

# Informação, Contra-informação, Ur-informação Fílmicas

*Filmic Information, Counter-information,  
Ur-information*

## Nicole Brenez

Professora da Universidade Paris 3-Sorbonne Nouvelle e programadora das sessões de vanguarda da Cinemateca Francesa e da seção experimental do festival Cinéma du Réel, no Centro Georges Pompidou. Concebeu ciclos para Anthology Film Archives e Lincoln Center (NY), Cinemateca Portuguesa (Lis), Filmmuseum (Vie), Tate Modern (Lon). Email: nicole.brenez@univ-paris3.fr

## Tradutor

## Ciro Lubliner

Doutorando em Comunicação e Cultural na Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ)

Submetido em: 05/06/2017

Aceito em: 07/07/201

## DOSSIÊ

### RESUMO

Este artigo busca, inicialmente, definir alguns dos termos que concernem à atuação da indústria da comunicação e sua forma de registro dos acontecimentos. A partir da definição desses termos, se torna possível distinguir três modos de se lidar com a questão da transmissão de perspectivas quanto à realidade – mantendo-se fiel ou não aos fatos e eventos – no campo da expressão fílmica, calcadas, sobretudo, em aspectos políticos e sociais: a informação, a contra-informação e a Ur-informação. Finalmente, feitas as distinções, é apresentado um inventário, que reúne cineastas e coletivos ao redor do mundo que, desde o início do século XX até a atualidade, trabalharam e vem trabalhando no combate à desinformação, realizando noticiários, documentários e filmes que se enquadram na vertente da chamada “contra-informação”.

**PALAVRAS-CHAVE:** contra-informação; noticiário; documentário; comunicação.

### ABSTRACT

This article initially seeks to define some of the terms that concern the communication industry and its way of registering events. From the definition of these terms, it becomes possible to distinguish three forms of dealing with the issue of the transmission of the perspectives of reality – whether or not remaining faithful to facts and events – in the field of filmic expression, based mainly on political and social aspects: information, counter-information and Ur-information. Finally, after this distinction, an inventory is presented, gathering filmmakers and collectives from around the world who, from the beginning of the 20th century to the present days, have worked and been working to combat disinformation, making newsreels, documentaries and films that inhabit the area of the so-called “counter-information”.

**KEYWORDS:** counter-information; newsreel; documentary; communication.

## Qual a relação entre os fatos, os eventos e a informação?<sup>1</sup>

Precisemos as diferenças de natureza entre quatro instâncias e termos que a indústria da Comunicação visa confundir.

– O númeno: é o advindo em si, o núcleo duro sustentado de antemão pela percepção, a experiência e a historicidade, onde não se produz o simbólico.

– O fato: pode-se estimar que, na medida em que existirá a morte e a vida, o mundo não se reduzirá a uma circulação polimórfica de signos heteróclitos, e que ele subsistirá à factualidade. Todavia, uma coisa tal como o “fato”, aprendemos com a epistemologia, não existe em si, todo «fato» deriva de uma concreção de crenças às quais aderimos apenas provisoriamente.

Nenhuma teoria é sempre condizente com todos os fatos aos quais ela se aplica, portanto, o problema não está na teoria. Os fatos mesmo são constituídos por ideologias mais antigas, e uma ruptura entre os fatos e as teorias pode ser a marca de um progresso. (Feyerabend, 1979, p.55)

A afirmação de Paul Feyerabend desenvolve no campo científico (e isso é confirmado graças aos inúmeros exemplos históricos) uma análise de Louis Althusser: uma ciência, escreve esse último:

não “trabalha” sobre um puro “dado” objetivo, que seria aquele dos “fatos” puros e absolutos. Seu trabalho consiste, ao contrário, em elaborar seus próprios fatos científicos, através de uma crítica dos «fatos» ideológicos elaborados pela prática teórica e ideológica anterior. (Althusser, 1967, p.187)

Ambos se inspiram em Kant, resumindo a história das ciências à luz do criticismo no prefácio de *Crítica da razão pura*:

1

Este artigo é dedicado à Fabien Thelma.

a razão só enxerga o que ela mesma produz de acordo com seus próprios planos e deve assumir a dianteira com os princípios que determinam seus julgamentos, seguindo leis imutáveis, ela deve obrigar a natureza a responder essas questões, não se deixando ser guiada por ela (Kant, 1975, p.17).

Transposta para o campo estético, essa crítica do “fato objetivo” autoriza a consideração de recortes fundamentais no que concerne os fenômenos e constitui a contraparte instrumental de uma definição proustiana: restituir e talvez compreender “esse agregado de raciocínios que chamamos visão” (Proust, 1954, p.419).

– O evento: da ordem do fenômeno (por oposição ao numenal), ele consiste da sustentação subjetiva e social do “fato”, ele equivale à maneira como esse se põe a ressoar na inteligência e na consciência, singular ou coletiva. A transposição do fato em evento abre a possibilidade de vislumbrá-lo, de apreendê-lo, e, eventualmente, de dizê-lo, de contá-lo, de cenografá-lo. O evento é então o que do “fato” passa pelo inteligível e desemboca no dizível ou no indizível.

– A informação: é a transformação do evento (e não do fato diretamente) em conteúdo transmissível, e o trabalho de transformação por vezes complexo que se efetua no processo.

A princípio, poder-se-ia conceber uma vetorização transparente entre essas quatro dimensões ônticas e fenomenológicas, o númeno / o fato / o evento / a informação. Uma tal transparência (ideológica) se vê postulada no cotidiano da indústria da informação, tanto a impressa quanto a audiovisual.

Observa-se a partir disso que a informação industrial equivale ao reino da desinformação, isto é, a produção de numerosos processos, nos quais:

1. O postulado da transparência: que, por um lado, quer nos convencer sobre uma relação qualquer entre o fato e a informação, ao ponto de pleitear uma relação sinônima entre esses dois termos: por outro lado, reserva a expertise em matéria de factualidade a uma corporação, essa dos jornalistas profissionais; e enfim, sobrepõe o fato e o “novo”, em inglês sob o termo *Newsreel*, que em francês e em outras línguas ganham o termo de “jornal”, secundarizando assim os processos ligados a

médios e longos prazos.

Uma tarefa aqui consistiria em reintroduzir o vocabulário da “Gazeta”, substantivo que se propaga no século XVI para designar uma publicação periódica ligada a um trabalho de informação, e que remonta etimologicamente à “gazeta” italiana, peça de moeda necessária a compra dessa folha. Substituir o termo “gazeteiro” por “jornalista” permite repatriar todo o imaginário do comércio e da falsificação na terminologia, resguardando-se mentalmente dos efeitos do real (no sentido de Roland Barthes) produzidos pela informação.

2. A aproximação generalizada: podemos nos lembrar do método socrático praticado por Jean-Luc Godard em um dia de maio de 1982, fazendo o apresentador Philippe Labro (jornalista e escritor profissional que havia sido seu ator em *Made in USA*, de 1966) confessar ao vivo, em um jornal televisivo, que *de facto* não sabia estritamente nada da situação que estava prestes a “noticiar”, a “relatar” – em decorrência da Guerra das Malvinas. Philippe Labro, concluía Jean-Luc Godard, não era um jornalista, mas um *speaker*, um propagador.

3. A triagem letal: que consiste em ignorar, intencionalmente ou não, trechos inteiros da factualidade, deixando-os circular entre a ignorância, o desconhecimento ou o esquecimento.

4. As falsificações diversas: lembremo-nos que desde a segunda realização fílmica de um *Newsreel*, em 7 de setembro de 1894, o “fato” preencheu o objeto de uma encenação integral: uma luta de boxe entre James Corbett e Peter Courtney estava prevista para durar até o sexto round, sendo este o tempo do filme, chegando então à vitória do favorito (Fielding, 1972, p.10).

5. A invenção de “fatos” *ex nihilo*:

A esse respeito, o relatório apresentado a ONU em 12 de setembro de 2002 por Colin Powell para justificar uma “guerra preventiva” contra o Iraque emblemática o trabalho da informação contemporânea.

O eufemismo “*alternative facts*”, lançado em janeiro de 2017 por uma conselheira de Donald Trump para substituir o termo “mentira”, constitui a atual institucionalização semântica.

Ao longo da história e em todos os meios, incluído o dos profissionais da informação, constata-se iniciativas de retificação, de crise, de atualização ao nível das relações entre factualidade, evenemencialidade e transmissão. As dinâmicas dessas iniciativas se entrelaçam.

– A longo prazo, elas introduzem a possibilidade mesmo de uma História que não se reduz a suas funções de instrumento ideológico.

– A médio prazo, elas abrem o trabalho crítico dos historiadores (que a princípio deveriam garantir o retorno ao estabelecimento e a perspectivação dos fatos em oposição a sua instrumentalização política). Por “historiadores”, não me refiro somente à corporação especializada que constitui a profissão.

– A curto prazo e imediatamente:

– Sob o plano do fato, abre-se a batalha sem fim para a factualidade, isto é, a luta para evitar o esquecimento antes da triagem parcial e letal efetuada pela indústria midiática. De trechos da experiência vivida, quase nada sobrevém à conscientização, e assim é, tanto no presente quanto no passado.

– Sob o plano do evento, trata-se de retificar as falsificações em curso. Um exemplo canônico é oferecido por René Vautier e seu filme *Marée noire et colère rouge*. Em 16 de março de 1978, o superpetroleiro americano Amoco Cadiz, levando a bandeira da Libéria, naufraga próximo ao oeste da Bretanha. O governo francês informa que a situação está sob controle, que nada vazou. René Vautier consegue um helicóptero e filma a maré negra despejada pelo petroleiro, o filme efetua uma montagem entre o discurso do Estado (o Jornal televisionado) e os fatos que não poderia ser mais eloquente.

Poderíamos então nos ater à tradicional dupla formada pela Desinformação e a Contra-informação? A documentação dos fatos deflagra uma expansão e uma aceleração exponenciais: jorra e

se propaga hoje, em um nanossegundo, mais filmes de contra-informação do que em toda história do cinema. É por isso que podemos falar hoje de *Ur-informação*, informação originária e primária: originária na medida em que procede cronologicamente à informação oficial; primária a partir do sentido do qual a indústria midiática se serve, por vezes, e cada vez mais frequentemente, como material.

Ora, essa Ur-Informação provém de inúmeras fontes. Pensamos, sem dúvida, na internet; mas ela corresponde também ao cotidiano de certos grandes repórteres, que veem seu difícil e por vezes trágico trabalho em um terreno mutilado de múltiplas formas no curso de processos de transmissão. Tal foi o caso de Fabien Thelma, que pediu demissão de suas atribuições em um canal de informação contínua, e a quem dedicamos esse texto.

A abundância de iniciativas pode hoje substituir a organização? Quais fugazes momentos de eficácia para a contra-informação na sociedade de controle?

### Contra-informações e criações formais

Postando-se no limiar do inteligível e do transmissível, a contra-informação oferece um laboratório para a criação das formas do discurso (verbal, visual...). Como pensar a profunda solidariedade entre o que apoia a factualidade e certas questões mais profundas próprias à arte: o descritível, o exprimível, a organização do discurso, a crítica dos signos e das linguagens, as articulações entre representação e ação...?

A esse respeito, o que nos ensinam as experiências históricas em matéria de organização prática, de trabalho formal e de difusão da contra-informação?

Para isso, devemos estabelecer a história das iniciativas de contra-informação. Eis a seguir um resumo de suas marcações históricas e definições.

#### A. Características de definição e traços variáveis da contra-informação

Entre as características definidoras que se pode observar na história das iniciativas da contra-

informação fílmica figuram:

- uma relação de imediatividade no presente dos eventos e das lutas que se traduz por um chamado à ação;
- a documentação de um fato ou de uma situação não tratada / ocultada / falsificada pelas mídias dominantes;
- a expressão de um ponto de vista crítico não representado nas mídias dominantes;
- uma reflexão *in situ* sobre o papel das imagens e das representações na história;
- um trabalho que se exerce na duração e se manifesta por formas seriais;
- e recorrentemente, traço facultativo, mas frequente: um título ou uma estrutura de apresentação gráfica que estabelece uma referência formal, como nos Jornais televisivos; eventualmente, um formato, uma estrutura (por exemplo, uma duração ou uma serialização acolhe de maneira homogênea diferentes conteúdos. Mas, ao contrário das mídias dominantes, a estruturação estilística e o título explicitam uma linha editorial e política: “*Prokino*” [“Cinema proletário”], “*Cine-Traits*”, “*Camera War*”...).

A partir dessa plataforma, existem também inúmeros traços de variação, cuja existência atesta a liberação formal efetuada pela contra-informação. Essas variações podem estar em:

- escolhas especulativas: factualidade pura / análise / perspectivação histórica.
- escolhas formais: documentário / ficção / ensaio / poema / canto...
- escolhas logísticas: duração, formato, suporte, modo de produção, fabricação e recepção.

O *corpus* mais eloquente a esse respeito provém dos *Newsreel* criados pela iniciativa de Jonas Mekas em Nova Iorque, 1967: após a paródia burlesca dos Jornais televisivos / Gazetas audiovisuais (*Yippie!*, 1968) até a parábola fantasmática (*Make Out*, 1969), depois da instalação plástica (*The Great*

*Society*, 1967) até o manifesto político (*Off the Pig*, 1967), e então a simples captação até a análise geopolítica do racismo (*Repression*, 1970), onde explora a extensão formal dos estilos da contra-informação.

No direito, a contra-informação não comporta nenhum limite – pois com ela se trata precisamente de sair do *Logos*, do Discurso da Lei e do Discurso como lei.

## B. Algumas marcações históricas

De imediato surge um problema político: pode-se falar de contra-informação desde que ela seja produzida no quadro de um Estado, seja ele revolucionário, como no caso de Dziga Vertov e de seus *Kino-Pravda*, ou de Santiago Álvarez com os *Noticieros* cubanos? Podemos falar ao menos de três possíveis respostas:

- Não, no sentido de que a informação provém de um órgão oficial;
- Sim, se reintroduzimos a informação revolucionária em seu contexto histórico: em oposição ao passado dos jornais czaristas (Vertov) ou estados-unidos (Álvarez); em oposição ao presente das informações capitalistas e imperialistas; em ressonância com o futuro dos Coletivos para os quais eles constituíam fontes de inspiração.
- De fato, a resposta exige documentar com antecedência e especificar o caráter autenticamente crítico da contra-informação segundo as situações. Por exemplo: não se trata de fato do mesmo estatuto, para, de um lado, Dziga Vertov e sua cruel falta de meios, e, de outro, para Alexandre Medvedkine e seu *Cine-Trem* de Estado. É preciso sempre documentar as respostas, que vão depender também das posições políticas do historiador, de como ele aceita a ideia de “Estado revolucionário” (por exemplo, se ele é leninista), ou se isso para ele representa uma contradição absoluta nos termos (por exemplo, se ele é bakuninista).

Em todos os casos, o estudo histórico documentado se mantém, e ele começa aqui por estabelecer uma história de grande riqueza, até os dias atuais longe de ser constatado e muito menos sintetizado, apesar de seus cem anos de exercício. Não sem redizer que não se trata sobretudo de excluir outras formas fílmicas (por exemplo, o longa-metragem documentário) do campo da contra-informação, mas a partir de uma fórmula precisa para poder irradiar em seguida. Eis aqui alguns dos marcos necessários a uma História da Contra-informação fílmica como forma específica:

– 1913-1914: França: o Cinema do Povo.

A cooperativa Cinema do Povo, formada por sindicalistas, militantes socialistas e anarquistas (começando por Miguel Almereyda, futuro pai de Jean Vigo), realiza um filme de atualidade com um título explicitamente engajado, *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé* (1914) e seis filmes de ficção<sup>2</sup>.

– 1918-1925: URSS: Dziga Vertov

Dziga Vertov dirige a realização de três séries fílmicas de atualidades revolucionárias: os *Kinodelia*, atualidades cinematográficas semanais (43 números – 1918-19); o Cine-calendário de Estado, notícias de última hora, cotidianas e semanais (55 números entre 1923 e 1925), tendo por princípio: “As notícias de última hora mostram os eventos na tela no mesmo dia em que eles se produzem”; e *Kino Pravda*, Cine-jornal (23 números entre 1922 e 1925).

– 1927-1934: Japão: o *Prokino*

O *Prokino* realiza 48 filmes: uma série de 19 reportagens de atualidades, documentários e filmes de ficção, dos quais apenas 6 subsistem<sup>3</sup>. Genjû Sasa, tradutor, cineasta e teórico, anima esse movimento até sua interdição pelo poder imperial em 1934.

– 1930: USA: a *Workers' Film and Photo League*

2 Lembremos que Francis de Pressencé, jornalista, participa da fundação da Liga dos Direitos do Homem em 1898. Sobre o Cinema do Povo, ver: MANNONI, Laurent. “28 octobre 1913: création de la société ‘le cinéma du peuple’”, in 1895, Hors-Série “L’année 1913 en France”, 1993; WEBER, Alain. *Cinéma(s) français, 1900-1939. Pour un monde différent*, Paris: Séguier, 2002; MARINONE, Isabelle. *Anarchie et Cinéma. Une histoire du cinéma virée au noir*, Tese de Doutorado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dezembro de 2004.

3 Cf. MAKINO, Mamoru. “Rethinking the emergence of the Proletarian Film League in Japan (Prokino)”, in NORNES, Abé Mark e GEROW, Aaron (orgs.), *In praise of film studies: essays in honour to Makino Mamoru*, Trafford/Kinema Club, Victoria: BC, 2001; et CAPEL, Mathieu “... les œuvres de Prokino, en dépit de leur immaturité technique...”, in BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (org.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris: Nouveau monde éditions, 2008.

A *Workers Film and Photo League in the United States* (mais conhecida sob o nome de *Film and Photo League* após 1933) foi a emanção do *Komintern*, a Internacional Comunista, via sua filial *Internacional Arbeiterhilfe / Secours Ouvrier International / Workers International Relief* (WIR), fundada por Lenin em Berlim no ano de 1921. A *Workers Film and Photo League* disseminava por todo o território estadunidense, em particular em Los Angeles. David E. James descreve as atividades na região californiana:

Durante a Depressão, a WFPL de Los Angeles realizava uma dúzia de curtas-metragens sobre o tema do desemprego, depois, no início do New Deal, sobre as iniciativas operárias. Em 1933-34, anos de grandes combates operários por todo os Estados Unidos, os membros da Liga de L.A. estenderam seu campo de ação e dedicaram filmes aos trabalhadores do mar, à marcha da paz em San Pedro, aos trabalhadores agrícolas nos vales de San Gabriel e de San Joaquin, no Imperial Valley, e estabeleceram a relação entre as situações locais e as lutas internacionalistas contra as duas principais agressões fascistas, a guerra civil na Espanha e a invasão japonesa na China (2005, p.107).

Em 1977, Russell Campbell e William Alexander estabelecem a filmografia da *Film and Photo League*, cujo *corpus* foi em parte destruído por um incêndio em 1935<sup>4</sup>.

– 1932-1933: URSS: o *Cine-Trem* de Alexandre Medvedkine.

Graças aos dois filmes dedicados por Chris Marker a Medvedkine (*Le Train en marche*, 1971; *Le Tombeau d'Alexandre*, 1992), bem como ao nome escolhido pelos futuros Grupos Medvedkine de Besançon e de Sochaux, o autor de *Bonheur* (1934) se tornou o emblema da contra-informação militante. O *Cine-Trem*, produzido pelo Ministério da Indústria, se inscreve, entretanto, no quadro governamental - que, nos dias de hoje, não tem nada de revolucionário.

– 1960: Cuba: Santiago Álvarez e as Atualidades cubanas

São realizados em torno de 2600 *Noticieros*, muitos impressionam por sua inventividade formal. Assim formula Santiago Álvarez: “um artista revolucionário não cessa de procurar. Um artista que

---

4 Cf. CAMPBELL, Russell e ALEXANDER, William. “Film and Photo League Filmography”, *Jump Cut*, nº 14, 1977, p.33. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC14folder/FPhotoFilogy.html>

descansa está morto<sup>5</sup>”.

Pode-se visitar esse tema no apaixonante documentário de Alice de Andrade e Iván Nápoles (colaborador de Álvarez), *Memória Cubana* (Brasil, 2010), que retraza as condições de produção e os modos de fabricação.

– 1965-1968: RFA: Ulrike Meinhof.

Em 1965, Ulrike Meinhof, redatora-chefe da revista *Konkret*, analista política, que se dedica a dar conta dos obscuros aspectos do “milagre econômico” alemão, escreve três documentários para a televisão alemã, que serão todos transmitidos em uma série intitulada *Panorama* (depois esquecida). Trata-se de *Arbeitsplatz und Stoppuhr / Usine et chronomètre* (transmitido em 9 de agosto de 1965); *Arbeitsunfälle / Accidents du travail* (24 de maio de 1965); e *Gastarbeiter / Travailleur immigré* (1 de novembro de 1965). Esses três filmes de uma hora cada documentam e criticam de maneira extremamente precisa as condições de vida dos operários na República Federal da Alemanha (RFA) em plena ascensão econômica (sempre dirigida política e economicamente por uma parte dos antigos responsáveis e colaboradores nazistas). Nós os mencionamos, pois constituem exemplos privilegiados para refletir sobre as virtudes e os limites da informação militante conduzida no quadro da indústria midiática.

Os três documentários de Ulrike Meinhof foram exumados em 2010 por Jean-Gabriel Périot ao curso de longas pesquisas em arquivos conduzidas por *Une jeunesse allemande* (2015), ensaio fílmico que abrange os futuros membros ou simpatizantes do combate da *Fraction Armée Rouge* levado ao campo das imagens: os filmes revolucionários de Meinhof (*2 Juni 1967 / 2 juin 1967, Bambule / Mutinerie*, 1970), assim como os de Holger Meins, Ali Limonadi, Gerd Conradt e Katrin Seybold...

– 1966: Argentina: Grupo *Cine Liberacion*

Em 1966, Fernando Solanas funda um grupo independente de produção e difusão de filmes, o *Cine Liberacion*, que se dedica à luta contra a desinformação. Nesse quadro, em 1968, ele correaliza com Ottavio Getino *The Hours of the Furnaces* que, aliando liberdade formal e rigorosa análise social e política, dedica vários capítulos específicos à ideologia e à desinformação.

---

5

In Terre des Arts, emissão televisiva de Max-Pol Fouchet, 1964.

– 1967: Estados Unidos: *The Newsreel*

À iniciativa de um chamado lançado por Jonas Mekas, o coletivo *The Newsreel* nasce em 22 de dezembro de 1967. Paul Mclssac, membro do coletivo, descreve assim o trabalho:

Todos os aspectos da produção cinematográfica eram considerados como questões políticas: os cineastas da *Newsreel* não separavam a reivindicação sobre o terreno da produção, da forma estética ou da distribuição. No ano seguinte à criação do *Newsreel*, inúmeras células desse coletivo descentralizado foram formadas, de São Francisco a Chicago, passando pela Flórida. Mais de uma centena de pessoas participou, algo em torno de sessenta filmes foram produzidos em cinco anos. Os *Newsreel* conseguiam cobrir diversos eventos e frentes: o anti-imperialismo, a repressão policial, os combates das minorias (mulheres, afro-americanos, latino-americanos...), as lutas operárias e estudantis. Seu trabalho internacionalista consistia em religar e articular essas lutas, não as setorizando e dividindo segundo decupagens identitárias<sup>6</sup>.

Os *Newsreel* “históricos” continuam a ser distribuídos, principalmente pela *ThirdWorld Newsreel* em Nova Iorque.

– 1968-1970: Itália: *Cinegiornali Liberi*

Sob a égide do realizador e roteirista Cesare Zavattini que havia prefigurado esse projeto desde 1963 com *Cinegiornale della pace*, são realizados uma quinzena de *Cinegiornali Liberi*. De início, o princípio desses Cine-Jornais Livres consistia em convidar qualquer um que possuísse um equipamento de registro audiovisual para participar da iniciativa<sup>7</sup>. Um dentre eles, *Grève et occupation d'Apollon*, realizado por Ugo Gregoretti, foi distribuído por Slon/Iskra na França.

– 1968-1973: França: *États Généraux du Cinéma*

Os *États Généraux du cinéma* nascem em 19 de maio de 1968. Eles reúnem quase 1500 pessoas,

6 Paul Mclsaac, citado em «The Newsreel. Aux États-Désunis l'Amérique critique», programa da Cinemateca francesa, janeiro-fevereiro de 2003. Cf. NICHOLS, Bill. *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left* (PhD, 1972, UCLA). Agradeço a David E. James por me enviar esse trabalho pioneiro. Ver também: KERJAN, Cécile. *Un exemple de cinéma américain engagé: The Newsreel, les années fondatrices*. DEA: Université Paris I Panthéon Sorbonne, setembro de 2003.

7 Cf. GIANNARELLI, Ansano. *Zavattini. Sottotraccia*. Roma: Edizione Effigi, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2009; IENNA, Gerardo e LANCIALONGA, Federico. «Pas la tristesse ouvrière, mais la joie ouvrière! Interview avec Ugo Gregoretti», 2015, tradução francesa por Célie Rouiller disponível em: <http://www.debordements.fr/Ugo-Gregoretti>.

profissionais ou não do cinema, preocupados em “fazer politicamente filmes políticos” que recolocam em questão todos os aspectos da prática cinematográfica, produção, realização, difusão. Eles criam notadamente três grandes séries de contra-informação coletiva, com o respaldo de Chris Marker: os *Ciné-Tracts*; a série *On vous parle de*; e, com os Grupos Medvedkine de Besançon depois de Sochaux, a série *Images de la Nouvelle société*. A série *Nouvelle société* é uma das raras iniciativas de contra-informação fílmica a ter sido realizada por operários, entre eles Henri Traforetti, que descreve sua experiência nesses termos: “esses filmes contra-atacam com contra-informação: eles são verdadeiros gritos, que por sua virulência são chamados incontornáveis à revolta, à ação necessária para que o indivíduo seja considerado como ser humano e não como uma mercadoria”<sup>8</sup>.

– 1968: México: *Il Grido*

A partir de julho de 1968, os estudantes de cinema da Universidade do México documentam os eventos após o massacre de seus colegas: nasce assim *Il Grido* (*O Grito*), filme coletivo mexicano, montado sob a direção de Leobardo López Aretche, que depois deixou a prisão em 1970. Sendo um item único, não pertencendo a uma série, *Il Grido* importa particularmente na história do *Newsreel* de contra-informação como movimento de revolta, posto que ele nasce para contrair e subverter o aparelho ideológico e midiático erigido por ocasião dos Jogos Olímpicos de outubro de 1968. Nesse contexto, ele prefigura uma outra *hápax*, o *Munich* de Carole Roussopoulos (1972), ataque contra a propaganda ocidental realizada após os atletas israelenses terem sido feitos reféns pela organização palestina Setembro Negro. Em seu artigo “*Le testament que Godard n’a jamais écrit*”, Masao Adachi, que na época se dedicava aos *Newsreel* palestinos, analisa a virada qualitativa que representava *Munich* para a indústria das mídias<sup>9</sup>. Notemos, enfim, que a grande documentarista engajada Margaret Dickinson, autora da primeira história coletiva do cinema engajado britânico<sup>10</sup>, realizara, por sua vez, de um modo certamente bem menos dramático, um panfleto fílmico contra os Jogos Olímpicos de Londres, *Builders and Games* (2011). Uma história sistemática dos confrontos entre a potência midiática mundial atingida em seu ápice e as iniciativas isoladas de contra-informação ainda por se estabelecer.

– 1969-1977: Argentina: *Cine de la Base*

8 Henri Traforetti, in Nicole Brenez et Henri Traforetti, «Histoire de la Contre-Information», conferência de 5 de março de 2013, Petit Kursaal, Besançon.

9 ADACHI, Masao. *Le testament que Godard n’a jamais écrit* (2002), in *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l’avant-garde* (1963-2010), tradução de Charles Lamoureux, Pertuis: éditions Rouge Profond, 2012.

10 DICKINSON, Margaret (org.). *Rogue Reels. Oppositional Film in Britain, 1945-1990*. Londres: BFI Publishing, 1999.

*Ya es tiempo de violencia* (*Já é tempo de violência*, 1969) de Enrique Juaréz inaugura o cinema de contra-informação na Argentina<sup>11</sup>. Um dos coletivos mais radicais, *Cine De La Base*, se organiza em torno de Raymundo Gleyzer, membro do PRT (Partido Revolucionário dos Trabalhadores), e realiza entre 1972 e 1977 uma série de breves documentários e de “Comunicados revolucionários” em nome da ERP (Armada Revolucionária do Povo). Em 1976, Raymundo Gleyzer é assassinado pela junta militar. Seu corpo até hoje não foi encontrado<sup>12</sup>.

– 1969: França: *Vidéo Out*

Sob sugestão de Jean Genet, em 1969, Carole Roussopoulos adquire uma câmera de vídeo portapak. Nasce então o coletivo *Vidéo Out*, que não somente realiza filmes de contra-informação sobre todas as frentes: homossexuais, feministas, operários, lutas de libertações palestina, basca... mas se dedica também a formar militantes no manejo da tecnologia videográfica, notadamente dos *Black Panthers*<sup>13</sup>.

– 1969-1978: Estados Unidos

Essa década vê a multiplicação de coletivos de vídeo graças ao Portapak: “Alternate Media Center, TVTV, People’s Video Theater, Videofreex, Downtown Community Television Center, Portable Channel, Marin Community Video, Videopolis...”. O cineasta e sindicalista Jesse Dew retraza a história em *A Social History of Contemporary Media* (Routledge, 2013).

– 1971-1982: Japão-Líbano: Masao Adachi e as Atualidades palestinas

Passada a clandestinidade em companhia dos membros da Armada Vermelha japonesa, o cineasta Masao Adachi se dedica durante duas décadas à realização das Atualidades palestinas. Esse trabalho desapareceu quase que inteiramente quando do bombardeamento a Beirute em 1982. Subsiste ainda o manifesto teórico inaugural da empreitada, *Armée Rouge – Front Populaire de Libération de la Palestine: Déclaration de Guerre Mondiale* (1971), que estudamos de forma *infra*. Adachi retraza a gênese desse filme no artigo: “*Les chemins de l’information et de la création*” (outubro de 1971)<sup>14</sup>. Dois

11 Cf. TRUJILLO, Gabriela. *Avant-garde, expérimentation et engagement dans le cinéma latino-américain*, Tese de Doutorado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, janeiro de 2012.

12 Cf. PEÑA, Fernando Martín e VALLINA, Carlos. *El Cine Quemado: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.

13 Cf. FLECKINGER, Hélène. *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968-1981)*. Tese de Doutorado, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, dezembro de 2011.

14 Cf. ADACHI, Masao. *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi. Écrits sur le cinéma, la guérilla et l’avant-garde*

números das Atualidades palestinas foram distribuídos na França pela (extinta) Livraria Palestina<sup>15</sup>. Não é impossível encontrá-los.

– 1979-1987: Nicarágua: INCINE

Os *Noticieros* sandinistas foram realizados por inúmeros cineastas, operadores e coletivos no quadro do *Instituto Nicaraguense de Cine* (INCINE), tendo sido produzidos no contexto de urgência revolucionária. A captação da energia construtiva se manifesta desde os primeiros números das Atualidades, pelos quais trata-se de explicar e auxiliar os grandes trabalhos do governo revolucionário, começando pela nacionalização e pela alfabetização; a captação da energia ofensiva se exerce contra a ditadura mal derrotada, o imperialismo e o capitalismo, até que os Estados Unidos organizam a contraofensiva que se transforma em guerra operária a partir de 1982<sup>16</sup>.

– 1996-presente: Nova Iorque, Estados Unidos: *Democracy Now!*

Emissão independente inspirada em Noam Chomsky e animada por Ami Goodman e Juan Gonzalez, *Democracy Now!* é, simultaneamente, transmitida (até hoje) por 1400 canais de televisão e de rádio, bem como pela internet.

– 1996-presente: Seattle, Estados Unidos: *Indymedia*

Nascimento da *Independent Media Center* em preparação ao G7 de Seattle.

– 2001: Gênova, Itália

Várias iniciativas de contra-informações coletivas se desenrolaram ao longo do G7 de Gênova, preocupadas em documentar as exações policiais em uma perspectiva de assistência jurídica. Uma dessas iniciativas é sintetizada calorosamente no filme *Carlo Giuliani ragazzo* (2002) de Francesca Comencini, particularmente eloquente quanto às utilizações táticas das imagens<sup>17</sup>. Outra pode ser vista em *Don't Clean Up The Blood* do coletivo Primitivi (2001).

– 2006-presente: *Reel News*, Grã-Bretanha

---

(1963-2010), op. cit.

15 HENNEBELLE, Guy. Guide des films anti-impérialistes. Paris: Editions du Centenaire, 1975, p.49.

16 Cf. BUCHSBAUM, Jonathan. Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua, 1979-1990. Austin: University of Texas Press, 2003.

17 Cf. HOUSSA, Emilie. Cinéma et la vidéo, la question du document immédiat aujourd'hui. Objet d'analyse: Carlo Giuliani ragazzo de Francesca Comencini. Mémoire de Master: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

Financiado pela ajuda de doações e voluntários, *Reel News* roda e veicula na internet seus filmes de contra-informação com uma grande regularidade após mais de uma década<sup>18</sup>. O grupo intervém em todas as frentes: mudança climática, direitos sociais, manifestações populares de todas as ordens e, mais recentemente, o *brexit*. Frequentemente centradas nas falas de protagonistas de lutas e *especialistas*, os filmes ligam-se principalmente por uma grande clareza pedagógica.

– 2008-2009: “*Camera War*” de Lech Kowalski

Em setembro de 2008, o cineasta britânico Lech Kowalski, agora residente na França, posta de maneira periódica, no site batizado *Camera War*, episódios de seu afresco de contra-informação rodados solitariamente. Na história da logística das imagens, à câmera e à ilha de edição, *Camera War* tem adicionado como um de suas constituintes orgânicos a função eletrônica daligação. Como empreitada geral, seja em matéria de invenção formal ou pela escolha de motivos, *Camera War* explora as belezas estilísticas da irregularidade para lutar contra a “*Corporate reality*”, título que legenda permanentemente um dos dois episódios constituído de imagens televisivas: a cerimônia de posse de Barack Obama.

É necessário ainda algumas menções essenciais. Outros coletivos de contra-informação trabalharam ao redor do mundo: no Vietnã (“*Atualidades sul-Vietnamitas*” pelos *Studios Libération*), na Irlanda (sob a égide do *Sinn Fein*)... Após a rotação digital dos meios de produção e difusão, assistimos a uma explosão de iniciativas espontâneas, militantes, plásticas, sejam elas individuais ou coletivas. Mencionemos, por exemplo, os coletivos *Mosireen* no Egito, *Abu Naddara* na Síria, *Mídia Ninja* no Brasil<sup>19</sup>...

### Dois tratados visuais da contra-informação

Tendo como ancestral comum o programático e sublime *Nada além das horas* de Alberto Cavalcanti (1926), existem diversas obras-primas de reflexão visual sobre a contra-informação, sob a forma de resumo, de manuais ou de problematização. Entre eles estão diferentes títulos: os capítulos 10, 11 e 12 de *L’Heure des Brasiers*; *Summer 68* do *Newsreel* (1968); *Medium Cool* de Haskell Wexler (1969);

18 O site da Reel News – News from de Frontline é: <http://reelnews.co.uk>.

19 Uma jornada de reflexão coletiva foi a eles consagrada em 11 de junho de 2014, integrando a exposição “*Flamme éternelle*” de Thomas Hirschhorn, Palácio de Tóquio, Paris, por Marie Braun, Joe Bender, Miguel Armas, Maya Da-Rin, Léa Leboucq, Martin Molina, Benjamin Pénet, Tom Ulrich, Monica Zhong, Johanna Cappi, Jean-Marc Manach, Stéphane Bou, Gabriela Trujillo, Cécile Kerjan, Isabele Marinone (sob a direção do autor).

*Speaking Directly* de Jon Jost (1974); *Quand on aime la vie, on va au cinéma* do Grupo Cinématique (1975); *Maso et Miso vont en bateau* de Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Iona Wieder e Nadja Ringart (1976); *Historia de un cine comprometido* de Emílio Rodriguez (1983)... Um dos exemplos mais recentes é o *Newsreel 55* (2013) de Nika Autor, Marko Bratina, Ciril Oberstar e Jurij Meden, que prolonga a reflexão markeriana sobre as imagens. E um dos momentos reflexivos mais intensos que o cinema conheceu se forjou entre *Jusqu'à la victoire* do Grupo Dziga Vertov e *ARJ/FPLP: Déclaration de Guerre mondiale* de Masao Adachi, produzido por Koji Wakamatsu.

A existência do filme de Adachi nos reenvia ao “fracasso” do filme rodado na Palestina sob o título de *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)* por Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin e o diretor de fotografia Armand Marco em 1970. Não é à toa que Godard, em seguida, encenou/montou o filme autocrítico *Ici et ailleurs* (1974). Essas duas obras, a *Déclaration de guerre mondiale* e *Ici et ailleurs*, constituem um díptico crítico para a história quanto às capacidades de ação e reflexão imediatas do cinema engajado.

*Ici et ailleurs* e *ARJ/FPLP: Déclaration de guerre mondiale* não aderem à contra-informação, neles se inscreve uma lógica mais vasta de contradiscurso: trata-se de questionar as formas do *Logos* e o próprio papel das imagens na história da emancipação. Mas os dois filmes manifestam duas concepções bem diferentes da eficácia das imagens na luta. Pode-se resumir essa diferença assim: o filme de Adachi trabalha as propriedades da afirmação; enquanto que Godard e Gorin (recapturado *a posteriori* por Godard e Miéville) trabalha as da interrogação.

É certo: do projeto inicial de Godard e Gorin, resistiram apenas textos e provas de película montadas como os de *Ici et Ailleurs*. Mas de um traço a outro, o propósito se mantém claro: recusar se submeter a um discurso político, que deveria ser o da OLP, e aprender a fazer imagens. Contra a crença imperialista de que o cinema mostra o real, deve-se aprender a trabalhar as relações das imagens entre si, e das imagens com os sons. Em 1970, Godard e Gorin publicam um Manifesto na revista do *Fatha*:

Após a invenção da fotografia, o imperialismo fez filmes para impedir àqueles que ele oprimia de os fazer. Ele fez imagens para travestir a realidade às massas que ele oprimia. Nossa tarefa é de destruir essas imagens e aprender a construir outras, mais simples, para servir o povo, e para que, por sua vez, o povo se sirva delas (Grupo Dziga Vertov, 2006, p.140).

Essa concepção ativista da representação se apoia em um princípio tomado de Bertold Brecht: o da imagem incompleta.

Em 1937, em *Me-Ti, le livre des retournements*, Brecht escreve:

Me-Ti dizia: “É o mundo inteiro que faz nascer a imagem, mas a imagem não engloba o mundo inteiro. Vale mais ligar os julgamentos à experiência que a outros julgamentos, quando os julgamentos devem ter por objetivo dominar as coisas”. Me-Ti era contra o procedimento que consiste em erigir imagens do mundo muito completas (1968, p.48).

Godard se inspira nesse parágrafo de Brecht para redigir o precepto 22 do manifesto “*Que faire?*” (“não fabricar imagens do mundo muito complexas em nome da verdade relativa”), que governa a estilística descontínua dos filmes do grupo Dziga Vertov, e que Masao Adachi retoma em seu manifesto «*Que ne pas faire*». Para um criador de imagens, trata-se não somente de opor permanentemente sua invenção crítica aos consignes reificantes enviados pelas representações supostas coletivas, mas sobretudo de conceber e investir de outra maneira no campo simbólico. Uma descontinuidade e uma refundação estão em jogo: representar não se limita a imitar, validar, confirmar, confortar, mas opera no sentido de analisar, dissipar, modificar, destruir.

Masao Adachi faz emergir com grande acuidade o sintoma mais manifesto que preside esse contradiscurso de Godard e Gorin: é o princípio da “tela negra”, isto é, resume ele, “a expressão de uma mensagem pelo silêncio”<sup>20</sup>.

Após o quadro-negro de *La Chinoise* (1967), depois os planos negros de *Pravda* (1969) e *Luttes en Italie* (1970), que sistematizam a *praxis*, a figura emblemática do recomeço crítico, é, com efeito, a imagem negra. Sua invenção delinea as fontes vivas do Letrismo, em particular *L’Anticoncept* de Gil J. Wolman (1951), projeção de um *flicker* preto e branco sobre um balão-sonda, no qual a trilha sonora começa estabelecendo uma história da invenção formal no cinema, de Auguste Lumière ao próprio Wolman. Violenta e polissêmica, com Godard a imagem negra assegura simultânea ou alternadamente

20 ADACHI, Masao. *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi*, op. cit., p. 195.

sete funções. Ela:

- simboliza a maneira pela qual a ideologia obscurece o mundo;
- rompe a corrente das representações;
- ergue uma barragem contra as imagens usuais;
- atesta a impossibilidade de produzir uma imagem revolucionária no mundo capitalista;
- dedica um tempo à reflexão;
- incentiva a escuta do som;
- reserva um lugar para as imagens que ainda não se sabe realizar.

Assim, o diálogo entre as naturezas de imagens concede um lugar essencial ao virtual, ao condicional, à ausência, ao negativo, ao inaceitável.

A imagem negra constitui o elemento plástico mais manifesto na relação não-mimética, não-reprodutiva das imagens no mundo, pois não se trata mais de a reproduzir, mas de alterá-la.

*Armée rouge/FPLP: Déclaration de guerre mondiale* também se apresenta como um ensaio teórico: rebatizando a “contra-informação” com o nome de “propaganda” da mesma maneira que os pintores puderam aceitar o qualitativo pejorativo de “*fauves*”, o filme opõe suas descrições documentárias, seus *slogans* e suas imagens de arquivos no conjunto da máquina ideológica edificada pelo capitalismo. Citemos aqui o início do filme:

“Voz (em japonês): O que é a propaganda? De início ela pode ser definida como homens em luta anunciando a verdadeira significação de sua luta em suas próprias palavras. Mas como e por que isso deve ser contado? Um soldado do FPLP explica a estratégia singular de propaganda desenvolvida no curso do movimento de libertação árabe no Oriente Médio.

Voz (em árabe<sup>21</sup>): Como nos engajamos em atividades de propaganda? Em virtude de lições desses 5 últimos anos, é simples. A propaganda é a

informação imediata, informação para transmitir a verdade. A forma suprema de verdade é a luta armada. Consequentemente, cremos que a luta armada é a melhor forma de propaganda. Pode ser que o sistema mundial de propaganda influencie massivamente as opiniões públicas internacionais, mas é nos povos que combatem para se libertar por meio da luta armada que as coisas se decidem. É certo, todos estão conscientes de que o sistema de propaganda desenvolvido pelo imperialismo americano é o mais potente de toda a história da humanidade.

Os cidadãos do Sul Vietnã tem pouco poder, eles não possuem nem televisão nem jornais, mas eles combatem o sistema imperialista com sua firme vontade como arma solitária. E o que advém disso? O gigantesco sistema de propaganda dos Estados Unidos fracassa em convencer o povo que ‘a guerra é justa’. O povo americano se cansa, se exaspera e começa a se opor à guerra. É a propaganda, nossa propaganda. A propaganda é ação e luta.”

Toda imagem aqui produz argumento, quer ela seja visual, verbal (gráfica e oral) ou musical. A partir disso, os planos não entram em luta uns com os outros, mas eles entram todos em luta contra o mesmo inimigo. Onde Godard e Miéville trabalharam os modos de conflito visual, Adachi investiu, ao contrário, na descompartimentalização entre as formas: aqui, sem mesmo necessitar de palavras, a descrição visual da paisagem se torna argumento sobre o exílio, o relatório das atividades cotidianas do povo palestino em exílio se torna acusação internacional, e, no fim, um filme – suposto reflexo do mundo – se metamorfoseia em uma declaração de guerra, ou seja, em uma performatividade carregada no seu mais alto grau de violência histórica. Conjugando as funções de documento, advocacia, folheto, manifesto e ensaio teórico, *Armée rouge/FPLP: Déclaration de guerre mondiale* reúne o cerne do ativismo cinematográfico.

Nosso horizonte, aberto pelos gestos pioneiros do Cinema do Povo de Alberto Cavalcanti, é a partir daí aquele da bem-vinda multiplicação exponencial de “produtores” de imagens. A República das imagens supõe e favoriza o advindo do múltiplo do ponto de vista desses produtores, artesãos, enunciadores; do ponto de vista desses suportes, substâncias, regimes, plasticidades; mas também, e sobretudo, do ponto de vista dessas relações polimórficas de uma situação, dos estados do real.

### Referências bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris: Maspero, 1967.

BRECHT, Bertold. *Me-Ti, Livre des retournements*. Paris: L'Arche, 1968.

BRENEZ, Nicole et. al. (org.). *Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

FEYERABEND, Paul. *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris: Seuil, 1979.

FIELDING, Raymond. *The American Newsreel: 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma Press, 1972.

GROUPE DZIGA VERTOV. Manifeste, El Fatah, juillet 1970, introduit et annoté par David Faroult. In:

JAMES, David E. *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas en Los Angeles*. Berkeley: University of California Press, 2005.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris: PUF, 1975.

PROUST, Marcel. *Le Côté de Guermantes*. Paris: Gallimard, 1954.