um olho qualquer) *ressaltar* um espetáculo real. O efeito de real consiste assim, nesse pintor, em uma acentuação dobrada, invisível, na mesma proporção que é cativante, do sistema de diferenças cromáticas, constitutivas de seus códigos, e ao mesmo tempo dos efeitos de contraste que, em um espetáculo real, já produzem estes efeitos para um olho formado pela pintura com tais contrastes. De onde esta *pontuação*, mais real que natural, e no entanto completamente codificada dos contrastes que guarnecem as folhas e as ervas de Corot de todo o brilho da ilusão realista.

Visada segundo a *lógica* de seu desenvolvimento, a pintura cubista constitui, em seu turno, uma remarcação desta pontuação operada em duas direções:

- 1) de uma parte, a hipótese do efeito de real produzido pela desestruturação dos planos, inscritos nos primeiros quadros cubistas, sob a forma de uma pura conexão metonímica, alternadamente sombrios e claros, que dividem toda a superfície do quadro e realçam uma série idêntica de volumes imaginários;
- 2) de outra, graças particularmente à técnica da colagem, a acentuação do efeito metafórico invisível na representação naturalista, ou seja, do efeito de figuração produzido não – como

Jean-Baptiste  
Camille Corot  
**A ponte Augustin  
em Narni**



uma ilusão retrospectiva o poderia fazer crer – pela substituição do produto pictórico pelo objeto real (o *analogon* tomando, segundo este ponto de vista puramente ideológico, o exato lugar do referente real), mas pela substituição, ou o recobrimento, no discurso figurativo, de um elemento por um outro, produzido pelo efeito de um outro código, ou tendo com o primeiro uma diferença qualitativa acentuada (as figuras de Wateau, por exemplo, são destacadas de seu fundo, e Delacroix que, diante da paisagem pintada figurando no *Atelier de Coubert*, remarcava a heterogeneidade deste elemento figurativo em relação ao resto do quadro dizendo que seu céu parecia um céu de verdade). A técnica da colagem representa sem dúvida um termo extremo do processo escritural da pintura européia, na medida em que ela acentua a estrutura da figuração em uma série de elementos discretos, ao mesmo tempo em que torna evidente, mais do que toda outra, até o ponto em que o efeito metafórico, emergindo de uma conexão formal de elementos figurativos e de sua heterogeneidade material, deve menos seu sucesso à analogia entre os elementos figurativos e seu referente real que à sua emergência no espaço imaginário do quadro, *como se o efeito de real assim produzido engendraria o efeito de realidade em si mesmo*. Ainda uma vez a ideologia e a prática da pintura realista foram determinadas por uma inscrição generalizada de efeitos de real que só podiam ter

*ideologicamente* como referentes espectadores reais. Vêem-se, por outro lado, os efeitos de real persistirem bem além de uma representação dizendo-se analógica, no cubismo e na pintura surrealista, e também, em uma outra direção, até a substancialização da coisa pictórica em si mesma, visada desta vez não mais como a matéria de uma representação qualquer, ou seja, como meio de produzir efeitos de real incritos em uma figuração codificada. Mas entendendo o real em seu estado natural, se podemos dizer, marcado e enquadrado como tal, como um objeto estético cujo único valor é ser uma pura ilusão, porquanto seu interesse aos olhos do espectador reside na total insignificância de sua matéria, ou antes, no *desvio* que sua contemplação suscita, na medida em que a figuração se confunde completamente com seu suporte material, e sua insignificância, pela remarcação que o quadro faz dela, reduz esta presença material a um puro efeito de significante, fazendo um apelo de sentido que não responde na figuração à outra coisa senão à sua carência de significância. O fetichismo da coisa pictórica se inscreve assim como a substituição de uma falta na representação (o efeito de real que se inscreve sempre logicamente como metonímia) por uma representação, consistindo, no plano semântico, em um puro efeito de falta, preenchido, ao mesmo tempo que acentuado, por um efeito metafórico em alguma sorte suspenso: a coisa pictórica (pasta, tela, ou todo outro material) é sempre lida como a representação de outra coisa (a terra, um muro ou qualquer outra coisa), mas em um simples simulacro de leitura que não se apoia em nenhuma inscrição verdadeira, que não consiste em um verdadeiro deciframento. É neste simulacro que se revela ainda, em nossa tradição pictórica, a toda-potência do efeito de real, reduzido aqui a uma pura ilusão. Nesse caso preciso, a inscrição suscita, no exercício de sua leitura impossível, um efeito de substituição metafórica de um referente imaginário por um figurante real que não pode dar lugar a nenhum efeito de sentido metafórico, senão a esta sucessão infinita e fantasmagórica de representações da mesma coisa, indefinidamente substituída por ela mesma, mas cujo deciframento só pode dar lugar a um efeito de sentido na medida em que sua representação não se apoia mais realmente sobre sua figuração. O cinema, bem mais que a pintura, tem o meio de remarcar, por sua escritura, o efeito metafórico *automaticamente* produzido pelo suporte de sua figuração, quer dizer, pelo contínuo luminoso, operando o apagamento e a substituição das figuras no mesmo plano (por exemplo, na cena do trem no filme *Conformista*, de Bertolucci). O efeito de real, o efeito de ilusão, consiste, neste caso limite, na suspensão do próprio efeito metafórico em seu caráter eclipsante.

No caso da pintura dita informal, o efeito de real é produzido pelo abandono de toda referência a um código, o que suscita, no exercício de sua leitura (mas também de sua prática), esta cascata de substituições metafóricas do ser da coisa para a coisa pictórica que se reduz, de fato, a uma repetição metonímica do efeito de significante, suscitado pela inscrição do sujeito e de seu impossível recobrimento pela metáfora do espetáculo, *na medida em que o abandono da estrutura fez desaparecer da inscrição o sujeito do enunciado, mas, no entanto, não aboliu a estrutura da enunciação*. Pode-se dizer assim que, neste caso extremo, a figuração é inominável, não somente, ou exclusivamente, porque não se reconhece a referência, mas porque o espectador, no exercício de sua leitura, não pode se nomear como tal. Um dos efeitos constantes da pintura surrealista consiste, ao contrário, em produzir efeitos de realidade que são unicamente motivados pelo êxito de efeitos do real e em oferecer assim o espetáculo, de toda evidência familiar a um imaginário objetivado (a janela dos quadros de Magritte, o re-enquadramento dos quadros de Marx Ernest), no qual o efeito de reconhecimento não leva em conta o figurante em conformidade a um referente real, mas o sujeito como espectador.

Nesses dois prologamentos divergentes do sistema representativo saído do Renascimento, os quais os críticos os opuseram de uma maneira às vezes puramente ideológica ao chamar um de “materialiste” e o outro de “idealista”, pode-se destacar:

1) no primeiro caso, o efeito de produção é anulado, na medida em que a pintura renuncia à estrutura da representação, mas o efeito fetichista de real persiste pelo fato mesmo do renunciamento a essa estrutura e da recusa de todo efeito de sentido produzido por um código;

2) no segundo caso, o efeito de produção é anulado, na medida em que a pintura substancializa, em um sistema figurativo que conserva a estrutura da representação, mas unicamente para provocar, por uma sorte de precipitação, o sucesso das operações metafóricas que aparecem em seu campo, e que não poderiam aparecer se a inscrição dos figurantes neste campo não produzisse um semblante de efeito de realidade.

Essas duas remarcas podem ser aplicadas integralmente ao cinema:

1) entre os cineastas que recusam hoje o dispositivo cênico da representação – que são, por outro lado, quase sempre fetichistas da coisa fílmica – e pretendem constituir seu discurso a partir da materialidade mesma das imagens (quer dizer, das imagens como clichês, o que já

produz metáforas na medida em que, em face de sua materialidade, uma imagem fílmica não poderia ser considerada um clichê), não se dão conta de que constituem de fato seu discurso de significados metafóricos, automaticamente produzidos pela leitura das imagens. A prática escritural desses cineastas se limita de fato à acentuação, no discurso fílmico, de efeitos de sentido produzidos, sem que tenha ali uma verdadeira re-inscrição de seus significates, senão de seus significantes maiores. Não há assim nenhuma remarca da estrutura do discurso do qual eles fazem o pré-texto de sua inscrição, mas neles, esta estrutura persiste em produzir seus efeitos, independentemente de suas vontades. *O cinema nunca fetichizou tanto seus efeitos no momento em que abandonou sua estrutura cência original.*

2) Inversamente, o recurso a essa estrutura entre os cineastas como os irmãos Taviane, Godard, Glauber Rocha, com um único objetivo manifesto de legibilidade, lhes permite, graças ao efeito de realidade que suscita automaticamente, produzir um discurso que não sofre o efeito fetichista desse sistema de representação, na medida em que sua inscrição não se produz em sua estrutura – cujo efeito fetichista é de fato reparável não em cada imagem, mas *em suas articulações na ficção do cinema clássico*, graças ao dispositivo da “sutura”, que reinscreve perpetuamente o efeito de real como meio de fetichizar os efeitos de presença automaticamente obtidos na projeção.

Se a inscrição do efeito de real constui, na história da figuração ocidental, um salto qualitativo, mesmo se, até o fim do século XIX, seu único efeito visível consiste aparentemente em um excesso de realidade no quadro (ao passo que, com os impressionistas, este efeito acabará por adquirir cada vez menos importância, sobretudo nos últimos quadros de Monet, cujo título “impressões” ou “efeitos” marca bem, por parte do próprio artista, a abolição da ideologia da representação analógica). Pelo fato de que esta inscrição constitui o efeito de uma remarcação do sujeito na representação é que se deve ver a causa do *trabalho* que, do Renascimento ao século XX, produziu a subversão do sistema de representação cenográfica do *Quattrocento*. Isso deveria nos permitir, ao menos no domínio determinado, cernir o processo de produção escritural e de apreender, no trabalho, o efeito de inscrição do sujeito. Esse efeito, que é um puro efeito de significante, consiste, na pintura, em uma duplicação metonímica da cena e, por extensão lógica, na instalação de uma série de redes cuja estrutura é igualmente metonímica (a articulação das paisagens de Poussin, os efeitos de granulação dos quadros de Vermeer). A produção dessas estruturas permanecerá desconhecida na mesma proporção

que seus efeitos (os efeitos de real) não terão sido inscritos em outro lugar que não tenha sido o sistema figurativo de paisagem, da cena de gênero ou de natureza morta, quer dizer, enquanto permanecerem inscritos em uma figuração realista. Com Cézanne, em quem a inscrição do efeito de real (isto que ele chama de "*petite sensation*") acaba por abolir quase completamente toda referência realista, depois, nos quadros cubistas, essas estruturas se acharão desarticuladas, reduzidas a um mero jogo de volumes idênticos.

A duplicação metonímica da estrutura cênica, na pintura, a partir do Renascimento, é, no entanto, somente um dos modos sobre o qual se efetuou a inscrição dos efeitos de real. Ou antes, essa inscrição achou-se pervertida, no fim do século XIX, entre os impressionistas e sobretudo em seus sucessores imediatos. Em Odilon Redon, Gauguin ou Van Gogh, mesmo em Renoir, os cômodos luminosos de seus quadros, o sol, a tez, cujo reflexo ressalta aos olhos, constituem os elementos maiores de uma figuração que encontrará seu termo nos desenhos e nos quadros de Masson, conexão metonímica de olhos, de bocas, de sexos, de manchas, de flamas.

Se, então, a inscrição de efeitos de real na pintura pareceu durante muito tempo se limitar a uma acentuação, nos quadros de efeitos observáveis na realidade (Cézanne se prostava diante das paisagens que pintava), o instante dessa inscrição entre os pintores modernos aparece como causa principal do trabalho de subversão da representação naturalista. Constata-se que este trabalho – quer dizer a sucessão histórica do sistema figurativo que são produtos um do outro – se articula sempre através de uma falta na representação. Esta constitui para o pintor a mancha cega em que ele está interessado em inscrever, pelo simples fato de que a razão mesma de seu trabalho é o próprio interesse nessa inscrição, qualquer que seja a ideologia que o governe – que, em Poussin, se trate da reconstituição da cena de suas paisagens ou, em Redon, seja a representação através de imagens oníricas. É preciso ver nessa ação insistente o efeito daquela do simbólico no imaginário, porquanto esta mancha cega – o ponto sobre o qual o pintor trabalha e cujo trabalho acarreta a transformação mais ou menos radical do sistema figurativo – consiste, sem que ele saiba, em inscrever-se, a cada vez, como sujeito neste sistema. Com efeito, esta inscrição se efetua como um modo que poderíamos qualificar de obsessivo, em virtude do deslocamento indefinido da posição do espectador na cena das paisagens modernas. Ou, mais tardiamente, sob o modo perverso, através de uma operação metonímica que consiste na substituição desta representação, feita de ausências, por novas

imagens. Imagens que substituem aquilo que na representação assinalava uma falta por novos elementos figurativos. Atitude que, às vezes, só inverte esta relação com a falta. Assim, em Gauguin, a metáfora da casa luminosa ocupa o lugar do efeito tradicional de sombra e luz, numa admirável inversão que lhe permite substituir uma sombra *efeito* de luz por uma sombra produtora de luz e, em Renoir, as zonas erógenas do corpo das banhistas sobressaem ao ponto mesmo em que os jogos de luz disponibilizam seus efeitos de ilusão. Tanto em um caso como no outro será justamente onde ocorre uma falta na representação (na medida em que as figurações são ainda muito fieis ao sistema representativo clássico), quer dizer no ponto em que na representação se assinala uma presença feita de ausência (a luz do sol sobre os objetos) é que se efetua o trabalho que transforma a figuração. Aqui e acolá, o produto pictórico consiste em uma metáfora que ocupa o lugar do efeito de corte de um significante, vestígio da inscrição, na representação, de um sujeito que só pode logicamente se inscrever como um efeito de falta.

Se o efeito de real é o produto da inscrição do sujeito no sistema de representação cenográfica da pintura ocidental, primeiramente sob a forma de uma remarca da posição do espectador na representação da qual saiu uma tradição figurativa que persiste com o cinema, ele deve hoje ser reconhecido como um código extremamente particular e transitório de inscrição do sujeito em um sistema figurativo determinado historicamente. E se hoje vemos o efeito de real persistir para além da desapareição desta figuração, isto ocorre mais frequentemente como um traço estereotipado, repetitivo e improdutivo, na medida em que sua inscrição insiste em re-editar, seja um puro efeito de ilusão, doravante reconhecido como tal (por exemplo, com a *Optical art*), seja – através de uma outra vertente de inscrição (que, por mais oposta que seja à primeira, não a constitui menos como uma substancialização de um efeito logicamente semelhante) dita da pintura informal – os desprendimentos espaciais e a insignificância da matéria, suscitando o mesmo desvio por um efeito de significante igualmente desconhecido. Se hoje no domínio da pintura existe trabalho, é em outro lugar que este trabalho se produz<sup>5</sup>.

Pode-se dizer assim que o trabalho que acabou derivando a subversão da representação naturalista sobre o modo de uma reinscrição efetiva de seu fetichismo latente não cessou de sofrer os efeitos dessa representação. Mas, como indicamos anteriormente a propósito da pintura e do cinema, é possível conceber uma reinscrição de efeitos de real de outro modo que o do sistema que fetichiza este efeito, na medida em que, no quadro particular de sua

economia significativa e seu sistema de valores, ele constitui a marca de uma inscrição do sujeito ignorada. Na pintura surrealista fiel à estrutura cênica, o efeito de real persiste para além de sua inscrição fetichista. Ele vem a ser um meio de articular os elementos figurativos fora do sistema de representação ideologicamente “analógico” que o inscrevia como um efeito de fetichismo. Da mesma maneira em *Othon*, por exemplo, a passagem de um plano a outro articula um discurso cinematográfico que produz por fora do sistema da economia significativa e dos valores figurativos nos quais ele era produzido igualmente como um efeito fetichista. O problema de inscrição do efeito de real no cinema, que juntamente com o da coisa fílmica constituirá o objeto de nossos próximos estudos, é este: se o registro pela câmera e a projeção de um filme suscitam automaticamente e simultaneamente um efeito de realidade (particularmente suscetível de ser reconhecido como “analógico”) e um efeito de real, se jamais este efeito foi concebido, antes do cinema contemporâneo, como o produto de um trabalho escritural (já produzido), quais foram os efeitos, na inscrição do discurso cinematográfico, da estrutura, e que ainda nos é desconhecida, da representação utilizada no cinema? Qual ação desconhecida o sistema dessa representação teve sobre a economia desse discurso? E como esse sistema se desconstruiu (e em qual medida) pelo trabalho dos cineastas? Em que consistem essas transformações operadas na estrutura? São estas as questões, a propósito da inscrição das figuras (poder-se-ia dizer dos sujeitos-figurantes) no cinema clássico e no último filme de Jean-Marie Straud, que farão o objeto de nossas próximas investigações.

Originalmente publicado no ***Cahier du Cinéma*** n 228, França, mar-abr de 1971,  
com o título ***L'effet de réel***.  
Tradução: Luciano Vinhosa

## Notas

1 Na tradição paisagística do extremo oriente, ao contrário, os efeitos de real são heterogêneos graças a uma figuração chapada que exclui os efeitos de sombra e de luz. Eles consistem, na verdade, quase exclusivamente em efeitos de perspectiva em que a codificação não se refere a um princípio monocular.

2 É evidente que para que o sistema de representação do Quattrocento pudesse ser produzido, foi necessário que o sujeito (digamos o sujeito ocular) já estivesse inscrito no sistema iconográfico da pintura cristã, desde o

início da idade média. Com efeito, o sistema do Quattrocento consistiu na transformação desta inscrição. (cf. Em Giotto, a constituição do discurso figurativo em verdadeiras sequências dramáticas com referência direta às transformações efetuadas, em sua época, na ideologia religiosa).

3 O advento histórico do sujeito da representação (o espectador) ou, se preferirmos, de um discurso figurativo funcionando como o predicativo de um sujeito identificado com o espectador, é correlativo ao evento do “sujeito da ciência” (cf. Lacan) e ao sujeito logocêntrico. Seria necessário estudá-lo no quadro de uma teoria geral do discurso, no sentido como o entende Lacan quando define um discurso pela “posição de seus elementos em consideração a uma estrutura” tais como as teorias que foram produzidas no curso de seu seminário entre os anos de 1969-1970 (ver “Scilicet 2-3”). A estrutura figurativa da pintura européia, do ponto de vista de sua terminologia, e tendo em conta suas transformações, aparece compreendida entre esta do discurso do mestre e aquela do discurso do histórico, o efeito de produção (ao qual o “objeto a” da estrutura desses discursos teoricamente corresponderia) sendo em um primeiro momento descartado da representação e depois progressivamente valorizado como fetiche.

4 Sobre este assunto ler “A ética protestante e o espírito capitalista” de Max Weber. A mais valia, no discurso capitalista nascente, antes de sua refutação no discurso do capitalista estabelecido, funciona como o significante no qual se remarca (em todos os sentidos da palavra) a questão da burguesia antes de sua conquista de poder.

5 Estudaremos ulteriormente, no quadro de uma tentativa de explicação do funcionamento da leitura e do prazer estético moderno, no qual a prática teórica está implicada, mas que não tem efetivamente suscitado, a centuação e a substancialização progressiva do efeito de produção na pintura moderna e no cinema. O problema essencial posto pela transformação e a repetição de sua estrutura é certamente este do por que desta valorização. Por que foi atribuído um tal preço ao efeito de real, ao ponto que uma pintura que não o comportaria se achasse automaticamente excluída do mercado artístico? No que concerne ao cinema, a estética e a crítica “mac-mhoniennne” puseram o acento sobre esse feito. Esses dois fenômenos só seriam pensáveis no quadro de uma teoria geral do fetichismo do valor que teria estabelecido a correlação entre a produção de valores burgueses e a inscrição particular do sujeito no discurso da burguesia. O problema é saber que relação existe entre a valorização progressiva do efeito de real, quer dizer o efeito de produção da figuração burguesa, a mais excêntrica posição do produtor artístico na sociedade burguesa, e a fetichização de um e de outro em nossos dias.