



O vídeo, as ONGs cariocas e a solidariedade como princípio – entrevista com Mauricio Lissovsky

*The video, the NGOs
in Rio de Janeiro and
solidarity as a principle
- interview made with
Mauricio Lissovsky*



Andréa França¹

¹ Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da Graduação em Estudos de Mídia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutora pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com pós-doutorado pela Universidade de Reading (UK). Líder do Grupo de Pesquisa – Imagens em Disputa (Imadis). Curadora e diretora dos curtas da Galeria Rio Cinético, dentro do Museu Virtual Rio Memórias. Autora de livros e ensaios sobre cinema contemporâneo e documentário. E-mail: afranca3@gmail.com

Resumo: Entrevista feita com Mauricio Lissovsky sobre sua trajetória, ainda jovem, no movimento cineclubista nos anos 1970; Mauricio fala da prática e da produção de vídeo junto às Organizações não governamentais (Ongs) cariocas nos anos 1980 e 1990; discute o papel político do vídeo e das Ongs junto aos movimentos populares e sociais no contexto de fim da ditadura no país e, ainda, o lugar estratégico do vídeo na ação política pela disputa dos meios de comunicação.

Palavras-chave: movimento cineclubista; vídeo; organização não-governamental.

Abstract: An interview made with Mauricio Lissovsky about his trajectory, still in his youth, in the cinephile movement in the 1970s; he speaks on the practice and production of video supported by the non-governmental organizations (NGOs) in Rio de Janeiro in the 1980s; he analyses the political role of video and NGOs alongside popular and social movements in the context of the end of the Brazilian dictatorship and eventually he considers the strategic position of video in political action for the media dispute.

Keywords: cinephile movement ; video; non-governmental organization.



Acervo pessoal. Anos 1980. Mauricio faz o som direto. Praia do Flamengo.
Foto de Ricardo Azoury.

Introdução

No dia 17 de maio de 2017, quarta-feira, às quatro horas da tarde, realizamos esta entrevista com Mauricio Lissovsky no apartamento em que morávamos, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro². Participaram da conversa Ítalo Rocha Viana, meu mestrando na época, e João Guilherme Paiva, bolsista de Iniciação Científica. Nesse período, vinha coletando informações e entrevistando realizadores, produtores e personagens que viveram, de diferentes modos, a onda da chegada do vídeo nos anos 1980 na cidade do Rio de Janeiro³. Como relato em entrevista com o realizador Roberto Berliner (França, 2021), a leitura da coletânea *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, organizada por Arlindo Machado (2003), tinha incitado, alguns anos antes, a interrogação sobre como teria sido o movimento cultural provocado pela chegada do vídeo sob a perspectiva carioca. No artigo “Séries documentais na televisão: o travelling rasante de African Pop”, argumento que Arlindo Machado,

² Mauricio e eu moramos nesse apartamento de 2000 até o início de 2013. Antes dele, moramos em Botafogo, na rua Theodor Hertzl 90, por três anos.

³ Entrevistamos, além de Mauricio, os diretores Roberto Berliner e Belisário Franca, o artista e videomaker Marcello Dantas, o fotógrafo Ricardo Azoury, falecido recentemente, e o produtor Luis Antonio Silveira.

embora analise o potencial expressivo do vídeo e delinheie um quadro amplo de sua contribuição para uma leitura crítica do país, passa praticamente ao largo dessa produção nos circuitos cariocas dos anos 1980 (França, 2018).

Meu intuito, ao propor essa entrevista a Mauricio, era que ele falasse da prática e da produção de vídeo nos movimentos populares e sociais em um contexto de fim da ditadura militar no Brasil. Antes de se tornar professor concursado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1999, Mauricio atuou por quase 15 anos como mediador e pesquisador de conteúdo para o universo das organizações não governamentais (ONGs) cariocas. Trabalhou no Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (Ibase) com o sociólogo Herbert de Sousa, no Viva Rio com o antropólogo Rubem César Fernandes e no Instituto de Estudos da Religião (Iser), no final dos anos 1980 e durante parte dos 1990. Foi no contexto de redemocratização, da reorganização da sociedade civil e da emergência de novos espaços de organização política, que Mauricio atuou como parte de uma geração que se engajou nas lutas pela reconstrução do estado de direito, entre outras muitas batalhas⁴.

A produção e a prática do vídeo ocupam, como relata nesta entrevista, um espaço importante nas ONGs. A emergência e o uso crescente das câmeras de vídeo domésticas modificaram as formas de fazer comunicação, dando oportunidade para dizer e ver o que se quisesse de formas inusitadas, como veremos no episódio da vinda do intelectual francês Félix Guattari ao Rio de Janeiro. O vídeo passa a ser o caminho para fazer uma “guerrilha de imagens” contra a televisão e o cinema hegemônicos.

Antes do trabalho com vídeo, porém, Mauricio narra sua trajetória dentro do movimento cineclubista carioca, no final dos anos 1970, aos vinte e poucos anos. Recorda suas idas ao cineclube do bairro de Santa Teresa e salienta o lugar em que as projeções eram feitas, o Largo do Curvelo. Destaco esse aspecto porque Mauricio nasceu em Santa Teresa e viveu boa parte de sua vida no bairro que amava⁵.

⁴ Destaco o belo texto de Ana Maria Mauad (2022), que busca reconstituir a trajetória intelectual de Mauricio desde o final da graduação em História na Universidade Federal Fluminense (UFF), focando sobretudo no lugar que a fotografia irá ocupar nesse percurso.

⁵ Saiu para morar fora do Brasil aos 16 anos, quando foi residir no kibutz Sde Boker, no deserto de Negev, no sul de Israel. Há imagens em Super-8 dessa viagem. Ao regressar, começou a exercer atividades educativas, em parceria com Roberto Berliner. Primeiramente, tornaram-se monitores da Chazit HaNoar, movimento juvenil judaico apolítico, com sede em Botafogo, no ano de 1975. Em seguida, os dois começaram a dar aulas para o Ensino Médio, na escola judaica Liessin, de 1976 a 1978, sendo posteriormente expulsos pela direção. Na época, Berliner dava aulas de Teatro e Lissovsky, de Atualidades. Em conversa por telefone com Roberto Berliner, em 2 de março de 2024, ele contou que os dois foram “acusados de incitar comportamentos transgressores” junto aos adolescentes.

Santa Teresa é o lugar das memórias afetivas, lúdicas e infantis: da casa da infância na rua Aarão Reis, do apartamento no Largo do França, dos bolos de aniversário surpreendentes, esculpidos na forma de brinquedo (de piscina azul com trampolim, de campo de futebol, de bola de futebol), do pai sentado em um banquinho lendo um livro em voz alta para a mãe que preparava a comida na cozinha, do escritório em que o pai, sereno, preparava as aulas de história judaica enquanto a bola zunia por cima de sua cabeça.

Nesta entrevista, ao falar do universo das ONGs cariocas, da importância da comunicação comunitária e do papel do vídeo como instrumento “paralelo” de acesso aos meios de comunicação, percebemos que seu temperamento se constitui nesse contexto da reivindicação dos direitos de cidadania e da atuação junto a minorias discriminadas. Foi na cultura do associativismo comunitário, do entendimento da luta política como disputa de significados, da solidariedade como princípio ético e político, que Mauricio forjou seu modo de ser e de agir. As ONGs para as quais trabalhou, em particular, buscaram atuar mais fortemente junto aos canais de comunicação e reivindicaram políticas públicas para essa atuação. Destaco, a título de exemplo, a implementação, em 2008, das Unidades de Polícia Pacificadora (as UPPs) nas favelas do Rio, promovida pelo Viva Rio na gestão do ex-governador Sérgio Cabral. Mauricio foi uma das cabeças pensantes do plano de uma nova cultura policial nas comunidades e atuou na elaboração do manual de prática da Polícia Militar nos morros cariocas⁶.

A lógica da articulação política solidária e da busca pela consensualidade sempre constituíram seu jeito de estar no mundo e sua forma de escuta. Durante os anos que moramos no apartamento do edifício Pajeú, em Laranjeiras, Mauricio era consultado regularmente sobre a possibilidade de ser o síndico. Respondia, sorrindo, que seria sim, no futuro. Certamente era um dos poucos moradores, senão o único, que mantinha a serenidade, a concisão e o humor necessários para auxiliar na condução das maçantes assembleias anuais. Embora de cunho ordinário, esse episódio doméstico mostra sua articulação solidária, tolerante e nada competitiva.

Em certo momento da entrevista, Mauricio afirma: “o vídeo passa a ser uma relação que se estabelece entre amigos. É outro modo de circulação e de

⁶ Lembro de Mauricio contando, em almoço na casa dos meus pais, um encontro entre ele e policiais militares numa das comunidades da zona sul carioca. Era um curso sobre atuação solidária da polícia nas favelas. A conversa direta e sem rodeios, as situações compartilhadas, vividas e imaginadas, envolviam total entendimento e empatia. A UPP é um projeto da Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro que pretendeu instituir polícias comunitárias em favelas, principalmente na capital do estado, como forma de desarticular grupos armados que controlam esses territórios.

interação social.” Relação entre amigos. Se não tem o glamour do cinema e nem os grandes nomes de seus realizadores, o vídeo teria favorecido, naquele momento, a transformação de indivíduos e grupos de amigos em agentes de uma ação mobilizadora, urgente, coletiva e empática.

Transcrevi⁷, organizei e editei esta entrevista, pensando na relação “entre amigos” como experiência socio-cósmica que relaciona um ao outro justamente na diferença, no silêncio brutal da palavra e na disponibilidade agora impossível; pensando na amizade como relação em que amigos se entendem pela capacidade de perceber algo que ensina, que abre e revela alguma coisa, como um compromisso e uma responsabilidade que se abre ao futuro.

Andréa França

Maurício, as entrevistas que estamos fazendo focam na geração formada com o vídeo nos anos 1980 e que vai trabalhar com audiovisual. É uma geração que se distancia da geração anterior que trabalhava com cinema. Para essa geração anterior, o cinema e a questão da identidade nacional – seja por meio do problema agrário, do migrante nordestino, da fome – é um ponto forte. A geração do vídeo apresenta outras questões. Segundo Marcello Dantas [fotógrafo, artista visual, videomaker], que deu entrevista pra gente, o pessoal do vídeo estava mais interessado no que estava acontecendo lá fora, querendo abrir o Brasil para o mundo. Queria trazer, para nossa conversa, a questão do vídeo ligado à comunicação comunitária, propondo outras formas de exibição e circuito paralelas à televisão aberta.

Maurício Lissovsky

O grande movimento do audiovisual, em sua conexão com atividades comunitárias – sejam sindicais, populares, eclesiais (se considerarmos as comunidades eclesiais de base de igreja, por exemplo) – foi via movimento cineclubista. O movimento cineclubista fazia a conexão entre o cinema e esses grupos. Era essencialmente um movimento de exibição de filmes, ainda que em muitos lugares tenha havido grupos de produtores que emergiram daí. O cineclubismo propunha basicamente exibir um filme, em geral do cânone, e depois juntar uma turma pra discutir. A ideia era falar sobre o filme, discutir cinema. Um tipo de organização de grupo.

⁷ Agradeço à ex-aluna de graduação, Gabriela Santiago, pela transcrição da entrevista.

Andréa França

Nessa época, não havia cursos formais de cinema. O cineclube preenchia esse espaço trazendo a cultura do debate, da partilha de percepções sobre um filme, de trocas. Como esses cineclubes se distribuíam no Rio de Janeiro?

Mauricio Lissovsky

Havia muitos cineclubes, e esses debates eram feitos nesses espaços. Havia os cineclubes de bairro, os cineclubes das igrejas, os cineclubes das comunidades. Exibia-se, geralmente, cópia em 16 mm. Tinha toda a produção brasileira de 16mm que a Dina Filmes distribuía, que era um braço não comercial da Embrafilme. Isso abastecia uma grande rede de cineclubes que cheguei a conhecer no final dos anos 1970, pelo cineclube de Santa Teresa.

Andréa França

Santa Teresa tinha um cineclube? E funcionava dentro de algum lugar específico?

Mauricio Lissovsky

Não, era ao ar livre, no Largo do Curvelo. Tinha também o cineclube do Leme, que funcionava dentro de uma igreja. Tinha o Macunaíma, cineclube da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). O Macunaíma e o cineclube do Leme se juntaram mais tarde pra fazer o Circuito Estação de Cinema. O Estação nasce da união de cineclubes. E havia cineclubes menores. Tinha um circuito que passava pelos cineclubes, pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), pela diretoria não comercial da Embrafilme, que cuidava dos curtas-metragens e dos documentários. Isso fazia um circuito forte durante a ditadura.

Andréa França

A energia de um cineclube, de ver filmes e depois ficar na sala para conversar sobre eles, é forte. Era um circuito de filmes que colocavam questões políticas, estéticas? Um circuito específico de filmes?

Mauricio Lissovsky

Exatamente. Esses debates em grupo se davam aí. Então, o ponto era onde você ia assistir, em qual cineclube, em qual bairro. A Cinemateca do MAM, aqui no Rio, era o coração da cinefilia.

João Guilherme Paiva

Eles passavam pela censura? Havia isso?

Mauricio Lissovsky

Não, não... ninguém ficava muito preocupado. Você anunciava uma coisa e ninguém ia lá checar. E aí passava *Ivan, o Terrível* (1944), entendeu?

Andréa França

Pensava que a marca do cineclubismo era filme brasileiro, com a preocupação de divulgar e discutir o cinema nacional.

Mauricio Lissovsky

Claro que havia também filmes brasileiros, mas era variado. Havia filmes que se produziam para esse circuito, muito pouco, mas havia. Podia passar... como é o nome daquele curta do Ipojuca?

Andréa França

Do Ipojuca Pontes?

Mauricio Lissovsky

É, do Ipojuca. Acho que *Os homens do caranguejo*, dos anos 1960. Eu vi esse curta num cineclube. Passavam curtas e longas. Vi vários filmes nesse circuito. *Ivan, o Terrível*, vi duas vezes e em cineclubes diferentes. A primeira, vi com meu pai. Tudo isso no final dos anos 70.

Andréa França

Havia problemas de censura?

Mauricio Lissovsky

De vez em quando, tinha problema com um ou outro filme. A gente colocava anúncio no jornal, chamava-se “tijolinho”. Havia uma sessão no *Jornal do Brasil*, que chamavam de extra, dentro da sessão de cinema, em que passavam as programações dos cineclubes. Eu não só frequentava, como organizava cineclubes também. A gente fez um cineclube de Super-8 que funcionava na Lapa. Era num espaço cedido pelo Mourão [Jorge Mourão, artista plástico e escritor]. Criamos ali a Sala Terra com exibição de filmes semanais. Havia muita gente envolvida. O Clóvis [Clóvis Molinari Junior, servidor do Arquivo Nacional] era parte disso. Lá, a gente criou um cinejornal que era exibido antes dos filmes, o *Cinejornal Lente Divergente*. Recebíamos filmes de outros estados, inclusive. Só passava Super-8. Isso em 1980, 1981... O Super-8 era uma bitola com filme realizado artesanalmente, guardado em casa pelos realizadores.

Andréa França

A projeção dos filmes Super-8 era o próprio original, não? E vocês cobravam pelas sessões?

Mauricio Lissovsky

Não cobrávamos nada, mas as vaquinhas eram usuais. Era barato fazer filme Super-8. Com alguns trocados, a gente pagava os cartuchos com os filmes virgens e os custos da revelação. Tudo por uma causa maior, que era estar ligado nos acontecimentos cotidianos, domésticos. Com frequência, o superoitista ficava do lado de quem estivesse projetando, de modo a supervisionar a projeção, cuidar do filme. Tinha receio que o projetor pudesse quebrar, arranhar a película. Às vezes, ele mesmo projetava seu filme por segurança. Era um negócio diferenciado, meio radical.

Andréa França

A projeção era, então, um acontecimento único. O realizador temia o estrago de seu filme e ficava “velando” o material durante a projeção. Podemos dizer que o início dos anos 1980 é o final do movimento superoitista?

Mauricio Lissovsky

Sim, ele já estava acabando. Foi a primeira turma que aderiu ao vídeo. Quem foi para o vídeo? Foram os superoitistas. O Roberto [Berliner] chegou a fazer Super-8. Não cheguei a ver, mas sei que ele fez. O movimento superoitista era um movimento bem híbrido.

Andréa França

Híbrido no sentido do que fala o pesquisador Rubens Machado (2013), isto é, uma produção que misturava artistas, poetas e cineasta iniciantes?

Mauricio Lissovsky

Talvez. Era ainda a mentalidade do cinema, do cineclube. Aqui no Rio, eles rapidamente perceberam que o vídeo é uma ferramenta mais barata. Lembro que as primeiras câmeras de vídeo que a gente conheceu eram câmeras que tinham sido apreendidas pela Receita Federal, na alfândega. Tínhamos um amigo que trabalhava lá e conseguia liberar essas câmeras pra fazer vídeo. Ninguém nunca tinha visto. Não sabia como funcionava. Não era VHS ainda. Era Betamax, acho. As câmeras portáteis ainda não existiam. A TV já tinha câmeras de vídeo, claro. Não tinha ainda uma câmera que pudesse levar para a rua...

Andréa França

Estamos falando do início dos anos 1980, ou seja, do contexto de abertura política. O que aconteceu com o movimento cineclubista?

Mauricio Lissovsky

A democratização fez o movimento cineclubista desaparecer, porque ele era parte da resistência democrática. Não tinha mais sentido ficar se reunindo em lugares variados pra discutir cinema. E a difícil passagem de ser um cinéfilo pra se tornar um realizador – que era conseguir fazer cinema em 16 mm – não era mais necessária. De repente, surgiram equipamentos eletrônicos de acesso fácil, mas o resultado disso era visto apenas na telinha de TV. Isso faz com que os grupos sejam menores e a discussão cinéfila, como tal, desapareça. O vídeo passa a ser uma relação que se estabelece entre amigos. É outro modo de circulação e interação social. Um outro ponto importante é que a entrada do artista (que não é um cineasta, mas um artista que vira *videomaker*) pelo mundo da imagem eletrônica é bem mais fácil. Tanto que vai ter pouco cinema de artista no Brasil feito em Super-8; depois, em vídeo, tem muito mais.

Andréa França

Muitos artistas plásticos vão incorporar a linguagem do vídeo. Havia cineastas indo para os movimentos cineclubistas discutir política, estética?

Mauricio Lissovsky

Não, o fascínio pela película ainda era presente, então eles não faziam vídeo. Quem não tinha acesso à película é que vai aderir ao vídeo primeiramente. Quer dizer, quem não tem acesso às câmeras 16 mm e à toda produção cinematográfica, muito cara, é que vai aderir ao vídeo. É o pessoal que estava, digamos, pendurado no Super-8. Só que o Super-8 era uma coisa experimental, um negócio precário que só podia ser experimental ou filme doméstico. Pensando bem, se o circuito cineclubista e a cinefilia dão origem a um cinema alternativo em contraposição ao cinema global, *hollywoodiano*, o *outro* do vídeo, digamos, é a mídia de massas. Quem faz vídeo não pensa em fazer vídeo em contraposição ao cinema de massas, mas como alternativa à televisão.

Andréa França

É, exatamente, se contrapor à televisão aberta.

Mauricio Lissovsky

Essa era a lógica. Se você pensar assim, por mais que os realizadores de vídeo tivessem uma cultura cinematográfica, o espaço que eles disputavam era a telinha, não a telona. Nesse sentido, eles vão construir, tentando se espelhar numa experiência cineclubista anterior, a ideia dos circuitos alternativos. Esses circuitos alternativos vão acontecer em associações comunitárias, favelas, igrejas... isso reaparece precariamente em algumas cidades mais do que em outras – se pensarmos nessa relação.

Andréa França

O vídeo aparece ligado aos movimentos sociais, até mesmo a grupos indígenas, aos sindicatos.

Mauricio Lissovsky

Sim, claro, a TV dos Trabalhadores (TVT) de São Bernardo do Campo, por exemplo, que pertence a uma Fundação mantida pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC [Fundação Sociedade, Comunicação, Cultura e Trabalho]. Muita coisa foi criada nesse momento. Aqui no Rio, os sindicatos dos bancários não tinham força para montar uma televisão, como era o projeto dos metalúrgicos de São Paulo. Acho que já eram os anos 1980. Eles, na verdade, conseguem criar uma produtora grande. Assim como a Igreja Católica vai montar uma produtora em Minas Gerais também, de vídeo. É uma produtora dos salesianos, que funcionava produzindo vídeo para as igrejas – tanto de coisas comunitárias como de outras coisas.

João Guilherme Paiva

A TVT existe até hoje. Eles produzem coisas ainda.

Mauricio Lissovsky

Isso. Mas eles surgiram nessa época. Me lembrei agora do nome da produtora da Igreja Católica em Minas. É a Verbo Filmes, que fazia vídeos pastorais. Mas o mundo que eu conheci mais foi o das ONGs. Esse mundo, no Brasil, é do final dos anos 1970. Elas surgem antes, mas começam a ganhar expressão nessa época. O filme que sai desse círculo é *Terra para Rose* (1987), da Tetê Moraes.

Andréa França

Mas foi feito em película?

Mauricio Lissovsky

Foi feito em película ainda. Depois disso, é produção em vídeo. Esse mundo das ONGs só conseguiu fazer, até onde sei, um filme em película sobre

reforma agrária, o próprio *Terra para Rose*. Foi feito para o circuito cineclubista, para ser debatido em cineclubes, paróquias. É um modelo de difusão de filmes para a consciência social, a mobilização, o debate coletivo. Depois disso, as ONGs se voltaram para o vídeo, e surgiram iniciativas variadas, em diferentes lugares do Brasil.

Andréa França

O objetivo era, então, fazer uma comunicação paralela à televisão, com temáticas variadas. O direito à terra, por exemplo.

Mauricio Lissovsky

Coisas que a televisão não discutia: direitos da mulher, direito à terra, direitos sociais de modo geral. Tinha muita temática de meio ambiente, de populações urbanas, de religiões afro-brasileiras.

Andréa França

Isso aqui no Rio, né? Porque, em São Paulo, o movimento do vídeo nos anos 80 focava sobretudo na questão urbana. Olhar Eletrônico, TV Tudo...

Mauricio Lissovsky

As ONGs em São Paulo eram fracas, talvez em comparação ao que elas eram no Rio de Janeiro e com o movimento sindical lá. Em São Paulo, o movimento sindical fazia vídeos muito ruins de modo geral. A ideia era fazer vídeo pra fortalecer a luta, muita propaganda.

Andréa França

A expectativa no Rio era fazer alguma coisa mais artística?

Mauricio Lissovsky

Artística eu não diria, mas um pouquinho menos doutrinário.

João Guilherme Paiva

Mais documental e menos propagandista? Você tem exemplos de alguma coisa feita dentro desse movimento sindical?

Mauricio Lissovsky

Não lembro. Mas o primeiro produto do Iser Vídeo foi o *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987), do Eduardo Coutinho. No Rio de Janeiro, por conta das ONGs, havia a expectativa de produzir mais documentários e vídeos educativos. O Iser fazia muitos documentários e vídeos educativos, assim como o Ibase. Havia

filmes de ficção, inversões do tipo a mulher que vira homem, o homem que vira mulher e como fica o espaço doméstico? Havia propostas ficcionais pra produzir debate entre as pessoas que assistiam. A ideia era que o vídeo produz debate. O Iser Vídeo, por um lado, queria gerar material para a televisão, caso do *Santa Marta*. Parte do grupo que criou o Iser Vídeo vai fazer o Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip) depois, como o Claudius Ceccon. O Claudius é a encarnação do primeiro grande projeto de vídeo de ONG. Ele veio da Suíça para o Iser, tinha conexão com o Conselho Mundial de Igrejas, que financiava o equipamento. Para as produtoras de ONGs, a questão era obter dinheiro pra sair da escala do VHS, produzir com qualidade pra veicular na TV. Isso, é claro, para pequenas produtoras que faziam trabalhos comerciais, como o Robertinho [Berliner] na TV Zero, o Olhar Eletrônico em São Paulo, que são empresas que atuavam um pouco como empresas e um pouco como artistas. As ONGs, que não são empresas, precisavam de um investimento inicial que vinha de financiadores e de projetos internacionais.

Andréa França

Elas surgiram no final dos anos 1970 e cresceram nos anos 1980. Surgiram dentro de um movimento de fazer frente ao enfraquecimento do governo militar. Qual o interesse do financiamento internacional, que conexões são essas?

Mauricio Lissovsky

A anistia acontece em 1979. Os exilados voltam com as conexões internacionais, com os movimentos internacionais de apoio ao desenvolvimento, de defesa de direitos. Então as ONGs crescem com essas conexões trazidas pelos exilados. A Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional (Fase), que produz *Terra para Rose*, é dos anos 1960; o Iser Vídeo é do início de 1970. Mas elas tinham pouca capacidade produtiva, e ter equipamentos era essencial. No caso do Iser Vídeo, cujo apoio vinha de uma organização das igrejas holandesas, o equipamento era U-matic. Essa conexão segue depois para o Cecip, que mantém um laço com as igrejas europeias, principal fonte de subsídio.

Andréa França

Qual o interesse das igrejas internacionais nessa conexão com as ONGs brasileiras?

Mauricio Lissovsky

Tudo passa pelo movimento de direitos humanos, o movimento internacional ecumênico, pelo Conselho Mundial de Igrejas. São igrejas protestantes históricas,

basicamente, algumas igrejas católicas europeias que têm, tradicionalmente, verbas para apoio ao desenvolvimento. Elas são gestoras de verbas próprias e de verbas públicas. São intermediárias, às vezes, de verbas públicas que passam para organizações internacionais das igrejas, que promovem os direitos humanos e formas de desenvolvimento no mundo inteiro. Além disso, existem as organizações internacionais de desenvolvimento. As organizações inglesas, a União Europeia, as organizações norte-americanas, as fundações etc. É o contexto de promoção do desenvolvimento, de defesa de direitos humanos, do meio ambiente. Essas ONGs existem com essa função, e os primeiros laços de financiamento que favorecem a criação delas são trazidos pelos exilados porque, de modo geral, eles trabalhavam nessas organizações no exílio. São elas que vão dar emprego e trabalho fora do Brasil.

João Guilherme Paiva

E a Igreja Católica brasileira? Ela tem envolvimento com as comunidades eclesiais de base (CEBs)?

Mauricio Lissovsky

Também, mas ela estava preocupada em financiar sua própria atividade. Existiam, por exemplo, organizações que trabalhavam vinculadas à Igreja Católica e vídeos que foram feitos para uso em comunidades eclesiais de base. O próprio Iser Vídeo produziu alguns. O [Eduardo] Coutinho também fez alguns desses vídeos. Então existe dinheiro da Igreja Católica Brasileira financiando produções das ONGs que competem com a própria produtora da Igreja, a Verbo Filmes. E existem ainda os setores da Igreja. Um bispo, por exemplo, encomenda um vídeo dentro da Igreja ou encomenda para uma ONG que apoia a Igreja e está, digamos, à esquerda da direção da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)... Dependendo do bispo, ele podia encomendar seu vídeo. Mas havia diferenças. Uma coisa era estar fazendo um trabalho para uma diocese em Volta Redonda ou no Araguaia. Outra coisa era estar fazendo um trabalho para a diocese do Rio de Janeiro ou Santos. Os bispos eram mais ou menos conservadores, dependendo do bispo para quem se fazia o vídeo. E aí esse vídeo podia ser encomendado para uma ONG de assessoria da Igreja, geralmente mais à esquerda, ou para a própria produtora da Igreja. Havia documentários sobre as CEBs que passavam nas próprias reuniões e eram discutidos.

Andréa França

Paralelo a esse contexto, emerge um caldo cultural que estava se formando no Circo Voador. O Roberto Berliner fala muito da cultura do Circo Voador e de um movimento em rede que surgiu em função do nascimento do Circo, do vídeo, do videoclipe, da performance.

Mauricio Lissovsky

Exatamente. Tem um monte de outras coisas. Esse é um grupo, o do Circo Voador. O grupo das ONGs é outro, que tem provavelmente pouca formação cinematográfica. Nesse grupo, a questão do cinema e da arte não se colocava.

Andréa França

A questão para as ONGs é a militância que o vídeo traz e não um desejo de arte, de poesia ou algo assim.

Mauricio Lissovsky

Interessa a militância que o vídeo vai permitir em uma escala que o cinema nunca permitiu, porque o custo de produção é muito mais barato e o vídeo se adapta facilmente a situações de difusão em escala pequena. Diferentemente de São Paulo, as ONGs no Rio e em Recife mostraram-se fortes. Eu não sei, por exemplo, que vínculos a produção das ONGs de Recife tem com o cinema pernambucano atual. Esse elo talvez esteja perdido. Se a gente pensar no que fazia o Centro de Cultura Luiz Freire, em Olinda, tem muita coisa aí. Esse Centro era o grande realizador de vídeos de militância em Recife. Se não me engano, esses vídeos tinham diálogo com uma produção mais alternativa, experimental. Os documentários sobre as CEBs, por exemplo, mostravam os clubes de mães, os grupos de estudos do evangelho, os encontros de jovens. As CEBs se consolidaram como espaço alternativo para a mobilização política. Elas estimulavam a participação comunitária no debate das dificuldades cotidianas, como transporte, habitação, saneamento básico...

Ítalo Rocha Viana

São movimentos que têm uma certa autonomia em relação ao Estado. Estão mais próximos de um Centro Popular de Cultura (CPC), talvez, da União Nacional dos Estudantes.

Mauricio Lissovsky

Pois é, mas não é isso porque não tem mais o CPC. Não acho que nenhuma ONG poderia ter a ambição de um projeto tão totalizante como foi o do CPC. Um projeto que era da União Nacional dos Estudantes e que, naquele momento, acreditava estar fazendo uma coisa para o Brasil todo.

Andréa França

O vídeo não tem mais esse pensamento totalitário, até porque já existe a cadeia nacional da Rede Globo. O que parece estar em jogo é, talvez, a contribuição do vídeo para a construção de uma nova forma de pensar e atuar politicamente, baseada na auto-organização, na solidariedade, na luta por direitos.

Mauricio Lissovsky

Exatamente. Porque a cadeia nacional da Rede Globo estava formada, a nação via novela e assistia televisão, se informava por meio do *Jornal Nacional*. O CPC estava em um contexto no qual você ainda não tinha uma imagem nacional formada e podia sonhar em disputar, produzir essa imagem. Depois, realiza-se uma coisa aqui e ali porque, sabemos, está tudo mais ou menos dominado. Então, essa imagem alternativa no campo das ONGs e dos movimentos sociais não vem para disputar o audiovisual, mas para auxiliar esses movimentos que precisavam de um trabalho de informação e de comunicação. Alguém poderia até ter uma ambição maior, mas não era a lógica. Podemos pensar projetos muito específicos, como o caso bem-sucedido de Eduardo Coutinho. Não tem outro. Ele é um caso único.

Andréa França

Ele se torna um personagem do mundo do cinema e sai do mundo das ONGs. Mas, antes delas, ele já tinha feito filmes em 16 mm para o programa Globo Repórter, nos anos 1970, dentro da Rede Globo.

Mauricio Lissovsky

Sim, mas o que acontece com os outros que estavam com ele? Onde estão os outros diretores? Por que não fizeram o mesmo percurso?

Andréa França

João Batista de Andrade, Walter Lima Júnior, todos eles foram para o Globo Repórter e depois, nos anos 1980 e 1990, não estavam trabalhando nas ONGs, e sim no cinema.

Mauricio Lissovsky

Eles não se livraram do cinema, coisa que o Coutinho fez.

Andréa França

O Coutinho conseguiu se reinventar com o vídeo.

Mauricio Lissovsky

Ele não se reinventou sozinho. Ele foi inventado, né.

Andréa França

Mas ele estava aberto para isso. Os outros talvez não estivessem.

Mauricio Lissovsky

Certamente. Ele é o único que estava aberto e aceitou vir para a turma do vídeo. Ele é um dos poucos elos de ligação entre essa geração do vídeo e a geração das ONGs.

Andréa França

Você diria que o Eduardo Coutinho foi um elo entre o cinema e o vídeo também?

Mauricio Lissovsky

Não, eu não diria isso, sociologicamente falando. O que eu sei é que ele se refugia no vídeo, ele vive disso até talvez por razões econômicas. Como se ele precisasse estar produzindo um tipo de material, ter um tipo de demanda para viver... viver mesmo.

Andréa França

Sobreviver, talvez? Coisa que os outros realizadores talvez não precisassem fazer.

Mauricio Lissovsky

Que os outros talvez pudessem dizer “não, não vou fazer”. Ou talvez não soubessem fazer, porque também é uma coisa complicada, a passagem do cinema para o vídeo é uma passagem difícil. É claro que *Santa Marta* é feito com alguma liberdade. Ele não tem um cliente, é o primeiro trabalho com apoio de ONG. *Santa Marta* é apoiado pelo Iser Vídeo. É 1987. Eu me lembro porque entrei no Iser em 1988, então *Santa Marta* tinha acabado de ser feito, em U-matic.

Andréa França

Interessante. Fiz uma entrevista com o Roberto Berliner (França, 2021) e ele me contou sobre um curso de direção no Circo Voador no início dos anos 80. Havia uma turma grande de alunos, e quem estava dando a aula de direção cinematográfica era Joaquim Pedro de Andrade. Ele contou que o cineasta queria aprender a editar, mas não entendia nada e tinha certa tensão entre os dois. Roberto dizia na época: “Joaquim, isso não pode...”, e o Joaquim não conseguia entender que a edição de vídeo era outra coisa.

Mauricio Lissovsky

Pois é. [Eduardo] Coutinho fez muito trabalho de encomenda para a Diocese, fazendo vídeo pra viver, até *Santo Forte* (1999). *Santo Forte* é quando ele vai

para a Vídeo Filmes, sai do mundo das ONGs e vai para o cinema. É o último vídeo dele no mundo das ONGs, do Cecip. Mas ele já buscava fazer vídeos que alcançassem o circuito de cinema. E, para chegar no circuito de cinema, acabou se ligando a uma produtora de cinema. Ele é o único, até onde me lembro, com esse trajeto.

Ítalo Rocha Viana

E como era o relacionamento das ONGs, principalmente as mais periféricas, com o regime militar?

Mauricio Lissovsky

O regime militar estava ruindo, agonizando... Não era mais uma questão. Existiam, ainda, problemas complicados em regiões de fronteiras: questões indígenas, disputas de terra no Amazonas e no Pará, tem favelas, tem enfrentamento cotidiano com violência policial, com proprietários de terra. Uma violência que não mudou muito, diminui e depois volta. O problema da produção de vídeo é que você quer aparecer, né? E, durante a ditadura, o que se queria era *não* aparecer, não ser muito visível. Nesse período dos anos 70, não tinha o vídeo, o que se tinha era cineclube, os clássicos do cinema. Via-se Orson Welles, discutia-se filmes e é claro que, nas entrelinhas do debate, surgiam temas. O cineclubismo tinha essa marca de resistência. O trabalho das ONGs estava em um contexto de construção da democracia, não de resistência à ditadura. Quando chega em 1988, com a nova Constituição, existe um processo de fazer valer os direitos que estão na Constituição. Depois tem o processo de construção do Partido dos Trabalhadores (PT).

Andréa França

*Você diz que as ONGs estão vinculadas, dentro da produção audiovisual, à construção da democracia. São ONGs que se situam no campo da mudanças político-sociais, defendendo a reconstrução do Estado por meio da redemocratização. É nesse sentido que o tema dos exilados que voltam aparece nos filmes. Fico pensando por qual motivo o tema da tortura não entra na pauta dessas produções. Me lembro do filme *Que bom te ver viva* (1988), da Lúcia Murat, dentro desse contexto de abertura.*

Mauricio Lissovsky

Ninguém tinha interesse nisso, essa não era a questão. O que interessava era a questão dos direitos garantidos pela nova Constituição; interessa a transformação social como sinônimo de participação das pessoas, da sociedade mesmo, na vida pública.

Andréa França

A questão dos direitos poderia passar também pela defesa de que ninguém será torturado de novo, por exemplo.

Mauricio Lissovsky

O problema, naquele momento, não era contar a história. A prioridade não era voltar ao passado. Esse é o ponto: são todos filmes do presente. Quer dizer, há um “presentismo” enorme nessa produção, daí a força do documentário. É o cara entrando no lugar, saindo do trabalho, é o que está acontecendo agora. Então, o que está se disputando são as versões do presente, não as do passado.

Andréa França

Isso é bacana. Porque o cinema da telona ainda está nessa, disputando imagens e narrativas do passado recente. Cabra Marcado para Morrer (1984), Jango (1984), Jânio a 24 Quadros (1981), Que bom te ver viva (1988) etc.

Mauricio Lissovsky

Porque o cinema é totalizante, ele precisa dar conta da história do Brasil. Então, ele vai refazer a história do país. Eduardo Coutinho faz isso, Silvio Tendler também. É a produção do cinema imaginando que a tela grande conta histórias grandes. O cinema disputa a história do Brasil. O vídeo disputa o *Jornal Nacional*, a notícia diária, as versões sobre o que era o Brasil nesse momento. Eu não me lembro de produções em vídeo com ambições históricas desse tipo nesse período. Era uma produção voltada para o presente. Interessava a favela hoje, o lixo hoje, o meio ambiente hoje. Mais tarde, acontecem produções, em vídeo, de história do Brasil, mas é depois. Naquele momento, era uma intervenção imediata, visando atuar junto com as pessoas daquela realidade. Os pescadores não sei de onde, as costureiras não sei do quê, os moradores do canal não sei qual; ou então experiências bem-sucedidas, “veja só como aqui construímos uma nova estação de tratamento não sei do quê”. Difundir essa informação era também parte da afirmação de uma identidade cultural.

Andréa França

Existem os vídeos localizados, do movimento negro, do Vídeo nas Aldeias, por exemplo. E o cinema é ainda portador de projetos nacionais.

Mauricio Lissovsky

O vídeo estava nos projetos locais. Mas esse mundo das ONGs, dos movimentos sociais, é um mundo muito fragmentado, porque tem desde

organizações que discutem a economia brasileira e processos mais nacionais até organizações de defesa das mulheres, da escola pública, da reforma urbana, enfim, pequenas organizações. Então cada um pode fazer seu vídeo. Os movimentos sociais pós-ditadura fazem emergir um monte de lutas locais, essa produção é muito variada.

Andréa França

O pessoal que começa a fazer vídeo dentro das ONGs é uma geração mais nova. A gente não tem cineastas migrando para o vídeo por conta de necessidade, ou mesmo para querer se renovar.

Mauricio Lissovsky

Dentro das ONGs só o Coutinho, ele é o único. Falávamos muito em chamar o Arthur Omar para fazer alguma coisa, mas ele já era uma figura mais nova. Tem Silvio Da-Rin, que fez muita coisa para a ONG, muita coisa para a Igreja.

Andréa França

O Da-Rin vai trabalhar com o Belisário Franca na série African Pop (1989), da Rede Manchete. Ele fez o som. Mas ele é parte de uma geração mais nova.

Mauricio Lissovsky

Ele é mais velho que eu, mas vem do cinema. Ele vai fazer o primeiro filme muito depois, o *Hércules 56* (2006). O Jorge Bodanzky é outro que fez coisas com o Iser Vídeo. Ele tinha conexões na Alemanha.

Andréa França

Iracema – uma transa amazônica (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, teve apoio de uma emissora de TV alemã. Foi exibido primeiramente na Alemanha e, por conta da censura, esperou anos até poder ser exibido no Brasil.

Mauricio Lissovsky

Então, Bodanzky tinha financiamento alemão para fazer coisas aqui, e algumas delas passavam pelo mundo das ONGs. A gente fez, por exemplo, em coprodução com ele, o filme *Surfista de trem* (1991), um documentário sobre pessoas que andam em cima dos trens. O Bodanzky é uma geração um pouquinho anterior, né? O Robertinho [Berliner] e o Belisário são da minha geração. Coutinho, bem mais velho, assim como Bodanzky e Eunice Gutman. A Ana Maria Galano, que foi casada com Joaquim Pedro de Andrade, também fez um vídeo com a gente. Um filme sobre Frei Davi, um padre afro que fazia missas na igreja com atabaque em estilo africano. Como é o nome desse documentário? Missa afro-brasileira? Era um documentário etnográfico, feito pelo Iser, nessa linha de religiões. O Iser fazia muitos documentários sobre religiões.

Andréa França

Você vai citando essas produções, apoiadas por ONGs e, em comum, há essa ideia de somar forças para articular interesses diversos na esfera pública.

Mauricio Lissovsky

Oxalá Jesus Cristo! Esse era o nome do documentário da Ana [Galano]! *Oxalá Jesus Cristo* (1988). Essa conversa vai fazendo voltar coisas absurdas na memória! É um vídeo sobre sincretismo religioso. Estou fazendo um esforço danado aqui para lembrar...

Andréa França

Já que você falou de coisas absurdas que vão voltando, pergunto se você gostaria de contar a história de uma das vindas ao Brasil de Felix Guattari e a palestra, proferida por ele, na Escola de Comunicação (UFRJ). Depois disso, a viagem com ele e um grupo de amigos para a Bahia.

Mauricio Lissovsky

Melhor não falar sobre a viagem, mencionar nomes... Mas, sim, ele veio ao Rio como convidado da embaixada francesa, por intermédio do Eric Alliez, em 1989, acho. A gente queria “sequestrar” o Guattari para que a palestra fosse feita não presencialmente, mas por meio de uma TV pirata, ao vivo. Aí ele diria que tinha sido sequestrado, mas que estava bem. Guattari topou fazer a “ação”, mas não rolou porque a embaixada estava envolvida na vinda dele. Tivemos outra ideia: Guattari daria a palestra e sua fala seria interrompida de repente por uma transmissão ao vivo. Nessa transmissão, eu apareço num telão inteiramente camuflado, lendo uma intervenção sobre meios de comunicação. Era uma ação política mesmo⁸.

Andréa França

Uma ação performativa, de intervenção direta e de engajamento. Sensacional. Guattari teria sido sequestrado por novas forças desejantes! Para terminar, queria que falasse desses documentários em vídeo que passaram na TV nos anos 1980. Angola, América, African Pop... Você tem lembrança deles como telespectador?

Mauricio Lissovsky

Não tenho. Mas eu me lembro que organizamos a estreia de *Angola* antes de passar na TV. Foi no Iser. Como Robertinho [Berliner] era meu amigo desde a

⁸ Beth Formaggini gravou essa performance e tem essas imagens. Utilizou na série, dirigida e roteirizada por ela, *Memória das Mídias*, no episódio “Sem Concessão”, exibido na Cine Brasil TV, em abril de 2023.

adolescência, fiz o contato entre ele e o pessoal do Arquivo Nacional. O filme ficou pronto em 1988. A gente lançou, dentro do Iser, o *Angola*. Tinha um cineclube lá dentro. O Bebeto Abrantes [documentarista, roteirista e professor]⁹ organizava as sessões. E depois o *Angola* passou na Bandeirantes.

Andréa França

Segundo informação do Roberto Berliner e do Luiz Antônio Silveira, produtor, foi TVE e GNT. Eu também achei que era Bandeirantes, mas o Roberto não lembra disso.

Mauricio Lissovsky

É, porque talvez tenha sido eu que dei essa informação. Como o documentário *Santa Marta* foi na Rede Bandeirantes, acho que *Angola* também foi. Mas, com certeza, a gente queria que *Angola* passasse na televisão. Não tenho dúvida. De todo modo, foi lançado na ladeira da Glória, dentro do cineclube do Iser.

Referências

FRANÇA, A. M. Séries documentais na televisão: o travelling rasante de African Pop. *Galáxia*, São Paulo, n. 37, p. 80-93, 2018. <https://doi.org/10.1590/1982-2554133295>

FRANÇA, A. M. O documental e o vídeo na trajetória de Roberto Berliner: “quase virei correspondente de guerra”. *Significação*, São Paulo, v. 48, n. 56, p. 133-148, 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2021.179192>

MACHADO JÚNIOR, R. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, L. S.; FALCONE, F. T. (org.). *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 34-55.

MAUAD, A. M. Reserva de futuro. *ZUM*, São Paulo, 29 ago. 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/3yk5uh2n>. Acesso em: 19 jun. 2024.

submetido em: 7 jan. 2024 | aprovado em: 4 jun. 2024

⁹ Em conversa por telefone em 9 de dezembro de 2023, Bebeto me contou que, de 1988 a 1991, trabalhou no Iser organizando sessões e fazendo a distribuição dos vídeos religiosos para entidades religiosas e de direitos humanos. Muitos deles eram sobre a Teologia da Libertação com entrevistados falando de suas experiências eclesiais inovadoras. “O cineclube era híbrido”, lembra, “com sessões no Iser e sessões em favelas cariocas, como no morro Santa Marta”.