

EFEITO DE VERDADE: O ESPAÇO RELACIONAL DO VÍDEO DOCUMENTÁRIO E A POTÊNCIA DO FALSO¹

Juliana Soares Bom-Tempo
FE/UNICAMP – Grupo de pesquisa OLHO
ju_bomtempo@yahoo.com.br

Cristiano Barbosa
FE/UNICAMP – Grupo de pesquisa OLHO
cristiano@moinho.com.br

RESUMO:

Este texto pretende, a partir dos conceitos de potências do falso de Gilles Deleuze, presentes no livro *Imagem-Tempo*, pensar a produção, as imagens e os espaços criados no e pelo vídeo documentário *Efeito de verdade*, de nossa autoria. Esse vídeo aposta em uma criação que se processa entre real e imaginário, falseando discursos que se pretendem verdadeiros por efeito, jogos de cenas que se efetivam em conexões de forças disparadas pela câmera, nos encontros agenciados por ela e que tecem uma trama espacial nos processos de produção do filme. À luz dos estudos da geógrafa Doreen Massey, o espaço é pensado na sua dimensão relacional e como eventualidade, no caso em questão o espaço criado pelo vídeo. As trajetórias de vida e os objetos se relacionam neste lugar/imagem criando aberturas a outras existências. *Efeito de verdade* foi produzido no ano de 2012/2013 em uma pequena comunidade rural no interior do Brasil partindo do discurso de uma personagem principal que se apropria de uma história popular, muito comum em diversas realidades rurais brasileiras, e a narra como uma história pessoal. Diante desse discurso que se pretende verdadeiro, profissionais, religiosos e artistas produziram enunciações orais e gestuais a partir de diferentes áreas: protestantismo, medicina, dança, veterinária, religiões afro-brasileiras, música e teatro. A ideia principal que norteou a captação das imagens e a edição do vídeo foi o conceito de verdade presente nas obras de Nietzsche, ao produzir uma análise crítica das verdades concebidas como universais, apresentando funções moralizantes e naturalizadas nos discursos. Esse vídeo foi produzido com base nas propostas do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, ao apontarem que a força do documentário está nos imprevistos criados nos encontros entre a câmera, quem filma e aqueles que são filmados. Inspirados neste modo de filmar, consideramos que nestes encontros as personagens produzem discursos e os enquadramentos agenciam outros espaços nas imagens, tencionando real e imaginário, ganhando, na montagem do vídeo, intensidades e efeitos de verdade.

PALAVRAS-CHAVE: verdade, documentário, imagem, espaço.

¹ Este texto foi escrito a quatro mãos a partir da produção do documentário *Efeito de Verdade*. Tanto a criação do vídeo quanto esta escrita estão ligados às pesquisas de doutorado dos autores, vinculados ao Grupo OLHO – Laboratório de Estudos Audiovisuais da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP/SP. O que uni os pesquisadores nesse texto é o interesse em investigar as relações entre espaço e imagens, que partem da perspectiva que vem sendo privilegiada pelo Grupo de Estudos *Humor Aquoso*, a cerca das imagens, e se vincular ao Projeto “Imagens, Geografias e Educação” financiado pelo CNPq – Projeto nº 477376/2011-8 CNPq, proposto e desenvolvido pelo grupo de pesquisa OLHO FE UNICAMP e coordenado pelo professor Dr. Wenceslão Machado de Oliveira Jr. – contribuindo para uma melhor compreensão das potencialidades audiovisuais do vídeo documentário em pensar o espaço.



Figura 1: Uma das poucas ruas asfaltadas do povoado de Moinho/Alto Paraíso - GO.
Data: 04/01/2013. Foto: Cristiano Barbosa.



Figura 2: Cachoeira dos Anjos - Moinho/Alto Paraíso - GO.
Data: 03/01/2013. Foto: Cristiano Barbosa.



Figura 3: Chapada dos Veadeiros - Alto Paraíso - GO.
Data: 04/01/2013. Foto: Cristiano Barbosa.



Figura 4: Casa dos “de fora”, casa fica desocupada na maior parte do ano e fica sob cuidados de caseiros, moradores do Moinho - Alto Paraíso - GO.
Data: 06/01/2013. Foto: Cristiano Barbosa.

Como os encontros que se dão ao se estar, por alguns dias, em um lugar fora do cotidiano para os que portam uma câmera, podem agenciar a necessidade de produzir um filme? Como esse “estar com” tem a potencia de criar uma ideia em filme?

Junto a esse problema, que foi colocado por Gilles Deleuze em uma palestra de 1987 a jovens cineastas ao levantar a questão: como se tem uma ideia em cinema, partimos da condição de que “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.”² Quais são as necessidades que nos invadiram ao estar com: a paisagem, as pessoas, as histórias, as águas de “coca-cola”, a chapada, cercados por montanhas, casas rústicas misturadas com casas de mais luxo, ruas recém asfaltadas, olhares curiosos, cumprimentos regionais?

Tais encontros aconteceram no povoado de Moinho, um distrito de Alto Paraíso em Goiás. A região encontra-se na entrada do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, uma reserva natural, cheia de cachoeiras e poços, conhecida pelas águas de “coca-cola”, como são chamadas pela coloração escura das águas em função da decomposição de matéria orgânica. Alto Paraíso é um polo turístico muito visitado por suas belezas naturais e também por pessoas ligadas ao esoterismo e a histórias extraordinárias, como as contadas sobre visitas de extraterrestres. Moinho é um lugar mais restrito, o povoado encontra-se a 12 Km de Alto Paraíso, um remanescente quilombola; a estrada que liga a sede do município ao distrito é de terra, cheia de buracos e erosões, principalmente em época de chuva. Além das cachoeiras que ali se encontram, Moinho tem a rusticidade como atrativo turístico, em busca por tranquilidade pessoas vêm ao lugar e a população local convive com as casas e os carros dos “de fora”, sendo contratados por eles como prestadores de serviços, o que movimenta uma pequena economia local.

Uma moradora, caseira da casa em que ficamos hospedados, nos relatou que, a alguns anos, Moinho enfrentava um forte problema dos moradores com alcoolismo, o que também gerava alguns casos de violência doméstica. Segundo a moradora, o que os “salvou” foi a igreja evangélica que ali se instalou. Atualmente, a maioria da população é “convertida”, o que esvaziou o Bar do Joca e encheu a igreja em frente à casa da Dona Toninha.

A comunidade tem uma forte história ligada às tradições afro-brasileiras, com práticas religiosas e de cura, apreendidas e passadas tradicionalmente dos mais velhos para os mais novos. As misturas que foram acontecendo no povoado ao longo de sua história de constituição permanecem ali, nos discursos, nas imagens, nas paisagens. As belezas de pedras, matas serranas, águas em abundância compõem um campo instigante junto a um povo que espera pelo final dos tempos e escuta de pessoas que chegam de fora que ali é o único lugar na Terra que o mundo não vai acabar.

Todas essas paisagens, pessoas, histórias e lugares foram nos envolvendo e nos trazendo vontades de criação, vontades de encontrar intercessores para ajudar a encontrar a via de expressão daquilo que nos afetava a cada caminhada, a cada cachoeira conhecida, a cada passante que nos cumprimentava, a cada história que ouvíamos.

Ficamos no Moinho por dez dias, os equipamentos de filmagem estavam no carro intuindo que em meio aquele clima místico e híbrido encontraríamos o que filmar. As misturas que aconteceram no povoado atravessavam-nos ao andar pelas ruas recém-asfaltadas, com poucos carros e poucos passantes, que sempre passavam por nós olhando e tentando reconhecer, sem deixar de desejar: “dia!”, “tarde!”.

² Gilles Deleuze, O Ato de Criação – Palestra de 1987, Paris/França. Edição brasileira: Folha de São Paulo, trad. José Marcos Macedo, 27/06/1999, p. 3.

A vontade de que aquele clima fosse captado, a sensação de certa estética naquela simplicidade de uma vida rural foi nos tomando e, armados com nossos equipamentos fílmicos, resolvemos procurar uma boa história pra contar em imagens.

Os espaços que constituíram o Moinho de encontros que acima descrevemos, mostraram outras vilas dentro desse pequeno povoado. Os dias que se passavam nos enchiam de surpresas, de encontros, de expectativas e de lembranças de um povo que nem conhecíamos.

Os encontros entre as histórias que eram contadas em função da presença de gente “de fora” e os nossos intuitos de abrir a câmera para compor junto, iam criando, nos nossos olhos, enquadramentos, perspectivas, focos. Vontades de filme.

O povoado de Moinho ia se desenhando, se fazendo e se apagando a cada novo encontro, seja com as paisagens, as pessoas, as histórias, as casas, as poucas ruas asfaltadas, seja com os banhos de cachoeira em águas muito frias que compunha um choque intenso depois de uma caminhada sob o sol escaldante do centro-oeste brasileiro.

Nesses híbridos construídos a partir dos encontros que íamos tendo por estar com aquele lugar, havia sempre uma negociação que modificava e colocava em movimento as concepções que até então havíamos formulado, negociações entre humanos e inumanos, entre as forças em conexões que nos afetavam, natureza e cultura iam compondo aquele lugar no agora dos encontros, lugar que se apresentava diferente, mais complexo, com processos que se ramificavam por varias dimensões.

o que é especial sobre o lugar é, precisamente, esse acabar juntos, o inevitável desafio de negociar um aqui-e-agora (ele mesmo extraído de uma história e de uma geografia de “entãos” e “lãs”), e a negociação que deve acontecer dentro e entre ambos, o humano e o não-humano (MASSEY, 2012, p. 203).

Imersos nesse campo de afecções, éramos invadidos por um problema que insistia: como criar um filme que expresse as intensidades do que nos atravessavam? Como ter uma ideia em vídeo que funcione como intercessor daquilo que nos atravessava a cada encontro?

Tivemos uma primeira ideia: captar histórias dos moradores do povoado, criar um Moinho de ideias.

Contamos nossa ideia para a caseira de onde estávamos, que era moradora daquele lugar a muitos anos. De pronto ela nos disse: “se vocês querem uma história, tem que procurar a Dona Flor, ela é que sabe contar história.”

Seguindo a descrição de onde era a casa de Dona Flor, fomos procura-la no final da tarde, pensando que esta seria uma das várias histórias que captaríamos ali no Moinho.

Encontramos uma mulher idosa que exercia funções de curandeira e de parteira, em um quintal com vários tachos e fogões de barro. Contamos pra ela o que pretendíamos: fazer um Moinho de histórias. Pedimos pra ela uma história que ela quisesse nos contar para filmarmos e abrimos a câmera para este encontro. Não sabíamos o que iríamos encontrar.

Esse encontro nos invadiu de forma violenta e arrastou nossa ideia inicial nos impondo outra. Dona Flor contou-nos uma história narrada como pessoal que nos impressionou pela imprevisibilidade narrativa. Despretensiosamente, começou a nos contar uma história dela, identificamos como sendo uma lenda popular contada com veracidade pela narradora como uma história pessoal, produzindo efeitos de verdade. A coerência com que chegamos ali a abrimos a câmera para esse encontro, foi desfeita,

colocando nossas ideias em vórtice e impondo de súbito a invasão de outra ideia, que conseguia fazer uma síntese das forças que construíam aquele espaço a todo tempo nos encontros que nos saltavam.

Diante do vídeo e da *performance* da narradora, fomos surpreendidos pela sensação de que aquela história, mesmo irreal em termos de condições lógicas e visíveis de execução, poderia ser verdade. A narração e as imagens que captamos de Dona Flor produzia efeitos de verdade.

Diante desse acontecimento, o espaço fílmico foi modificado de modo que não podíamos mais sustentar o projeto inicial. Abortamos. Fomos invadidos por outra ideia que nos saltava de modo cada vez mais nítido a cada revisitada que fazíamos no vídeo produzido com Dona Flor. Resolvemos usar essa sensação que nos atravessava como o mote para o vídeo. Buscamos outros depoimentos que partissem do encontro entre diversas áreas que se pretendem verdades (medicina, biologia, evangélica, música, afro-religiosa, dança, cênicas) e a mulher com sua narração.

Criamos para isso um procedimento para construir o vídeo: inicialmente mostramos o depoimento de Dona Flor e pedíamos para que cada participante na sua área de conhecimento, artística ou religiosa, produzisse um discurso a partir do que haviam assistido. No primeiro momento, os depoentes não conheciam a história. Na relação com a *performance* da velha mulher, foram construindo seus discursos e suas *performances* para produzir na imagem efeitos de verdade. A montagem do vídeo foi feita na relação com tais efeitos discursivos que se pretendiam verídicos. Criamos jogos de cenas que compõem fragmentos em mosaicos de imagens que começa com a composição de vários quadros até chegar a um plano-sequência mais longo, aberto aos acontecimentos e à *performance* narrativa imprevisível de Dona Flor.

Esses quadros criam recortes espaciais, que não possuem fronteiras nítidas, pois a narrativa nos leva para fora do espaço estabelecido no quadro. Editados o vídeo colocando primeiro os depoimentos dos “profissionais” e projetando o espaço para o futuro, para o que virá, já que o depoimento de Dona Flor, do que e de quem os depoentes iniciais estão falando no vídeo, está no final. O que fica no início do vídeo é um estranhamento: Do que eles estão falando? E uma expectativa se vai ou não aparecer em breve. Deste modo, criamos no vídeo como um deslocamento espacial que é dado pela narrativa, da forma como editamos.

Efeito de Verdade foi produzido nos encontros, aberto aos imprevisíveis desde a captação até a montagem e finalização. Mobilizado pelos efeitos de discursos e *performances* que são legitimados como verossímeis, produzimos um vídeo indiscernível entre real e imaginário, procurando linhas que intensifiquem o problema da verdade já colocado pela filosofia de Nietzsche. Imagens que escorrem para narrativas imprevisíveis das produções de verdades por efeitos. Câmera aberta aos encontros. A câmera aberta do vídeo documentário possibilita a emergência de eventos fora do roteiro, imprevistos que se dão no “entre” filme, câmera, pessoas. Este vídeo foi produzido a partir das concepções de filmagem do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (2006, p. 191) que traz como proposta: “tornar os encontros especiais”. Câmera, diretor e pessoas entram em uma “conversa” com potências para afetar e ser afetado, câmera fixa e aberta aos afloramentos de singularidades, deformando e formando corpos em relações composicionais.

Na perspectiva de Coutinho, a potência do vídeo documentário está na abertura aos encontros, nas relações processadas entre o momento da filmagem e a montagem do vídeo. A busca da câmera está nas singularidades agenciadas por movimentação que

acontecem nas performances criadas pelos planos fixos, captando o que escapa do previsto e as diferenciações que surgem nesses encontros.

À luz do pensamento de Massey podemos pensar esses múltiplos encontros como criadores do espaço relacional. Encontros que se processam em diferentes planos e que escapam desses planos, o espaço de fora também se torna presente. Navegamos no dentro, no fora e nessa zona de transição entre eles. O espaço no vídeo entre em devir no jogo da eventualidade, “no simples sentido de reunir o que previamente não estava relacionado, uma constelação de processos, em vez de uma coisa” (MASSEY, 2012, p.203).

Podemos pensar essa eventualidade como uma multiplicidade de encontros de trajetórias de coisas e pessoas que em vídeo ganham notoriedade em função do recorte que a câmera faz no espaço. Esse recorte revela algumas dessas muitas trajetórias que tecem a complexa trama de relações que configuram o espaço criado no e pelo vídeo. Trajetórias humanas e inumanas, não hierarquizadas entre eles, ambos contaminando com a presença do outro, a singularidade dos encontros se processa nesse jogo de interação.

Para captarmos as imagens fizemos escolhas de enquadramento, ângulos, coisas, delimitamos os quadros, pensamos no que ficou de fora. Criamos relações nas imagens e nas composições dos planos entre personagens, objetos e paisagens: Anderson – médico pediatra – e o piano; Paulo – violeiro –, fundo da casa e viola, o galo que canta, o som que nos puxa para fora do quadro; Luciana – atriz –, o camarim e o espelho, batom; Suzete – encantadora de cobras – com sua pulseiras e a cobra. Os elementos dentro e fora dos quadros compõem relações com os discursos e as performances dos que falam. No caso de Dona Flor, o lenço na cabeça, o fundo com árvores e plantas, a cadeira vermelha simples de madeira, os tocos atrás, os tachos pendurados; enfim, todo esse ambiente rústico produz um efeito de verdade para a história narrada.

A tessitura dos encontros costurada pela câmera se processa de forma aberta nessa composição entre filme, o que e quem são filmados. Composição, pois a força desses encontros está nos acontecimentos raros, nos imprevistos que surgem, no arranjo singular que emerge do desejo pelo outro, pelas suas coisas, sua trajetória, sua experiência no real. A câmera é a grande agenciadora dessas finas conexões. Ele é constituinte e constituidora dessa experiência, como aponta Lins (2007).

É também de modo específico que os dispositivos documentais funcionam. Não é, em absoluto, algo que se dá em todo filme de forma semelhante, estrutural, no cinema como um todo, mas criado a cada obra, imanente, contingente às circunstâncias de filmagem, e submetido às pressões do real. Trata-se de um uso da noção de dispositivo que tem no crítico e cineasta Jean-Louis Comolli seu defensor mais inspirado. Para ele, diante da “crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas”, dos “roteiros que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar”, parte da produção documental tem a possibilidade de se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizar sua vitalidade e condição de invenção (LINS, 2007, p.47).



Figura 5: Dona Flor em sua casa no enquadramento dado à filmagem do vídeo *Efeito de Verdade*. Moinho - Alto Paraíso - GO. Data: 08/01/2013. Foto: Cristiano Barbosa.

Assim, o dispositivo no documentário é “antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. A dimensão espacial desse dispositivo – as filmagens em locações únicas – é a mais importante” (LINS, 2007, p.47). Uma câmera parada, focos em rostos-corpos a perderem-se em profundidades turvas ao fundo. Uma mulher velha, uma história de vida. Real ou imaginária, real e imaginária. O que pode uma narrativa que se pretende verdadeira. Tensões expressivas, mínimos gestos colocam imagens em variações. O que pode ser real em uma vida inventada. “Minha vida é uma história”. Imagens, corpos, verdades tencionam na narrativa uma potencia de falseamento do real. Descrição: discursos de um real inventado, “a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o, apaga-o a um só tempo, (...), e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes.” (DELEUZE, 2005, p. 155). A produção de verdades por efeito, por proximidades e afastamentos, por imagens emparelhadas, por narrativas em debates, gestualidades que convencem e que se impõem, diz de outro lugar, negam, afirmam, condenam, aceitam.

Efeito de verdade é um vídeo documentário produzido de forma independente em 2012/2013 no Brasil. Uma mulher de 76 anos, residente de um vilarejo no centro-oeste do Brasil, conta-nos uma história muito comum nas comunidades rurais do país, uma história que afirma categoricamente ter acontecido com ela. Suas narrativas ganham nuancem expressivas que colocam a câmera, as imagens e os filmadores em xeque, tencionando a ficção em realidade e o real em imaginário, produzindo uma

mistura que nos conduz ao problema da verdade. Se há verdade, neste vídeo ela se processa por efeito.

Fragmentos de outros discursos são colocados na produção videográfica esticando a descrição principal. Discursos médicos, protestantes, biológicos, dançarinos, afro-religiosos, cênicos, musicais são convocados a proliferarem verdades por efeitos em *performances* que se produzem no encontro entre a história de uma mulher e a câmera, corpos que ganham expressividades criadas nas imagens. “Agora é a própria descrição que constitui o único objeto decomposto, multiplicado”. (DELEUZE, 2005, p. 155).

A narrativa expressa em verdades efetivadas nas descrições de uma história fantasiosa tomada como pessoal, suscita a criação de certa visibilidade. Imagens desprendidas umas das outras que transformam cada narrativa em outra. Há uma captura mútua entre real e imaginário, criando um circuito de indiscernibilidade.

Regimes de natureza diferentes de imagens passam um pelo outro, um escorrendo para o outro em efetivações de discursos tomados como verdades em si que ganham visibilidade de produção e dos jogos implicados em tais efeitos de verdades..

Em uma descrição comum ou orgânica, nas palavras de Deleuze (2005), há um reconhecimento de um real suposto por fórmulas que determinam as sucessões, permanências e simultaneidades. Há um regime causal e lógico que localiza as relações. As imaginações, os sonhos podem aparecer, mas sempre localizados como oposição ao real dado pela sequência fílmica, real e imaginário colocam-se em polos opostos. Com relação a um regime de imagens cristalino, isso se processa de forma diferente. Real e imaginário tornam-se indiscerníveis.

Efeito de verdade se processa em um vídeo documentário com modos de filmar bem típicos de um documentário: câmera fixa, parada, sujeitos em primeiro plano, câmera aberta ao encontro com descrições que misturam real e imaginário, verdades e falsificações, posicionamentos distintos que tencionam os discursos. Uma imagem orgânica que pressupõe um real escorre para regimes cristalinos produzindo misturas nos discursos, performances dos que são filmados por um falseamento que produz efeitos de verdades.

Com relação à narração, há uma narrativa verídica: a mulher velha, o médico, o protestante, a dançarina, o veterinário, a atriz, o afro-religioso, a psicanalista, o músico estão localizados em campos de verdades. Há, portanto, a produção de narrativas orgânicas que se pretendem verídicas, agindo de modo a desvendar um fato ou uma análise, desenvolvendo-se nos esquemas sensório-motores. Acontecem, na montagem do filme, transições à narração cristalina, trazendo vidências às situações narradas em planos fixos instaurando uma crise na ação–reação e nas veridicções discursivas. Os participantes transformam-se em personagens ao serem expostos à câmera aberta, *performances* captadas nos planos-sequência.

A montagem do vídeo agencia uma fluência criando ritmos variáveis nas relações construídas com fragmentos discursivos e performáticos, montagem que no plano-sequência se desfaz. Fragmentos expressivos construíram performances em busca de legitimações, posicionamentos que colocam em movimento as narrações orgânicas dos discursos de especialistas e da história contada como pessoal de uma velha mulher. As imagens trazem resíduos de mundos que se configuram como real construído no e pelo vídeo, raspando as representações fixas de verdades em si. Acontecem nas imagens e no vídeo certas vidências dos poderes postos nos jogos que constituem um discurso como verdadeiro.

A produção de narrações cristalinas nesse vídeo se dá na composição dos discursos pela montagem que impede as construções de previsibilidades narrativas, problematizando os discursos, as performances presentes no vídeo e o real enquanto campo fixo de verdade.

Os planos fixos abrem-se aos encontros produzidos entre câmera, filmados e filmadores e permitem a criação de performances expressivas nas imagens em busca de efeitos de verdade. Polêmicas são explicitadas nas relações com uma história que objetivamente possui elementos discursivos improváveis e que ganha tensões de verdade pelo modo que tal discurso é proferido, convocando posicionamentos dos demais participantes frente ao depoimento contado como verídico.

Tal abertura dos planos fixos constroem espaços e possuem elementos que não podem ser explicados apenas do campo espacial extensivo em suas coordenadas euclidianas. O espaço de dentro agencia possíveis espaços de fora, o que virá, que cenários surgiram. Não só a narrativa foi editada, como também o espaço, de modo que ele ganhe movimento, se desestabilidade, mesmo estando aparentemente parada, dado à câmera fixa. Conexões não localizáveis se apresentam no vídeo construindo relações diretas com o tempo. O tempo indireto e cronológico construído pelas movimentações sensorio-motoras é desmontado nas relações entre as imagens que constroem encadeamentos imprevisíveis e falseados no vídeo. Tempo crônico nas proposições de Deleuze (2005) que produz movimentos falsos.

O tempo nos coloca em relações com o imponderável, tempo que, nas imagens, coloca em crise a própria verdade. Os inconciliáveis das performances, dos discursos e das imagens presente nos jogos de cena que compõem o vídeo *Efeito de Verdade* agenciam relações entre verdade e tempo, atualizando virtualidades discursivas e imagéticas, descolando o verdadeiro do real, falseando o próprio real da e na imagem.

É por essa relação entre tempo e verdade que passa a noção de tempo, não mais cronológica, e sim como proliferação de presentes impossíveis que retomam passados e produzem, ao se atualizarem, efeitos de verdades ao serem falseadas nas performances presentes no vídeo.

A narração no vídeo passa da vontade de ser verdadeira para uma falsificação, dando a própria narração outro estatuto. Não é uma questão de diferentes pontos de vista ou de diferentes verdades, é uma potência do falso que rasura o verdadeiro e o real. Nietzsche destrona o verdadeiro com a potência do falso em proveito da sua dimensão criadora de reais impossíveis.

Apropriando-se da afirmação de Deleuze (2005, p.161) ao propor que “as imagens devem ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível”, o vídeo *Efeito de Verdade* opera uma potência do falso nas imagens.

REFERÊNCIAS

- COUTINHO, E. (2006). Na altura do olho. Em: Worcman, K.; Pereira, J.V. (org.). **História Falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESCSP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 191 – 195.
- DELEUZE, G. (2005). **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense.
- MASSEY, D. **Pelo espaço – uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- LINS, C. 2007. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. 44-51 p.